Document generated on 06/06/2025 5:20 p.m.

Études littéraires

Colette et la liberté d'écrire. Une luxueuse intertextualité

Nicole Bourbonnais

Volume 26, Number 1, Summer 1993

Colette : le luxe et l'écriture

URI: https://id.erudit.org/iderudit/501034ar
DOI: https://doi.org/10.7202/501034ar

See table of contents

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)
1708-9069 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bourbonnais, N. (1993). Colette et la liberté d'écrire. Une luxueuse intertextualité. *Études littéraires*, *26*(1), 97–108. https://doi.org/10.7202/501034ar

Article abstract

Rich in quotations, literary allusions and intertextual echos of all kinds, the semi-autobiographical work of Colette leaves mere biography behind to put in full limelight this luxurious surplus which is writing, its art and artifice. The writer puts into circulation this object called writing whose value she profitably reinvests. Borrowing and transforming, Colette exploits the text-capital, enriching it progressively with the aesthetics of ambiguity and secret. The great luxury for Colette, long considered a «natural» writer, would thus be to claim her right to literary filiation.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1993

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

COLETTE ET LA LIBERTÉ D'ÉCRIRE

UNE LUXUEUSE INTERTEXTUALITÉ

Nicole Bourbonnais

■ S'il est vrai que le luxe dénote le raffinement et le faste, ce superflu qui déborde le nécessaire, certes, dans ce cas, l'œuvre semi-autobiographique de Colette participe de ce fin et séduisant supplément à l'ordinaire. Car, riche en citations, renvois et allusions littéraires de toutes sortes, elle dépasse le simple vécu pour opérer une véritable mise en scène du luxueux excédent qu'est l'écriture, avec ses artifices, sa magie, ses infinis chatoiements. Trop longtemps reléguée au rang de copiste de la nature, de peintre animalier, d'écrivain « naturel », Colette, par le recours à l'intertextualité, souligne le degré de littérarité de son œuvre et se réclame d'une filiation littéraire. Luxe donc pour une femme écrivaine de son temps que d'exhiber son appartenance à la grande famille des textes, luxe encore que de privilégier les sortilèges de l'écriture au détriment d'une réalité extra-textuelle.

En effet, dans *la Maison de Claudine, Sido, la Naissance du jour, le Pur et l'Impur,* l'écriture s'appuie souvent sur un hors-texte culturel et littéraire. Qu'il s'agisse d'auto-citations, d'extraits du Journal des dames de Llangollen, de renvois à la figure mythique de don Juan, d'allusions à « la Lettre volée » de Poe ou simplement de la description de la bibliothèque familiale, ici, le luxe suprême, la valeur absolue est l'écriture : libre, capricieuse et toujours souveraine. De même que le luxe s'oppose, en principe du moins, à une sorte d'état fruste, de naïveté primitive, de même l'acte d'écrire, complexe, savant, lié au verbe et à l'artifice, s'oppose à l'innocente transcription de la réalité. À la crudité des propos tenus dans la vie réelle par Renée Vivien[1] sur les plaisirs physiques, la romancière préfère la grâce de sa poésie « qui chante la pâleur des amantes, les sanglots et les aubes désolées » (*PI,* p. 75).

---

1 Renée Vivien, pseudonyme de Pauline Tarn (1877-1909) : auteure de nombreux recueils de poésie dont *Études et préludes* (1901), *Cendres et poussières* (1902), *À l'heure des mains jointes* (1906).

On ne s'étonne donc pas que, dans son œuvre, Colette revendique la suprématie du verbe. Le banal quotidien est délogé au profit des textes, intratextes et intertextes qui investissent l'imaginaire et promulguent l'entrée de l'écrivaine dans le cercle restreint des officiants de la « vraie » littérature. Lire Colette, c'est donc aussi suivre la trace de ce superflu qu'est l'autre texte, que ce soit dans l'acte de lecture ou dans celui de l'écriture.

La «provende imprimée» (*MC*, p. 16)

« Des livres, des livres, des livres... Ce n'est pas que je lusse beaucoup. Je lisais et relisais les mêmes. Mais tous m'étaient nécessaires» (*MC*, p. 32). Voltaire ne disait-il pas : « Le superflu, chose très nécessaire » ? La « maison de Claudine », maison de l'enfance et de l'adolescence, est une maison où l'on lit, où les livres occupent en fait tout l'espace : affectif et intellectuel aussi bien que physique. Par leur nombre, leur science, leur emprise et leur art, ils contribuent à ordonner le monde des valeurs, ils font autorité, ils sont le grand luxe de cette famille par ailleurs pauvre et qui finira ruinée. En premier lieu, les livres s'identifient à la demeure. Associés à l'origine — « Presque tous m'avaient vue *[sic]* naître » (*ibid.*, p. 31) —, ils le sont aussi à la durée ; le « chaud revêtement des murs du logis natal » (p. 33) fait office de nid, de lieu d'éclosion et de maturation :

> Il y eut un temps où, avant de savoir lire, je me logeais en boule entre deux tomes du Larousse comme un chien dans sa niche. Labiche et Daudet se sont insinués, tôt, dans mon enfance heureuse (p. 32).

L'enfant qui deviendra écrivaine fait donc des livres sa demeure au sens littéral du terme : elle les habite autant qu'ils l'habitent. Ne finit-elle pas par les connaître « par cœur » ? Pour les choisir dans l'obscurité, il lui suffira de pianoter le long des rayons. Et maintenant qu'ils sont « détruits, perdus et volés, [elle] les dénombre encore » (p. 31). L'écrivaine est faite de la matière des livres.

Que lit-on dans la maison natale ? De tout. L'appétit de savoir est immense. Revues littéraires *(la Revue des deux mondes, le Mercure de France)*, journaux, romans, ouvrages d'histoire naturelle, évangiles, dictionnaires de la langue française, traités d'astronomie, de botanique, etc. se retrouvent dans la « pièce maçonnée de livres » *(ibid.)* qui renferme toute la science du monde. La famille semble atteinte de boulimie de lecture. Pascal côtoie Mérimée, Voltaire, Shakespeare, ou les « Quatre Évangiles ». Zola est le voisin de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Catulle Mendès ou encore de Camille Flammarion dont les volumes contiennent des « planètes jaunes » et les « cratères froids et crayeux de la lune ». On voit aussi d'Orbigny aux « pages blasonnées de dahlias, de perroquets » *(ibid.)*, Gustave Doré et l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*. La bibliothèque familiale constitue de la sorte la référence par excellence à l'héritage culturel, tandis que la lecture fonctionne comme une pratique symbolique qui sert à désigner la supériorité intellectuelle d'une caste privilégiée. D'ailleurs toute caste n'abuse-t-elle pas de ses privilèges ? Par un curieux retournement des choses, ces livres si précieux sont malmenés :

« lus, relus, haillonneux », ils sont traités avec désinvolture « par le culte irrévérencieux de quatre enfants » *(ibid.)*. Car ces enfants riches se conduisent en enfants gâtés, pour qui le luxe va de soi, et qui se permettent d'agir à leur guise avec leur propriété, fût-elle d'une valeur inestimable.

« Beaux livres que je lisais, beaux livres que je ne lisais pas » (p. 33), ce sont aussi des objets-fétiches, révérés pour leur seule couleur, leur forme, leur aspect :

> À mi-hauteur, Musset, Voltaire, et les Quatre Évangiles brillaient sous la basane feuille-morte. Littré, Larousse et Becquerel bombaient des dos de tortues noires. [...]
>
> Camille Flammarion, bleu, étoilé d'or, contenait les planètes [...].
>
> Deux solides volets couleur de glèbe reliaient Élisée Reclus, Voltaire, jaspés, Balzac noir et Shakespeare olive... (P. 31.)

Il n'est même pas besoin de les lire pour être investi de leur science et connaissance : « Que j'aimai ce Guizot, de vert et d'or paré, jamais déclos ! » (P. 33.) Emblèmes totémiques, objets de culte, ils agissent par leur simple être-là : « Mais tous m'étaient nécessaires. Leur présence, leur odeur, les lettres de leurs titres et le grain de leur cuir... » (P. 32.) Il importe peu qu'auteurs renommés et écrivains mineurs (Élisée Reclus, Paul Féval, Michel Zévaco) soient pareillement fréquentés : les livres-témoins avec leur parure, leur éclat, leur prestige sont *l'écrit-luxe,* éblouissant, merveilleux, doué du pouvoir de signifier le beau et le bon. Exhibés par l'auteure, ils jouent le rôle de modèles de la distinction et d'indices de la culture.

On constate d'ailleurs qu'ils sont étroitement liés à l'apprentissage et à l'évolution de la jeune lectrice car, dans cette famille, le rapport au monde passe par les livres. L'acte de lecture déclenche les fantasmes personnels, excite la convoitise, engendre la maîtrise ou la perte. Pour le père, la « provende imprimée » est un trésor qu'il faut soustraire aux jeux destructeurs des enfants, sauvages, incultes, « de basse extraction » qui « professent le mépris du papier imprimé » (p. 16). Le père met donc à l'abri du vulgaire l'objet noble, de haut lignage :

> Avant de monter, il plie méticuleusement le journal *Le Temps,* le cache sous le coussin de sa bergère, enfouit dans une poche de son paletot *La Nature* en robe d'azur. Son petit œil cosaque, étincelant sous un sourcil de chanvre gris, rafle sur les tables toute provende imprimée, qui prendra le chemin de la bibliothèque et ne reverra plus la lumière... *(Ibid.)*

L'imprimé incarne la valeur absolue, pure, inconnaissable. Les trésors intérieurs, celés, voués à l'obscurité, ne doivent jamais être pillés par les profanes. Au geste du père qui enferme « les livres de Zola dans son secrétaire en thuya » (p. 35) correspond celui de la fille qui les dérobe pour s'emparer de leurs secrets.

La mère, loin de cacher les livres, les donne à lire à sa fille, lui proposant d'ailleurs des lectures au-dessus de son âge. La transmission du savoir est ici bien active. Contrairement au père, elle traite les livres non en objets sacrés mais, à sa manière irrévérencieuse, en intimes, sans ménagement. Tantôt elle y puise son bien, des « plaisirs renaissants » comme dans « les dix-huit volumes de Saint-Simon [qui] se relayaient [à son] chevet » (p. 33). Tantôt elle rejette, péremptoire, leur prétention au réalisme et à la vérité :

> C'est beaucoup d'embarras, tant d'amour, dans ces livres, disait-elle. [...] Tous ces amoureux que tu vois dans les livres, ils n'ont donc jamais ni enfants à élever, ni jardin à soigner ? *(Ibid.)*

C'est que la mère, puissance tutélaire et conjuratrice, est sur un pied d'égalité, voire de supériorité, avec les livres : elle ne se laisse pas plus impressionner par les mensonges qu'ils contiennent qu'elle ne succombe au « délire romanesque » de sa fille Juliette (p.34), littéralement envoûtée par les romans qui « bourraient les coussins, enflaient la corbeille à ouvrage, fondaient au jardin, oubliés sous la pluie » (p. 69). Juliette dévore un nombre effarant de romans (*la Chartreuse de Parme, le Vicomte de Bragelonne, Monsieur de Camors, le Vicaire de Wakefield,* etc.), ce qui l'entraîne à confondre, pour son plus grand malheur, fiction et réalité. Ainsi les livres attestent-ils de leur « pouvoir [...] infaillible » (p.34) qu'il faut savoir affronter et vaincre. Aux terribles mots de Zola qui « peignaient la chair écartelée, l'excrément, le sang souillé », s'opposent « les mots doux de l'exorcisme » émanant de la « voix conjuratrice » (p.36) : « Ce n'est pas si terrible, [...] l'arrivée d'un enfant. [...] Et c'est beaucoup plus beau dans la réalité. [...] est-ce que ça le regardait, voyons, ce Zola ? » (P.37.) Tout se passe comme si le secret consistait à investir la puissance des livres, à se l'approprier mais sans subir son envoûtement.

La grande valeur des livres est encore attestée, cette fois littéralement, par les profits qu'en retirent les frères adolescents qui lisent « avec excès, avec égarement, le jour, la nuit » (*S,* p.70). Ayant « frappé d'interdit le mot "mignonne" », s'ils le trouvaient dans un livre, ils devaient « crédit[er] de deux sous une cagnotte » *(ibid.).* « En revanche, un livre "vierge" rapportait dix sous à son lecteur » (*ibid.,* p.71). Les livres se monnayent, créent un capital, s'échangent contre d'autres marchandises, « des bombances, des filets à papillons, une nasse à goujons... » *(Ibid.)*

« Écrivons, redoublons ces mots » (*NJ,* p. 126)

Toutes ces variations sur le livre comme signifiant de la valeur, ces divers modes fantasmastiques de la lecture répètent assez que lire comme écrire ne vont pas de soi. « Mais je ne suis pas un lecteur ordinaire », de dire Colette qui tient à se démarquer de celui qui, trop enclin à une lecture référentielle, se complaît à débusquer les sous-entendus licencieux (*PI,* p. 99). C'est le même reproche que le personnage de la romancière adresse à Vial, qui cherche dans ses livres la trace de ses propos « réels » :

> Je ne pus 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 (*NJ,* p. 140).

Mais, simultanément, les mises en garde au lecteur fonctionnent comme un signe de reconnaissance de son statut d'écrivain. Car savoir *bien* lire, c'est, évidemment, savoir écrire. Le mauvais lecteur ne peut être écrivain, comme en témoigne l'opposition lire-écrire avancée par Colette : « quand j'écris "quel embarras", je ne veux pas qu'un lecteur, plus tard, s'y trompe » (*ibid.,* p.130).

Dans *la Naissance du jour, le Pur et l'Impur* ou même *les Vrilles de la vigne,* Colette

multiplie les références à son mode de composition des personnages. Loin de copier le modèle vivant souvent fade et insignifiant, avec art elle invente, elle imagine, elle innove :

> Plus tard, pendant que je travaillais à *Chéri*, je tâchai de me convaincre que Damien, jeune, m'eût pu servir de modèle, mais je vis bientôt que Damien, type rigide, limité, demeurait loin de la fantaisie ployante, de l'impudence et de la puérilité indispensables à Chéri (*PI*, p.38).

Ou, si elle pointe du doigt le modèle, c'est pour mettre en évidence la grande liberté dont elle use à son égard. En fait, le modèle n'est désigné que pour être mieux nié : « ainsi faisait une jeune femme que j'ai, dans *l'Entrave*, nommée May, et rendue méconnaissable » (*ibid.*, p.110). L'auto-citation participe aussi de la demande de reconnaissance. Si, selon François Cornilliat et Gisèle Mathieu-Castellani, « le recours à l'intertexte est inséparable d'un rituel d'offrande qui se pervertit en auto-célébration du je-écrivant, doté d'un nom, armé d'une référence propre » (p.9), l'emploi de l'intratexte est peut-être encore plus révélateur. En effet, alors que l'auteur citant s'efface habituellement devant l'auteur cité qui lui vole brièvement la vedette, l'auto-citation provoque au contraire une coïncidence des plus efficaces. Un excellent exemple en est la célèbre phrase en exergue à *la Naissance du jour* : « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle » (p.37). Si Colette ne fait pas son portrait, elle offre une icône de l'écrivaine d'autant plus réussie que la citation provient de l'œuvre même à laquelle elle sert d'exergue, c'est-à-dire de miroir et d'emblème. La légère déformation que subit le texte *original* — « Imagine-t-on » (p.71) — contribue encore à accroître l'effet recherché. En citant et en modifiant son propre texte, Colette confère à son écriture une visibilité accrue. Et elle signifie bien au lecteur que ce n'est pas elle la matière de ses livres, mais que ce sont plutôt ses livres qui la constituent en sujet écrivant.

Mais la revendication la plus éclatante de sa compétence d'écrivain est sans doute la référence au nom de plume qui lui a acquis le *re*nom : « Voilà que, légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien » (*NJ*, p. 53) ; nom *unique*, né de son écriture, et qui la définit totalement. Dorénavant, elle est digne, luxe suprême, de se comparer à *eux*, aux écrivains qui sont ses confrères et ses familiers et dont les noms défilent dans ses œuvres. Carco, Montherlant, Marcel Schwob, Cocteau, Mme de Noailles, Proust sont convoqués à la barre des témoins et attestent de son droit à l'écriture. Parfois, ils prennent la parole : « "Vous ne mesurerez que plus tard", me disait Mendès peu avant sa mort, "la force du type littéraire que vous avez créé" » (*ibid.*, p.100). L'intention est la même lorsque, songeant à « écrire l'histoire d'une progéniture dévorée, jusqu'aux os, par ses géniteurs » (p.77), elle se rappelle que « Mauriac a déjà fait *Génitrix* » (p.78). Entrée dans la grande circulation de l'écriture, écrivaine parmi les écrivains, Colette assume une indéniable position de maîtrise que son traitement de l'autre texte vient encore illustrer.

« Je copie ces mots » (*PI*, p.90)

Il ne s'agit certes pas pour Colette de pratiquer l'intertextualité à la manière de Michel

Butor ou de Réjean Ducharme qui, dans leurs œuvres, absorbent et démantèlent le texte d'origine jusqu'à le rendre méconnaissable. Néanmoins, l'exploitation intertextuelle qu'elle pratique s'éloigne de la simple citation traditionnelle servant d'exemple et de point d'appui. Ainsi, dans *le Pur et l'Impur,* Colette trafique sans vergogne les textes empruntés, les déforme et les transforme, tout cela selon une logique créatrice qui lui est propre. Le texte premier devient simple prétexte pour traiter du sujet qui lui tient à cœur, cet « infini [...] tellement pur » du véritable amour (*PI,* p. 132).

Pour éclairer la face cachée de l'amour hors norme, Colette ne puise pas dans l'exemple pris sur le vif mais emprunte obligatoirement le relais littéraire, ou du moins scriptural, soit celui du journal, des lettres ou des mémoires. En effet, le « couple amoureux de femmes » (*ibid.,* p. 87) qui lui sert à illustrer ses propos a vécu au XVIIIe siècle. Il s'agit des célèbres dames de Llangollen, ces deux jeunes Anglaises de bonne famille qui, en 1778, bravant les préjugés et les interdits de l'époque, quittent la sécurité de leur foyer pour vivre ensemble pendant cinquante-trois ans dans un village du pays de Galles. La plus âgée des deux, Lady Eleanor Butler, écrit un journal qui sera édité en 1930 par Eva Mary Belle. Rédigé, de l'aveu même de Colette, de « manière précise et concise » (p. 96), le journal raconte des menus événements quotidiens souvent fort banals — visites, repas, lectures, dépenses :

> February 1st. — Three o'clock dinner. Boiled Pork. Peas pudding. Half-past three my beloved and I went to the new garden. Freezing hard. I am much mistaken if there be not a quantity of snow in the sky. I read to my beloved No. 97 of the Rambler written by Richardson, author of those inimitable Books "Pamela", "Clarissa", and "Sir Charles Grandison".
> Sunday, February 3rd. — Post bag from Wrexham. Letter from Miss Davies of Brighton enclosing a very remarkable account given by the Rev. Mr. Whitby of Creswell in Staffordshire to Doctor T. of Mr. E.'s relation of her Mother's appearing to him after her death on Tuesday, March 29th 1785 (Belle, p. 73-74).

Toutefois, il arrive à Lady Eleanor de commencer ou de terminer son entrée par une indication d'ordre temporel et climatique, tel : « Rose at eight. Celestial blue and silver morning » (*ibid.,* p. 74), ou par un bref commentaire sur leur harmonieuse existence :« A day of most delicious and exquisite retirement » (p. 80). Ce sont ces fragments poétiques, ces phrases-leitmotive, que Colette réunit en un bloc, créant un effet de condensation des plus évocateurs :

> Incessante pluie, toute la soirée. Persiennes fermées, feu flambant, chandelles allumées... Un jour d'étroite retraite, délicieux.
>
> -
>
> De sept à dix, lu J.-J. Rousseau. Un jour de paix délicieuse.
>
> -
>
> Passé la soirée sans autre lumière que celle du feu et la faible lueur d'une lune pâle. Nous parlons de nous. Mon doux amour. Un jour de silence pensif.
>
> -
>
> Un jour de la plus parfaite et suave solitude (*PI,* p. 93-94).

Colette s'empare du récit qu'elle émonde et élague pour l'orienter vers un nouveau tropisme. Ce découpage et ce collage fort efficaces effacent les dates et autres détails triviaux pour mettre en lumière l'essence même de cette vie à deux, son caractère unique de douce et

sereine intimité, sa transcendance. Colette s'avise-t-elle de rapporter une anecdote, elle la choisit à bon escient pour son côté bucolique et charmant : « Ma Bien-Aimée et moi nous allâmes à Blaen Bache... Vu une très jolie jeune femme filant, un petit enfant avec une poupée, deux beaux chiens, un chat noir et blanc » (*ibid.*, p. 96). Comme si cette scène idyllique ne se suffisait pas par elle-même, Colette poursuit, invente la suite : « Que n'ose-t-elle tout dire! Un rien de respect humain la retient d'ajouter : ... une fée assise dans un liseron, un petit homme à pieds d'oiseau, un écureuil botté... » *(Ibid.)* Et nous voilà transportés dans le conte de fées ! Fragmenté, recomposé, enrichi, l'hypotexte sert de rampe de lancement, propulsant l'imaginaire qui prend son envol dans ces régions où l'ordinaire se mue en rare et en précieux. Cette atmosphère de déréalisation est l'œuvre de la créatrice plutôt que de la copiste. Certes, au départ, Colette feint d'être un fidèle transcripteur : « Je copie ces mots, cent fois tombés de la plume de Lady Eleanor », allant même jusqu'à citer un extrait dans la langue originale : « a day of sweetly enjoyed retirement » (p. 90). Mais, très rapidement, elle perd de vue l'original, reconnaissant d'ailleurs l'avoir lu « lentement et non sans peine » (p. 91) : « Je traduis çà et là, j'intervertis et ne m'en excuse point. Le conte fantastique se soucie bien des équinoxes ! » (P. 97.) L'écrivaine, seul maître à bord, plie l'hypotexte à sa fantaisie pour faire advenir l'amour « pur », « des fiançailles enflammées et chastes » (p. 87).

Car Colette se soucie, à la manière proustienne, d'extraire l'essence intemporelle de cette expérience ancrée dans l'éphémère et le quotidien. Elle veut suspendre le temps, transmuter le transitoire en éternel. « Il n'y avait que le temps de Llangollen », dit-elle, avouant « néglige[r], à dessein, toutes les dates de ce *Journal* » (p. 97). Une heure, un jour, « un céleste et adorable jour » *(ibid.)*, un geste, toujours le même, résument toute leur vie : « Ma Bien-Aimée et moi nous nous promenons... » (P. 96.)

On le voit, citer ne diffère pas de récrire. Du procès d'expropriation de l'autre texte au déplacement du sens, le parcours passe par la réécriture qui est collage, assemblage, composition. Non seulement Colette use-t-elle à sa guise du journal de la principale intéressée, mais elle n'hésite pas non plus à sabrer dans les témoignages d'illustres contemporains tels Sir Walter Scott, Mme de Genlis, le prince Pückler Muskau. Un effet de double distanciation s'établit alors. D'abord, parce que ces voix contradictoires qui s'élèvent dans des lettres, des journaux intimes, des mémoires sont toutes éminemment subjectives. Ensuite, parce que Colette, y allant de son métatexte, assume une fonction critique vis-à-vis de ce matériau composite. Rejetant le commentaire désobligeant du beau-fils de Walter Scott, qui jugeait les vieilles demoiselles « ridicules », elle préfère croire le prince Pückler Muskau qui en admire « l'agréable aisance, l'air *du monde* et *ancien régime,* courtois sans affectation » (*PI,* p. 90). Des *Mémoires* de Mme de Genlis, l'auteure de la seconde main retient ce qui conforte sa vision idéalisante du couple d'amantes — « Mme de Genlis rapporte que "toutes deux avaient la politesse la plus noble, l'esprit le mieux cultivé" » (p. 91) —, mais a vite fait de l'accuser d'« honnête incompréhension » lorsqu'elle « plaint ces "victimes

imprudentes de la plus dangereuse exaltation de tête et de sensibilité [...]" » *(ibid.)*, parole excessive que Colette attribue à la « littérature de l'époque » qui exige des « torrents de larmes » *(ibid.)*. On ne peut mieux signifier la primauté du verbal sur le non-verbal.

Colette, elle, s'acquitte de sa dette littéraire avec la plus grande liberté. « Thésauriseuse » à l'instar de la figure maternelle (*NJ*, p. 70), elle cueille, amasse, entasse, recense pour ensuite investir et remettre en circulation. Le texte emprunté change de valeur selon son bon plaisir, ou apporte de l'eau à son moulin. Pour conforter sa vision idyllique du couple saphique, Colette fait appel au point de vue du duc de Morny, rapporté comme suit dans le *Journal* des Goncourt :

> Le duc de Morny [...] a émis cet axiome que, chez les nations, un peu de libertinage adoucit les mœurs, et enfin, à la grande indignation d'une honnête femme qui se trouvait là, il a commencé une audacieuse et originale apologie de la tribaderie, qui, selon lui, raffine la femme, la parfait, l'accomplit (Goncourt, p. 114).

Toutefois, l'astucieuse commentatrice ne fournit pas le texte intégral, mais prélève plutôt certains termes de manière à mettre l'accent sur les préjugés et la prétention de l'« amateur éclairé », pour qui « une femme reste à l'état d'ébauche » si elle ne passe par un « stage voluptueux » avec une autre femme:

> Il semble estimer — le diamant se polit au diamant — que la femme affine la femme, la laisse adoucie, assouplie; meurtrie est mieux encore. Morny a dû parler en homme compétent, qui recourut à la femme pour une collaboration hardie : « Je te confie la merveille incomplète... Sache la parfaire, et me la rendre ! » (*PI*, p. 82.)

Et Colette de reprendre ironiquement les propos attribués à l'« homme compétent » : « "Sache la parfaire, et me la rendre..." Va pour la parfaire, mais la rendre ? » (*Ibid.*, p. 84.) Fort habilement, la citation trafiquée est proposée comme caution d'un énoncé qui pourtant la récuse. Colette cueille d'un trait de plume ce qui lui plaît et jette le reste au rebut. Ainsi, si elle loue Marcel Proust d'avoir « éclairé Sodome », elle condamne sans ambages sa description de Gomorrhe et de la lesbienne qu'il « charge [...] d'appétits, d'habitudes, de vocabulaire scandaleux, montrant ainsi qu'il la connaît peur » :

> Mais — fut-il abusé, fut-il ignorant ? — quand il assemble une Gomorrhe d'insondables et vicieuses jeunes filles, dénonce une entente, une collectivité, une frénésie de mauvais anges, nous ne sommes plus que divertis, complaisants et un peu mous, ayant perdu le réconfort de la foudroyante vérité qui nous guidait à travers Sodome. C'est, n'en déplaise à l'imagination ou l'erreur de Marcel Proust, qu'il n'y a pas de Gomorrhe (p. 102-103).

Cette torsion que Colette fait subir à l'hypotexte participe de sa propension à miner insidieusement la confiance du lecteur dans l'exactitude du texte cité: « si je ne fais erreur », dit-elle (p. 105) ; « si j'ai bonne mémoire » (p. 82). Elle cite au contraire « fidèlement », selon ses propres mots, des conversations rapportées et donc invérifiables : « Je cite fidèlement de Max pour la curiosité de confronter, avec celle de Francis Carco, la parole d'un homme qui fut un grand amoureux » (p. 36). D'authentiques et de vérifiables, il n'y

a que les noms, celui de l'acteur bien connu du temps de Colette, Édouard de Max [2], et du romancier Francis Carco. L'essentiel ne semble guère résider dans la vérité du texte cité mais plutôt dans sa capacité à consolider « l'imaginaire d'écriture », selon l'expression d'Antoine Compagnon [3].

Si la reconnaissance de son droit à l'écriture passe par le parcours intertextuel, la question de la filiation semble néanmoins problématique pour Colette. Selon Laurent Jenny, « si tout texte réfère implicitement aux textes, c'est d'abord d'un point de vue génétique que l'œuvre littéraire a partie liée avec l'intertextualité » (p. 279). Or Colette, toujours en quête de modèles — le mot revient souvent sous sa plume —, ne cesse en même temps, comme on l'a vu, de les récuser. Dans *le Pur et l'Impur,* elle s'attaque à l'un des grands modèles de la littérature, don Juan, archétype universel, reproduit sous tous les cieux, « né de peu de pages, éternel et qu'aucun autre nom, dans aucune langue, n'a supplanté » (*PI,* p. 38). Colette veut à son tour le réinventer, donner sa « conception personnelle» d'un don Juan vieilli et misogyne : « Je lui expliquais mon fameux projet de pièce, et vingt fois redisais ce nom: "don Juan", dont la sonorité, l'ardeur et la magie consacrées modelaient, sans qu'il en sût rien, le visage d'Édouard de Max » (*ibid.,* p. 37). Notons d'abord que c'est la personne réelle qui est façonnée par le personnage littéraire; observons ensuite que Colette entraîne le lecteur dans une ronde décevante de modèles qui ne sont que des faux, copies suspectes de l'original et sans grand avenir. Il y a d'abord « l'ami X », don Juan et écrivain de métier, dont elle est « étonnée qu'il n'ait pas encore écrit un *Don Juan* roman ou un *Don Juan* pièce » (p. 28); il y a aussi le journaliste nordique Maasen, toujours précédé de sa réputation de virilité, l'acteur Édouard de Max, don Juan à la retraite, et enfin, celui qu'elle compte prendre pour modèle et qu'elle surnomme Damien, le plus séducteur de tous. Mais tous les modèles s'effondrent. Édouard de Max, à qui elle destinait le rôle de son Juan personnel, meurt avant qu'elle n'ait eu le temps de « l'apparier » à des « comparses flottantes » (p. 37). Damien disparaît aussi, devenu simple souvenir, lui pour qui une « fin avouable » aurait été « la mort prématurée » (p. 48). Quant à l'ami X et à Maasen, ils ne sont que de piètres don Juans, dérisoires fantoches, toujours dupes de la ruse féminine. Telles ces maquettes de carton qui servent de cibles dans les stands de tir, les modèles tombent un à un. Pourtant, de leurs fragments épars, qui sont autant de réminiscences du don Juan de Tirso de Molina ou de Molière — en font foi les allusions à «Inès», aux « sottes cloîtrées » (p. 39), à la « névrose statisticienne » (p. 28), aux lettres cachées dans « cent petits tiroirs », « subdivisés intérieurement » (p. 38) —, de ces éclats arrachés au don Juan littéraire naît un personnage composite, à la fois in-

2 Comédien en vogue autour des années 1900. Voir Jean Lorrain, p. 13-14.

3 « L'ensemble ou le graphe des citations [...] représente après coup une consolidation symbolique de l'imaginaire d'écriture dont s'est soutenu le sujet pour passer à l'acte» (Compagnon, p. 319).

sondable et pitoyable, toujours plus insaisissable que son ancêtre. Le nouveau modèle chasse l'ancien.

Colette n'écrira jamais sa pièce sur don Juan. Pas plus que ne sera réalisé son portrait dans *la Naissance du jour,* ou que le personnage de Vial ne connaîtra l'achèvement promis : « son nom futur de créature exorcisée » (*NJ,* p. 182). Tout se passe comme si, pour Colette, l'acte de création se situait entre le point de fuite qu'est l'origine et le fantasme fuyant de l'œuvre à venir.

Dans une référence au peintre Boldini, portraitiste célèbre de l'époque, Colette fait l'éloge de sa manière de peindre. Son modèle ?

> *Une robe vide, éteinte, à peu près blanche, posait pour lui sur un fauteuil.* C'est de ce blanc terni que naissaient sur la toile, touche à touche, les blancs de crème, de neige, de papier glacé, de métal neuf, les blancs d'abîme et de bonbon, les blancs de tour de force... (*PI,* p. 55-56; c'est moi qui souligne.)

Là encore, le modèle est réduit à néant, privé de sa chair et de sa plénitude. Et, là aussi, le portrait demeure inachevé. Ce que Colette admire sur la toile, c'est « la robe d'un grand portrait de femme inachevé, une robe en satin blanc aveuglant [qui] recevait et rejetait avec violence toute la lumière » (*ibid.,* p. 55), comme si l'œuvre devait rester en suspens, lieu d'accueil des textes anciens, matrice des textes nouveaux.

L'œuvre en suspens n'est jamais porteuse d'une Vérité immuable, pas plus qu'elle n'immobilise le sens. Au fil des transactions textuelles se glisse une esthétique qui s'apparente au secret, à la feinte, à l'ambiguïté. Située entre la dissimulation et le dévoilement, l'écriture pour Colette se distingue par sa capacité à masquer en même temps qu'elle révèle. Ne s'agit-il pas de cacher tout en montrant, comme dans « la Lettre volée » de Poe où le document recherché, la clef de l'énigme, est placé bien en évidence de manière à détourner les soupçons ? Et est-ce un simple hasard si Colette fait allusion à ce célèbre récit au moment même où elle s'objecte à ce qu'on la « cherche toute vive entre les pages de [ses] romans » : « Laisse-moi le droit de m'y cacher, fût-ce à la manière de *La Lettre volée...* » (*NJ,* p. 140.) Par le biais de la comparaison, une conception de la création littéraire s'esquisse: la fiction ne doit pas être prise à la lettre mais relève plutôt d'un jeu de cache-cache où l'art consiste à enfouir le sens dans un secret bien en vue. Ce credo selon lequel l'écriture est ennemie de la transparence est réitéré dans *la Naissance du jour:*

> Comment les hommes — les hommes écrivains, ou soi-disant tels — s'étonnent-ils encore qu'une femme livre si aisément au public des confidences d'amour, des mensonges, des demi-mensonges amoureux ? En les divulguant, elle sauve de la publicité des secrets confus et considérables, qu'elle-même ne connaît pas très bien. [...] Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire... (P. 99.)

Cette esthétique qui se fonde sur le jeu entre l'obvie et l'obscur n'est pas sans rappeler la conception de l'amour que Colette présente dans ses œuvres. Peut-être la critique lui a-t-elle reproché un peu trop rapidement de ne parler que de ses expériences amoureuses dans ses textes « fatalement autobiographiques » (*ibid.*). Il aurait sans doute mieux valu s'aviser du fait que l'amour lui sert souvent de

prétexte pour parler d'autre chose. De l'écriture par exemple. Et qu'implicitement, le motif amoureux se fait métaphore de la création. L'écriture comme l'amour n'ont-ils pas en commun l'art de la feinte et de l'imposture ? Ainsi, dans le texte inaugural du *Pur et l'Impur,* l'amour se présente sous les traits d'une femme voilée, habile dans l'art de simuler, par la séduction de son chant aux « notes pleines [...] prolongées, précipitées » (p. 19), l'envahissement physique de l'amour : « Là gisait sans doute le secret, le mélodieux et miséricordieux mensonge de Charlotte » *(ibid.).* La « perfection de la tromperie » (p. 20) qui procure au jeune amant un sentiment de puissance n'est pas sans analogie avec un art scriptural qui tire son pouvoir de séduction de ses leurres et de ses ruses. La phrase qui clôt ce texte-incipit est significative à cet égard : « La figure voilée d'une femme fine, désabusée, savante en tromperie, en délicatesse, convient au seuil de ce livre qui tristement parlera du plaisir » (p. 25).

De même, dans la partie consacrée à don Juan, il n'est pas indifférent que tous les personnages de séducteur aient l'écriture ou le théâtre comme métier, et que leur activité scripturale fasse aussi piètre figure que leur stratégie amoureuse. Pour ces boulimiques, aimer comme écrire équivaut à consommer. « Je vomis toute la littérature qui a trait à l'amour-consommation, vous m'entendez, je la vomis ! », s'exclame don Juan. À quoi la romancière rétorque : « Il est bien temps [...]. Il fallait la vomir avant d'en écrire votre bonne part » (p. 35). Ce banal produit des ficelles du métier, cette reproduction sur le vif, s'opposent au travail de sublimation de l'écriture accomplie dans la distance et la décantation : « j'ai chaque fois attendu, de spécifier Colette, pour dépeindre l'incendie, d'être un peu loin, au frais et dans un lieu assuré » *(ibid.).* En outre, le don Juan le plus réussi aux yeux de Colette est celui qui recèle une « suprême ténèbre » (p. 48), celui en qui personne ne devine le séducteur. Sa parole elliptique, à l'image de son apparente indifférence amoureuse, est faite de « petit bruit », de « phrases brèves et mal formées » (p. 42). Les ténèbres comme les mots ternes appellent le déchiffrement. La romancière doit alors « non seulement l'écouter mais le traduire... Hausser jusqu'à son sens secret une litanie de mots ternes » *(ibid.).* La relation amoureuse des dames de Llangollen acquiert aussi une dimension nouvelle lorsque Colette commente le mutisme de la plus jeune. L'aînée, Eleanor Butler, l'auteure du Journal, n'a rien à cacher : « La secrète, c'est cette Sarah qui se tait et qui brode. Un *Journal* de Sarah Ponsonby, quelle lumière ! » (P. 99.) L'amour comme l'écriture se sustentent de non-dit, de sous-entendus, de demi-mots.

Et toujours fascinent par leur ambiguïté. Comment interpréter ce curieux transfert qu'opère Colette en citant une scène tirée de la pièce de Labiche intitulée *Célimare le Bien-Aimé* (I, 12, p. 42) ? Au lieu de l'amant caché dans le placard qui manifeste bruyamment son mécontentement, chez Colette, c'est la maîtresse qui, cachée dans la lingerie, frappe violemment à la porte du salon. Simple hasard que ce renversement des rôles et des sexes ? Ou ironique détournement d'un texte destiné

à faire ressortir la séduisante ambiguïté si riche en résonances de toutes sortes ? De même, prenant le contre-pied de Mme de Genlis qui présente les dames de Llangollen comme délicates et féminines, et sans que le Journal de Lady Eleanor ne l'y autorise, Colette décrit l'aînée sous un jour viril et dominateur. La robuste Eleanor, le « prudent geôlier » (*PI*, p. 99), est vue comme imposant son joug à la fragile Sarah. Où se loge la vérité? Dans la version première ou dans la réécriture? L'intertexte sert de guide qui conduit, par feinte, vers l'amour, mais ramène, par volonté, vers le travail de l'écriture.

Le tissage des textes met donc en circulation l'objet-écriture doté d'une valeur qu'il s'agit de réinvestir et de faire fructifier. Ce n'est ni pour son autorité ni pour son infaillibilité que Colette convoque la citation. Au contraire, ici, le rituel d'écriture ne s'imagine pas sans un rapport de transgression avec l'autre texte. Pillant, dilapidant, reconvertissant, l'écrivaine exploite le capital-texte qui s'augmente et s'enrichit progressivement de son esthétique de l'irrepérable. Déployant en souveraine les fastes d'une écriture au caractère obligatoirement verbal, elle interroge non la réalité mais ses miroirs déformants, les prismes qui la transmutent. Pour celle qui s'est donné le grand luxe de faire partie des « gratteurs de papier qui n'ont liberté que d'écrire » (*NJ*, p. 78), écrire, c'est créer un espace somptueux où, tels ceux du personnage maternel, les discours étrangers, « lents à toucher son limon et à s'y enliser doucement », finissent par resurgir lentement, « et quelquefois, on les trouve beaux » (*ibid.*, p. 64).

Références

BELLE, Eva Mary éd., *The Hamwood Papers of the Ladies of Llangollen and Caroline Hamilton*, Londres, McMillan, 1930.

COLETTE, *MC = la Maison de Claudine*, Paris, Hachette (Le Livre de poche), 1960.

———, *NJ = la Naissance du jour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

———, *PI = le Pur et l'Impur*, Paris, Hachette, 1979.

———, *S = Sido*, suivi de *les Vrilles de la vigne*, Paris, Hachette (Le Livre de poche), 1961.

COMPAGNON, Antoine, *la Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

CORNILLIAT, François et Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, « Intertexte phénix ? », dans *Littérature*, 55 (octobre 1984), p. 5-9.

GENLIS, Mme de, *Mémoires*, Paris, Librairie Firmin-Didot, 1878.

GONCOURT, Edmond et Jules, *Journal*, II, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1894.

JENNY, Laurent, « la Stratégie de la forme », dans *Poétique*, 27 (1976), p. 257-281.

LABICHE, Eugène, *Célimare le Bien-Aimé*, dans *Théâtre*, Paris, Calmann-Lévy, 1895.

LORRAIN, Jean, *Poussières de Paris*, Paris, Librairie Paul Ollendorf, 1902.

POE, Edgar Allan, « la Lettre volée », dans *Histoires extraordinaires*, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 186-208.

PÜCKLER MUSKAU, Prince, *Letters of a German Prince*, 1832.