

Taiane Meirelles Damaceno

**LE JE(U) DE L'ÉCRITURE ET L'ENJEU AUTOFICTIONNEL DANS *LA
NAISSANCE DU JOUR*, DE COLETTE**

Porto Alegre

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGERIAS MODERNAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

**LE JE(U) DE L'ÉCRITURE ET L'ENJEU AUTOFICTIONNEL DANS LA
NAISSANCE DU JOUR, DE COLETTE**

Taiane Meirelles Damaceno

Profa. Dra. Beatriz Cerisara Gil

Orientadora

Dissertação de Mestrado em
Literaturas Francesa e Francófonas,
apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre
pelo Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Damaceno, Taiane Meirelles

Le je(u) de l'écriture et l'enjeu autofictionnel
dans La Naissance du Jour, de Colette / Taiane
Meirelles Damaceno. -- 2016.
107 f.

Orientadora: Beatriz Cerisara Gil.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Sidonie Gabrielle Colette. 2. Romance La
Naissance du Jour. 3. Literatura Francesa. 4.
Autobiografia e Autoficção. 5. Escrita do "eu". I.
Gil, Beatriz Cerisara, orient. II. Título.

Ao meu pai e à minha mãe;

O melhor de cada um de vocês

deu origem ao que há de melhor em mim.

Aos seres vivos e à natureza que me fascinam.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial aos meus pais, pelo amor, pela confiança e por nunca terem medido esforços para me auxiliar durante minha formação.

A todos os mestres que passaram pela minha vida acadêmica e que me inspiraram a seguir a carreira docente.

À Profa. Dra. Beatriz Cerisara Gil, por ter aceitado me orientar durante o processo de escrita deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Robert Ponge, pelo exemplo de profissionalismo e por todos os ensinamentos que me proporciona.

À Profa. Dra. Rosa Maria de Oliveira Graça, por ter me acolhido tão carinhosamente no setor de francês do Núcleo De Ensino de Línguas em Extensão, onde muito aprendo sobre a prática docente.

Às professoras do curso de Letras: Português e Francês e Suas Respectivas Literaturas, da Universidade Federal de Pelotas, por todos os conhecimentos compartilhados e por fazer florescer meu amor pela língua francesa.

À Profa. Dra. Maristela Gonçalves Sousa Machado, por ser uma professora-inspiradora e fazer brotar em mim a admiração pelas literaturas francesa e francófonas.

À Profa. Dra. Henriete Karam e à Profa. Dra. Vanessa Costa e Silva Schmitt que aceitaram tão gentilmente o convite para participar da minha banca de defesa.

Aos queridos amigos, pela amizade e apoio. Em especial: à Taíne Freitas, pela amizade sincera e pelo suporte nos problemas técnicos-informáticos, ao William Martins, pela parceria em todos os momentos, e à Gabriela Jardim e à Karol Garcia, pela amizade e apoio acadêmico-moral.

Ao Gaspar Caon, pelo carinho incondicional.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, particularmente aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras, pela formação intelectual e suporte durante o curso de Mestrado.

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour but de procéder à une étude de l'œuvre *La Naissance du Jour*, de Colette, parue en 1928. Pour atteindre cet objectif, un parcours de trois chapitres a été proposé. D'abord, les données biographiques et bibliographiques sont mises en évidence, lors du premier chapitre. Dans le second chapitre, l'analyse de l'œuvre est réalisée, à la lumière de ses composants, ses thèmes et ses éléments fondamentaux. Les réflexions principales éveillées lors de la lecture de l'œuvre sont exposées dans le dernier chapitre. Les observations originaires de l'appréhension de ce parcours d'analyse tiennent à montrer que *La Naissance du Jour* suscite une discussion notable sur le « réel » et le « fictionnel » à travers la confrontation des genres autobiographique et autofictionnel et le traitement spécifique de la catégorie espace-temps. D'après les différentes conceptions d'écriture dégagées de l'œuvre colettienne, nous arrivons à comprendre l'acte d'écrire chez Colette comme un jeu de sensations et de sens où le sujet, le « je », est immergé dans un miroir de langage, par lequel il se (re)construit.

MOTS-CLEFS : Colette (Sidonie Gabrielle) ; *La Naissance du Jour* ; Écriture ; Autobiographie ; Autofiction.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo proceder ao estudo da obra *La Naissance du Jour*, de Colette, publicada em 1928. Para tanto, foi proposto um percurso de três capítulos. Primeiramente, os dados biográficos e bibliográficos são evidenciados no primeiro capítulo. No segundo capítulo, a análise da obra se faz, à luz de seus componentes, temas e elementos fundamentais. As principais reflexões despertadas durante a leitura da obra são apresentadas no último capítulo. As considerações originadas por este percurso de análise mostram que a obra suscita uma importante discussão sobre o “real” e o “ficcional”, por meio da confrontação dos gêneros autobiográfico e autoficcional e o tratamento específico da categoria espaço-tempo. De acordo com as diferentes concepções de escrita obtidas na obra de Colette, nós podemos chegar à compreensão do ato de escrever como um jogo de sensações e de sentidos em que o sujeito, “eu”, permanece imerso em um espelho de linguagem, pelo qual ele se (re)constrói.

PALAVRAS-CHAVE: Colette (Sidonie Gabrielle); *La Naissance du Jour*; Escrita; Autobiografia ; Autoficção.



René Lelong, illustration dans l'œuvre *Les Vrilles de la Vigne*, de Colette.

Je lutterai ! Je serai forte, contre ce double qui me regarde, d'un visage voilé
par le crépuscule...

Sidonie Gabrielle Colette

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	10
CHAPITRE 1.	
COLETTE : DONNÉES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES	12
1.1 L'enfance.....	14
1.2 Le départ du paradis enfantin.....	15
1.3 Une provinciale à Paris.....	16
1.4 La naissance de l'écrivain.....	17
1.5 Le Music-Hall.....	18
1.6 La carrière au journalisme	19
1.7 Le renoncement à l'amour et la reconstruction de l'enfance.....	20
1.8 Écrire pour vivre ou vivre pour écrire.....	21
1.9 Les dernières années	22
CHAPITRE 2.	
LA NAISSANCE DU JOUR	24
2.1 La genèse.....	26
2.2 Un discours de l'ambiguïté : une entrée dans l'ouvre.	27
2.3 Un journal intime ou une ode à la vie naturelle ?.....	32
2.4 Sido : la pédagogue du regard	35
2.5 Le renoncement à l'amour et l'ouverture à l'amour de l'existence.....	39
2.6 L'intrigue fictionnel et ses personnages.....	43
2.6.1 Les personnages de la vie réelle.....	43
2.6.2 Les personnages fictifs.....	45
2.6.3 L'intrigue fictionnelle ou la figuration d'une mise en fiction	50
2.7 Espace et Temps en combinaison.....	57
2.7.1 Faune et Flore	59
2.7.2 L'espace des sens – Le plaisir du moment ou « un corps qui pense »....	63

2.7.3 Le regard : l'espace de l'écriture et l'espace de la peinture.....	68
2.7.4 Spatialité et temporalité dans l'autofiction	72

CHAPITRE 3.

LE JE(U) DES MIROIRS : ÉCRITURE, REPRÉSENTATION ET FICTION, DANS LA NAISSANCE DU JOUR	76
--	-----------

3.1 Autobiographie x autofiction : introduction.....	78
3.2 Réalité <i>versus</i> fiction au centre de la question	81
3.3 Le je(u) de l'écriture.....	84
3.4 La femme cachée devant le miroir.....	89
3.5 Qu'est-ce qu'écrire ?	95

EN GUISE DE CONCLUSION	101
-------------------------------------	------------

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	104
---	------------

LISTE DES SIGLES

Dans ce travail les sigles suivants seront utilisés :

LNJ : La Naissance du Jour

LV : La Vagabonde

INTRODUCTION

Le choix de Colette comme écrivain thème de mon mémoire de Master procède de l'admiration que j'ai pour cette femme de lettres depuis ma Licence en Lettres en 2010, quand j'ai eu mon premier contact avec son œuvre.

D'une vaste production littéraire, plus de 50 livres, parmi des romans, des nouvelles, des adaptations pour le théâtre et le cinéma, des essais, des articles et des textes critiques, Colette est l'une des plus importants auteurs du XXème siècle et a aussi travaillé comme mime, danseuse, actrice et journaliste.

À l'occasion de ma première lecture d'une de ses œuvres, je m'étonnais de la force du langage maîtrisé par cette femme-écrivain dot l'écriture inspire de la saveur, des couleurs et de la musique à la langue française.

Au fur et à mesure que j'avais dans la lecture des nouvelles du recueil *La Femme Cachée* (1924), je m'apercevais du pouvoir de l'écriture colettienne qui jouait, dans ces nouvelles, avec les moindres détails spatio-temporels pour construire les récits mêlant le « dit » et le « non-dit », ce qui était essor de lumière et ce qui restait caché dans le récit.

Au-delà du traitement spécial de la catégorie espace-temps, j'identifiais dans ses œuvres des réflexions majeures sur le rôle de la femme dans le cadre d'une société toujours oppressive à son égard, de même qu'une recherche d'identité et de reconstruction de soi par l'écriture.

La Naissance du Jour (1928), œuvre thème de ce mémoire, présente un travail de maturité. Déjà reconnue dans le domaine des Lettres Françaises, Colette apporte, à travers cette œuvre, des réflexions importantes concernant le faire littéraire, par la mise en confrontation de la réalité *versus* la fiction.

L'auteur a ressenti pendant sa carrière les attentes des lecteurs qui pensaient pouvoir trouver sa vérité biographique dans les pages de ses livres.

Dans *La Naissance*, les attentes spécifiques genre autobiographique, dont la correspondance des faits avec la réalité, se perdent lorsque la fiction s'impose en donnant à voir une mise en œuvre du genre autofictionnel, ce qui produit aussi des considérations notables sur le langage et le processus d'écriture.

Pour entamer l'étude de cette œuvre, je propose, d'abord, un bref parcours biographique et bibliographique, en présentant les principaux épisodes de la vie de l'auteur de même que ses œuvres principales.

Dans le deuxième chapitre, je tiens à analyser l'œuvre *La Naissance du Jour*, en faisant connaître la genèse et le contexte de création du roman. Ensuite, j'étudie l'œuvre, proprement dite, ses éléments du plan du discours et de la diégèse, dont l'intrigue, les personnages et l'espace-temps.

Le dernier chapitre est dédié aux réflexions sur des questions originaires lors de la lecture et l'analyse de l'œuvre, dont la mise en question de la réalité *versus* la fiction, la construction du je(u) de l'écriture, l'appréhension des écrits féminins autobiographiques auprès de la critique et les conceptions colettiennes par rapport au fait d'écrire.

En guise de conclusion, je reprends les considérations les plus importantes de ce travail afin d'expliquer de manière résumée comment j'ai essayé d'attribuer du sens à cette œuvre.

CHAPITRE I
COLETTE : DONNÉES BIOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES

J'appartiens à un pays que j'ai quitté. Tu ne peux empêcher qu'à cette heure s'y épanouisse au soleil toute une chevelure embaumée de forêts. [...] Viens, toi qui l'ignores, viens que je te dise tout bas : le parfum des bois de mon pays égale la fraise et la rose !

Colette, extrait de *Vrilles de la Vigne*, 1908.

Dans ce chapitre, je me penche sur les aspects principaux de la vie et de l'œuvre de Sidonie Gabrielle Colette¹. Je propose ici un parcours de la trajectoire de l'auteur depuis son enfance à ses derniers jours. Pour mieux faire connaître l'ensemble de son œuvre, je me sers aussi du rapport entre les faits principaux de sa vie et les publications qui en sont originaires.

¹ Pour réaliser ce travail biographique, je me sers des études suivantes : *Colette par elle-même* (1958), de Germaine Beaumont et André Parinaud ; *Colette, uma biografia* (1989), d'Allan Massi, et *Le génie féminin : Colette* (2002), de Julia Kristeva.

1.1 L'enfance

Fille de Jules-Joseph Colette, «le Capitaine», et de Sidonie Landoy, «Sido», Sidonie Gabrielle Colette naît le 28 janvier 1873, à Saint-Sauveur-en-Puisaye, dans la région de la Bourgogne, en France.

Gabrielle, surnommée «Minet-chéri» par sa mère, était la cadette de quatre enfants, dont Juliette, née en 1860, et Achille, né en 1863 (les deux enfants du premier mariage de Sido avec Jules Robineau-Duclos) et Léopold, le frère musicien, le premier enfant du couple Colette et Sido, né en 1866.

Jules-Joseph Colette, le père, devenu unijambiste dans un combat pendant la Campagne d'Italie, prend la retraite à l'âge de 30 ans et est nommé percepteur à Saint-Sauveur en 1860. Sa vie est marquée par des essais sans réussite dans le domaine de la politique et de la littérature.

Si le père est frustré dans la carrière des Lettres, la fille, Sidonie-Gabrielle, rendra éternel son nom de même qu'immortalisera l'image mythique de la mère Sido, dans des œuvres comme : *La maison de Claudine* (1922), *La Naissance du Jour* et *Sido* (1929).

La grande demeure qui compose le scénario de l'enfance de Colette est héritée par Sido après la mort de son premier mari, dont les richesses sont essentielles pour le soutien de la vie bien aisée de la famille.

Privilegiée d'une éducation laïque, dans un espace de nature exubérante, Colette découvre très jeune l'art de la contemplation naturelle et culturelle. En apprenant aussi bien les éléments de la nature que ceux du monde des Lettres, la petite Colette commence à lire très tôt les classiques en passant de Balzac à Labiche.

Colette, comme l'explique Kristeva, fait au cours de sa carrière la célébration de cette enfance régionale, libre et joyeuse :

Aucun autre écrivain, ni Baudelaire, pourtant envoûté par ses 'paradis parfumés', ni Proust, pourtant initiateur de 'la recherche du temps perdu', n'a su donner autant de détails précis et incantatoires sur une enfance proclamée uniquement et indiscutablement heureuse. Et qui se vit à la marge du commun².

² KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin*, tome troisième, *Colette*. Paris : Gallimard, 2002, p. 46.

Pendant son enfance, aperçue par Kristeva comme hors du commun, Colette a eu des privilèges spéciaux, tel la récompense qui lui était accordée par sa mère de se réveiller à trois heures du matin pour attendre voir la naissance du jour.

Les enseignements de sa mère, Sido, en ce qui concerne l'appréciation et l'émerveillement de la nature seront les références les plus fortes pour l'écrivain, qui essaie de reconstruire par ses écrits son paradis enfantin :

Ma maison de Montigny reste pour moi ce qu'elle fut toujours : une relique, un terrier, une citadelle, le musée de ma jeunesse... Que ne puis-je la ceindre, elle et son jardin vert comme les parois d'un puits, d'une muraille qui la garde de tous les yeux !... Ce n'est pas une vieille maison pauvre d'esprit, c'est la maison de Montigny. Et quand je mourrai ce sera sa fin à elle aussi³...

L'extrait ci-dessus, de l'œuvre *La Retraite Sentimentale* (1907), exprime comment l'écrivain conserve la mémoire de sa maison d'enfance. Celle-ci se situe dans son village natal dans le département d'Yonne, et est rebaptisée par l'auteur qui l'appelle maison « maison de Montigny » dans son œuvre.

Colette précise, ainsi, que cette maison n'existe que comme un musée de sa jeunesse et, alors, elle ne touchera à sa fin qu'à la fin de sa propre vie. Toutefois, la maison de son enfance l'est déjà immortalisée du moment où elle la recrée par son écriture.

1.2 Le départ du paradis enfantin

À partir de 1890, la famille Colette commence à subir des problèmes économiques motivés surtout par une mauvaise gestion du budget familial. L'héritage de Robineau-Duclos est partagé entre Juliette, qui allait bientôt se marier, et Achille. La maison de Saint-Sauveur-en-Puisaye est renvoyée à Achille, de sorte que Gabrielle doit, ainsi, quitter son paradis : la maison de son enfance.

³ COLETTE. *La Retraite Sentimentale*. Paris : Mercure de France, 1907, p.65. Édition disponible sur : <https://archive.org/details/laretraitesentim00cole>. Accès le 15 mars 2016.

Le déménagement s'est fait à Châtillon-sur-Loing, où Achille s'est installé comme médecin. C'est dans cet espace de transition que le futur écrivain, Gabrielle, voit changer sa vie tout à coup.

Son père comptait entre ses rapports amicaux le nom de Jean-Albert de Gauthier-Villars, fondateur de la maison d'édition *Gauthier-Villars*. Son fils, Henri Gauthier-Villars, surnommé Willy, écrivain et éditeur, dont la vie agitée fait scandale dans la Paris de la fin du XIXe siècle, se voit seul avec un fils orphelin de mère. Il laissera, donc, son enfant, Jacques, en nourrice à Châtillon-sur-Loing, aux soins du frère de Colette.

Ainsi, l'union du couple Colette-Willy se fait, par un arrangement entre les deux familles, mais sans nier l'attraction provoquée par Willy chez Colette, séduite par le mystère qu'un homme âgé, cultivé et bohème pourrait éveiller chez une fille provinciale de l'époque.

1.3 Une provinciale à Paris

Sidonie Gabrielle Colette et Henri Gauthier-Villars se sont mariés le 15 mai 1893. Le couple déménage à Paris le lendemain. Willy, reconnu par sa vie bohème, ne tarde pas à introduire sa femme dans l'univers agité de la Belle Époque parisienne dont le groupe principal qu'ils fréquentent est composé par des noms comme : Anatole France, Jules Renard, Paul Masson, Catulle Mendès, Marcel Proust et Marcel Schwob, qui s'est marié avec Marguérite Moreno, amie fidèle de Colette jusqu'à la fin de sa vie.

Colette, la provinciale à Paris, fait la sensation dans les salons parisiens : «la fraîcheur de la Bourguignonne, son accent, ses *r* roulés mais aussi la finesse de ses reparties et ses récits de la communale, que ces dames élevées chez les religieuses ne connaissaient pas, fascinent les salons où se côtoient le monde et le demi-monde»⁴.

Cependant, les heures où elle reste renfermée dans son appartement à Paris, de même que les trahisons de son mari et la nostalgie de la vie en

⁴ KRISTEVA, Julia, *Op.cit.*, p.50 et 51.

Campagne, contribuent à ce que Gabrielle subisse une forte maladie psychosomatique en 1895.

Avec l'aide de sa mère, elle guérit après deux mois de souffrance. Colette aura à partir de ce moment douloureux de sa vie une nouvelle source de soutien : l'écriture.

1.4 La naissance de l'écrivain

Willy, décrit par Massie⁵ comme «un capitaliste littéraire», embauche dans sa maison d'édition des écrivains appelés «des nègres» qui écrivent des œuvres signées après uniquement avec son nom. L'éditeur voit tout de suite une bonne opportunité de réussite littéraire avec les rapports d'enfance de sa femme, et, c'est ainsi, que Colette l'écrivain naît.

Qu'elle ait été motivée ou obligé par son époux, Colette écrit *Claudine à l'école* qui, sous la signature de Willy, est publiée en 1900. Cette œuvre, de la même manière que les récits de Colette dans les salons de l'époque, fait un succès scandaleux à Paris.

Très tôt, les gens commencent à soupçonner le vrai auteur de ce roman qui présente le récit d'une jeune fille, trop savante et spontanée, sur sa ville, ses copains, son école et surtout, ce qui choque le plus les gens, le rapport amoureux de sa maîtresse Mlle Sergent avec son assistante Mlle Aimée Lanthénay.

Le succès de son œuvre n'emportera pas Colette. Catulle Mendès essaie à l'époque de lui faire parvenir l'importance du type littéraire qu'elle a créé, mais encore en 1928, en écrivant *La Naissance du Jour*, l'auteur, par modestie ou par dégoût envers le contexte de création du personnage, niera la force du type littéraire de la jeune espiègle, fondé dans *Claudine à l'école*: «'Vous ne mesurerez que plus tard,' me disait Mendès peu avant sa mort, 'la force du type littéraire que vous avez créé'. Que n'en ai-je, hors de toute suggestion masculine, créé un qui fût, par sa simplicité, et même par sa ressemblance, plus digne de durer!» (*LNJ*, p. 83 à 84).

Willy, par contre, se laisse tellement emporter par le succès de *Claudine* qu'il demande une séquence à sa femme, ce qui va donner origine, ainsi, à la

⁵ MASSIE, Allan (1938). *Colette, uma biografia*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989, p. 33.

série des Claudine : *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902) et *Claudine s'en va* (1903).

Même sans la reconnaissance méritée par son travail, l'écriture sera fondamentale pour la prise d'autonomie de Colette. En 1904, *Dialogues des bêtes* est publié, signé Colette-Willy. Francis Jammes fera la préface de cette œuvre en 1905, en mettant en évidence la naissance de l'écrivain décrit par lui comme une femme vivante et une vraie et naturelle poétesse : «Mme Colette Willy se lève aujourd'hui sur le monde des Lettres comme la poétesse – enfin !»⁶.

1.5 Le Music-Hall

En 1906, Colette divorce avec Willy. Cette époque sera connue comme celle de la libération morale, de la mise en scène au théâtre, des scandales et d'une vaste production littéraire.

Dans les cercles de la belle époque, le monde des spectacles, Colette connaît Georges Wague (mime, acteur de cinéma muet français et rénovateur de la pantomime) qui l'introduira dans l'univers de la mime.

Libre d'esprit et de corps, l'écrivain mettra en scène toute sa sensibilité et naturalité par l'art mimique. En représentant des sentiments, des attitudes et des idées par l'imitation de gens et d'animaux, Colette commence à gagner sa vie en scène dans les Music-Halls parisiens.

À cette même époque, l'auteur connaît Mathilde de Morny, la Marquise de Belbeuf. Habitant l'une devant l'autre, les deux femmes deviennent des amies et des amantes. Missy, comme l'était connue la Marquise, provoquait beaucoup de scandale auprès de la société à cause de ses vêtements masculins. C'est avec elle, que Colette sera au centre d'un scandale, en 1906, au Moulin Rouge.

Les deux femmes se sont mises en scène dans la pièce *Rêve d'Égypte*, où l'on voit l'acte d'amour entre un égyptologue, joué par la marquise, et une momie ressuscitée, jouée par Colette.

Cette scène a provoqué des hurlements féroces chez le public, moins à cause de l'interprétation de deux femmes mais plutôt parce qu'il s'agissait d'une aristocrate, la Marquise, en participant à tel spectacle.

⁶ JAMMES, Francis. Préface. In : COLETTE. *Dialogues des bêtes*. Paris : Le livre de poche, 1904, p. 12.

En 1907, Colette revient au centre des scandales. Maintenant, c'est son interprétation dans la pièce *La Chair* qui provoque la fureur chez les spectateurs. De nouveau dans une scène d'amour, Colette laisse montrer son sein. La nudité fait partie du contexte de la scène, où un amant trahi arrache sa femme, en la surprenant avec un autre, dans ce moment, la robe se déchire. Colette suit la scène sans montrer aucun dérangement. Dans ce cas, c'est plutôt la nudité naturelle de Colette qui choque le public.

Dans le domaine de l'écriture, Colette suit sa carrière avec la publication en 1907 de *La retraite Sentimentale* (qui marque l'achèvement du cycle des *Claudines*), suivi de *Les Vrilles de la Vigne* (1908) et de *L'ingénue libertine* (1909). Cette période intense de sa vie au Music-Hall est thème des œuvres *La Vagabonde* (1910) et *L'Envers du Music-Hall* (1913).

1.6 La carrière au journalisme

Une carrière au théâtre et dans la littérature n'a pas empêché l'écrivain de travailler aussi avec le journalisme. Elle collabore au *Paris-Journal*, à *l'Excelsior*, à *l'Eclair*, au *Fambeau*, à *La vie parisienne* et au *Matin*, où elle connaît Henry de Jouvenel, directeur du journal *Matin* et politicien.

Ces années avant l'éclatement de la Grande Guerre en 1914 seront agitées dans la vie de Colette. En septembre 1912, Sido, sa mère meurt. Décembre de la même année, elle se marie avec Henri de Jouvenel et, en 1913, sa fille, Colette Renée de Jouvenel, dite Bel-Gazou, naît.

Pendant la guerre, Colette devient infirmière dans un hôpital militaire par une courte période de temps et revient au travail avec les reportages et les textes dans les journaux.

Elle participe aussi à la publication dans des revues et même à la composition d'un scénario pour le film *La flamme cachée*, lors d'un voyage à Rome où elle tombe amoureuse du cinéma.

Ses chroniques de guerre publiées dans les journaux sont réunies dans l'œuvre *Les heures longues*, parue en 1917. Ses contes de la rubrique «Contes de mille et un matins» du journal *Le Matin* sont présentés dans le livre *Dans la Foule*, de 1918. Ces contes se penchent surtout sur la routine des soldats et des

femmes, en montrant un nouveau regard de la vie pendant la guerre différent des rapports centrés sur les combats politiques et militaires.

Le mariage avec Henry est marqué par les absences du mari à cause des affaires politiques aussi que par les trahisons de celui-ci. Le divorce se fera en 1923. Avant, en 1920, Colette publie *Chéri*, considérée comme l'un de ses chefs-d'œuvre. Ce roman porte sur l'histoire d'amour entre une femme plus âgée et un jeune homme. L'œuvre est vue comme prémonitoire, puisque le roman de la fiction se concrétise dans la réalité quand Colette se met en couple avec Bertrant de Jouvenel, fils du premier mariage d'Henry.

1.7 Le renoncement à l'amour et la reconstruction de l'enfance

Les œuvres de Colette construites à partir des années 1920, sont liées par des thématiques centrales. D'après Beaumont et Parinaud, ces œuvres portent surtout sur le thème de l'amour.

Après sa maternité, madame Colette nous a donné une suite d'ouvrages qui constituent sans nul doute ses plus grands romans. Le souffle qui les anime permettrait certainement à un anthologiste soucieux de classification, la baptiser cette série d'un titre : les saisons de l'amour. *Le blé en herbe – Chéri - La fin de chéri - La Naissance du Jour - Le Képi – La Chatte – La seconde – Duo – Julie de Carneilhan...*, dans tous ces romans, le thème est le même. Les héros passent à côté du grand amour dont ils rêvaient⁷.

Nous nous mettons d'accord avec Beaumont et Parinaud, l'amour, plus spécifiquement le renoncement à l'amour, est un sujet présent dans *Chéri* (1920), et l'est central dans *La Naissance du Jour* (1928) et dans *La Seconde* (1929).

Toutefois, il faudrait ajouter que ces mêmes années donnent origine à une période importante de la production colettienne, celle qu'on nomme la reconstruction de l'enfance.

Dans cette phase, l'auteur se portera sur son passé, en reconstruisant un de plus beaux portraits de l'enfance dans la littérature, *La maison de Claudine*, publié en 1922. De même, elle rendra hommage à sa mère adorée dans *Sido*, publié en 1929.

⁷ BEAUMONT ET PARINAUD. *Colette par elle-même*. Paris : Seuil, 1958, p. 149

Nous appelons cette phase de reconstruction de l'enfance, sans ignorer l'impossibilité de reconstruire de manière exacte les événements passés. Certainement, cette impossibilité est une source de la fiction chez Colette où on voit bien se dégager le mélange entre les genres autobiographique et autofictionnel.

Surtout dans la *Naissance du Jour*, publié en 1928, Colette met en évidence les enjeux de l'écriture, en faisant remarquer, dans cette œuvre, la limite floue entre la réalité et la fiction.

1.8 Écrire pour vivre ou vivre pour écrire

En 1925, Colette fait connaissance de Maurice Goudekot, qui a seize ans moins que l'écrivain. C'est lui qui sera son dernier amant et ami et qui lui fera compagnie jusqu'à sa mort. C'est lui aussi qui présente la Côte d'Azur à l'auteur.

À cette époque-là, Saint-Tropez n'était pas un lieu reconnu de tous, la simplicité et la beauté de cet espace enchantent Colette, qui y achète une maison. La Treille Muscate sera le décor de l'œuvre thème de ce mémoire, *La Naissance du Jour*, publiée en 1928.

Si ces premières années du couple sont marquées par de belles découvertes et des voyages, dans les années suivantes, une crise financière s'imposera leurs vies. Colette ne travaille plus dans *Le Matin* depuis 1924, et Goudekot voit ses affaires considérablement affectées par la crise de 1929. Le couple commence, alors, à ressentir un manque effectif d'argent.

Colette inaugure, en 1932, un institut de beauté. Cette entreprise attire plutôt les clientes en raison du nom reconnu de Colette que par la qualité des services offerts de sorte que sa fermeture se fait en 1933.

Pendant sa carrière d'écrivain, Colette ne nie pas que le travail d'écriture en est la source de son soutien financier. Écrire pour vivre ou vivre pour écrire, la formule a moins d'importance que le fait que l'écriture soit toujours présente dans la vie de cette femme de Lettres.

En 1932, il y a la publication de *Ces plaisirs*, renommée *Le pur et l'impur* en 1941, cette œuvre porte sur l'amour, la sexualité hétérosexuelle, homosexuelle et bisexuelle et est considérée par l'auteur comme son œuvre la plus belle. À la publication de *La chatte*, en 1933, suit celle de *Duo* en 1934.

Mes Apprentissages, témoignant les années auprès de Willy, est publiée en 1936. Cinq ans plus tard, c'est le tour à Henri de Jouvenel, dont la vie auprès de Colette est rapportée dans *Julie de Carneilhan*, qui commence à être publiée en feuilleton, en 1941.

À l'éclatement de la Seconde Guerre, Colette se trouve déjà abîmée par les douleurs provoquées par l'arthrite. Sans pouvoir se déplacer, elle continue à écrire. L'écrivain n'abandonne jamais son pouvoir d'observation appris de Sido et l'applique jusqu'à la fin dans son écriture.

En observant la ville de Paris par sa fenêtre, Colette rend des chroniques hebdomadaires au *Petit Parisien*. Ces textes, portant sur le quotidien parisien pendant la guerre, sont réunis dans l'ouvrage *Paris de ma fenêtre*, publié en 1942.

Goudekot, qui est juif, est pris par GESTAPO, la police secrète allemande, en 1941 et n'en est libéré qu'une année plus tard.

En 1944, on a la publication de *Gigi*, une nouvelle dont la mise en scène d'un amour doux et tendre contraste avec le contexte amer de ces dernières années de guerre.

Lors de ses vacances à Monaco, en 1951, Colette fait connaissance d'Audrey Hupburn, dans le set du film *Monte Carlo*. À l'époque, Audrey Hepburn n'était pas encore connue, c'est Colette qui fait remarquer ses talents pour la première fois en lui confiant le rôle principal de l'adaptation de son roman *Gigi* au théâtre.

1.9 Les dernières années

En 1945, la Seconde Guerre touche à sa fin. Colette publie dans cette même année le roman *Les belles saisons* et est élue pour la l'Académie Goncourt, dont elle sera, en 1949, la première femme présidente.

Même qu'immobilisée presque totalement par l'arthrite, Colette ne se laisse pas emporter par la maladie et continue toujours à écrire. Elle publie encore *L'étoile Vesper* (1946) et *Le fanal bleu* (1949), voit les tournages des films basés sur son œuvre, dont *Julie de Carneilhan* (1949), *Chéri* (1950) et *La seconde* (1951), et l'adaptation théâtrale de *Gigi* dans la Broadway, en 1951.

En 1953, elle reçoit la Médaille de la ville de Paris et est promue grand officier de la Légion d'honneur. Une année plus tard, elle décède à Paris. L'église catholique, en jugeant la vie de Colette trop scandaleuse, refuse de lui offrir un enterrement religieux.

C'est au gouvernement français, alors, d'offrir pour la première fois les funérailles officielles de grandes pompes à une femme. Cette femme, Colette, critiquée parfois d'être trop française, a tout osé dans sa vie et dans sa carrière.

De la province vers la Belle Époque parisienne, en passant par les deux grandes guerres, Colette a vécu le meilleur et le pire de son époque et a réussi à révéler par son écriture les esprits humains, ses désirs et pensées les plus distincts, de même que les couleurs, les parfums et les saveurs les plus diverses de son cher pays natal.

CHAPITRE II

LA NAISSANCE DU JOUR

Car j'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. J'obtenais qu'elle m'éveillât à trois heures et demie, et je m'en allais, un panier vide à chaque bras, vers des terres maraîchères qui se réfugiaient dans le pli étroit de la rivière, vers les fraises, les cassis et les groseilles barbues.

Colette, extrait de *Sido*, 1929.

Ce chapitre a pour but d'exploiter la genèse et la composition de l'œuvre *La Naissance du Jour*, en présentant son contexte de création, ses éléments fondamentaux, ses thèmes principaux, son intrigue et ses réflexions les plus importantes. Le rôle de cette œuvre et ses rapports avec l'ensemble de la production littéraire colettienne sont aussi mis en évidence dans l'analyse.

2.1 La genèse

Lorsque Colette commence, en 1927, le projet d'écriture de l'œuvre *La Naissance du Jour*, elle est déjà un écrivain reconnu et consacré dans le monde de Lettres. Femme mûre, elle a 54 ans et, débarrassée des enjeux de l'amour, elle se trouve divorcée à nouveau.

Dans cette phase qu'on a appelé « le renoncement à l'amour et le retour au passé de l'enfance », constituée surtout par les chefs d'œuvres comme *La Maison de Claudine*, *La Naissance du Jour* et *Sido*, l'auteur se penche sur le champ subjectif de la mémoire, en faisant appel à l'image de sa mère, Sido, pour faire figurer les souvenirs de son passé.

Ce sont les lettres de Sido, qu'elle lisait à fin d'en extraire « quelques bijoux », qui font partie du roman thème de ce mémoire, paru dans *La Revue de Paris* au début de 1928, puis aux éditions Flammarion.

Saint-Tropez, le décor de *La Naissance du jour*, est présenté à Colette en 1925 par Maurice Goudekot, qui a été son dernier et fidèle copain. Elle achète dans la région une maison, qu'elle baptise de La Treille Muscate, où elle essaie de vivre comme dans sa Bourgogne natale auprès de la nature, des plantes et des animaux dont la compagnie elle n'a jamais laissé d'estimer.

Colette s'inspire de ce nouvel espace de nature fraîche et encore inconnue des grandes foules, de même que des souvenirs évoqués par les lettres de sa mère, et reprend son travail d'écriture par lequel elle rend hommage aux merveilles naturelles de ce pays et mythifie l'image de Sido à jamais.

Pourtant, l'écriture de ce chef d'œuvre ne se fait pas de manière simple. Colette avoue la difficulté de son travail de constante réécriture dans des lettres qu'elle envoyait régulièrement à ses amis, dont Léopold Marchand à qui elle déclare : « Mon roman se défend comme un démon de moi ⁸ ».

Claude Pichois, critique littéraire et professeur, dans la préface pour l'édition de 1984, observe l'hésitation qui se présente à ceux qui essaient de définir la forme et les thèmes de cette œuvre : « Génétiquement, ce livre a hésité entre le roman, l'exaltation de la nature méditerranéenne et des amitiés estivales,

⁸ PICHOSIS, Claude. Préface. In : Colette (1928). *La Naissance du Jour*. Paris : Flammarion, 1984, p. 06.

l'évocation d'amours personnelles, anciennes et récentes, et le monument qu'un secret devoir lui commande d'élever à Sido »⁹.

Selon Pichois, André Billy, écrivain et critique littéraire, avait aussi touché à cette question dans *L'œuvre*, du 17 avril 1928, où il affirme : « La Naissance n'est pas un roman, bien qu'elle en a tous les caractères extérieurs »¹⁰.

Colette, de sa part, lui répondait : « on ne peut rien cacher à votre clairvoyance : vous avez flairé que dans ce roman le roman n'existe pas »¹¹.

L'information péritextuelle qui encadre l'œuvre comme roman ne suffit pas à résoudre la problématique référente à son genre. En consonance avec la confrontation de la forme et du contenu, cette œuvre, à notre avis, contribue à la constitution du genre autofictionnel.

2.2 Un discours de l'ambigüité : une entrée dans l'œuvre

Portant comme épigraphe la phrase « Imaginez-vous, à me lire, que je fais *mon portrait* ? Patience : c'est seulement *mon modèle* », de même que la marque générique de roman, *La Naissance du Jour* a comme incipit la fameuse lettre du cactus, transcrite ci-dessous :

Monsieur, « Vous me demandez de venir passer une huitaine de jours chez vous, c'est-à-dire auprès de ma fille que j'adore. Vous qui vivez auprès d'elle, vous savez combien je la vois rarement, combien sa présence m'enchant, et je suis touchée que vous m'invitiez à venir la voir. Pourtant, je n'accepterai pas votre aimable invitation, du moins pas maintenant. Voici pourquoi : mon cactus rose va probablement fleurir. C'est une plante très rare, que l'on m'a donnée, et qui, m'a-t-on dit, ne fleurit sous nos climats que tous les quatre ans. Or, je suis déjà une très vieille femme, et, si je m'absentais pendant que mon cactus rose va fleurir, je suis certaine de ne pas le voir refleurir une autre fois... Veuillez donc accepter, monsieur, avec mon remerciement sincère, l'expression de mes sentiments distingués et de mon regret » (*LNJ*, p. 19).

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ BILLY, André apud PICHOSIS, Claude. *Ibidem*, p. 7.

¹¹ COLETTE apud PICHOSIS, Claude. *Ibidem*, p. 7.

Avec cette lettre, l'œuvre tient son début. Un texte, marqué spatialement dans la page comme un texte hors récit, cette lettre constitue un niveau diégétique à part et présente la réponse d'une mère à son gendre. Celle-là refuse d'aller visiter sa fille à l'excuse d'attendre l'éclosion de la fleur de son cactus rose, plante rare qui ne fleurit que tous les quatre ans.

Cette mère, on apprend à la suite du récit, c'est la mère de Colette : « Ce billet, signé 'Sidonie Colette, née Landoy', fut écrit par ma mère à l'un de mes maris, le second. L'année d'après, elle mourait, âgée de soixante-dix-sept ans ». (*LNJ*, p. 19).

A partir de cette information, nous nous penchons sur l'horizon d'attente de l'autobiographie, le narrateur autodiégétique s'identifie à l'auteur et déclare son lien familial avec l'auteur de la lettre, conçue comme document véritable de sa vie.

Colette se situe dans son présent et s'identifie à sa mère, en relevant dans l'état actuel de sa vie et de son âge, la ressemblance avec sa génitrice :

Au cours des heures où je me sens inférieure à tout ce qui m'entoure, menacée par ma propre médiocrité, effrayée de découvrir qu'un muscle perd sa vigueur, un désir sa force, une douleur la trempe affilée de son tranchant, je puis pourtant me redresser et me dire : « Je suis la fille de celle qui écrivit cette lettre, – cette lettre et tant d'autres, que j'ai gardées (*LNJ*, p. 20).

Le jeu entre fiction et réalité s'installe du moment où le lecteur peut hésiter entre suivre l'information péritextuelle, qui encadre l'œuvre comme roman, ou encore d'essayer de reconnaître l'importance de l'interprétation de l'épigraphe, où l'auteur déclare ironiquement qu'elle ne veut pas du tout faire de son œuvre son portrait.

De même, en ce qui touche la lettre de la mère de Colette, celle-là est réinventée par Colette qui expose à la suite de l'œuvre comment elle arrive à changer le discours de Sido : « Quand je tâche d'inventer ce qu'elle m'eût dit, il y a toujours un point de son discours où je suis défaillante » (*LNJ*, p. 45).

Certes, les lettres que Colette a reçus de sa mère pendant sa vie sont regroupés dans une édition appelée « Sido, lettres à sa fille » (1984), où on trouve l'originelle de la lettre du cactus. Dans l'écrit originel de Sido, on voit que la mère

répond positivement à l'invitation de son gendre et a hâte de revoir sa fille bien aimée.

Ainsi, l'écrit qui représenterait un document de la vie réelle est un document manipulé, voire fictif. Que reste-il pour promouvoir l'identification de l'auteur avec la réalité ?

Il faut qu'on revienne à l'affirmation « Je suis la fille de celle qui écrivit cette lettre, – cette lettre et tant d'autres, que j'ai gardées ». Colette ne se présente pas comme l'auteur de ce roman qui porte, pourtant, son nom dans la couverture, elle se présente comme la fille de « celle qui a écrit la lettre ».

Si l'on sait, puisqu'elle nous affirme avoir manipulé les écrits de sa mère, que cette lettre est fausse, alors Colette fait son identification à une figure idéalisée de sa mère, à une figuré fictionnalisée de celle qui a été sa mère.

Bref, Colette dit, dans les premières pages de *La Naissance*, qu'elle est une autre, cette autre est à la fois aussi une autre personne fictionnalisée. Serait Sido, le modèle dont parle Colette dans son épigraphe ? Ou bien c'est la propre fiction qu'elle charge d'être son modèle principal ?

Après avoir fait l'évocation de sa mère dans la lettre du cactus qui entame l'œuvre, Colette commence un rapport de son état actuel, son présent d'énonciation est introduit en partant de la description de son espace actuel :

Est-ce ma dernière maison ? Je la mesure, je l'écoute, pendant que s'écoule la brève nuit intérieure qui succède immédiatement, ici, à l'heure de midi. Les cigales et le clayonnage neuf qui abrite la terrasse crépitent, je ne sais quel insecte écrase de petites braises entre ses élytres, l'oiseau rougeâtre dans le pin crie toutes les dix secondes, et le vent de ponant qui cerne, attentif, mes murs, laisse en repos la mer plate, dense, dure, d'un bleu rigide qui s'attendrira vers la chute du jour. Est-ce ma dernière maison, celle qui me verra fidèle, celle que je n'abandonnerai plus ? Elle est si ordinaire qu'elle ne peut pas connaître de rivales (*LNJ*, p. 23).

Quand la narratrice dit mesurer la maison et l'écouter, on peut comprendre qu'en effet le « moi » s'interroge par rapport au moment de la vie où il est situé, et l'espace de la nouvelle maison sert comme départ. C'est de l'espace où il se trouve qu'il attend la réponse à son inquiétude.

Métaphore du temps et de l'espace, cette maison sert de point de départ pour s'interroger sur l'avenir. Après avoir passé par beaucoup de maisons, de même que par de différents moments et saisons pendant sa vie, Colette essaie de savoir si cette maison sera sa dernière.

Temps et espace se conjuguent dans ce passage introductoire de l'œuvre. La temporalité se fait remarquer par l'observation des éléments représentatifs de l'espace. L'heure de déroulement de la scène est floue, la nuit et le midi se confrontent dans une même sentence. Toutefois, l'entretemps du cri de l'oiseau rougeâtre est précis : « l'oiseau rougeâtre dans le pin crie toutes les dix secondes ».

De la même manière, la fin du jour n'est aperçue que par le changement de la couleur de la mer dont le bleu « s'attendrira vers la chute du jour ».

Les éléments de l'espace se rassemblent autour de la maison, comme si elle leur donnait origine. Les cigales, les oiseaux, les murs, le vent, la mer se font présents et de manière cyclique nous revenons aux murs de la maison et à la question initiale : « Est-ce ma dernière maison, celle qui me verra fidèle, celle que je n'abandonnerai plus ? ».

Processus composant recourant dans l'œuvre, l'espace extérieur de la nature est exalté en détail, mais d'une manière fragmentée, voire impressionniste en résultant au retour immédiat du flux de conscience de la narratrice.

En ce qui concerne les épisodes présentés comme biographiques, ceux-ci sont racontés de manière hésitante, ce qui produit de l'indécision chez le lecteur par rapport à leur vérité. Surtout parce qu'on voit constamment se mélanger dans le discours tenu comme autobiographique un mélange flou de rêve, de souvenir et de mémoire :

« Une seconde de plus, et j'échouais à l'oral », *balbutie la mémoire encore engluée*. « Ah ! ce regard qu'il avait dans mon songe... Qui ? Le plus grand commun diviseur ? Non, voyons, Lui, Lui, quand il m'épiait par la fenêtre, pour savoir si je l'avais trompé... Mais ce *n'était pas Lui, c'était... Était-ce... ?* » La lumière monte, élargit de force une baie vert doré entre les paupières... « *Était-ce Lui, ou bien ?... – je suis sûre qu'il est au moins sept heures – s'il est sept heures, c'est trop tard pour arroser les aubergines : le soleil est dessus – et pourquoi est-ce qu'avant de m'éveiller je ne Lui ai pas brandi sous le nez cette lettre, où il me promettait*

la paix, l'amitié, une connaissance meilleure et réciproque de nous-mêmes, et... – de toute la saison, je ne me suis pas levée si tard... » Car rêver, puis rentrer dans la réalité, ce n'est que changer la place et la gravité d'un scrupule...(LNJ, p.27).

Une profusion des temps compose cet extrait. Le temps de l'énonciation s'introduit dans le temps de l'énoncé, où le songe et le rapport des faits passés se mélangent, en mettant en évidence la subjectivité de la mémoire, de même que le flux de la pensée qui varie entre le présent de narration et le passé des souvenirs remémorés.

La narratrice exprime des réflexions sur la subjectivité de sa mémoire « qui balbutie », et l'image d'un « Lui », en majuscule, s'introduit dans ses songes. Ce « Lui », dont le référent n'est pas explicite, peut signifier l'homme, l'être du sexe opposé, qui est évoqué constamment par la narratrice.

Ce « Lui », c'est le mari qui « l'épiait pour voir si elle l'avait trompé » et qui signait tout seul comme auteur ses œuvres à elle, ou encore le « critique » littéraire qui jugeait mal le caractère « trop biographique » de ses œuvres.

Retrouvée, maintenant, débarrassé de ces rapports avec l'homme, la narratrice n'oublie pas la pression que ce regard masculin exerce sur elle. Ce n'est pas au hasard que un des thèmes de l'œuvre c'est le rituel des adieux à la vie à deux, où l'auteur demande enfin à son semblable du sexe opposé de vivre, enfin, en paix.

Cet extrait sert bien à comprendre la construction du récit de cette œuvre dont la caractéristique principale est le mélange des discours : les souvenirs, le songe, la fiction, la réalité se fusionnent en faisant de l'ambiguïté entre réel et fiction l'un des caractères le plus important de ce récit.

Même quand le récit se tourne vers la fiction, on y retrouve quelques faits de réalité et l'envers se passe également. La fiction se fait présente en ce qu'on croyait être de la vie réelle et le réel s'introduit dans les faits fictifs.

D'une manière plus large, nous pouvons dire que Colette construit dans cette œuvre un récit, dédiée à la figure de Sido. Elle crée un rapport d'apparence biographique à la forme d'un journal intime, dont le destinataire est beaucoup de fois sa mère, et où elle exalte la nature qu'elle a appris à admirer avec Sido.

L'autre récit, celui qui est fictif commence au cinquième chapitre et trouve sa fin avant que l'œuvre soit achevée. Celui-ci concerne une intrigue romanesque typique, dont le triangle amoureux composé par Colette elle-même, femme de lettres reconnue qui passe l'été à Saint-Tropez, un jeune homme de Saint-Tropez, nommé Vial, qui est amoureux de celle qu'on appelle Mme. Colette et une jeune femme, Hélène qui est amoureuse de Vial.

Quand le sujet s'identifie comme écrivain et romancière, nous trouvons quelques extraits où le récit se penche sur le processus d'écriture, c'est-à-dire des extraits de métafiction, comme ce passage où la narratrice révèle un des thèmes littéraires qu'elle tente d'écrire : « J'ai parfois voulu écrire l'histoire d'une progéniture dévorée, jusqu'aux os, par ses géniteurs. [...] Seulement Mauriac a déjà fait *Genitrix*... » (LNJ, p. 59 et 60).

La narration de l'œuvre se fait, de cette façon, par deux je (s) : le « je » référent au sujet écrivain, qui porte son nom dans l'œuvre, qui est le sujet de l'énonciation et aussi de l'énoncé qui porte sur des faits de sa vie au même temps qui réfléchit au processus de création et écriture, et un « je » personnage du récit fictif, l'intrigue du triangle amoureux qui n'apparaît qu'au cinquième chapitre.

Le jeu entre les « je » est construit par transition/transposition entre les deux niveaux autobiographique et autofictionnel. Les mémoires dites vraies sont en effet manipulées par Colette, et, dans le niveau dit fictif, la présence de personnages réels contribue encore plus pour le mélange entre le réel et la fiction et pour l'ambiguïté qu'i s'impose comme marque principale de l'œuvre.

2.3 Un journal intime ou une ode à la vie naturelle ?

En découvrant la Méditerranée, Colette redécouvre aussi sa terre natale. L'espace de nature exubérante de la Côte d'Azur lui renvoie à celui de son enfance heureuse en Bourgogne.

Maintenant, dans un contexte différent, comme femme écrivain et mère, elle a l'opportunité de revivre la routine et les sensations d'habiter auprès de la nature, après avoir vécu longtemps à Paris.

Ainsi, elle décrit avec détail sa vie et la routine naturelle qu'elle poursuit dans sa maisonnette à Saint-Tropez. Les couleurs, l'odeur et les bruits, rien n'échappe à son rapport minutieux.

En se penchant surtout sur les plaisirs et les sensations du moment présent qui l'entoure, la narratrice ne projette dans le futur que le besoin d'accomplir les tâches quotidiennes concernant les soins avec ses plantes et ses animaux.

J'entends tinter les bouteilles qu'on reporte au puits, d'où elles remonteront, rafraîchies, pour le dîner de ce soir. Après le dîner, il ne faudra pas oublier d'irriguer les rigoles qui encadrent les melons, et d'arroser à la main les balsamines, les phlox, les dahlias, et les jeunes mandariniers qui n'ont pas encore de racines assez longues pour boire seuls au profond de la terre, ni la force de verdoyer sans aide sous le feu constant du ciel... Les jeunes mandariniers..., plantés pour qui ? Je ne sais. (*LNJ*, p. 23.)

Le récit de sa vie quotidienne nous rappelle la forme d'un journal intime, où les activités de la routine ont une place importante. Cependant, la routine de ses activités personnelles y tient moindre place comparée à la façon comme elle met en valeur les mouvements des bêtes et le changement temporel que subit l'espace naturel où elle se situe.

Si l'on songe à la structure d'un journal quotidien, on voit qu'il manque à son rapport une précision temporelle plus objective, vu qu'il n'y a que les marqueurs vagues des jours dont la narratrice se sert pour situer le passage du temps.

Nous tenons compte que ce rapport ne fait appel qu'à la temporalité du moment sensible aux choses naturels et entourée par cette nature, la narratrice se laisse emporter par la logique d'appréciation de la vie simple et contemplative, tel elle le fait en observant le mouvement des bêtes qui sont autour de soi :

Les chats attaqueront par bonds verticaux les phalènes, dans l'air de dix heures bleu de volubilis. Le couple de poules japonaises, assoupi, pépiera comme un nid, juché sur le bras d'un fauteuil rustique. Les chiens, déjà retirés du monde, penseront à l'aube prochaine, et j'aurai le choix entre le livre, le lit, le chemin de côte jalonné de crapauds flûteurs...(*LNJ*, p. 24).

Les tâches les plus importantes qu'elle a à effectuer sont celles liées à l'observation de la nature. Si la nature peut être conçue comme tout ce qui est naturel, qui se construit de manière innée sans intervention humaine, ainsi, la

narratrice de *La Naissance* ne tient pas à modifier cette logique, elle essaie plutôt de la suivre.

Demain, je surprendrai l'aube rouge sur les tamaris mouillés de rosée saline, sur les faux bambous qui retiennent, à la pointe de chaque lance bleue, une perle... Le chemin de côte qui remonte de la nuit, de la brume et de la mer... Et puis le bain, le travail, le repos... Comme tout pourrait être simple... (LNU, p. 24).

Sans rien modifier à ce qui lui est naturel, Colette s'aperçoit que la vie pourrait être si simple. Cette simplicité est comparable aux premières années de sa vie, quand sa mère, Sido, lui accordait l'honneur de voir la naissance du jour dans le jardin de sa maison d'enfance et lui apprenait à s'émerveiller de tout à ce qu'elle pourrait regarder.

Aurais-je atteint ici ce que l'on ne recommence point ? Tout est ressemblant aux premières années de ma vie, et je reconnais peu à peu, au rétrécissement du domaine rural, aux chats, à la chienne vieillie, à l'émerveillement, à une sérénité dont je sens de loin le souffle – miséricordieuse humidité, promesse de pluie réparatrice suspendue sur ma vie encore orageuse – je reconnais le chemin de retour. (LNU, p. 24).

La maturité s'impose et peut lui accorder le retour à la sérénité et à la paix de son enfance. Ainsi, elle s'interroge si c'est dans ce moment où elle se situe qu'elle pourra enfin trouver la stabilité, le point où elle n'aura plus besoin de recommencer sa vie à nouveau.

Pichois confirme que les sources thématiques de *La Naissance* sont originaires de l'ensemble des caractères les plus notables dans la vie de Colette, dont : « Sido, flore, faune, les sources de son pays natal, de son enfance, mais aussi dans le roman : la fidélité à soi, la stabilité opposée au vagabondage »¹².

Certainement, ces éléments tiennent une place importante dans *La Naissance*, dont le récit qui se prétend comme le journal intime de l'auteur se configure comme un poème en hommage à la vie simple, sensuelle et naturelle. En ce qui touche à la maturité, la narratrice la considère comme l'opportunité à acquérir la stabilité dont elle a besoin.

¹² PICHOS, Claude. Préface. *Op. cit.*, p. 15.

2.4 Sido : la pédagogue du regard

Sidonie Landoy, née à Paris en 1835 et morte en 1912, est la mère de Colette dont les lettres et les enseignements sont exaltés dans *La Naissance*. Mythifiée dans l'œuvre de sa fille, Sido, comme elle était appelée, est un référent constant dans l'œuvre.

Si la nature environnante de la Côte d'Azur fait réveiller à Colette les souvenirs de l'espace de son enfance, il lui manque seulement faire l'hommage à celle qui lui a appris à observer et à aimer la nature.

Ripoll, dans son travail sur « Le regarde dans/de La Chatte chez Colette », met en évidence l'importance de l'héritage légué de Sido à Colette. Selon ses mots, elle affirme que Sido est « la pédagogue du regard »¹³.

C'est Sido qui enseigne à Colette l'art et l'importance de regarder et d'admirer les moindres détails de l'environnement. D'après Ripoll, une des leçons fondamentales de Sido a été le développement de « la faculté d'émerveillement » c'est-à-dire savoir s'étonner de la nature et de la vie dans la simplicité des choses quotidiennes.

Nous pouvons dire que, avec *La Naissance Du Jour*, Colette fait preuve des apprentissages légués de Sido et elle en fait en rendant à son professeur tous les honneurs mérités.

D'une certaine manière, la vie en Provence peut rendre possible le retour aux origines de la narratrice, lui remontant à ses racines naturelles et féminines dont la figure maternelle est la représentante par excellence.

Ainsi, dans chaque activité liée à l'écriture et aux soins quotidiens de l'espace de la nature, Colette ressent la présence de sa mère. Comme si dans le moment d'apaisement et maturité où elle se trouve, la narratrice pourrait enfin suivre le chemin que sa mère un jour a suivi. Ainsi, dans cette espace de sérénité, elle s'entoure du fantôme maternel :

La femme de chambre bêche avec amour, la cuisinière savonne au lavoir. Ici-bas, quand je ne croyais plus la suivre que de l'autre côté de la vie, ici-bas existe donc une sente potagère où je pourrais remonter mes propres

¹³ RIPOLL, Alexânia. Le regard dans/de la Chatte chez Colette. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000, p. 59.

empreintes ? À la margelle du puits un fantôme maternel, en robe de satinette bleue démodée, emplit-il les arrosoirs ? (*LNJ*, p. 25).

Ce fantôme maternel se fait présent dans tout ce qui concerne les habitudes naturelles de la narratrice. Puisque c'est Sido qui lui a appris à lire le monde et le transformer en écriture, Colette déclare que, dans son travail d'écrivain, elle ne fait que suivre la carrière de poète que sa mère avait eu comme deuxième nature :

Elle m'a donné le jour, et la mission de poursuivre ce qu'en poète elle saisit et abandonna, comme on s'empare d'un fragment de mélodie flottante, en voyage dans l'espace... Qu'importe la mélodie, à qui s'enquiert de l'archet, et de la main qui tient l'archet ? (*LNJ*, p. 43).

L'héritage de l'écriture est perçu comme un attribut féminin qui rapproche mère et fille tout en étant aussi une source de reconnaissance et affirmation identitaire. Même si le père de Colette avait aussi essayé d'être écrivain, c'est à sa mère qu'elle délègue cet héritage.

C'est Sido qui donnait à voir aux yeux de sa fille le monde et ses merveilles. Elle laissait la petite Colette voir la naissance du jour et admirer le réveil de la nature dans le jardin de sa maison en Saint-Saveur-en-Puisaye. Colette révèle un de ses épisodes de son enfance dans l'œuvre *Sido*, de 1929 :

Car j'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. J'obtenais qu'elle m'éveillât à trois heures et demie, et je m'en allais, un panier vide à chaque bras, vers des terres maraîchères qui se réfugiaient dans le pli étroit de la rivière, vers les fraises, les cassis et les groseilles barbues¹⁴.

La petite Colette avait, alors, des récompenses différentes de la majorité des enfants. Son plaisir particulier était pouvoir apprécier le réveil du jour, moment où elle se sentait spéciale.

À trois heures et demie, tout dormait dans un bleu originel, humide et confus, et quand je descendais le chemin de sable, le brouillard retenu par son poids baignait d'abord

¹⁴ COLETTE. *Sido*. Paris : Editions G.P., 1973 p. 22.

mes jambes, puis mon petit torse bien fait, atteignait mes lèvres, mes oreilles et mes narines plus sensibles que tout le reste de mon corps... J'allais seule, ce pays mal pensant était sans dangers. C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion...¹⁵

Pouvoir observer les premiers rayons du soleil, entendre le chant des premiers oiseaux du jour, se faire présente dans la naissance du jour, le réveil du monde, tout cela lui donnait la conscience d'être spéciale. À ce moment-là, c'est comme si le monde l'appartenait.

Colette dit, dans *La Naissance*, que Sido voulait le monde à elle, qu'elle tenait à chercher les premiers moments du jour pour faire preuve de son existence et savourer l'éclosion de chaque être : « Elle se levait tôt, puis plus tôt, puis encore plus tôt. Elle voulait le monde à elle, et désert, sous la forme d'un petit enclos, d'une treille et d'un toit incliné » (*LNJ*, p.44).

La narratrice partage de la même envie d'atteindre le commencement de la journée. Elle connaît cet état d'émerveillement et elle prend part à cette ivresse cénesthésique : « Ma mère montait, et montait sans cesse sur l'échelle des heures, tâchant à posséder le commencement du commencement... Je sais ce que c'est que cette ivresse-là » (*LNJ*, p. 44).

Le rapport étroit entre Sido et la nature est mis en évidence pendant tout le roman. Sido devient référent autant que destinataire du travail poétique que Colette réalise. Comme le décrit Kristeva, plus qu'un être quelconque, Sido représente le monde :

Une femme, Sido ? ou bien un monde ? L'espace lui-même : 'glorieux visage de jardin' s'un côté, 'soucieux visage de maison' de l'autre. Une femme si l'on veut, mais plutôt un modèle originel et reconstruit par les projections de la narratrice qui l'identifie enfin au cycle cosmique : 'Levée au jour, parfois devançant le 'jour', accordée 'aux points cardinaux, à leurs dons comme à leurs méfaits'. Emblème de l'Être qu'elle humanise et féminise en retour, Sido est le point de mire de l'imaginaire, selon Colette [...] ¹⁶.

¹⁵ Idem.

¹⁶ KRISTEVA, Julia. *Op.cit.*, p. 28.

Sido représente, ainsi, la pédagogue du regard, la mère, la nature, le monde et surtout le point de départ vers la sensibilité qui donne origine chez Colette à l'écrivain. À cette idole, Colette dédie plusieurs pages de ses œuvres, en essayant de rendre hommage à celle qui, comme elle même décrit, lui a donné le jour et la mission d'être poète.

Nous pouvons dire que le journal intime de sa nouvelle vie à Saint-Tropez et les réflexions qui en sont originaires ont pour but un dialogue sur ou avec Sido et dont Sido en est aussi le destinataire.

La fille dans sa condition de maturité, revenue dans un espace qui ressemble à celui de son enfance, ressent le besoin de parler et de se rapprocher de celle qui lui a tout enseigné en ce qui concerne la sensibilité envers la nature et envers les Lettres.

La rencontre entre mère et fille ne peut se passer qu'à travers des songes de l'écriture, puisque Sido était déjà morte depuis 1912. Colette imagine cette rencontre et laisse éprouver aussi un sentiment de peur quand à la possibilité de retour de la mère, elle a peur que son idole n'approuve pas sa condition et l'état de sa vie :

Maintenant que je me défais peu à peu et que dans le miroir peu à peu je lui ressemble, je doute que, revenant, elle me reconnaisse pour sa fille, malgré la ressemblance de nos traits... À moins qu'elle ne revienne quand le jour point à peine, et qu'elle ne me surprenne debout, aux aguets sur un monde endormi, éveillée, comme elle fut, comme souvent je suis, avant tous... (LNJ, p. 20).

Bien qu'elle se ressemble à sa mère en apparence, quelque chose l'empêche encore de se comparer à cette figure idéalisée. Les seuls moments où elle se voit à l'égard de sa mère sont ceux qui représentent le lien entre femme et nature, le moment de la naissance du jour, dans un monde endormi, où seules les deux femmes se reconnaissent.

Sido, comme destinataire et référente du récit poétique de sa fille, puisque c'est elle qui lui a accordé la mission d'être poète, représente le modèle que Colette souhaite suivre et, pourtant, un modèle paru comme insaisissable. Toutefois, vu que Sido, dans l'œuvre, est une construction de langage, nous comprenons que ce modèle est, ainsi, une fiction.

Et c'est, alors, la fiction qui offre l'éventail de possibilités le plus inépuisable pour la reconstruction de soi qui serait tenue comme une des fonctions de l'écriture dans l'œuvre colettienne.

2.5 Le renoncement à l'amour et l'ouverture à l'amour de l'existence

Présent dans *La Vagabonde* (1910) et *Chéri* (1920), le renoncement à l'amour est un thème aussi de *La Naissance*. Cette œuvre nous fait connaître le progrès de l'idée propre de l'auteur de rupture avec les enjeux de l'amour.

Surtout comme une façon de se rapprocher à la figure de la mère, la narratrice cherche à se détacher de la passion, pour réussir à être comparable à l'image de sa mère sereine et chaste.

Au début du récit, la narratrice nous apprend que, lors d'une rencontre imaginaire avec sa mère, elle aurait honte de ne pas pouvoir montrer les objets qui représenteraient les soins de la nature et de faire montrer aux yeux de sa mère la présence d'un homme :

Avant presque tous, ô ma chaste et sereine revenante ;
mais je ne pourrais te montrer ni le tablier bleu chargé de la
provende des poules, ni le sécateur, ni le seau de bois...
Debout avant presque tous, mais sur un seuil marqué d'un
pas nocturne, mais demi-nue dans un manteau palpitant
hâtivement endossé, mais les bras tremblants de passion
et protégeant – ô honte, ô cachez-moi – une ombre
d'homme, si mince... (LNU, p.21).

Notons que, comme l'explique Kristeva, Colette, basée sur l'idéalisation de Sido, aurait considéré «comme 'pure' toute passion qui se nourrit d'une semblable mère-version, et impurs les liens qui l'ignorent»¹⁷.

Une bonne place est, ainsi, réservée dans l'œuvre pour magnifier le rapport entre le féminin et la nature, tandis que les hommes y sont rapportés au contexte de la souffrance de l'amour, le jugement et la critique envers le travail d'écriture des femmes.

¹⁷ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 28.

De cette manière, l'image dont Colette a honte, c'est celle de l'homme, représentant des rapports impurs. Elle a honte de montrer à sa mère revenante qu'elle n'a pas encore atteint le degré d'élévation envers les choses naturelles et le détachement de l'amour impur.

Ainsi, face à la figure de sa mère, sa très chère revenante, elle essaie de troubler l'image apparente de l'homme :

– Écarte-toi, laisse que je voie, me dirait ma très chère revenante... Ah ! n'est-ce pas mon cactus rose qui me survit, et que tu embrasses ? Qu'il a singulièrement grandi et changé !... Mais, en interrogeant ton visage, ma fille, je le reconnais. Je le reconnais à ta fièvre, à ton attente, au dévouement de tes mains ouvertes, au battement de ton cœur et au cri que tu retiens, au jour levant qui t'entoure, oui, je reconnais, je revendique tout cela. Demeure, ne te cache pas, et qu'on vous laisse tous deux en repos, toi et lui que tu embrasses, car il est bien, en vérité, mon cactus rose, qui veut enfin fleurir (*LNJ*, p. 21).

L'image de l'homme est transfigurée dans celle du cactus rose dont l'éclosion a été l'excuse pour que Sido refuse d'aller visiter sa fille dans la lettre introductive de *La Naissance*.

Ce changement est bien fait pour mettre en évidence l'éloignement visé par la narratrice qui veut prendre congé des rapports avec l'homme et se pencher au développement de l'amour et des plaisirs de la nature, de l'existence, voire de l'écriture.

Pour atteindre ce but, c'est aux enseignements de Sido que l'auteur fait appel :

À n'en pas douter, ma mère savait, elle qui n'apprit rien, comme elle disait, « qu'en se brûlant », elle savait qu'on possède dans l'abstention, et seulement dans l'abstention. Abstention, consommation, – le péché n'est guère plus lourd ici que là, pour les « grandes amoureuses » de sa sorte, – de notre sorte (*LNJ*, p.42).

De même que Colette, Sido s'est mariée deux fois, la narratrice se qualifie et qualifie à sa mère comme des « grandes amoureuses » : « Nous eûmes chacune, deux maris. Mais, tandis que les deux miens sont – vous m'en voyez aise – bien vivants, ma mère fut deux fois veuve » (*LNJ*, p.46).

Sido, pourtant, lui apprend qu'on ne possède l'amour que par l'abstention. Il faudrait ainsi que la narratrice se débarrasse du désir de possession pour qu'elle trouve un sens d'amour plus large, comme par l'admiration de ce qui ne doit être admiré que par le regard, comme Sido lui a appris à l'enfance : « Ne touche pas du doigt l'aile de ce papillon » (*LNJ*, p. 42).

Par cette métaphore du papillon, Sido apprend à la jeune Colette que l'amour s'en va au moment où l'on essaie de l'appivoiser de même que le papillon quand on veut le toucher.

En remémorant ses amours anciens et la routine d'aimer, la narratrice de *La Naissance* décide, donc, de renoncer aux enjeux de l'amour : « Ainsi va la routine de souffrir, comme va l'habitude de la maladresse amoureuse, comme va le devoir d'empoisonner, innocemment, toute vie à deux... » (*LNJ*, p.27).

Et, ainsi, du moment où elle s'éloigne de la passion charnelle, elle peut atteindre l'amour dans son amplitude, loin des « plaisirs brefs » : « C'en est donc fini de cette vie de militante, dont je pensais ne jamais voir la fin ? Il n'y a plus que mes songes pour ressusciter, de temps à autre, un amour défunt, j'entends l'amour nettoyé de ses plaisirs brefs et localisés » (*LNJ*, p.27).

Vu que le détachement de ces plaisirs brefs ne se fait pas facilement, la narratrice exprime l'hésitation existante lors d'une possibilité de rapport avec un homme.

Elle appelle, alors, l'homme à venir aussi « respirer » avec elle c'est-à-dire à s'en libérer des enjeux de l'amour : « Humble à l'habitude devant ce que j'ignore, j'ai peur de me tromper, quand il me semble qu'entre l'homme et moi une longue récréation commence... Homme, mon ami, viens respirer ensemble ?... J'ai toujours aimé ta compagnie » (*LNJ*, p.34)

L'amour, dans la conception d'attachement, est, enfin, aperçu par elle comme une banalité dont elle se débarrasse : « Une des grandes banalités de l'existence, l'amour, se retire de la mienne » (*LNJ*, p.34).

La narratrice fait encore appel à la figure de l'homme pour qu'il prenne congé de l'amour :

Homme, mes anciennes amours, comme on gagne, comme on apprend, à tes côtés ! Il n'est si bonne compagnie qui ne se quitte ; mais je m'engage ici à prendre courtoisement mon congé. Non, tu ne m'as pas tuée, peut-

être ne m'as-tu jamais voulu de mal... Adieu, cher homme, et bienvenue aussi à toi (LNJ, p.39).

Après avoir survécu aux gains et aux pertes de la vie à deux, la narratrice reconnaît les apprentissages qui en sont originaires et est prête pour prendre congé de cette vie. Elle dit, enfin, adieu à l'homme, mais en l'invitant aussi à suivre sa décision.

De cette manière, on croit que l'expression d'adieu et de bienvenue envers l'homme, présente dans l'extrait ci-dessus, s'explique pour la conception qu'être libre des enjeux de l'amour signifie rester libre pour être soi-même et pour trouver sa place à côté de l'autre sans opprimer son identité.

En envisageant un conseil d'un de ses maris qui croyait que les thèmes de l'œuvre de Colette étaient trop fondés sur l'amour, la narratrice assume qu'elle serait en train de s'engager à une nouvelle thématique : « Un de mes maris me conseillait : ' Tu devrais bien, vers cinquante ans, écrire une sorte de manuel qui apprendrait aux femmes à vivre en paix avec l'homme qu'elles aiment, un code de la vie à deux...' Je suis peut-être en train de l'écrire... » (LNJ, p. 38 et 39).

Si Colette qu'elle serait peut-être en train d'écrire le code pour que les femmes vivent en paix avec les hommes, ce code serait compris dans *La Naissance* comme un code pour que les deux, homme et femme, soient heureux et en paix pourvu qu'ils soient libérés de la pression et de l'attachement de l'amour. Ce n'est pas au hasard, alors, que la narratrice invite l'homme à venir prendre congé de l'amour avec elle.

Bien plus qu'un code pour la paix entre homme et femme, *La Naissance* marque le passage de l'amour charnel, physique, à l'amour au sens large, un amour pour la vie, l'existence et ses plaisirs sensuels qui tiennent origine à chaque nouvelle journée, puisque : «Ce n'est pas trop que de naître et de créer chaque jour.» (LNJ, p.165 et 166).

C'est en renonçant aux plaisirs brefs que la narratrice s'élève à l'appréciation de l'existence, en se reprochant à l'image de sa mère qui lui a enseigné à observer chaque détail de la nature, en trouvant de l'étonnement dans chaque naissance du jour.

La main couleur bronze qui ne cesse jamais d'écrire, se prête à recréer son existence et donner naissance à chaque nouveau jour, à une nouvelle vie et à de nouvelles histoires.

2.6 L'intrigue fictionnelle et ses personnages

À la fin du quatrième chapitre, on trouve la phrase qui sert aussi comme épigraphe de l'œuvre : « Imagine-t-on, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle » (*LNJ*, p.53).

Cette phrase, qui symbolise la réflexion principale de l'œuvre, dont la mise en cause de l'écriture biographique et une mise en œuvre du genre autofictionnel, sert d'initiation au récit fictif présent dans le cinquième chapitre. Celui-ci encadre des personnages réels et inventés.

L'intrigue se construit autour des rencontres estivales des amis de Colette, des artistes, des écrivains et des peintres, dans sa maison à Saint-Tropez. Le nœud du récit est perçu lors de la relation d'amour triangulaire qui tient lieu entre Colette, reconnue par Mme. Colette, Vial, un jeune habitant de la région et Hélène Clément, une jeune étudiante en peinture.

Venant d'apprendre l'intérêt du jeune homme par elle, Colette ne tarde pas à essayer de rejoindre Vial avec Hélène qui ne nie pas son amour par le jeune décorateur. C'est à Colette, alors, de se mettre face au jeune et refuser son amour.

2.6.1 Les personnages de la vie réelle

Le cinquième chapitre commence par la mise en scène d'un homme qui est observé par la narratrice qui se sert d'une focalisation externe pour décrire les gens de son entourage : « On voit, sur le visage d'un homme qui suit, du regard, certains apprêts ménagers, surtout ceux d'un repas, une expression mêlée de considération religieuse, d'ennui et de frayeur » (*LNJ*, p. 55).

Enfin, le récit fictif entre en scène, en intégrant la routine de la narratrice dans sa maison d'été, les amis de Colette surgissent dans le récit en représentant les rencontres et les divertissements estivaux.

Le mobile de l'entrée en scène de ces personnages est le déjeuner pour fêter un saint local :

Pour fêter un saint local qui commande traditionnellement aux frairies, Segonzac, Carco, Régis Gignoux et Thérèse Dorny devaient quitter les hauteurs d'une colline, et manger ici un déjeuner méridional, salades, rascasse farcie et beignets d'aubergines, ordinaire que je corsais de quelque oiseau rôti (*LNJ*, p. 55).

Les noms cités dans cet extrait sont ceux des gens qui font partie du cercle personnel d'amis de Colette.

André Dunoyer de Segonzac, peintre impressionniste et illustrateur français, née en 1884 et mort en 1974, a eu un atelier à Montparnasse et est tombé amoureux de Saint-Tropez, où il loue une maison et fréquente aussi celle de son amie Colette qui le surnomme, amicalement, « le grand Dédé ».

Francis Carco, écrivain, poète et journaliste français, a été un ami fidèle à Colette depuis leur rencontre, en 1917, dans le journal *L'éclair*.

Régis Gignoux, romancier, auteur et critique dramatique, est né en 1878 et est mort en 1931, à l'époque de l'écriture de *La Naissance du Jour*, il était marié à Thérèse Dorny, l'actrice française reconnue par le film *Les Diaboliques*, d'Henri-Georges Clouzot. Veuve de Gignoux, Thérèse se marie avec Dunoyer, en 1963.

D'autres noms d'écrivains et artistes de l'époque sont cités dans *La Naissance*, dont les principaux nous citons ci-dessous :

Jean Cocteau, l'écrivain et cinéaste qui a été voisin de Colette au Palais Royal, après la Seconde Guerre ; André Dignimont, peintre, illustrateur et ami de Colette ; François Mauriac, dont les lettres changées avec Colette sont attestées après 1942 ; Catulle Mendès, le poète dont la femme Marguerite Moreno a été grande amie à Colette ; Léopold Marchand, fidèle ami de Colette, a été scénariste et dramaturge, et a adapté le roman *Chéri*, de Colette, pour le cinéma et Luc-Albert Moreau, peintre et graveur, a fait les illustrations de *La Naissance du Jour*.

Ces artistes agroupés dans le récit de Saint-Tropez, forment ce que Pichois appelle comme le groupe «Montmartre transporté au Var ». Ce sont les gens de la vie réelle avec lesquels Colette partage ses histoires et ses travaux.

Certes, l'auteur et sa gardienne Divine, ainsi citée dans l'œuvre, dont le vrai nom Mme Lamponi, recevaient beaucoup de ces amis dans la maison à

Saint-Tropez que Colette surnomme de *La Treille Muscate*. Néanmoins, il y en a, entre ceux de la vie réelle, deux personnages fictifs qui encadrent avec la narratrice le triangle amoureux romanesque, constituant le récit fictionnel de l'œuvre.

2.6.2 Les personnages fictifs

Si les personnages de la vie réelle de l'auteur-narratrice, ceux que Pichois appelle « les hommes et femmes de chair et d'os »¹⁸ entrent de manière naturelle ou comme le dit aussi Pichois « de plain-pied » dans le roman, ceux qui sont prouvés fictifs ont mal à convaincre.

Colette prend recule et fait appel à une description beaucoup de fois floue pour introduire les personnages fictifs, tandis que les personnages de la vie réelle composent naturellement la routine estivale de la narratrice.

Vial, le jeune décorateur qui est épris par elle, apparaît dans le récit, introduit par le référent spatial :

Vial, qui habite à trois cents mètres d'ici un dé peint en rose, n'était pas heureux ce matin, car le réchaud à repasser, équipé en gril à braise, encomrait un coin de la terrasse, et mon voisin se faisait petit comme un chien de chasse le jour d'une noce (*LNJ*, p.55).

On apprend que Vial, est le voisin de la narratrice par le référent spatial qu'elle offre en décrivant la distance de sa maison jusqu'à la sienne. On ne reçoit rien de plus minutieux sur ce personnage et pourtant la narratrice fait preuve de son regard détailliste qui décrit précisément la forme et la couleur de l'habitation de son invité.

Il faut aussi retenir la comparaison qui est faite, Vial se fait petit comme un chien de chasse le jour d'une noce, parce qu'elle avance une information importante en ce qui concerne l'intrigue.

Si Vial est comparé au chien qui se fait petit, c'est parce qu'on veut bien exprimer son non-appartenance au milieu où il est situé par la narratrice.

¹⁸ PICHOSIS, Claude. *Op. cit.*, p. 8.

Aussi bien dans le plan de l'autobiographie, puisqu'il est l'intrus comme personnage fictif, que dans le plan de la fiction, étant donné qu'il n'appartient pas au milieu artistique, sa présentation dans l'œuvre se fait surtout par la précision d'une distance géographique et sociale : « Vial, qui habite à trois cents mètres d'ici ».

De cette introduction au personnage, la narration part toute suite à l'exposition d'un dialogue entre Vial qui aide la narratrice dans la préparation du repas pour la fête : « — Ne crois-tu pas, Vial, qu'ils aimeront ma sauce, avec les petits poulets ? » (LNJ, p.55)

La proximité des deux se fait remarquable, et la narration expose les moindres mouvements des personnages : « Il pencha son torse nu, lustré de soleil et de sel, dont la peau mire le jour. Selon qu'il bougeait, il était vert autour des reins, bleu sur les épaules, à l'image des teinturiers de Fez » (LNJ, p.56).

L'utilisation du passé simple se fait plus courante dans l'œuvre à partir du déroulement du récit fictif. La narratrice prétend donner l'impression de s'éloigner de son récit de journal intime, ce qui finit pour mettre l'accent encore plus sur le caractère fictionnel de la scène.

Les détails des couleurs dans la description de Vial sont remarquables. Ce sont des couleurs vives de lumière, le soleil, le vert et le bleu pourraient bien faire partie de la peinture de la nature provençale à Saint-Tropez.

La narratrice n'essaie pas de faire une description précise de ce jeune. Elle repère plutôt les détails qui lui sont plus sensoriels dans la scène, comme si elle essayait de faire son portrait en peinture.

La référence au royaume animal se fait encore dans la description de la rencontre du corps de la narratrice avec le corps de son invité : « Quand je commandai « stop », il coupa le fil d'huile dorée ; se redressa, et je reposai ma main un moment sur son poitrail, comme sur un cheval, flatteusement » (LNJ, p.56).

On arrive à apprendre un peu plus sur le « verseur d'huile », par une brève description physiologique et physique :

Le moindre désordre sentimental dérange les traits de Vial, réguliers, assez beaux. Il n'a pas l'air gai, mais on ne l'a jamais vu triste. Je dis qu'il est beau, parce qu'ici au bout

d'un mois de séjour, tous les hommes sont beaux, à cause de la chaleur, de la mer et de la nudité. (*LNJ*, p.57).

Vial est décrit, d'abord, par son caractère : ni gai, ni triste. Or, sa description physique ne lui accord aucun trait spécial, puisqu'il est beau parce que tous les hommes de la région le sont ainsi à cette époque de l'année.

La méconnaissance de ce personnage est doublement liée à un désir de le faire entrer dans le récit qui encadre les personnes réelles de même que pour faire masquer sa fictionnalité.

La narratrice le compare aux autres personnages qui sont de leur part réels et reconnus :

Je ne connais presque pas l'espèce à laquelle appartient ce garçon, qui vit à petit bruit. Il est de la génération des Carco, des Segonzac, des Léopold Marchand et des Pierre Benoît, des Mac-Orlan, des Cocteau et des Dignimont, ceux que j'ai vus, comme je dis, « tout petits », avant et pendant la guerre (*LNJ*, p.58).

Colette avoue ne pas connaître beaucoup sur Vial, le met à côté des noms de ses amis personnels, essaie d'enlever le caractère fictif de ce personnage en les rapprochant à un statut pareil aux gens de sa vie réelle. Toutefois, l'imprécision sur la personnalité de Vial finit par le rendre moins convaincant et faible dans le récit.

Alors, la narratrice essaie de l'encadrer dans le même plan d'amitié que celui composé par ses amis réels :

Je ne sais pas grand'chose de plus sur mon verseur d'huile. Mais que sais-je de mes autres amis ? Chercher l'amitié, la donner, c'est d'abord crier : « Asile ! asile ! » Le reste de nous est sûrement moins bien que ce cri, il est toujours assez tôt pour le montrer (*LNJ*, p.60).

Néanmoins, Vial, n'appartenant pas au milieu artistique, il le juge :

...sur Vial le fils, qui ruse avec sa longue minorité commerciale et use de cartes de visite au nom de « Vial, décorateur ». Il n'est déjà plus tapissier. Il dispose à Paris d'un petit magasin timide, mi-librairie romantique, mi-

bibelot, comme tout le monde... Aimant la campagne des peintres, Vial s'est mis à aimer leur peinture.

Parmi les gratteurs de papier qui n'ont liberté que d'écrire, il se donne le luxe de lire, de dessiner des meubles et même de *nous juger* (LNJ, p. 60).

Vial, le décorateur, propriétaire d'un magasin à Paris, se donne le luxe de lire et, jeté parmi les écrivains, les gratteurs de papier, il juge Colette et ses amis, dont le pronom dans l'extrait « nous », en remarquant l'appartenance de la narratrice à ses amis réels et la distance du personnage fictif.

L'autre personnage fictif, Hélène Clément, est introduite dans le dialogue entre Vial et Colette :

Ta petite amie n'est pas revenue du marché avec toi ? Tu as dû la rencontrer sur le port ?

– Mademoiselle Clément termine une étude au Lavandou.
– Tu n'aimes pas que je l'appelle ta petite amie, je vois ?
– Je l'avoue, C'est une façon de dire qui peut donner à croire qu'elle est ma maîtresse, alors qu'elle ne l'est pas (LNJ, p. 58).

La narratrice provoque Vial, en insinuant un rapport entre Hélène et celui-là reprouve l'insinuation sur un possible affaire avec la jeune étudiante en peinture.

A la suite, Hélène comparaisait à un des rendez-vous chez Colette et est, ainsi, décrite :

Hélène Clément, venue seule, n'était pas la plus laide, il s'en faut. Elle n'appartient ni au clan des modèles, ni à celui des femmes en puissance d'homme. C'est une blonde paille, aux cheveux plats. Le soleil la teint en rouge harmonieux, un beau rouge égal, qui envahit sa peau de blonde et voue au bleu, tout l'été, ses yeux pers. Grande, avec une chair modeste, elle ne pêche guère que par l'excès de loyauté physique et morale, qui est un des snobismes des filles de vingt-cinq ans. Il est juste de dire que je la connais peu (LNJ, p.67).

La description physique d'Hélène est plus précise que celle de Vial. Cependant, le jugement porté à cette jeune peintre est plus dur. Ainsi comme Vial, Hélène est jeune et ne fait pas partie de son cercle amical, la narratrice révèle ne pas beaucoup savoir sur elle non plus.

En parlant des activités de la jeune femme, la narratrice laisse sûr la non-appartenance de cette jeune au milieu artistique bohème :

Elle peint d'une manière obstinée, à grandes touches viriles, nage, conduit sa cinq-chevaux, va souvent visiter ses parents, qui, craignant le chaud, passent l'été dans la montagne. Elle habite une pension de famille, ainsi nul n'ignore sa qualité de « fille très sérieuse ». Il y a trente ans, on rencontrait Hélène Clément sur des plages, une broderie à la main. Aujourd'hui, elle peint la mer et s'oingt d'huile de coco. Elle a gardé, des anciennes Hélène Clément, un joli front soumis, de la dignité corporelle, et surtout une manière déferente de répondre : « Oui, madame ! Merci, madame ! » qui entr'ouvre, dans son langage appris chez des peintres et des mauvais garçons – la grille d'un jardin de pensionnat (*LNJ*, p.67).

L'origine bourgeoise d'Hélène est perçue par la référence aux parents qui passent l'été dans la montagne, par le fait qu'elle a sa propre voiture, ainsi que par le stéréotype des anciennes Hélène Clément, les filles qui passaient leur temps à la plage et faisaient de la broderie.

L'autre fort stéréotype dans cette description dénote de l'habitation, la pension de famille désigne le caractère sérieux d'Hélène et son non-appartenance au cercle marginal des artistes amis de Colette.

Nous nous mettons d'accord avec Pichois qui déclare que « Hélène Clément n'a pas la sympathie de Colette. Elle n'est pas du milieu artistique, elle est marginale par rapport à ces marginaux »¹⁹.

Toutefois, la narratrice essaie de rendre moins dure le jugement sur la jeune peintre et se justifie à travers sa méconnaissance du vrai caractère de la jeune femme :

Peut-être que je me trompe, parce que je ne fais pas assez attention à Hélène. Peut-être aussi la transparence, âme et corps, à laquelle elle semble fort tenir, me laisse-t-elle trop deviner le flottement triste qui est l'apanage – elles le nient – des femmes dites indépendantes qui ne font pas le mal, si l'on donne au commerce charnel son ancien nom de « mal » (*LNJ*, p.68).

¹⁹ PICHOSIS, Claude. *Op. cit.*, p. 9.

Hélène figure, ainsi, dans le groupe des jeunes femmes à qui le nom Mme. Colette éveillait beaucoup de curiosité et admiration. Ces jeunes étaient apportées chez Colette par des autres convives qui leur annonçaient la visite chez l'écrivain comme l'invitation à un grand événement : « Tu sais, on va t'emmenner chez Colette, mais on te rappelle qu'elle n'aime pas les cris d'oiseau, ni les aperçus littéraires. Mets ta plus jolie robe, la rose, la bleue. Tu verseras le café » (*LNJ*, p.66).

L'auteur envisage la présence de ces jeunes d'une manière très particulière : « Ils savent que je tiens pour agréables les jeunes femmes jolies et peu familières. Ils sont au fait de ce qui charme mes heures de loisir : les enfants et les jeunes femmes cérémonieux, et les bêtes impertinentes » (*LNJ*, p.66).

A nouveau, la narratrice met au même niveau les êtres humains et les bêtes. Néanmoins, elle ne nie pas sa prédilection aux animaux. Elle ressent même que la présence humaine peut nuire à ses animaux :

Je crois que la présence, en nombre, de l'être humain fatigue les plantes. Une exposition horticole pâme et meurt presque chaque soir, quand on lui a rendu trop d'hommages ; j'ai trouvé mon jardin las après le départ de mes amis. Peut-être les fleurs sont-elles sensibles au son des voix. Et les miennes ne sont pas accoutumées plus que moi aux réceptions.

Mes hôtes partis, les chats rampent hors de leurs abris, bâillent, s'étirent comme au sortir du panier de voyage, flairent la trace des intrus. Le matou somnolent coule du mûrier comme une liane (*LNJ*, p.61).

La vie de la narratrice est basée sur la cohabitation et complicité avec les bêtes, et la présence humaine ne fait que charmer ses heures de loisir. A part de ces moments, sa routine se penche sur les soins avec les bêtes et les plantes et sur l'écriture.

2.6.3 L'intrigue fictionnelle ou la figuration d'une mise en fiction

L'élément perturbateur de l'intrigue étant l'attachement de Vial à la narratrice et l'amour d'Hélène pour Vial, Mme Colette décide de rassembler les deux jeunes :

À trois cents mètres d'ici, la lampe de Vial, dans sa maison en forme de dé, regarde la mienne. À quoi donc songe ce garçon, au lieu de traîner ses espadrilles le long du petit port ou de danser – il danse si bien – au petit bal de la Jetée ? Il est trop sage. Il faudra qu'un de ces jours je m'y prenne sérieusement et qu'à cette autre sage, Hélène Clément, – oh ! Pour le temps qu'ils voudront – je le marie (LNJ, p.).

L'entreprise que tient Mme Colette à marier ces jeunes est assez dure à accomplir. Vial refuse tout rapprochement avec Hélène et celle-là se sent exclue aussi bien du milieu artistique que de la vie de Vial qui, pourtant, est celui qui lui ressemble le plus.

Dans le but de rassembler Vial et Hélène, la narratrice fait appel à des jeux de paroles, comme dans la scène du fauteuil où elle propose au jeune décorateur d'échanger un fauteuil sur lequel il travaillait contre Hélène. Au refus de Vial, Hélène répond avec des larmes : « Elle riait, plus rouge que son hâle rouge, et dans chacun de ses yeux pers un point scintillant dansait. Mais Vial fit encore « non » de la tête, et chaque point scintillant se changea en une larme » (LNJ, p.74).

Seule avec Colette, Hélène avoue ses sentiments concernant le milieu où elle se sent étrangère :

– Vous ne voudriez pas, madame Colette, ne confondez pas l'humiliation et le chagrin. Oui, oui, l'humiliation... Ce sont des accidents qui m'arrivent assez souvent, dans ce milieu-là.

– Madame Colette, ne prenez pas en mal ce que je dis. Je dis « ce milieu », parce qu'au fond ce n'est pas le milieu où j'ai été élevée. Je dis « ce milieu », parce que, tout en l'aimant beaucoup, je me trouve quelquefois étrangère parmi les peintres et leurs amies [...] (LNJ, p.75).

Hélène fait remarquer aussi la non-appartenance de Vial au même milieu qu'elle critique :

– Je vous en prie, madame Colette, ne me traitez pas – ça vous arrive – en petite bourgeoise qui affecte le genre Montparno. Je comprends en effet assez de choses, et particulièrement que Vial, qui n'est pas non plus de « ce milieu », est mal venu à plaisanter d'une certaine manière, à se permettre certaines libertés. Il n'y met pas de grâce,

pas de gaîté, et ce qui serait charmant et bon enfant dans la bouche de Dédé ou de Kiss, par exemple, devient choquant dans la sienne ! (*LNJ*, p.76).

Elle critique la façon comment on l'envisage dans ce milieu artistique. Tenue par une bourgeoise, elle met en cause la façon comment Vial est traité dans ce même milieu, ses plaisanteries sont moins acceptées que celles des autres composants du groupe d'amis.

Mme Colette se rend compte, ainsi, de l'ambiance de perturbation qui s'installe dans le groupe, elle est pressionnée à résoudre le combat : « L'attachement amoureux de Vial, – le dépit, non moins amoureux, de la petite Clément : je prends place entre ces deux fluides, malgré moi. Je les interroge et je les commente en signes d'encre, en écriture rapide » (*LNJ*, p. 84 et 85).

En tant que narratrice et personnage principal, Mme Colette doit trouver la résolution pour cette impasse à travers l'écriture, une écriture qu'elle nomme rapide. Cependant, la démarche de l'intrigue fictionnel se fait lentement, puisque d'autres thèmes s'imposent pendant l'écriture.

Les réflexions métafictionnelles et l'exaltation de l'espace tenant une place importante dans le récit majeure, le déroulement du récit fictionnel reste en second plan.

Ainsi, lors de sa rencontre avec Vial, après la discussion avec Hélène, la narratrice interrompt plusieurs fois la scène du dialogue pour mettre en évidence l'espace que l'entoure :

Vial s'éloigna, et je perçus mieux le chaud, le frais, l'obliquité accrue de la lumière, le bleu universel, quelques ailes sur la mer, le figuier proche qui répand son odeur de lait et de foin en fleurs. Un très petit incendie pomponné fumait sur une montagne. Le ciel, en touchant le rude azur d'une Méditerranée qui frisait comme un pelage, devint rose, et la chatte se mit, sans motif apparent, à me sourire. C'est qu'elle aime la solitude, je veux dire ma présence, et son sourire éclaira en moi la conviction que je traitais, pour la première fois, Vial en tiers d'importance (*LNJ*, p.80).

L'utilisation du passé simple dans l'extrait marque le congé que la narratrice prend du récit autodiégétique de son journal intime et l'entrée dans le récit fictif qui, pourtant, n'avance pas, et le récit reprend au présent, en

remarquant l'espace sensoriel concernant la vue « le bleu universel », l'odorat « odeur de lait » et le toucher lorsque « Le ciel, en touchant le rude azur d'une Méditerranée qui frisait comme un pelage ».

Enfin, la chatte dont le sourire accomplit l'extrait est celle qui accompagne la narratrice et dont la présence est habituelle, puisque les deux partagent une solitude conviviale qui leur est bien appréciée.

Même si la narratrice essaie de prendre recul de son récit de songes et de réflexions, en encadrant le passé simple du premier extrait de la scène et en figurant la mise en œuvre du récit fictionnel, elle revient toujours à son présent d'énonciation et à ses réflexions métafictionnelles. Ainsi, elle indique l'artifice de ce récit fictionnel, en se dirigeant au lecteur et lui rappelant qu'elle doit revenir au récit sur Vial et Hélène :

« Vous ne mesurerez que plus tard, » me disait Mendès peu avant sa mort, « la force du type littéraire que vous avez créé ». Que n'en ai-je, hors de toute suggestion masculine, créé un qui fût, par sa simplicité, et même par sa ressemblance, plus digne de durer ! Mais revenons à Vial et à Hélène Clément... (LNJ, p.82).

Maintenant, Colette reprend le commentaire que son ami Mendès a fait sur le type littéraire créée par Colette dans la collection des livres de *Claudines*. Elle refuse le mérite de ce type littéraire, puisqu'il a été fabriqué à travers l'influence de son premier mari Willy. A nouveau, elle intervient pour essayer de revenir au récit fictionnel : « Mais revenons à Vial et à Hélène Clément... ».

Toutefois, encore une fois, l'espace y tient la place de description et la scène avec Vial est reportée :

Une vieille lune usée se promène dans le bas du ciel, poursuivie par un petit nuage surprenant de netteté, de consistance métallique, agrippé au disque entamé comme un poisson à une tranche de fruit flottante ... Ce n'est pas là encore une promesse de pluie (LNJ, p.83).

Kristeva analyse cette impuissance de Colette à se tenir tout étroite à la narration, par l'hypothèse qu'elle serait immergée dans l'instant du plaisir, dont un espace-temps présent qu'elle tient à admirer : « Immergée dans l'instant du

plaisir, Colette peine à raconter des histoires : ses contes éclatés nous bouleversent surtout par les flashes sensuels [...], voire pas du tout, par leurs intrigues répétitives et plutôt banales »²⁰.

Apprivoisée par ce qui l'entoure d'immédiat, Colette soutient les apprentissages venues de sa mère et se laisse emporter par le regard admirateur, qui vole sur l'espace dans ses moindres détails, en se détachant, ainsi, de l'obligation de fiction.

Ses efforts sont grands pour faire continuer la fiction :

Oui, revenons à Vial. Je vagabonde cette nuit autour de Vial, à la manière du cheval que l'obstacle importune, et qui fait le gentil, avec mille folâtreries de cheval, devant la barrière. Je n'ai pas peur d'être émue, mais j'ai peur de m'ennuyer. J'ai peur de l'appétit de drame et de sérieux qui habite les jeunes gens, – surtout Hélène Clément (*LNJ*, p.83).

Elle révèle la peur de s'ennuyer dans un nouveau rapport avec l'homme. Le drame qui caractérise les relations de jeunes femmes avec leurs copains lui fait peur, c'est tout ce qu'elle a déjà surpassé et sur quoi elle ne veut plus revenir.

Pourtant, Colette sait bien ce qu'Hélène pense être l'empêchement pour le rapport entre elle et Vial et qui, pourtant, elle hésite de le lui dire :

Ce qui lui restait à dire ne dépassait pas ses lèvres. Il lui restait à me dire : Madame, je crois que vous êtes la... l'amie de Vial, et c'est pour cela que Vial ne peut pas m'aimer. » Je le lui aurais bien soufflé, mais les secondes passaient, et ni l'une ni l'autre nous ne décidions de parler (*LNJ*, p.94).

Résolue à renoncer à l'amour de Vial, Colette l'envisage dans une longue nuit de dialogue, où le jeune décorateur se voit délaissé et n'accepte pas les paroles amicales portées par son interlocutrice : « – Madame, je n'ai pas une minute l'illusion d'être votre ami. Des amis comme moi, à qui vous jetez le tutoiement, la poignée de main et votre bonne humeur d'été, vous n'en savez pas le nombre » (*LNJ*, p.118).

²⁰ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.29.

Il essaie de trouver des réponses pour ce renoncement dans l'œuvre de Colette :

[...] À combien d'hommes dans votre vie avez-vous dit une chose pareille ? Peut-être ne l'avez-vous dit qu'à moi ? D'ailleurs, je n'en trouve trace dans aucun de vos livres...aucun, non... Ce que vous venez de dire là se sépare du mépris de l'amour qu'ou devine toujours un peu, en vous lisant, dans votre amour de l'amour... Ce n'est pas une parole que vous auriez dite à un des hommes que...
 – Nous n'avons que faire de mes livres ici, Vial (*LNJ*, p.121).

Cette réaction de Vial déplaît la narratrice qui révèle son mécontentement du fait des gens qui veulent le trouver dans les pages de ses livres et elle déclare : « Je ne puis lui dissimuler le découragement jaloux, l'injuste hostilité qui s'emparent de moi quand je comprends qu'on me cherche toute vive entre les pages de mes romans » (*LNJ*, p.122).

Quand la longue nuit s'accomplit « puisqu'ils sont longs, ces entretiens où s'agitent les bâtards mal venus de l'amour... » (*LNJ*, p.132), la narratrice peut enfin se débarrasser des enjeux de l'amour.

Elle révèle, ensuite, à Hélène son dégageement et la possibilité qu'elle reste avec Vial, surtout c'est cela qu'attend Hélène.

En effet, comme l'explique Pichois : « Hélène et Vial, mariés, finiront dans les limbes des cadres moyens ou supérieurs. Ils n'ont pas le statut de personnages de roman, n'avant pas la confiance de l'auteur »²¹.

Notons que dans le récit fictif, la narratrice s'est faite reconnue comme Mme Colette, en occupant le centre de la focalisation de l'intrigue, à la place de la figure de la mère, qui, de sa part, est la figure centrale dans le récit des mémoires de *La Naissance*.

Les deux personnages fictifs partis, la narratrice peut, enfin, revenir à son ambiance naturelle. Elle appelle les siens, les bêtes, qu'on considère le référent plus proche avec le monde idéalisé de son enfance auprès de la nature et de Sido :

Hélène partie, j'ouvris sur la vigne la porte de l'enclos, et j'appelai les miens : « Miens ! » Ils accoururent, baignés de lune, pénétrés des baumes qu'ils prennent aux perles de la résine, aux menthes velues, divinisés par la nuit, et je

²¹ PICHOSIS, Claude. *Op. cit.*, p. 9.

m'étonnai une fois encore que, si libres et si beaux, maîtres d'eux-mêmes et de cette heure nocturne, ils choisissent d'accourir à ma voix... (LNJ, p.157)

De même que les personnages fictifs qui s'introduisent dans le cercle des amis réels, le récit fictif s'inscrit comme intrus dans le récit principal des mémoires de la narratrice qui fait l'exaltation de la nature et de la figure maternelle, Sido. À la sortie des deux personnages, le récit principal reprend son rythme.

Je crois que c'est tout. Vous trouvez que c'est peu ? Peut-être ne vous trompez-vous pas. Peut-être suis-je impuissante à vous peindre ce que moi-même je ne démêle pas clairement. Je confonds parfois silence et grand bruissement intérieur, lassitude et félicité, et c'est presque toujours un regret qui m'arrache un sourire. Depuis le départ de Vial, je m'applique beaucoup à la sérénité, et naturellement je ne lui apporte que des matériaux de bonne origine, les uns pris dans un passé frais encore, les autres dans mon présent qui s'éclaire, – les meilleurs, je te les mendie, ma très chère (LNJ, p.154).

Dans l'extrait ci-dessus, il reste évident comment la narratrice se voit plus sereine grâce au départ de Vial. Celui-ci incarnant la tentation représente ce dont elle a honte face à l'image de sa mère revenante « *ô honte, ô cachez-moi – une ombre d'homme, si mince...* ».

Le renoncement à l'amour signifie, alors, le retour à la sérénité que la narratrice avoue avoir pris la source de son passé et de sa très chère mère, Sido. À la fois référente constante et aussi destinataire du discours élaboré dans le journal des souvenirs de sa narratrice, comme l'exprime le vocatif « ma très chère », Sido revient avec force au récit lors de la sortie des personnages fictifs.

Ce n'est pas sans raison que la figure de Sido revienne en scène, lors du renoncement de la narratrice à l'amour et ses plaisirs brefs, puisque c'est elle Sido qui a appris à sa fille l'art de l'abstention.

Kristeva fait remarquer la façon comment Colette exalte la liberté féminine dans son œuvre, en montrant que cette liberté n'est obtenue que par le détachement des pulsions et de l'autre, en cherchant, ainsi, à la fusion avec l'intégralité de l'existence voire du monde :

Nul, mieux qu'elle, n'a su écrire comment la liberté d'une femme ne se conquiert qu'à la condition de s'arracher et à ses pulsions et à l'autre ; et cela, moins pour accéder à une fusion mystique avec le Grand Autre, que pour s'immerger dans un orgasme singulier avec la chair du monde. Lequel la fragmente, la naufrage et la sublime. Et où il n'y a plus ni moi ni sexe, mais des plantes, des bêtes, des monstres et des merveilles : autant d'éclats de liberté²².

Libérée de l'obligation du récit et de l'amour, de cette manière, la narratrice revient à l'exaltation de ce qui lui est plus noble et transcendant, dont l'exaltation de la nature et de l'écriture comme sources de sa reconnaissance personnelle subjective.

2.7 Espace et temps en combinaison

Temps et espaces se conjuguent dans l'œuvre colettienne. En tenant en compte que le temps serait la quatrième dimension de la catégorie espace-temps, nous comprenons que le passage du temps n'est aperçu que par la perception des changements dans l'espace.

Si, aux premiers moments de lecture, l'horizon d'attente de l'écriture autobiographique nous penche vers l'expectative d'une temporalité plus précise, composée des dates et des horaires bien spécifiés, nous apercevons qu'au contraire, c'est qui emporte dans le récit, c'est le temps sensible.

Ce temps sensible est composé par une forte attention à l'espace qui met en lumière la temporalité des scènes :

La mûrissante couleur de la pénombre marque la fin de ma sieste. Infailliblement, la chatte prostrée va s'allonger jusqu'au prodige, extraire d'elle-même une patte de devant dont personne ne connaît la longueur exacte, et dire, d'un bâillement de fleur : « Il est quatre heures bien passées. » (LNJ, p.30).

Remarquons, dans cet extrait, que la marque de la fin de la sieste de la narratrice est la présence de la couleur de la pénombre, la lumière composante

²² KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.25.

de l'espace engage la temporalité de la scène et l'horaire est annoncé par le bâillement de la chatte.

Espace et temps se combinent, en faisant remarquer que le temps n'existe que sous la perception du mouvement et changement des choses dans l'espace. Ainsi, loin de faire éclater les dates et les événements des époques anciennes de sa vie, la narratrice ne fait qu'enlever de son présent, les composants spatiaux qui lui rapportent les différentes périodes de sa vie :

Une petite aile de lumière bat entre les deux contrevents et touche, par pulsations inégales, le mur ou la longue, lourde table à écrire, à lire, à jouer, l'interminable table qui revient de Bretagne, comme j'en reviens. Tantôt l'aile de lumière est rose sur le mur de chaux rose, et tantôt bleue sur le tapis bleu de cotonnade chleuh. Vaisseliers chargés de livres, fauteuils et commodes ont fait avec moi, par deux ou trois provinces françaises, un grand détour de quinze années (LNJ, p.28).

A nouveau, c'est à l'essor d'une lumière que la scène tient son début. L'espace est éclairé peu à peu par cette lumière qui arrive à la table, l'objet fétiche de l'écrivain, la table à écrire, est aussi à lire et à jouer. On l'apprend que cette table l'accompagne depuis qu'elle était en Bretagne.

D'autres meubles, les vaisseliers, les fauteuils et les commodes témoignent du grand détour de quinze années que la narratrice est passée par au moins trois régions françaises.

La diversité des espaces de sa vie est liée aux différents espaces où elle a vécu l'amour. Ainsi, la narratrice le déclare : « D'autres pays m'ont bercée, c'est vrai, – certains d'une main dure. Une femme se réclame d'autant de pays natals qu'elle a eu d'amours heureux. Elle naît aussi sous chaque ciel où elle guérit la douleur d'aimer » (LNJ, p.28).

Si « la femme naît aussi sous chaque ciel où elle guérit la douleur d'aimer », *La Naissance Du Jour* représenterait cet espace de récréation où la narratrice se trouve prête à tout recommencer.

Dégagée des enjeux de l'amour, puisqu'elle le renonce, elle reconnaît, dans l'espace de la Provence, les sources pour la reconstruction subjective de ses mémoires enfantines : « Tout est ressemblant aux premières années de ma vie, et je reconnais peu à peu, au rétrécissement du domaine rural, aux chats, à

la chienne vieillie, à l'émerveillement, à une sérénité dont je sens de loin le souffle » (*LNJ*, p.24).

Autant qu'on attend la prédominance des temps du passé dans un récit qui se penche sur les souvenirs, la combinaison de l'espace-temps fait éveiller la mémoire qui est exposée la plupart du récit par le présent de l'énonciation.

L'espace-temps de l'écriture fait rejoindre le passé et le présent de la narratrice, jusqu'à ce qu'il ne soit plus nécessaire une discrimination traditionnelle du temps, tout est conjugué et indissocié.

2.7.1 Faune et Flore

Le rapport entre Colette et l'espace de la nature est étroit. Comme l'affirme Massi, elle est à côté de Proust, un des écrivain plus sensibles à la nature : « Ela é, de todos os escritores de prosa, o mais sensível às coisas da natureza; talvez apenas Proust entre os romancistas possa se comparar com ela »²³ p. 19

Rappelons aussi que, depuis son enfance, la petite Colette s'émerveillait déjà de l'exubérance de la nature, et sa mère lui accordait la chance d'apprécier de près les moindres détails de la vie dans la nature.

C'est lors du contact avec l'espace extérieur que la narratrice avoue prendre conscience de soi, c'est-à-dire que sa conscience intérieure ne se fait que par la conscience de l'espace extérieur.

Ainsi, quoi qu'il en soit dans le récit du journal intime et de ses mémoires ou dans le récit fictif, la mise en évidence de l'espace représentant la faune et la flore se fait remarquable dans *La Naissance du Jour*.

Souvent, l'expression de ses songes, de ses souvenirs ou de l'histoire racontée est découpée en dépit de l'exaltation de la nature, d'où provient l'originalité de son écriture, ainsi l'explique Kristeva :

[...] Colette fragmente son récit de rêveries, d'états d'âmes, de sensations ordinaires ou extrêmes du corps...Elle déploie Flore et Pomone, scrute chats et chiens, des « riens », lance Sido, aimable...Mais la palette des couleurs, les fragrances sont tressées dans la musique des

²³ MASSIE, Allan. *Colette, uma biografia. Op. cit.*, p. 19.

mots, toujours excellemment choisis, suaves, savoureux, parfumés, et qui éclosent dans l'intimité du lecteur²⁴.

Faune et Flore constituent l'ensemble spatio-temporel plus fort dans *La Naissance*. Les animaux, les plantes et les phénomènes naturels figurent d'emblée dans chaque nouveau chapitre et souvent sont introduits au milieu d'une scène en coupant le récit pour mettre en relief la description de l'espace-temps :

Les hirondelles buvaient déjà au lavoir et happaient les éphémères, quand ma « compagnie » s'en alla. L'air avait son goût usagé d'après-midi, et la chaleur était grande sous le soleil qui se couche tard. Mais il ne peut pas me tromper, je décline avec le jour. Et vers la fin de chaque journée, la chatte, enlaçant en « huit » mes chevilles, me convie à fêter l'approche de la nuit (*LNJ*, p.62).

Comme il est aperçu dans l'extrait au-dessus, à la sortie de la compagnie humaine, la narratrice se dédie à observer les mouvements des bêtes, à sentir le climat, en remarquant « le goût usagé de l'air ». Sa routine est marquée par les habitudes des chats, dont l'exemple, c'est le mouvement que fait la chatte qui vient l'annoncer l'approche de la nuit.

Présence courante dans sa vie, les chats tiennent grande place dans l'œuvre collettienne. Dans *La Naissance*, c'est remarquable le rapport entre les chats et l'écriture nocturne de la narratrice qui explicite le symbolisme des chants de ces animaux :

Ces chants aériens du chat mâle, ils ont accompagné tant d'heures nocturnes de mon existence, qu'ils sont devenus symbole de vigilance, d'insomnie rituelle. Oui, je sais qu'il est trois heures et que je vais me rendormir, et que je regretterai, à mon réveil, d'avoir gaspillé l'instant où le lait bleu commence à sourdre de la mer, gagne le ciel, s'y répand et s'arrête à une incision rouge au ras de l'horizon...(LNJ, p.37).

Tenons compte qu'à nouveau un de cinq sens est déclenché à travers une action d'un des éléments de la nature. Si dans l'autre extrait, on apprend que pour la narratrice l'air offre un goût spécifique, maintenant c'est l'ouïe de la

²⁴ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 34.

narratrice qui est activée par les chants du chat qui symbolisent la vigilance et l'insomnie rituelle.

Compagnie fidèle de sa maîtresse, le chat et son chant entraînent l'apparition du marqueur temporel : trois heures. Cet horaire est repris dans toute l'œuvre et marque l'entretemps entre une écriture nocturne et l'attente de la naissance du jour.

Le regret de la narratrice est celui de perdre la naissance du jour, décrit comme le moment où « le lait bleu commence à sourdre de la mer, gagne le ciel, s'y répand et s'arrête à une incision rouge au ras de l'horizon... ».

Ce besoin d'admirer la naissance du jour tient origine de son enfance et de sa mère qui, selon la narratrice, attachée d'une façon spéciale à la faune et à flore, voulait toujours être la première à profiter de ses plaisirs les plus petits : « [...] elle voulut l'aile humide que la première abeille étire comme un bras. Elle obtint, du vent d'été qu'enfante l'approche du soleil, sa primeur en parfums d'acacia et de fumée de bois; » (*LNJ*, p.44).

Colette, aussi, veut avoir le privilège de pouvoir apprécier les beautés naturelles dont elle s'inspire et de même que sa mère qui « répondit avant tous au grattement de pied et au hennissement à mi-voix d'un cheval, dans l'écurie voisine », elle révèle avoir une liaison de sens très fort avec les bêtes :

L'ouïe mentale, que je tends vers la Bête, fonctionne encore. Les drames d'oiseaux dans l'air, les combats souterrains des rongeurs, le son haussé soudain d'un essaim guerroyant, le regard sans espoir des chevaux et des ânes, sont autant de messages à mon adresse. Je n'ai plus envie de me marier avec personne, mais je rêve encore que j'épouse un très grand chat (*LNJ*, p.65).

Son ouïe sensible aux moindres signaux des bêtes souligne le rapport étroit de la narratrice avec la faune. Beaucoup plus attachée aux bêtes qu'à l'être humain, la narratrice expose son rêve d'épouser un grand chat, ce qui peut être interprété comme l'affirmation d'une fidélité inconditionnelle aux animaux plus qu'à l'homme dont l'amour elle avait renoncé.

Ripoll étudie le rapport entre le chat et les femmes, dans son mémoire sur « Le regard dans/de la Chatte chez Colette ». L'auteur nous apprend que « dans

les mythes de création, le chat est universellement lié aux déesses mères et aux astres du jour et de la nuit »²⁵.

Selon l'auteur : « le chat et la femme sont des êtres nocturnes associés à la lune et possédant des pouvoirs à la fois bénéfiques et maléfiques. Ils peuvent représenter le mystère, l'obscurité, la mort »²⁶.

On comprend que le chat en tant que compagnie fidèle de la narratrice tient à représenter la liberté et l'indépendance éprouvées par une Colette qui, libérée des enjeux de l'amour, se penche sur les mystères de l'écriture nocturne.

En s'attachement aux bêtes et aux plantes, la narratrice met en place un espace représentant le retour aux origines féminines naturelles les plus primaires, celles qui tiennent à rapporter la femme et le chat qui sous cette direction incarnent l'archétype de la nature et de ses mystères.

La narratrice se voit intégrée de manière pleine à l'espace des plantes et des bêtes qu'elle ignore ses semblables humains en s'inquiétant du mal que la présence humaine peut provoquer chez ses plantes.

La prédilection de Colette pour les bêtes et les plantes est remarquée même par un de ses maris, dont les paroles sont rapportées dans la naissance : « Quand j'entre dans la pièce où tu es seule avec des bêtes », disait mon second mari, « j'ai l'impression d'être indiscret. Tu te retireras quelque jour dans une jungle... » (*LNJ*, p.63).

Elle avoue qu'elle ne peut pas s'empêcher de s'émerveiller des bêtes et qu'elle « devient de jour en jour suspecte à ses semblables » (*LNJ*, p.63). Ses semblables, dont les êtres humains, s'éloignent de cette admiratrice de la nature qui justifie ce recul par la peur qu'ils éprouvent de l'innocence de celle qui a choisi la présence des animaux : « L'homme qui reste du côté de l'homme a de quoi reculer devant la créature qui opte pour la bête et qui sourit, forte d'une affreuse innocence » (*LNJ*, p.64).

La narratrice sait bien situer l'origine de cet amour pour les bêtes : « Dans le cœur, dans les lettres de ma mère, étaient lisibles l'amour, le respect des créatures vivantes. Je sais donc où situer la source de ma vocation [...] » (*LNJ*, p.65).

²⁵ RIPOLL, Alexânia. *Op. cit.*, p. 28.

²⁶ *Idem*.

Sido, présentée comme celle qui l'a introduit dans l'appréciation du monde, l'a appris à aimer et respecter les éléments de la nature et surtout à savoir recréer ce monde d'émerveillement à travers l'écriture.

La construction de l'espace-temps de la faune et de la flore configure une sorte de métamorphose de l'appréciation du monde à travers les cinq sens, en cherchant à le recréer par des mots, comme l'explique Kristeva :

La métaphore des bêtes et des plantes c'est alors imposée à elle (Colette) pour traduire cette bestialité raffinée, cette végétation, suractive éprouvée dans un moi pulvérisé mais vivant, c'est-à-dire jouissant dans ses mots et ses phrases à l'unissons des éléments.

La flore et la faune écrites deviennent ainsi les véritables et seules métamorphoses de sa jouissance, et tracent l'alphabet métamorphique de l'extase qui la fait être et lui confère sa réalité ultime²⁷.

En cherchant à fusionner les sensations les plus diverses de son expérience sensuelle naturelle, Colette s'engage dans une écriture qui tient à faire éveiller l'émerveillement du monde dans toutes ses sensations, couleurs, odeurs et goûts, par la mise en accent et l'utilisation courante d'expressions cinesthésiques.

Sa jouissance s'origine moins de l'attente d'accomplissement du but final de son écriture que dans le processus d'écriture lui-même, où elle peut se dédier à faire son lecteur savourer chaque mot et chaque phrase utilisés dans l'exaltation des beautés naturelles de l'existence.

2.7.2 L'espace des sens – Le plaisir du moment ou « un corps qui pense »

Immergée dans un espace-temps de nature exubérante, la narratrice de *La Naissance*, fait exalter tous ses beautés et s'incline vers l'appréciation des sens qui y sont éveillés.

C'est remarquable dans l'œuvre l'appel que fait la narratrice aux différentes sensations et aux plaisirs que chaque moment apporte, comme

²⁷ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.26.

l'explique Kristeva : « [...] Colette s'accroche au plaisir de vivre qui est, pour elle, et sans distinction, un plaisir des sens et un plaisir des mots »²⁸.

Les couleurs, les odeurs, les sons, les goûts et les sensations de la Provence sont magnifiés et constituent un ensemble mélangé dans l'œuvre. Nous notons souvent qu'un sens est rapporté à un élément avec lequel il ne se lie pas normalement, cette figure de langage connue comme synesthésie est courante dans *La Naissance*.

Ainsi, nous rencontrons des extraits où la narratrice décrit que « l'air avait son goût usagé d'après-midi », ou alors qu'un « myrte a une blanche odeur » :

Nous nous sommes promenées sur le chemin de côte, le long de sa région la plus peuplée, l'étroit marais fleuri où l'eupatoire, la statice, la scabieuse apportent trois nuances de mauve, le grand jonc fleuri sa grappe de graines brunes comestibles, le myrte sa blanche odeur, blanche, blanche, amère qui heurte les amygdales, blanche à provoquer la nausée et l'extase, – le tamaris son brouillard rose le roseau sa massue à fourrure de castor. Ce lieu déborde de vie, surtout à la pointe du jour et au coucher des oiseaux (*LNJ*, p.70).

Remarquons que dans l'extrait ci-dessus, la vue est mise en évidence par la diversité des nuances de mauve, au même temps que l'une couleur le blanc est utilisé pour rapporter l'odeur d'un myrte dont le goût est décrit comme amère.

Comme l'explique Kristeva, la gourmandise de Colette contamine les autres sens : « Sa gourmandise, son fort appétit privilégie le goût – au fondement de toute civilisation –, mais en contaminant inlassablement la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et tous les variantes de la sexualité – Éros et Thanatos se mêlant dans une impudeur purifiée par le style »²⁹.

En ce qui concerne l'ouïe, ce sens est souvent éveillé par les sons de la nature et des bêtes. En ce qui touche les animaux, on voit que les caractéristiques de la voix humaine sont accordées aux sons de chats : « Une grande voix de fauve baryton, à long souffle, persiste à travers les sons acérés d'un chat ténor habile aux trémolos, aux chromatiques aiguës interrompues

²⁸ *Ibidem*, p.20.

²⁹ *Idem*.

d'insinuations furieuses, plus nasales à mesure qu'elles se font plus outrageantes » (*LNJ*, p.38).

Les sensations de la nature servent aussi à faire marquer la temporalité de la scène :

Une lueur bleue s'avance sur mon lit de bien portante, plus commodément arrangé, pour écrire, qu'un lit de malade, jusqu'au papier bleu, jusqu'à la main, jusqu'au bras couleur de bronze ; l'odeur de la mer m'avertit que nous touchons à l'heure où l'air est plus froid que l'eau. Me lèverai-je ? Dormir est doux... (*LNJ*, p.38).

Comme dans d'autres passages ici présentés, la lumière tient son incipit dans les scènes pour la construction de l'espace-temps du présent de la narratrice dont le regard toujours attentif se laisse emporter par la lueur bleue qui éclaire la chambre et dont la perception de l'heure se produit à partir d'une odeur de la mer qui annonce l'heure où « l'air est plus froid que l'eau ».

Dans « Luxe », présent dans l'œuvre *Prisons et paradis*, Colette déclare que l'odorat est pour elle le sens qui perdure pour toute la vie et qui représente un pont entre le présent et le passé : « Cinq sens, que c'est peu... Encore nous quittent-ils, défaillants, l'âge venu. [...] Seul, respecté du temps, fier dans son aristocratie, incorruptible, l'odorat nous lie, jusqu'à la fin, à l'univers tangible et poétique, ennoblit le présent, ressuscite le passé »³⁰.

Toutefois, c'est au regard que la narratrice accorde le degré le plus important entre les cinq sens. Héritée de sa mère Sido, celle qui l'a appris à tout regarder et à s'émerveiller des découvertes visuelles, cette volonté de tout regarder suit l'auteur pendant toute sa vie.

Pour elle, regarder est synonyme d'apprendre et on n'apprend jamais assez : « Nous ne regardons, nous ne regarderons jamais assez, jamais assez juste, jamais assez passionnément »³¹.

De faire errer son regard dans l'espace-temps présent, la narratrice se plonge dans le moment présent, où elle peut célébrer tous ses plaisirs, dans les moindres détails perçus par sa vision minutieuse. Les événements futurs ou

³⁰ COLETTE. *Prisons et Paradis* In : Œuvres Complètes, tome III, Paris : Gallimard, 1991, p. 796.

³¹ COLETTE apud PORTES-DUGAST Francine. *Colette – Les Pouvoirs de l'écriture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999, p.99.

passés tiennent moindre place face à l'attention que la narratrice fait au déroulement de l'événement présent, ce qui lui est immédiat.

Maulnier, dans son œuvre « Introduction à Colette », fait élucider le rapport entre l'auteur et les choses qui lui sont prochaines :

Colette est la reine des choses prochaines. Personne n'a su conduire comme elle une exploration riche de découvertes infinies dans cet univers qui est du ressort de notre vue et de notre odorat, au contact de notre épiderme : personne n'a su nous faire comprendre comme elle à quel point cet univers est inépuisable, riche d'angoisses et de plaisirs ordinairement dédaignés, riche de vérité e riche de prodiges³².

Sensible aux plaisirs du moment immédiat, la narratrice suit son exploration de découverte des événements dans l'espace-temps présent et avoue que le futur est quelque chose qui la dérange.

Lors d'un dialogue avec Vial, la narratrice avoue son envie d'être végétarienne, mais cette décision se prolonge vers un futur incertain, puisque dans son présent ce qui prévaut est sa faim : « Je serai végétarienne. Trempe le bout de ton doigt dans ma sauce. Hein ? Cette sauce-là sur les petits poulets tendres...N'empêche que... – pas cette année, j'ai trop faim – n'empêche que je serai végétarienne » (*LNJ*, p.56).

Même en ce qui touche les situations les plus graves, dont la mort, elle avoue un désintéressement envers le futur, qu'elle appelle comme « ce qui vient après » : « Je m'applique parfois à y songer, pour me faire croire que la seconde moitié de ma vie m'apporte un peu de gravité, un peu de souci de ce qui vient après... C'est une illusion brève. La mort ne m'intéresse pas, – la mienne non plus » (*LNJ*, p.70).

Le manque d'approfondissement aux sujets tenus comme « les plus graves », produit des critiques à l'écriture et aux thèmes choisis par Colette. Girard, dans son « Guide Illustré de Littérature Française Moderne », publié en 1949, dit :

On ne cherchera chez elle ni philosophie profonde, ni caractères exceptionnels. Elle ne connaît que la sensation. Jeunes filles, amoureuses vieillissantes, animaux, jardins,

³² MAULNIER, Thierry. apud RIPOLL, Alexânia. *Op. cit.*, p. 60.

vergers, tout n'existe dans ses livres que sous forme de volupté, de lumière, de souffle, de parfum. Sa langue traduit miraculeusement le chatoiement de l'univers³³.

Certes, les éléments cités par l'auteur, tels les sensations, les animaux, la nature, la lumière et le parfum tiennent place importante dans l'œuvre colettienne. Cependant, l'affirmation de manque de philosophie chez l'écrivain à cause de la prédilection pour l'exaltation de ces éléments dénote, à notre avis, un jugement inapproprié.

Ce genre de jugement s'origine d'une critique fondée sur les dichotomies primaires de la pensée occidentale qui insiste à séparer ce qui a rapport avec le corps de ce qui est de la raison, de la logique. C'est cette même pensée qui distinguait l'homme et la femme, en présentant la femme comme un « corps sensible », alors que l'homme était tenu comme « la tête » qui détient la raison.

Si, comme l'explique Kristeva, « Indissolublement sens, son et sensation, la simplicité décrétable de Mme Colette est une véritable transsubstantion de son corps »³⁴, on ne peut ne pas ignorer non plus que pour, Colette elle-même, c'est son corps qui pense : « Moi, c'est mon corps qui pense. Il est plus intelligent que mon cerveau. Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau. Toute ma peau a une âme »³⁵.

De cette manière, Mme Colette détourne toute une pensée gréco-romaine basée sur la dichotomie « corps » versus « pensée/raison » et met en œuvre dans *La Naissance* une philosophie propre de la jouissance de l'existence et du profit du moment présent.

Peut-être avec une touche d'épicurisme, la doctrine d'Épicure, dont les principes d'appréciation du temps présent sont exposés dans d'autres œuvres de l'auteur, comme dans cet extrait de *La Retraite Sentimentale* :

Elle me disait (la voix secrète) : Vois, arrête-toi, cet instant est beau ! Y a-t-il ailleurs, dans toute ta vie qui se précipite, un soleil aussi blond, un lilas aussi bleu à force d'être mauve, un livre aussi passionnant, un fruit aussi ruisselant de parfums sucrés, un lit aussi frais aux draps rudes et

³³ GIRARD, Marcel. *Guide Illustré de la Littérature Française Moderne*. Paris : Pierre Seghers, 1949, p. 37.

³⁴ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 26.

³⁵ COLETTE. *La Retraite Sentimentale*. *Op. cit.*, p. 144.

blancs ? (...)Tout est si frais en toi (...) Oh ! Souhaite d'arrêter le temps, souhaite de demeurer encore un peu pareille à toi-même : ne grandis pas, ne pense pas, ne souffre pas ! Souhaite cela si fort qu'un dieu, quelque part, s'en émeuve et t'exauce !³⁶...

Combien d'autres auteurs n'ont pas demandé d'arrêter le temps pour pouvoir apprécier d'avantage la beauté de l'événement présent ? Certes, plusieurs l'ont fait.

Néanmoins, il faut avouer l'originalité d'une femme qui ose créer une philosophie du corps qui pense, une philosophie basée sur la sensation et sur la jouissance par des mots. C'est de cette façon que Kristeva présente Colette: « Cet hymne à la jouissance dont on a loué les accents païens, fleurant bon les ripailles de Rabelais et renouant avec l'insolence de Villon, s'énonce pour la première fois par la voix et sous la plume d'une femme, d'une Française »³⁷.

2.7.3 Le regard : l'espace de l'écriture et l'espace de la peinture

La Naissance du jour privilégie aussi d'un espace-temps lié aux activités de l'écriture et de la peinture. Ces deux arts tiennent place dans les réflexions de la narratrice/écrivain, de même que dans la représentation des métiers des personnages de l'intrigue : les amis qui composent le cercle d'amis de Colette sont des peintres et des écrivains dans leur majorité.

L'art de l'écriture et l'art pictural s'approchent par le sens du regard. Pour cela, on dit souvent que des passages les plus descriptives dans un texte littéraire se ressemblent à un tableau. Toutefois, les deux arts se différencient en ce qui concerne l'expression du passage temps. En littérature, la possibilité de mobilité dans l'espace permet une perception du temps par le changement spatial.

Pour Colette, l'écriture provient d'un regard plus minutieux sur les choses du monde. Liée à l'acte de regarder le moment et du savoir s'imprégner de sa beauté, l'écriture chez Colette est vue comme une fièvre motivée par cette

³⁶ *Ibidem*, p. 123.

³⁷ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.20.

imprégnation des sens du monde. De surcroît, l'écriture représente la liaison de l'homme au monde à travers le langage.

Si on doit à Bataille la notion de jouissance sexuelle représentée comme une « petite mort », chez Colette, c'est l'écriture qui représenterait une petite mort soudaine : « Écrire... C'est le regard accroché, hypnotisé par le reflet de la fenêtre dans l'encrier d'argent, la fièvre divine qui monte aux joues, au front, tandis qu'une bienheureuse mort glace sur le papier la main qui écrit »³⁸.

Dans *La Naissance*, le geste d'écrire, c'est un geste nocturne par excellence. Si dans l'enfance la petite Colette attendait pour être réveillée à trois et demie et découvrir la nature endormie dans un « bleu originel », dans sa maturité, la narratrice passe par cet horaire en écrivant et récriant le monde à travers sa plume. D'ailleurs, l'horaire de trois heures du matin est la référence temporelle la plus forte et courante dans l'œuvre.

L'appréciation de la nature dans son enfance représentait pour la petite Colette l'instant où elle prenait conscience de soi et si reconnaissait comme quelqu'un de spécial. Dans *La Naissance*, l'écriture nocturne est aperçue comme le moment de grandir, de braver, d'oser et de mourir :

Le frais du soir s'accompagne ici, pour moi, d'un frisson qui ressemble à un rire, d'une robe d'air nouveau sur la peau libre, d'une clémence qui se resserre plus étroitement sur moi à mesure que la nuit se ferme. Si je me fais à cette mansuétude, cet instant serait mon instant de grandir, de braver, d'oser, de mourir...(*LNJ*, p.71).

Dans cet entretemps entre un jour et l'autre, la nuit est ce moment où la narratrice se sent prête à se renouveler. Habillée « d'une robe d'air nouveau », elle pense pouvoir oser à la recreation de soi et de l'autre jour qui s'approche.

Partie composante de sa routine, l'écriture tient place dans la vie quotidienne de la narratrice parmi les activités liées aux soins des plantes et des bêtes. Elle y revient comme tous les soirs pour broder les papiers lisses de son écriture :

Et reprise, agrippée par des plantes juste assez hautes pour donner de l'ombre à mon front, par des pattes qui d'en

³⁸ COLETTE. *La Vagabonde*. Paris : Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1910, p.14. Édition disponible sur : <http://www.arcliive.org/details/lavagabonderomanOOcole>. Accès le 18 mars 2016.

bas cherchent ma main, par des sillons qui demandent l'eau, une tendre lettre qui veut une réponse, une lampe rouge dans le vert de la nuit, un cahier de papier lisse qu'il faut broder de mon écriture – je suis revenue comme tous les soirs (*LNJ*, p.71).

L'acte d'écrire comme une habitude courante de sa vie, Colette relève du moment d'écrire les souvenirs de son passé, quand elle écrivait sous la suggestion et le regard de son premier mari : « Il (le mari) partait donc, et, au long du même papier bleuâtre qui sur la table obscure guide en ce moment ma main comme un phosphore, je consignais, incorrigible, quelque chapitre dédié à l'amour, au regret de l'amour, un chapitre tout aveuglé d'amour » (*LNJ*, p.35).

L'espace de la scène où elle écrit est marquée par l'obscurité de la nuit, alors que sa main qui se dédie à l'écriture est décrite comme un phosphore. Cette métaphore de la main comme phosphore qui éclaire l'ambient obscure relève l'appréhension de l'écriture comme l'activité par laquelle la narratrice peut jeter de la lumière sur son passé pour le récréer.

Ce n'est pas par hasard que le bleu du papier bleuâtre sur lequel Colette écrit est aussi prédominant dans la description de l'espace dans *La Naissance*. Notons que cette couleur que Colette choisit pour ses papiers représente normalement la tranquillité et l'assurance, états d'esprit recherchés par la narratrice du roman lors de sa maturité comme femme et écrivain.

Ce geste d'écrire accueilli dans le papier bleu révèle un monde azur que se confond entre fiction et réalité. Le bleu de l'espace où elle écrit n'est que la projection de ce bleu du papier où l'écriture engage une autre réalité possible ?

La narratrice avoue que, dans l'obscurité de la salle où elle écrit tout est silence et il n'y a que l'azur du monde qui tombe sur son papier bleu : « Tout le reste est silence, fidélité, chocs d'âme, ombre d'une forme d'azur sur le papier bleu qui recueille tout ce que j'écris... » (*LNJ*, p.62).

En sachant de la préférence de Colette pour la couleur bleue, Hélène, la peintre, lui offre un tableau qui présente une étude en bleu. Lors de l'appréciation de ce tableau, Colette remarque comment la toile laissait voir les artifices du peintre : « La toile brilla de tous ses bleus, laissa voir tous les artifices du peintre, comme un visage grimé livre ses secrets sous le feu d'un projecteur, et Hélène soupira » (*LNJ*, p.90).

Cette réflexion sur l'art pictural est importante puisqu'ainsi comme dans la toile du tableau cité, sur le papier bleu où elle écrit, Colette laisse aussi exposer tous les artifices de la fiction. Elle révèle le caractère fictionnel de son récit, en mettant en évidence, par exemple, la forme comment elle peint ou désirait peindre ses personnages : « Déjà, si je relis ce que j'ai écrit il y a tantôt trois semaines, j'y trouve Vial mal peint [...] » (*LNJ*, p.162).

Dans sa manière de peindre les scènes, Colette emprunte beaucoup de la peinture. Ces scènes sont construites par l'exposition des éléments dans tous ses potentiels sensoriels, alors on a mal à retenir la scène globale d'un espace présenté par la narratrice, son regard nous penche vers les détails les plus minutieux et variés :

Contre le fin grillage abaissé devant la porte-fenêtre, un sphinx des lauriers-roses donne de la tête, rebondit et rebondit, et le grillage tendu sonne comme une peau de tambour. Il fait frais. La généreuse rosée ruisselle, le mistral a différé son offensive. Les étoiles palpitent largement, dilatées par l'humidité saline. (*LNJ*, p.35-36).

Ripoll, lors de l'analyse de la focalisation de l'espace dans l'écriture colettienne, exalte son caractère néo-impressionniste : « Non seulement les descriptions nous sont-elles présentées par touches successives de sensations fugitives où la vision globale nous échappe, mais elle procèdent également par petits touches, comme dans le pointillisme »³⁹.

Tout cela étant possible grâce au regard minutieux de la narratrice qui plonge au bout de la scène décrite, en faisant, néanmoins, remarquer tout ce qui est important.

Ainsi s'est fait lors d'une scène avec Vial, où Colette faire remarquer la différence d'âge entre les deux en mettant en évidence le regard du jeune décorateur vers la main de la narratrice :

Il regarda ma main, qui annonce mon âge – à la vérité, elle porte quelques années de plus – mais je ne retirerai pas ma main. C'est une bonne petite main, noircie, dont la peau devient assez large à présent autour des phalanges et au revers de la paume. Elle a les ongles taillés ras, le pouce retroussé volontiers en queue de scorpion, des cicatrices et des écorchures, et je n'ai pas honte d'elle, au contraire.

³⁹ RIPOLL, Alexânia. *Op.cit.*, p. 61.

Deux ongles jolis – cadeau de ma mère – trois pas très beaux – souvenir de mon père. (*LNJ*, p.57).

Colette n'a pas honte de cette main et renforce ses origines en bien les identifiant, chaque partie de cette main à un héritage génétique reçu de ses progénitures. Encore une fois nous observons l'engagement de ce regard attentif et détailliste de la narratrice dans la description de la main.

Le regard colettien tient, ainsi, à passer de la description d'une scène plus large aux moindres détails spécifiques d'un composant de cette scène, en ne s'agissant jamais, pourtant, des éléments dispensables mais plutôt révélateurs, comme le cas de cette main qui tout révèle : de l'âge de la narratrice à ses origines.

De même que devant un tableau pointilliste, les lecteurs de Colette peuvent se pencher sur la recherche d'un ensemble global du récit ou s'approcher d'avantage pour observer et se laisser emporter par les détails, les sensations, les couleurs et les images, qui représenteraient les points formant l'intégralité du récit jusqu'à se rendre compte des tous les artifices de l'écriture.

2.7.4 Spatialité et temporalité dans l'autofiction

Si l'on cherche à suivre les traces d'autobiographie dans *La Naissance*, nous échouons car l'espace-temps qui la constitue ne nous montre pas du tout les fines spécifications d'espaces et de dates du passé reconstruit dans un texte (auto)biographique.

Au contraire, ce qui prédomine dans l'œuvre est le présent de narration, où les espaces (passés et présents) se convergent dans une écriture nocturne composée par des rêves, des songes et des souvenirs.

Si la rétrospection caractériserait le récit autobiographique, nous apprenons que l'autofiction, genre dont *La Naissance du Jour* serait un des premiers représentants, est marquée d'avantage par la projection.

Michineau, dans son travail sur l'autofiction dans l'œuvre de Colette, ainsi l'explique :

[...] nous en arrivons à l'idée que l'autofiction se définit essentiellement par une recherche : recherche d'un sujet

presque insaisissable en son essence mais aussi d'un espace-temps oscillant entre rêve et réalité, projection plus que rétrospection⁴⁰.

Bien différemment du style de rétrospection typique de l'autobiographie, c'est le moment présent qui est la source de l'inspiration et de l'énonciation dans *La Naissance*. Comme dans l'extrait suivant, la narratrice tient à mettre en valeur la sensibilité de l'espace-temps présent et fait des projections vers l'avenir :

Un faible sirocco, silencieux, va d'un bout de la chambre à l'autre. Il ne ventile pas plus la pièce que ne ferait un hibou prisonnier. Quand j'aurai quitté ces pages, couleur de jour clair dans la nuit, j'irai dormir sur le matelas de raphia, dehors (*LNJ*, p.97).

L'espace-temps est relevé par le mouvement du vent méditerranéen, le sirocco, dans la chambre de l'écrivain qui songe au moment où elle quittera les pages de papiers bleu bordés de son écriture qui annonce ou crée un nouveau jour pendant la nuit.

Comme nous l'avons déjà exposé, même quand le récit est dédié à rapporter le passé, il l'est fait de manière à élucider du présent les racines pour ce passé. Par d'autres mots, le passé se révèle par des souvenirs exposés au présent de la narration.

Les espaces convergés dans *La Naissance* sont ainsi composés à travers d'un processus appelé par Danielle Deltel comme méditation, par lequel les différentes scènes de différents discours sont agroupées. Le récit fictif, la description de l'espace-temps présent, les songes et souvenirs anciens tout se converge dans le présent de la narration, dont imaginer la « coïncidence plus parfaite entre un narré et sa narration »⁴¹.

D'une manière générale, nous nous mettons d'accord avec Michineau qui dit que pour la narratrice : « Ce qui lui importe n'est pas de relater les événements tels qu'ils ont eu lieu pour en dégager la cohérence mais plutôt de partir du

⁴⁰ MICHINEAU, Stéphanie. *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*. Thèse pour l'obtention du doctorat de littérature française, sous la direction de Michèle Raclot. Université du Maine - U. F. R. de LETTRES. Présentée le 22 juin 2007, p.270.

⁴¹ DELTEL, Danielle apud MICHINEAU, Stéphanie. *Op. cit.*, p. 284.

présent de l'écriture et de retenir uniquement les éléments passés ayant du sens par rapport au présent actuel »⁴².

Cette même pensée est exprimée par Vilain qui, dans *Défense de Narcisse*, révèle les distinctions plus remarquables entre l'autobiographie et l'autofiction, en soulignant, la formalisation temporelle des deux récits :

Ce qui caractérise fondamentalement l'autobiographie, par opposition à l'autofiction, est qu'il s'agit d'un genre toujours écrit au passé. C'est un homme qui vers la fin de sa vie essaie d'en reprendre, d'en comprendre, d'en relier, d'en développer la totalité jusqu'au moment de l'écriture. [...] Tandis qu'un des aspects de l'autofiction est de se vivre au présent⁴³.

L'élucidation que l'autobiographie se penche surtout sur le passé, alors que l'autofiction, de sa part, se permet à faire éveiller et mélanger le présent et le passé, dans le présent de narration, est une constatation perçue de manière claire dans *La Naissance*.

En renonçant à une marcation de temps chronologique, Colette se penche plutôt sur la sensualité du temps présent, d'où on sent que tout se renouvelle par une écriture nocturne qui donne origine à chaque nouveau jour : « Tout est nouveauté et douce infraction, jusqu'au geste de ma main qui écrit, geste depuis si longtemps nocturne » (*LNJ*, p.152).

L'espace de l'écriture révèle la possibilité de renouvellement de l'expérience vécue. À travers l'écriture, un nouveau monde s'éveille et nous ne tenons compte de sa temporalité que par les symptômes de l'espace de la nature qui s'y imposent à chaque nouveau jour :

L'aube vient, le vent tombe. De la pluie d'hier, dans l'ombre, un nouveau parfum est né, ou c'est moi qui vais encore une fois découvrir le monde et qui y applique des sens nouveaux ?... Ce n'est pas trop que de naître et de créer chaque jour. Elle est froide d'émotion, la main couleur de bronze qui court, s'arrête, biffe, repart, froide d'une jeune émotion (*LNJ*, p.165 et 166).

⁴² MICHINEAU, Stéphanie. *Op. cit.*, p.285.

⁴³ VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005, p. 183.

L'espace-temps de *La Naissance* est le temps sensible, dont une temporalité qui n'obéit qu'au cycle de la nature. L'aube marque le début de la naissance d'un nouveau jour où tout se transforme et se renouvelle en partant de la pluie de la veille qui a donné origine à un nouveau parfum.

La question sur la subjectivité de ces sens nouveaux qui, selon la narratrice, risquent de n'être que la projection qu'elle applique au monde tient sa réponse dans la main qui est focalisée à la fin de l'extrait. Rien ne commence ni finit que par le geste d'écriture provenue de cette main. Tout en est fiction, alors ?

Nous pouvons dire que bien loin d'une assertive vérité pour cette question, *La Naissance du Jour* tient à nous montrer que le travail avec le langage est la source qui nous permet de réfléchir sur la propre subjectivité de l'existence et sur ce que nous tenons comme réalité. Par rapport à ce sujet. Nous nous mettons d'accord avec Vilain qui dit :

L'autofiction est une variante "post-moderne" de l'autobiographie, dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire⁴⁴.

Ainsi compris, les composants de l'autofiction se combinent à faire éclater la mise en cause de la recherche d'une vérité littérale, ou même de la croyance à une mémoire fidèle, stable et non subjective. Dans *La Naissance*, le réel et la fiction se rassemblent à faire atténuer encore plus cette mince frontière entre le réel et la fiction.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 211-212.

CHAPITRE 3

LE JE(U) DES MIROIRS : ÉCRITURE, REPRÉSENTATION ET FICTION, DANS LA NAISSANCE DU JOUR

Ecrire! pouvoir écrire! Cela signifie la longue *rêverie* devant la feuille blanche, le griffonnage *inconscient*, *les jeux de la plume* qui tourne en rond autour d'une tache d'encre [...]

Colette, extrait de *La Vagabonde*, 1910

J'écris cela sans rire, et en levant la tête *je me regarde*, sans rire, dans *le miroir* penché, *puis je me remets à écrire*.

Imaginez-vous, à me lire, que je fais *mon portrait*? Patience : c'est seulement *mon modèle*.

Colette, extraits de *La Naissance du Jour*, 1928

Dans ce chapitre, je me tiens à réfléchir sur quelques questions théoriques qui sont éveillées lors de la lecture de *La Naissance du Jour*. D'abord, je pars de l'étude sur la problématique originaire de la confrontation entre fiction et réalité. Ensuite, je me penche sur la construction du « je » autofictionnel, en passant par quelques aspects des écrits féminins. Enfin, l'apport de la métafiction et de l'autofiction pour réfléchir sur l'écriture littéraire est mis en évidence à la fin de ce mémoire.

3.1 L'autobiographie x l'autofiction : introduction

L'autobiographie et l'autofiction s'encadrent dans le contexte des récits de l'écriture de soi, c'est-à-dire, des écrits qui portent sur la vie d'un sujet racontée par lui-même.

Dans le contexte d'écriture francophone, il y a une vaste série de récits de soi, dont nous citons quelques exemples : *Les confessions*, de Jean-Jacques Rousseau (1767), *Les mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand (1841), *Terre des hommes*, d'Antoine Saint-Exupéry (1939), *Mémoires d'une jeune fille rangée*, de Simone de Beauvoir (1958), *Les mots*, de Jean-Paul Sartre (1964), *Enfance*, de Nathalie Sarraute (1983), *L'amant*, de Marguerite Duras (1984), *Persepolis*, de Marjane Satrapi (2003), *Les années*, d'Annie Ernaux (2008) et *Depuis toujours*, de Madeleine Gagnon (2013).

Parmi les œuvres citées ci-dessus, de différents types de récit de soi figurent. Le récit de mémoires, par exemple, est tenu comme un récit de soi où la personnalité/narrateur met en évidence les événements historiques et sociaux auxquels il ait participé.

Rousseau inaugure, avec *Les confessions*, un statut nouveau pour l'écriture de soi, par la mise en relief des faits les plus intimistes de sa vie. Ce renouvellement du récit contribue pour l'appréhension du nouveau genre, appelé autobiographie.

Le roman du type autobiographique tient à être perçu, ainsi, comme hybride, puisqu'il mélange la forme d'un roman, dont l'encrage fictif, en même temps qu'il présente aussi un rapport avec la réalité d'un sujet appartenant à un espace-temps historique et social. Pourtant, les faits de cette vie sont racontés d'une manière plus intimiste que dans le récit de mémoires.

Dans l'univers théorique, Philippe Lejeune essaie de définir ce genre hybride, dans son œuvre *L'Autobiographie en France* (1971) et approfondit le thème dans *Le pacte autobiographique* (1975), qui est repris dans ses œuvres prochaines.

Selon l'auteur, l'autobiographie serait un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁴⁵.

Dans *Le Pacte*, Lejeune établit les bases pour l'identification des pistes qui révèlent les contrats de lecture des genres autobiographique et romanesque. D'après lui, l'un des critères élémentaires de différenciation entre les deux genres consisterait que, dans l'autobiographie, il y a la coïncidence du nom du narrateur avec le personnage et l'auteur. Lejeune ignore, pourtant, le cas où, dans un roman, l'auteur s'identifie au narrateur et au personnage.

Cette case que Lejeune laisse aveugle dans son tableau de différenciation entre les contrats de lecture de deux genres, servira d'inspiration pour que Doubrovsky écrive son œuvre *Le Fils*, dans laquelle il formule le concept d'autofiction. L'auteur inscrit « roman » dans le sous-titre de ce livre et souligne dans sa couverture :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événement et des faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage⁴⁶.

En mélangeant le pacte romanesque, dont la forme et la caractérisation d'un roman de fiction, et l'exposition des récits dits réels, Doubrovsky ouvre les portes pour l'expérimentation dans l'écriture autofictionnelle.

Notons que pour faire la distinction entre l'autobiographie et le nouveau genre qu'il dit inaugurer, il met l'accent sur le caractère important des auteurs d'autobiographie et le beau style de leur écriture, en soulignons que ce qu'on y trouve, dans son œuvre, sont des faits réels, mais qui sont confiés dans l'exercice de l'écriture à l'aventure du langage.

L'autofiction serait ainsi entendue comme le résultat d'une écriture qui se laisse emporter par l'aventure du langage ? À quoi correspondrait cette aventure citée par Doubrovsky ?

⁴⁵ LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Éditions Du Seuil, 1986, p. 14.

⁴⁶ DOUBROVSKY, Serge. *Le Fils*. Paris : Galilée, 1977, p. 10.

Nous comprenons que cela veut dire que son écriture tient à se laisser emporter par la fiction du langage et non par une « obligation » de correspondance avec la réalité.

Mounir Laouyen, dans son article « L'autofiction : une réception problématique⁴⁷ », nous apprend que la réception de ce genre nouveau a motivé beaucoup de discussion auprès des critiques et théoriciens de l'époque.

Aujourd'hui, le terme *autofiction* est présent dans la majorité des dictionnaires, qui définissent ce genre en le rapportant à son parent plus proche : l'autobiographie. Le Grand Robert Électronique 2005, par exemple, lègue à Doubrovsky l'origine de ce mot d'autofiction et le définit comme : « Récit où se mêlent la fiction et le récit autobiographique (sans aller jusqu'à l'autobiographie, même romancée) ». Pour Le Petit Larousse Électronique 2010, l'autofiction serait une : « Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction ».

Bien que le terme d'autofiction ait sa genèse grâce à Doubrovsky, le dispositif de l'autofiction figurait déjà dans des récits antérieurs à son œuvre *Fils*. Comme Laouyen fait remarquer, l'originalité du récit, où fiction et réalité se mêlent de manière à essayer d'effacer l'opposition binaire de ces deux termes, était déjà présente dans l'œuvre *La Naissance du Jour*.

Pour faire preuve de cela, l'auteur cite André Billy qui, lors de la publication de ce roman, avoue le caractère excentrique que cette œuvre éveille : « Quelque chose d'extrêmement nouveau et hardi, quelque chose qui n'a pas de précédent, je crois, dans la littérature [...] c'est que l'héroïne du roman n'est autre que l'auteur »⁴⁸.

Comme le signale Hughes aussi, l'aspect nouveau du roman de Colette réside dans le fait que l'auteur « [...] s'est mise en scène comme le personnage d'un roman écrit par Colette sur Colette »⁴⁹.

⁴⁷ LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », article disponible sur <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Accès le 27 mars 2016.

⁴⁸ BILLY, André apud LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane., *L'Autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1999, p. 271.

⁴⁹ HUGHES, Alex. apud MICHINEAU, Stéphanie. *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*. Thèse pour l'obtention du doctorat de littérature française, sous la direction de Michèle Raclot. Université du Maine - U. F. R. de LETTRES. Présentée le 22 juin 2007, p. 28.

Dans les sections antérieures, on a pu montrer comment les composants de l'énonciation, de l'énoncé, de l'espace et du temps permettent de comprendre le renouvellement effectué par Colette en ce qui concerne l'écriture autofictionnelle et celle dite autobiographique.

3.2 Réalité *versus* Fiction au centre de la question

Nous avons déjà remarqué jusqu'ici que chez Colette la mise en cause de la frontière entre la réalité et la fiction se fait remarquable par la confrontation des genres autobiographique et autofictionnel.

Dans le dictionnaire *Le Grand Robert Électronique 2005*, nous trouvons la définition de réalité, d'après son utilisation dans le langage courant, comme : « caractère de ce qui existe en fait, (et qui n'est pas seulement une invention, une illusion, une apparence) ». Vérité et matérialité en sont des synonymes.

Pour fiction, la définition est le « caractère de ce qui est imaginé », en opposition à réalité, fiction est un « fait imaginé ». Songe et chimère en sont des synonymes, alors que, pour son utilisation en littérature, la définition est : « création de l'imagination ».

Nous tenons ainsi que la réalité est considérée comme une vérité en opposition à la fiction, tenue comme une « illusion », un fait imaginé. Cette définition est très proche de celle que fait Aristote, dans sa *Poétique*.

Rappelons aussi cette opposition classique du réel *versus* la fiction chez Aristote, qui met en évidence le rôle de l'historien et celui du poète, pour différencier le récit historique (qui porterait sur la réalité) et le récit littéraire (la fiction).

Selon Aristote, l'historien et le poète se différencient car « l'un raconte des événements qui sont réellement arrivés, tandis que l'autre raconte des événements qui pourraient arriver »⁵⁰.

⁵⁰ ARISTOTE. *Poétique*. Traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret. Paris : Éditions mille et une nuits, 1997, p. 24.

Par la définition aristotélique, la réalité est tenue comme quelque chose qui peut être saisie, exclue ainsi toute possibilité de subjectivité du discours de l'historien envers cette réalité.

Par cette perspective, le discours de l'historien est conçu comme celui qui rapporte le vrai, alors que le poète raconte une « vérité » inventée. Celui-ci, le poète, il n'a qu'à atteindre au principe de la vraisemblance, c'est-à-dire faire semblant d'être vrai ce qui en est faux, en respectant l'unité et l'arrangement des événements racontés.

La vision d'Aristote sur l'histoire (le discours réel) et sur la littérature (le discours fictionnel) est reprise au long de différentes périodes esthétique-socio-culturelles, de même que la pensée grecque humaniste en général, revisitée à la *Renaissance* et source aussi du positivisme du XIX, qui avait pour but la recherche de la vérité centrale de la science.

En littérature, cette recherche pour une vérité centrale qui guiderait l'être humain vers le progrès, est source de deux grandes courantes, dont le réalisme et le naturalisme.

Ces deux mouvements essayaient un rapprochement du faire fictionnel envers le faire du réel, donc le savoir scientifique, comme l'explique Eva Kushner, dans son étude sur « L'articulation historique de la littérature » : « [...] le discours scientifique pèse au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, sur le discours littéraire, lui imprimant ses tendances déterministes, effet qui entre en combinaison avec les tendances déterministes dans le domaine économique et social »⁵¹.

Cette tendance d'approche envers les sciences était aperçue dans la plupart des discours des domaines humanistes à cette époque-là. Dans le discours réaliste de la littérature, on chercherait à rétracter la vie, la réalité de la manière la plus transparente, en essayant de cacher tous les artifices du langage, c'est-à-dire en essayant de cacher la fiction.

⁵¹ KUSHNER, Eva. « L'articulation historique de la littérature ». In : ANGENOT, Marc. *Théorie littéraire : Problèmes et perspectives*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989, p.118.

On pourrait dire que la charge de subjectivité présente dans tous les discours était ignorée par cette tendance et qu'alors la vérité d'une réalité tangible d'être rétractée n'était pas possible.

C'est surtout avec les avancées des études poststructuralistes, remarquablement les études linguistiques et littéraires de Barthes et Derrida et celles de Foucault sur le renouvellement du concept de l'histoire, que nous voyons se dégager de nouvelles perspectives pour la compréhension du rapport entre les discours perçus comme littéraires et ceux tenus comme des « vrais », les historiques.

Les études de Derrida, dans l'œuvre *L'Écriture et la Différence* (1967), font échouer l'idée de système linguistique fermé et stable préconisé par la linguistique saussurienne. L'auteur critique la métaphysique de la présence qui serait fondée d'après la prémisse de l'existence d'un significat ou structure central, dont une vérité intouchable, qui était à la base de la philosophie structuraliste.

Il montre que dans la langue un jeu d'absence et présence se produit. Ce jeu conçoit le passage du signifiant au significat et montre que dans le langage il n'y a qu'une oscillation constante, et donc il est impossible d'exister un significat toujours présent ou une vérité centrale.

Dans la même ligne de pensée, Barthes, par ses études poststructuralistes, révèle que la pluralité de signifiants des textes indique les mouvements et les transformations constants des sens.

Il critique l'utilisation des signes comme moyens naturels d'expression de la réalité. Pour lui, les signes sains sont ceux qui montrent sa propre artificialité, en mettant en relief l'impossibilité de reproduction de la réalité.

Dans *La Naissance du Jour*, nous considérons que les jeux entre la fiction et la réalité sont apparents. La narratrice mélange les discours dits biographiques et fictionnels de façon exprès et invite les lecteurs à s'en apercevoir de tous les artifices du langage : « Imaginez-vous, à me lire, que je fais *mon portrait* ? Patience : c'est seulement mon modèle ». (*LNJ*, p.19).

Bien différemment des discours réalistes, les discours de Colette laisse voir ce qu'elle appelle « le mensonge de soi » : « [...] j'allais page à page montrer mon mensonge à un homme en lui demandant : « Est-ce bien menti ? » Et je riaais, en cherchant du front l'épaule de l'homme, sous son oreille que je mordillais, car incurablement je croyais avoir menti... » (LNU, p.158).

Le modèle de vérité attendu dans l'univers (auto)biographique est brisé, chez Colette, par cette mise en cause de l'opposition binaire entre le réel et la fiction.

Comme suggère Vilain, loin d'être des termes opposants, la réalité et la fiction construisent un rapport d'interdépendance : « Doit-on admettre que réalité et fiction ne sont pas en relation d'opposition, mais d'interdépendance ? *Je vit dans un réel fictionné et se contente de dupliquer le récit de sa fiction vécue, à savoir, un univers préinscrit* »⁵².

Genre hybride, l'autofiction éclate les possibilités du langage et les facettes multiples d'un « je » qui se permet à l'exposition de sa fictionalisation. Nous essayons de réfléchir sur la construction double de ce « je » de l'écriture dans la session suivante.

3.3 Le je(u) de l'écriture

L'acte d'écrire aide à révéler un « je » qui est perçu, dans les écrits de soi, au centre de l'exposition de son récit, en essayant de se (re)construire en tant que sujet à travers son écriture.

Au long de l'histoire de la philosophie, la conception de sujet a été élaborée d'après de lignes de pensées diverses.

Pour Descartes, le simple fait de penser représenterait déjà la prise de conscience de l'individu envers le monde. Cela est exprimé par sa maxime rationaliste : Cogito, ergo sum (Je pense, donc je suis).

Différemment à cette définition de sujet solitaire, Husserl, avec le concept d'intersubjectivité, repris de la théorie de Kant, propose que la conscience de soi-même soit liée à la conscience de l'autre. Ainsi, la subjectivité de l'individu est

⁵² VILAIN, Philippe. *Op. cit.*, p.

désormais une construction interdépendante, c'est-à-dire, pour qu'on prenne conscience de ce qu'on est, il faut qu'on conçoive l'existence d'autrui.

Avec l'avènement de la psychanalyse, les théories sur le sujet tiendront encore plus du rapport de l'individu avec l'autre comme source de sa formation.

Lacan, avec son étude sur le stade du miroir, contribue encore plus pour la réflexion sur la prise de conscience de soi qui passe obligatoirement par la reconnaissance de l'autre.

Le stade du miroir, d'après l'auteur, représenterait le moment où l'enfant, à partir de six mois, arrive à reconnaître son image dans le miroir : « le petit d'homme à un âge où il est pour un temps court, mais encore dépassé en intelligence instrumentale par le chimpanzé, reconnaît pourtant déjà son image dans le miroir comme telle »⁵³.

Cet événement tiendrait importance par l'étape de différenciation qu'il rend possible : le bébé qui se croit comme une extension du corps de la mère et de l'espace qui l'entoure, arrive à se reconnaître comme composant différent de cet espace flou.

Cependant, cette reconnaissance se fait avec l'aide d'un autre (un parent), qui expose ce bébé en face du miroir et lui dit : Regarde ! Celui-ci, c'est toi. Le regard tenant importance majeur dans cet événement, l'enfant en regardant son proche (la mère, le père), se reconnaît dans le miroir comme l'autre, c'est-à-dire, un corps différent de celui de sa mère ou de son père.

Le sujet en formation commencerait à se connaître à travers l'acte de regarder. D'abord, son regard prend la direction de la figure du père ou de la mère, alors que celui-là ou celle-là l'expose devant le miroir, moment où l'enfant se reconnaît en assumant ce reflet dans le miroir comme l'image de soi.

Pour Lacan, « La fonction du stade du miroir s'avère [...] dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'Imago, qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité – ou, comme on dit, de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* »⁵⁴.

L'Imago compris comme la représentation inconsciente du père ou de la mère, qui prédomine pendant l'âge adulte, le sujet apporte avec lui cette

⁵³ LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». In : *Revue Française de Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949, p. 449. Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f1.item.langfr.zoom>. Accès le 16 avril 2016.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 452.

référence de reconnaissance, comme si le parent servait de pont entre le sujet et la réalité.

Toutefois, cette image du miroir est perçue par l'enfant/sujet, comme un autre et pas exactement comme soi-même, puisque l'image dans le miroir n'est pas le propre sujet, mais une représentation, une illusion de soi.

Dans *La Naissance*, ce rapport d'interdépendance avec l'imaginaire maternelle se fait remarquable. Sido est construite dans l'œuvre comme la pédagogue du regard, celle qui a enseigné à la narratrice l'art de l'apprentissage par l'observation.

C'est aussi à l'image maternelle que Colette fait appel au moment où elle se regarde dans le miroir et reconnaît dans sa vieille les mêmes traits qui lui rapprochent à l'apparence de sa mère : « Maintenant que je me défais peu à peu et que dans le miroir peu à peu je lui ressemble, je doute que, revenant, elle me reconnaisse pour sa fille, malgré la ressemblance de nos traits. » (*LNJ*, p.20).

L'appel à cette mise en fiction du stade du miroir lacanien se fait présente du début jusqu'à la fin de *La Naissance*. Rappelons que la narratrice s'identifie d'abord d'après la référence à la mère : « [...] je puis pourtant me redresser et me dire : 'Je suis la fille de celle qui écrit cette lettre', – cette lettre et tant d'autres, que j'ai gardées ». (*LNJ*, p.20).

Nous avons déjà révélé, pourtant, que les lettres de Sido exposées par Colette dans *La Naissance* sont, comme le révèle la narratrice même, manipulées.

Doubrovsky expose dans son œuvre « Autobiographiques », que le rôle majeur de l'autobiographique résiderait lors de la construction du « je » de son écriture :

Certes, [...], d'utiliser les ressources du langage à y mirer le sujet même du discours, à donner forme et empreinte individuelles au vide grammatical de l'embrasseur « je », de sorte qu'entre tous les « je » possibles, le pronom ne puisse plus, à la limite, dénoter qu'un seul nom propre⁵⁵.

D'après cette explication, nous comprenons que la pratique de l'énonciateur autobiographique consisterait à mirer seulement sur soi-même

⁵⁵ DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988, p. 61.

comme seul sujet du discours, en le construisant comme la seule référence possible pour le « je » de l'énoncé.

Toutefois, dans *La Naissance*, nous voyons que Sido est le référent constant pour ce « je » qui assume désormais la fictionnalité de soi-même et de son référent. D'une manière plus directe : Colette se reconnaît comme un autre (sa mère), qui, de sa part, est exposé dans l'œuvre comme un être fictionnalisé.

Pichois résume cette constance du stade du miroir dans *La Naissance*, par la phrase suivante : « Colette projette son image devant elle en y incorporant celle de Sido »⁵⁶.

Cette projection subjective se fait dans l'œuvre colettienne d'après un 'double' qui encadre non seulement la mère, mais les divers personnages fictifs de Colette.

Dans *La Naissance*, la narratrice assume les autres noms avec lesquels elle s'est déjà nommée, les noms empruntés de ses œuvres : « Je m'y nommais Renée Néré, ou bien, prémonitoire, j'agençais une Léa. (LNJ, p.35).

Colette se reconnaît aussi dans Renée Néré, personnage de *La Vagabonde*, de même que dans Léa, protagoniste de *Chéri*. Néanmoins, elle avoue que dans *La Naissance*, il ne reste que son propre nom comme référent de sa fiction : « Voilà que, légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien ». (LNJ, p.35).

Le reflet qui éclate dans son écriture se répand dans la projection double de soi-même, de sa mère et de ses personnages. Cette réflexion sur le « je » qui se redouble au fil de l'écriture autobiographique est thème recourant dans l'œuvre colettienne.

Depuis la publication de la série des *Claudines*, même si celle-là est signée faussement par son premier mari Willy, l'image de Colette est largement liée à ce personnage.

Dans le conte le *Miroir*, de l'œuvre *Les Vrilles de la Vigne*, Colette s' imagine devant Claudine, en simulant le dialogue avec elle, qui se prend par sa sosie :

Claudine sourit et s'écrit : « Bonjour, mon Sosie ! » Mais je secoue la tête et je répons : « Je ne suis pas votre Sosie. N'avez-vous point assez de ce malentendu qui nous accole

⁵⁶ PICHOS, Claude. *Op. cit.*, p. 14.

l'une à l'autre, qui nous reflète l'une dans l'autre, qui nous masque l'une par l'autre ? Vous êtes Claudine, et je suis Colette. Nos visages, jumeaux, ont joué à cache-cache assez longtemps⁵⁷.

Le jeu entre auteur et personnage est présenté comme un jeu de cache-cache, et Colette insiste sur la distinction de son image de ce double, en avouant qu'elle luttera sans cesse contre cette sosie : « Je lutterai ! Je serai forte, contre ce double qui me regarde, d'un visage voilé par le crépuscule... »⁵⁸.

Différemment de cette affirmation qui insiste sur la lutte de l'auteur contre l'association à son personnage, dans sa pratique scripturale, Colette assume la fictionnalité de soi qui se reproduit en double, incarnant l'expectatif de vérité face à la réalité qui est d'ailleurs fiction.

Ce double de l'écriture autofictionnel équivaut au résultat de la confrontation de ce « je » qui ne construit que par le regard de l'autre. C'est double est également le produit du recul nécessaire pour l'auteur pour se présenter dedans l'écriture. C'est cela que Bakhtin explique :

Segundo uma relação direta, o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode completar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes e lhe dão acabamento; ele deve torna-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro⁵⁹.

Ce besoin de devenir "autre" et de se regarder avec les yeux de l'autre n'est rien que la règle de l'écriture, soit-elle autobiographique ou non. Le « je » lié au sujet de l'écriture, comme l'exprime la célèbre maxime de Rimbaud (Je est un autre), est toujours un autre, du moment où dans ce jeu de miroirs et de plumes tout se résume à des projections, le reflet n'exprime jamais une vraie réalité.

On tient de là, la nouvelle conception du moi/sujet, venant de la théorie lacanienne, mais aussi de Barthes, Derrida et Foucault : loin d'une construction

⁵⁷ COLETTE. *Les Vrilles de la Vigne* (1908). Edition numérique, disponible sur : <http://www.ebooksgratuits.com>, PDF, p. 83. Accès le 20 mars 2016.

⁵⁸ Ibidem, p. 84.

⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 2011, p. 13.

basée sur la projection dans une vérité hors texte, le « je » de l'écriture n'est l'autre que le produit du langage.

D'ailleurs, parce que le langage travaillé est déjà avant tout une représentation de ce qu'on croit être la réalité, ainsi, comme l'explique Doubrovsky : « Si la vérité d'un sujet est la fiction qui rigoureusement s'en construit, la vérité d'une fiction est fictive »⁶⁰.

Vu tout cela, nous reconnaissons l'apporte de l'autofiction présent dans le texte colettien comme source pour faire briser les expectatifs de vérité hors texte, en exposant que la seule vérité du moi textuel est sa propre fictionnalité.

3.4 La femme cachée devant le miroir

La réflexion sur l'écriture féminine et son jugement par les hommes est aussi remarquable dans *La Naissance*. La narratrice se penche sur cette question dans plusieurs passages de l'œuvre, en mettant en cause ce jugement masculin par rapport aux écrits féminins, comme dans l'extrait suivant :

Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. Sur qui comptais-tu donc pour te la peindre, te rebattre d'elle les oreilles, la desservir auprès de toi, te lasser d'elle à la fin ? Sur toi même ? Tu es mon ami de trop fraîche date pour que je te donne grossièrement mon opinion là-dessus. (*LNJ*, p.81-82).

La narratrice évoque comme interlocuteur l'homme, dans l'image d'un critique littéraire. Celui-ci plaisante les écrits féminins à cause de leur caractère autobiographique.

De sa part, Colette affirme la fatalité de l'écriture féminine, comme si le fait d'écrire était forcément liée à l'exposition de sa propre image dans le récit. Cela n'est pas entièrement faux, puisqu'on le sait qu'il y a toujours de la subjectivité du sujet de l'écriture en tout ce qu'il écrit, même si le récit ne porte pas un narrateur autodiégétique.

⁶⁰ DOUBROVSKY, Serge. *Op. cit.*, p. 78.

On peut rappeler ici la phrase célèbre de Frida Kahlo, la peintre mexicaine reconnue par ses auto-portraits qui dit : «Je me peins moi-même parce que je suis si souvent seule et que je suis le sujet que je connais le mieux »⁶¹.

De la même manière, la narratrice de *La Naissance* voit dans la construction de soi par l'écriture le projet le plus attirante et auquel elle se dédie pendant toute sa vie. En face de cela, elle envisage la déclaration ironique de l'homme et affirme que la femme tenant en garde le pouvoir du langage ne compterait que sur elle-même pour se la peindre.

Cette confrontation aux critiques masculines se fait bien productive comme façon de faire face à un contexte de production artistique qui a depuis des siècles laissé au silence la voix féminine.

Reléguées à rester dans l'espace intime, puisque l'espace public était privilège de l'homme, les femmes tenaient, à notre avis, à écrire sur ses journaux intimes, en reconnaissant dans cet espace le moyen disponible pour leur construction subjective.

Les femmes qui ont essayé de faire publier ses écrits ont dû souvent se cacher derrière un nom fictif, rappelons ici George Sand, pseudonyme pour Amantine Aurore Lucile Dupin, la femme écrivain qui a utilisé ce nom masculin pour faire sortir ses œuvres en public. Colette, elle aussi, voit ses écrits signés par le nom de son mari.

Quand la voix féminine a réussi à se faire éclater, elle a tout de suite reçu ces critiques par rapport à ce qu'on a appelé de manque de qualité esthétique causé par la centralisation dans le récit sur la subjectivité du « je » féminin.

Ce préjugé contre l'écriture féminine provient d'une courante bien ancienne dans l'histoire de la littérature. Cela a pour base aussi la croyance à la présence d'un signifié pure de vérité, ce qui cache derrière soi une série d'oppositions binaires qui encadre l'épistème occidentale. Si le vrai s'oppose au faux, la raison s'oppose à l'émotion, et d'après cette logique, un élément doit obligatoirement exclure l'autre.

Les femmes dans la culture judaïque-chrétien-occidental ont toujours été rapportées, dans la dichotomie raison x émotion, au caractère de l'émotion, pendant que les hommes étaient conçus comme les êtres de la raison. De même,

⁶¹ Phrase disponible dans le site internet officiel de l'artiste : http://www.fkahlo.com/espanol/index_espanol.html. Accès le 23 juin 2016.

on les apercevait dans la culture gréco-romaine comme des corps dépourvus d'âme, impassibles à la transcendance.

Platon, dans *La République*, indique que pour exclure toute imitation de vices ou de vulgarités, le poète ne devait qu'imiter et exalter les valeurs des hommes vertueux. Par cette pensée, la voix des hommes est privilégiée dans les discours sociaux.

Dans son œuvre *L'ordre du discours* (1971), Foucault inaugure une nouvelle vision de l'histoire qui fait la rupture avec la conception positiviste. Selon sa nouvelle conception, l'histoire est un domaine de fragmentation, où il y a des continuités et des ruptures et où on voit se dégager plusieurs événements de discours.

Selon l'auteur, l'être humain est le produit de ces différents discours de même qu'il est (re)producteurs de discours. Toutefois, dans une société dont les voix sont contrôlées, le droit à parler n'est pas donné à tous, toute société est réglée par les instances de légitimation des discours, qui ont exclu par longtemps la voix féminine.

Annette Keilhauer discute par rapport à cette exclusion des écrits féminins, dans son œuvre « Vieillir féminin et écriture autobiographique ». L'auteur explique que : « jusqu'au XX siècle, le genre autobiographique est paradoxalement lié à l'écriture féminine, car les ouvrages littéraires écrits par des femmes ont régulièrement été lus à travers les lunettes autobiographiques »⁶².

Le paradoxe dont parle l'auteur réside dans le fait que si d'un côté les œuvres des femmes sont vues toutes comme autobiographiques, de l'autre côté, dans les grandes anthologies de littératures classiques les écrits féminins n'y figuraient pas toujours.

Le préjugé des hommes contre l'écriture féminine se fait clair et son origine se situe de la prémisse que la femme trop attachée au corps et aux sens ne saurait pas se donner à la transcendance de soi.

⁶² KEILHAUER, Annette. *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 10.

En envisageant tous ces jugements, beaucoup de femmes écrivains sont entrées dans le monde des Lettres. Thibaudet dans le tome I de son « Histoire de la Littérature Française », fait parvenir le nom de George Sand, qu'on a déjà cité, comme celle qui a ouvert le chemin pour d'autres femmes écrivains, dont il cite George Eliot et Colette.

Selon Thibaudet, « George Sand déclarait elle-même qu'elle était « une 'bête' »⁶³. Ce mot ne devant pas être pris d'une mauvaise manière, comme l'explique l'auteur, il faut lui donner son sens plus primitif, en exaltant les qualités spécifiques de l'animal dont quelques sens sont bien plus raffinés que ceux de l'être humain.

De la même manière que Colette, Sand a vécu auprès des plantes et des animaux, en apprenant de ce monde ses merveilles les plus mystérieuses. Cette expérience, sans doute, a rendu possible aux deux femmes l'éloquence de leurs récits qui révèlent des mondes originaux, pleins de vie, des couleurs et sens diverses.

Cette liaison des femmes avec l'espace de la nature a été mal vue aussi dans quelques périodes historiques. Surtout au Moyen Âge, le rapport étroit entre femmes et nature, leur rendaient un pouvoir de liberté qui était mal tenu dans un contexte où l'oppression à la femme et l'obscurantisme religieux régnaient.

Le rapport femmes et chats, par exemple, travaillé dans le chapitre 2.7.1 de ce mémoire, relève de ce symbolisme de liberté qui rassemble la femme et le chat. Face à l'oppression et à l'obscurité, il n'y a que les chats qui arrivent à voir dans les espaces sombres, de même la femme restée cachée par longtemps se jette devant le miroir de l'écriture en se reconstruisant à travers le renouvellement du langage.

Les sorcières de l'actualité seraient, donc, ces femmes qui s'appliquent à l'invention d'un monde nouveau par le langage. Si cela est vrai, Colette serait

⁶³ THIBAUDET, Albert. *Histoire de la Littérature Française (de 1789 à nos jours)*. Tome I. Rio de Janeiro : Americ = Edit, 1936, p. 292.

une de ces sorcières, comme le suggère Kristeva : « Sorcière, Colette ? Ou modeste jardinier (au masculin) de l'alphabet du monde ? »⁶⁴

Dans l'actualité, ces femmes écrivain-sorcières du langage s'engagent de plus en plus à la confrontation de genres, en se servant de différents mécanismes pour « se raconter » dans leurs récits.

Cela est affirmé par l'auteur et chercheuse Euridice Figueiredo qui analyse dans son œuvre « *Mulheres ao Espelho : Autobiografia, Ficção et Autoficção* » et dans son étude « *Autoficção feminina : A mulher nua diante do espelho* », l'appropriation de outils du genre autofictionnel par les femmes écrivains lors du traitement des thèmes encore tabous dans la société comme : la prostitution ou l'inceste :

É graças à possibilidade de criar um duplo de si que essas escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição, ou ainda, explorando temas como lesbianismo, desdobraimento esquizoide ou paranoico, porque a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga livremente, com os biografemas⁶⁵.

Figueiredo analyse l'autofiction des œuvres d'auteurs francophones comme l'auteur français Christine Angot, connue par l'œuvre *L'inceste* (1999), et les auteurs canadiens, Marie Sissi Labrèche, qui a écrit *Boderline* en 2000, et Nelly Arcan, auteur de *Putain*, publié en 2001.

Déjà en 1928, Colette maitrisait ces outils du langage et tenait compte de leur importance pour la mise en œuvre de ce « je » féminin qui sait bien manœuvrer la limite fine entre la réalité et la fiction :

Le gros projecteur, l'œil sans vergogne qu'elle (femme) manœuvre avec complaisance, fouille toujours le même secteur féminin, ravagé de félicité et de discorde, autour duquel l'ombre s'épaissit. Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire... (LNJ, p.81).

⁶⁴ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 16.

⁶⁵ FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: A mulher nua diante do espelho*. In : *Revista Criação & Crítica*, n. 4, p. 91-102. Disponible sur: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Accès le 23 mars 2016.

Du moment où ce « je » se mire dans le miroir « [...] en levant la tête je me regarde, sans rire, dans le miroir penché, puis je me remets à écrire », elle, la femme, entame les jeux de lumières et sombres, en tenant compte que « ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire », nous comprenons que c'est plutôt l'hésitation entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit qui tient place importante dans ce je(u) de miroirs.

Dans *La Naissance*, le personnage Hélène Clément serait le double de Colette dans la fiction. Ce personnage présenté comme l'opposé des caractères de Mme Colette, représenterait l'écrivain dans sa jeunesse, quand lorsqu'elle était venue de campagne elle avait un peu mal à faire partie du nouveau milieu social artistique qu'elle venait de connaître.

Hélène, comme le double colettien dans l'œuvre, serait caractérisée, ainsi, comme le contraire de la maturité, de la force et de l'indépendance de l'auteur. Ce personnage est présenté par des adjectifs qui la reportent à un espace de la sensibilité innocente, nativité, honneur et dépendance de l'amour.

Le mépris de Mme Colette par ce personnage résiderait, alors, dans le mépris que l'auteur exprime en se voyant face à ce qu'elle a été un jour. Elle se voit devant son double et éternel féminin.

L'éternel féminin étant compris comme la base pour les archétypes féminins en littérature, il consisterait dans l'opposition de l'archétype féminin positif incarné par l'image de la vierge Marie et l'archétype négatif représenté par Ève ou Lilith.

Ainsi l'explique Liza-Marié Laubser, dans son travail sur la reconsidération l'archétype de la *Femme Fatale* en littérature : « La Vierge Marie symbolise tout ce qui est considéré comme bien, c'est-à-dire l'innocence, la maternité sacrée, la rédemption et la vie éternelle. Ève représente le mal, la séduction, la destruction et la mort »⁶⁶.

De cette manière, le double opposé composé d'Hélène Clément *versus* Mme Colette consisterait au double auquel font face les femmes qui se penchent

⁶⁶ LAUBSER, Liza-Marié. *La Femme Fatale – Une reconsidération d'un archétype négatif*. Stellenbosch University, 2012 Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir diegraad Magister Artium (Frans) aan die Fakulteit Lettere & Sosiale Wetenskappe, Universiteit van Stellenbosch Studieleier: Dr. M.C.K. du Toit. Décembre 2012, p. 50.

vers le miroir de l'écriture, en essayant de combattre, ainsi, cet éternel féminin, c'est-à-dire de vaincre cette représentation restrictive et limitée de la femme.

Lors de l'écriture, le « je » féminin se laisse voir ou se cache à travers le langage, sans crainte d'envisager les jugements qui peuvent se reproduire contre son récit :

Aucune autre crainte, même celle du ridicule, ne m'arrête d'écrire ces lignes, qui seront, j'en cours le risque, publiées. Pourquoi suspendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d'années, ce que je sais de moi, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'en invente et ce que j'en devine ? (LNJ, p.81).

La maîtrise de l'écriture représente, ainsi, la source de l'assurance de ce « je » féminin, qui a trouvé dans l'acte d'écrire la source pour sa reconnaissance, sa (re)construction et/ou son invention.

3.5 Qu'est-ce qu'écrire ?

Dans l'ensemble de son œuvre Colette revient toujours sur la réflexion théoricienne concernant la conception de l'acte d'écrire. Thématique métafictionnelle dans son œuvre, l'essai de définition de l'écriture touche des hypothèses diverses.

Dans *La Vagabonde*, l'acte d'écrire est conçu comme la soumission à une tentation de verser avec rage toute la sincérité de soi :

Écrire ! verser avec rage toute la sincérité de soi sur le papier tentateur, si vite, si vite que parfois la main lutte et renâcle, surmenée par le dieu impatient qui la guide... et retrouver, le lendemain, à la place du rameau d'or, miraculeusement éclos en une heure flamboyante, une ronce sèche, une fleur avortée...(LV, p.15).

Dans l'autre extrait de la même œuvre, la narratrice caractérise l'acte d'écrire, comme un plaisir et une souffrance d'oisifs :

Écrire ! plaisir et souffrance d'oisifs ! Écrire !... j'éprouve bien, de loin en loin, le besoin, vif comme la soif en été, de noter, de peindre... Je prends la plume, pour commencer le jeu périlleux et décevant, pour saisir et fixer, sous la

pointe double et ployante, le chatoyant, le fugace, le passionnant adjectif... (LV, p.15).

Ici, notons que l'acte d'écrire s'approche à celui de peindre et la narratrice perçoit cet acte comme un besoin physique similaire à la soif. Le moment du départ de la plume indique le début du jeu. Déjà, ici l'écriture est tenue comme un jeu, dont le prix n'est autre que la découverte de l'adjectif le plus passionnant.

Le choix de l'adjectif comparable au choix de la couleur ou texture dans la peinture, l'écriture serait perçue comme la possibilité de peindre avec les mots.

Autrement dit, comme l'explique Kristeva, l'écriture colettienne tient à simuler l'essai d'interpénétration de la langue et du monde : « Colette revient sur une idée qui me paraît centrale dans son œuvre : l'écriture est une interpénétration de la langue et du monde, du style et de la chair, qui lui révèle l'univers et les corps comme une 'arabesque ' »⁶⁷.

L'image de l'arabesque nous revoie l'idée de l'entrelacement des choses, le corps, les sens, faune et flore : le monde enlacé par le langage. Cela est accompli, selon Colette, lors du jeu de l'écriture, au moment où le mot perd sa figure de mot lisible et se métamorphose en chose, sensation, odeur :

Ecrire! pouvoir écrire! Cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre, qui mordille le mot imparfait, le griffe, le hérissé de fléchettes, l'orne d'antennes, de pattes, jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé en papillon fée... (LV, p.14).

Christiane Gonthier, dans son étude sur « L'activité métafictionnelle comme luxe de l'écriture chez Colette », entend que, chez Colette : « L'évocation de l'écriture fait surgir un univers sensuel et luxuriant, où le corps fiévreux s'abandonne aux caprices du langage »⁶⁸.

L'écriture tenue comme désir et jouissance se rapporte avec la métafiction colettienne qui s'inscrit en opposition au texte réaliste :

Alors que le texte réaliste cherche à effacer l'écriture même, le texte colettien l'expose comme parure, un artifice,

⁶⁷ KRISTEVA, Julia. *Op.cit.*, p.15.

⁶⁸ GONTHIER, Christiane. « L'activité métafictionnelle comme luxe de l'écriture chez Colette », In: *Études Littéraires*, v. 26, n. 1, p. 87.

un « luxe » - il affiche ostensiblement les marques du faux. Le parole littéraire est marquée du sceau de la joui/sens du signifiant et de ses métaphores. [...] Écrire revient ici à saisir le langage au piège du désir⁶⁹.

Nous pouvons dire que, pour Colette, écrire est enlacer les sensations, les images, les odeurs, les choses les plus diverses à travers une broderie textuelle qui laisse, pourtant, voir tous les outils et les artifices de l'écrivain-artisan.

Dans *La Naissance du Jour*, la dernière lettre que la narratrice avoue recevoir de sa mère sert encore à réfléchir sur le processus d'écriture.

La dernière lettre, ma mère en l'écrivant voulut sans doute m'assurer qu'elle avait déjà quitté l'obligation d'employer notre langage. Deux feuillets crayonnés ne portent plus que des signes qui semblent joyeux, des flèches partant d'un mot esquissé, de petits rayons, deux «oui, oui» et un «elle a dansé » très net. (*LNJ*, p.166).

Pour Colette, sa mère essayait de lui montrer dans cette lettre son détachement de l'obligation d'employer le langage humain. Des mots libres y figurent, sans connexion logique apparente, semblent être des traits ou des entrelacs d'hirondelle :

Elle a écrit aussi, plus bas « mon amour » –elle m'appelait ainsi quand nos séparations se faisaient longues et qu'elle s'ennuyait de moi. Mais j'ai scrupule cette fois de réclamer pour moi seule un mot si brûlant. Il tient sa place parmi des traits, des entrelacs d'hirondelle, des volutes végétales, parmi les messages d'une main qui tentait de me transmettre un alphabet nouveau, ou le croquis d'un site entrevu à l'aurore sous des rais qui n'atteindraient jamais le morne zénith. (*LNJ*, p.167).

La narratrice ne réclame pas pour soi le vocatif « mon amour » présent dans cette lettre. Elle tient d'ailleurs à reconnaître cette lettre comme un autre enseignement de sa mère. Maintenant, Sido serait en train de lui transmettre un nouveau alphabet.

⁶⁹ *Idem*.

Pour Kristeva, cet alphabet nouveau représenterait l'écriture colettienne elle-même :

[...] l'alphabet transmis par Sido est une évocation de l'écriture telle que la pratique Colette elle-même : une lettre d'amour, si l'on veut, mais dont le destinataire, "mon amour", n'est personne en particulier, pas même une enfant bien-aimée. Cet amour-là se dissémine dans l'entrelacs de lignes cosmiques, de plis de la nature que tracent les hirondelles et les fleurs, et dans lesquels s'incorporent les traits d'un visage d'homme ou de femme enfin sorti de l'épreuve érotique et rendu à la carté d'un style⁷⁰.

Cet alphabet serait alors compris comme la leçon finale de Sido à sa fille, où elle laisse implicite que par cette nouvelle façon d'écrire le référent réel n'est plus cherché, le monde (réalité) et le langage s'entretiennent de façon à éliminer les distinctions possibles. Ainsi l'explique Kristeva : « L'alphabet écrit le monde, et le monde advient par l'alphabet : écriture et monde coexistent comme les deux aspects d'une même expérience pour celle qui écrit dans cet état de transport fiévreux qui défie le langage »⁷¹.

Enfin, annulé le besoin de référentiel, le travail avec le langage n'est plus tenu comme simple moyen d'expression et est défini dans *La Naissance* comme source principal de la récréation du monde.

Ce rapport est réalisé par Kristeva aussi qui s'interroge : « Mais est-ce seulement une langue, au sens d'un moyen d'expression, d'une forme d'être, fût-elle exquise ? Ou bien s'agit-il d'une langue dans ce qu'elle a d'absolu : indistincte de la perpétuelle renaissance de l'Être lui-même ? »⁷².

La Naissance tient sa clôture au moment où la narratrice attend la naissance du nouveau jour :

La même heure demain me verra couper les premiers raisins de la vendange. Après-demain, devant cette heure, je veux... Pas si vite, pas si vite ! Qu'elle prenne patience, la faim profonde du moment qui enfante le jour : l'ami ambigu qui sauta la fenêtre erre encore. Il n'a pas, en touchant le sol, abdiqué sa forme. Le temps lui a manqué pour se parfaire. Mais que je l'assiste seulement et le voici

⁷⁰ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p.14.

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Ibidem*, p.34.

halliers, embruns, météores, livre sans bornes ouvert, grappe, navire, oasis... (LNJ, p.167).

La parfaite métaphore de l'écriture qui recrée le monde tient sa place. L'œuvre touche sa fin à l'arrivée du soleil et la narratrice « l'assiste seulement et le voici halliers, embruns, météores, livre sans bornes ouvert, grappe, navire, oasis... ». La clôture ne se fait pas par l'utilisation de point final, mais par les points de suspension qui dénotent la succession des choses qui se poursuivent à travers cette arabesque furtive de langage.

Il est possible de reconnaître dans cette vision de texte-écriture un rapprochement du sens que Barthes attribue à l'écriture dans son œuvre *Le Plaisir du Texte*. Pour l'auteur, la conception de texte tenu comme tissu devrait encore se débarrasser de l'idée de vérité, un sens encore tenu comme central qui résiderait derrière ce tissu. Ainsi, il l'explique :

Texte veut dire Tissu : mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, une voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous acceptons maintenant, dans le tissu, l'idée générique que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel : perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile⁷³.

L'acte d'écrire pour Colette s'inscrit dans cette même conception de Barthes à travers la notion de plaisir représenté lors de l'engagement sensoriel du langage employé par l'auteur. Jouissance, sens, plaisir et éperdument composent le vocabulaire colettien pour décrire cet acte d'écrire.

Dans l'arabesque du langage, loin de trainer à agencer la vérité de soi, le sujet (araignée), comme dans la métaphore barthienne, se perd dans sa toile-texte-tissu.

De pair avec la vision barthienne, Colette nous apprend, que le plaisir doit être un des composants recherchés dans les textes. Ce plaisir du langage se débarrasse, ainsi, de l'exaltation d'une signification ou sens central du texte.

⁷³ BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. In : Œuvres Complètes, v. II. Paris : Editions du Seuil, 1994, p. 1527.

Comme dans la dernière lettre de Sido, où la préoccupation avec le référentiel est surpassée, Colette s'applique à nous montrer dans *La Naissance* et dans l'ensemble de son œuvre, qu'aucun référentiel à la vérité n'est plus important que l'appréciation du pouvoir proposé par le langage qui nous fait vibrer, sentir et voir à travers les mots.

Le rapport entre les niveaux de l'œuvre, le niveau autobiographique et fictif, est la clef pour comprendre le rôle de la fiction pour la reconstruction de soi. Si dans le niveau autobiographique, c'est la mère Sido qui est au centre du récit, dans le récit fictif et dans les passages métafictionnels, c'est Colette, l'auteur ou le personnage Mme Colette qui est au centre.

Ainsi, nous pouvons comprendre que le « je » de l'écriture ne peut être saisi que d'après sa propre fictionalité, D'ailleurs ce « je » ne peut se mettre en scène que par les jeux du langage fictionnel qui offrent aux sujets les outils pour leur propre reconstruction.

En guise de conclusion

« [...] il importe seulement que je dénude et hisse au jour ce que l'œil humain n'a pas, avant le mien, touché... » (*Colette*)

Lors de ce mémoire, je me suis consacrée à étudier l'œuvre *La Naissance du Jour*, de Colette. En passant par les données biographiques et bibliographiques de l'auteur, nous avons pu retenir qu'elle a été poussée à écrire par son premier mari, qui, de sa part, signait tout seul les récits que sa femme écrivait basée sur son enfance.

Le début littéraire de Colette tient origine, ainsi, dans un travail de construction écrite inspirée de sa vie réelle, ce qui est perçu dans d'autres œuvres de l'auteur. Cela finit par entamer une recherche constante, de la part de la critique et des lecteurs, de l'être réel Colette dans ses œuvres.

La prise de reconnaissance de son travail se fait au long de son expérience d'écrivain, profession dont l'acte l'identifie et la (re)construit pendant sa vie qui se confond, d'ailleurs, avec son œuvre.

En me penchant sur l'analyse de *La Naissance*, à la lumière des composants les plus remarquables pour la lecture du roman, il a été possible de voir dans l'énonciation que le « je » autodiégétique du récit, conférait en même temps à la narratrice qu'à l'auteur de l'œuvre. Cela permettait l'encadrement de l'œuvre comme récit autobiographique, selon la règle de coïncidence identitaire narrateur-auteur présentée par Lejeune, dans son œuvre *Le Pacte Autobiographique*.

Toutefois, dans le paratexte, la marque générique de roman, de même que la présence dans l'énoncé d'une intrigue mêlant des personnages réels et

d'autres fictionnels, a pu dégager l'association de l'œuvre plutôt à son caractère fictionnel.

La forme de journal intime de souvenirs qui encadrait l'œuvre dans un modèle d'écriture autobiographique est trompeuse, puisque les faits y racontés ne se dégagent que par l'exaltation de l'espace-temps présent de la narration qui tient beaucoup plus de spécification et détails descriptifs.

Les lettres de sa mère Sido, qui serviraient aussi comme document d'origine autobiographique, ont été manipulées par l'auteur qui avoue cela dans l'œuvre même.

De plus, dans l'analyse de la catégorie espace-temps, nous avons pu voir une description remarquable de l'espace-temps présent, où la faune et la flore et l'espace de l'écriture et de la peinture se donnent à l'essor d'un espace-temps conjugués par des sensations diverses évoqués par les cinq sens humains.

Le traitement spécifique de la catégorie espace-temps de façon inséparable se fait par la manière comme l'auteur ajoute ces éléments en les organisant de façon à ce qu'ils coexistent en interdépendance dans son texte.

La constante exaltation de l'espace-temps présent en dépit de l'usage des temps du passé typiques d'un récit de souvenirs autobiographiques dénote, comme on a pu constater, un traitement spécifique de l'autofiction dont la temporalité est fondée d'avantage sur la projection dans le temps présent que dans la rétrospection dans le passé.

La confrontation des genres autobiographique et autofictionnel a donné origine à la discussion qui est proposée dans le dernier chapitre de ce mémoire, où je m'applique à réfléchir sur la réalité *versus* la fiction au centre de la question de la production littéraire, de même que les jeux de l'écriture qui encadrent la construction d'un « je » de base toujours fictionnel.

Avant l'exposition des différentes conceptions de l'acte d'écrire d'après l'œuvre colettienne, j'ai repéré, dans la section « La femme cachée devant le miroir », des considérations par rapport à l'écriture féminine qui a toujours subi des préjugés par la critique hégémonique.

Dans la dernière section, je me suis dédiée à explorer les différentes conceptions d'écriture éveillées de l'œuvre colettienne. De ces conceptions, on peut remarquer : l'attention spéciale par rapport à l'éveil des sensations par les

mots, de même qu'une mise en scène de l'artificiel du langage fondée sur la rejection à un référentiel de vérité incontestable.

D'après notre analyse, on peut affirmer que Colette, avant même l'existence du terme autofiction, s'est servi des outils de ce genre, en convergeant l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, tout en présentant aussi la marque de genre roman dans son texte. L'auteur laisse exprès dans cette œuvre des contradictions entre le métatexte et le paratexte.

Le jeu entre la réalité et la fiction est construit de manière intentionnelle et se présente comme une réflexion sur le langage et l'acte d'écrire. Pour Colette, écrire a à voir avec sentir, désir et plaisir, et signifie plutôt se rendre compte des tous les détails mondaines qui nous entourent et trouver l'émerveillement dans les moindres éléments naturels qui se transforment en matière poétique transfigurée en mots.

Comme l'explique Kristeva, l'écriture colettienne révèle du désir de la chair d'une femme, dont les sensations les plus fines veulent immerger dans la chair du monde, en faisant du langage son pont :

Colette défie les dichotomies vie/œuvre, fond/forme, en travaillant la littérature du langage non pas pour l'isoler dans son autonomie formelle, ni pour l' « oublier » dans on ne sait quel déni naturaliste, mais afin de l'immerger dans la chair de son désir de femme et dans la chair du monde⁷⁴.

Dans un monde qui devient de plus en plus tourné vers la rapidité de la pensée, des contacts et des rapports, lire Colette, c'est prendre du temps pour l'émerveillement de la découverte d'un mot/monde nouveau. Cela signifie aussi s'immerger dans un monde de couleurs, d'images des moindres éléments d'un espace fictionnel riche en détails.

Lire Colette consiste, surtout, à la compréhension du pouvoir du langage qui nous permet d'interagir dans le monde, de même qui nous permet de nous modifier à nous-mêmes, en nous (re)construisant, comme des sujets de langage que nous le sommes.

⁷⁴ Kristeva, Julia. *Op. cit.*, p. 43.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANGENOT, Marc. *Théorie littéraire : Problèmes et perspectives*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.

ARISTOTE. *Poétique*. Traduction du grec par Odette Bellevenue et Séverine Auffret. Paris : Éditions mille et une nuits, 1997.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. In : Œuvres Complètes, v. II. Paris : Editions du Seuil, 1994.

BEAUMONT ET PARINAUD. *Colette par elle-même*. Paris : Seuil, 1958.

COLETTE (1907). *La Retraite Sentimentale*. Paris : Mercure de France, 1907. Édition disponible sur : <https://archive.org/details/laretraitesentim00cole>. Accès le 15 mars 2016.

COLETTE (1907). *La Vagabonde*. Paris : Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Librairie Paul Ollendorff, 1910. Édition disponible sur : <http://www.arcliive.org/details/lavagabonderomanOOcole>. Accès le 18 mars 2016.

COLETTE (1908). *Les Vrilles de la Vigne*. Edition numérique, disponible sur : <http://www.ebooksgratuits.com>, PDF. Accès le 20 mars 2016.

COLETTE (1928). *La Naissance du Jour*. Paris : Flammarion, 1984.

COLETTE (1929). *Sido*. Paris : Editions G.P., 1973.

COLETTE (1932). *Prisons et Paradis* In : Œuvres Complètes, tome III, Paris : Gallimard, 1991.

DOUBROVSLY, Serge. *Le Fils*. Paris : Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques : De Corneille à Sartre*. Paris : Presses Universitaires de France, 1988.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In : *Revista Criação & Crítica*, n. 4. Disponible sur: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46790>. Accès le 23 mars 2016.

GIRARD, Marcel. *Guide Illustré de la Littérature Française Moderne*. Paris : Pierre Seghers, 1949.

GONTHIER, Christiane. «L'activité métafictionnelle comme luxe de l'écriture chez Colette », In: *Études Littéraires*, v. 26, n. 1, p. 87.

JAMMES, Francis. Préface. In : COLETTE. *Dialogues des bêtes*. Paris : Le livre de poche, 1904.

KEILHAUER, Annette. *Vieillir féminin et écriture autobiographique*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007

KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin*, tome troisième, *Colette*. Paris : Gallimard, 2002.

LAUBSER, Liza-Marié. *La Femme Fatale – Une reconsidération d'un archétype négatif*. Stellenbosch University, 2012. Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad Magister Artium (Frans) aan die

Fakulteit Lettere & Sosiale Wetenskappe, Universiteit van Stellenbosch.
Décembre 2012.

LACAN, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». In : *Revue Française de Psychanalyse*. Paris : Presses Universitaires de France, 1949. Disponible sur :
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f1.item.langfr.zoom>. Accès le 16 avril 2016.

LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », article disponible sur <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Accès le 27 mars 2016.

LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane., *L'Autobiographie*, Paris : Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris : Éditions Du Seuil, 1986.

MASSIE, Allan (1938). *Colette, uma biografia*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

MICHINEAU, Stéphanie. *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*. Thèse pour l'obtention du doctorat de littérature française, sous la direction de Michèle Raclot. Université du Maine - U. F. R. de LETTRES. Présentée le 22 juin 2007.

PICHOIS, Claude. Préface. In : COLETTE (1928). *La Naissance du Jour*. Paris : Flammarion, 1984.

PORTES-DUGAST, Francine. *Colette – Les Pouvoirs de l'écriture*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999.

RIPOLL, Alexânia. Le regard dans/de la Chatte chez Colette. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la Littérature Française (de 1789 à nos jours)*.

Tome I. Rio de Janeiro : Americ = Edit, 1936.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.