

# Le Nom du corps. Lecture du manque et savoir de son sexe dans *la Vagabonde*

Anne-Marie Picard

Volume 26, numéro 1, été 1993

Colette : le luxe et l'écriture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501029ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501029ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Résumé de l'article

Le luxe de l'écriture et dans l'écriture participe du symbolique. Comme lui, il est un cache posé sur le manque. C'est bien un manque-à-soi que *la Vagabonde* met en scène dans son incipit. L'auteure y balbutie l'angoisse concomitante à la rencontre de son image de soi comme signifiant appartenant à l'Autre (sexe). Selon nous, l'advenue à l'écriture de son héroïne, doit en passer par une lecture, une rencontre du corps avec l'Autre incarné comme lettre sur un mur avant qu'un «je» de femme puisse intervenir dans une histoire et dans une oeuvre.

## Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

## ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Picard, A.-M. (1993). Le Nom du corps. Lecture du manque et savoir de son sexe dans *la Vagabonde*. *Études littéraires*, 26(1), 33–46.  
<https://doi.org/10.7202/501029ar>

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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



# LE NOM DU CORPS

## LECTURE DU MANQUE ET SAVOIR DE SON SEXE DANS *LA VAGABONDE*

*Anne-Marie Picard*

Une reprise d'une pré-histoire du corps des femmes devrait se retrouver dans l'élaboration d'une histoire et d'une société enfin g nitalis e, post-phallique. Ce qui faisait pré-histoire fera après-histoire par rapport à l' tau phallique qui borne la maturation psycho-sexuelle d'une femme, en delà et au delà cet  tau fait que nous ne sommes jamais dans le temps symbolique : on est ou précoce ou en retard, on est trop ceci ou cela, on fait tout mal ; il y a une espèce d'inadéquation au système en place auquel on ne cesse de tenter de s'adapter, à notre corps défendant et pour cause puisque, littéralement, il ne nous convient pas.

Antoinette Fouque, p.183

■ Qu'est-ce que le *luxe*, sinon un surplus d'objets ? Comment ce surplus d'objets se transpose-t-il dans la littérature ? Chez Colette, il devient luxe de mots, luxuriance des descriptions, des objets fictionnels et surplus d'*effet de réel* (Barthes), par là même, un effet qui est, ne l'oublions pas, *illusion référentielle*. Le luxe écrit, luxe de l'écriture et dans l'écriture, participe du symbolique. Comme lui, il est un *cache*, un voile posé sur le manque, le trou du réel, comme dirait Lacan (1982, entre autres). Et c'est bel et bien un manque-à-soi, le manque d'un bout de soi aux contours flous que *la Vagabonde* met en scène dans son incipit, qui marque aussi la venue de Colette à l'écriture et donc à la sublimation. Nous proposons comme prémisses que l'écriture sera, dans ce roman,

consacrée par Colette comme *illusion ontologique*, mode de sublimation possible de ce manque-à-être, de la déchirure de son être-femme dans la *vraie vie*. L'amoncèlement des *mots-choses*, la profusion de détails dans les œuvres ultérieures, l'œuvre dans son entier pris comme somme de mots, apparaissent alors comme le prolongement de ces commencements troubles où Renée Néré rencontre matériellement l'écriture sur les murs de sa loge d'artiste, lieu vide de tout luxe, de toute intimité peut-être, mais encore clos, protégé du regard impitoyable de la foule masculine qui attend, dans l'ombre, sa pantomime et son corps à moitié nu.

Ainsi, l'envers du luxe, qui sera comblé par l'écriture, c'est le vide de soi, l'impossibilité

ou la difficulté d'une parole sur soi. Abondance d'objets dans les lieux réels, surplus d'objets fictifs et de mots délicieux dans l'œuvre appartiennent à la dimension symbolique, à l'ordre du signifiant dont le signifié ne peut être que le *désir de s'objectiver* qui s'y exprime. Ce désir qui cherche forme, ce sujet qui cherche un nom prennent des figures terribles dans *la Vagabonde*, qui est l'histoire de celle qui se met à la recherche de l'écriture de son manque. Colette balbutie pour nous l'angoisse concomitante à la rencontre de ce nom de Femme comme signifiant appartenant à l'Autre. La venue à l'écriture de Renée, son héroïne, devra passer par une mise en scène de la rencontre du corps, encore innommable, avec l'Autre, avant qu'un « je » — qui restera d'ailleurs, et ceci même à la fin du roman, inadéquat, toujours insatisfait de lui-même — puisse intervenir dans une histoire. Colette commence donc par *positionner* ce « je » angoissé à la fois devant un miroir et devant des signes écrits par d'autres femmes, mais difficilement lisibles : des graffitis. Il s'agit alors plus de *lecture* que d'*écriture*, d'où notre insistance sur « la lecture du manque » plutôt que sur « le luxe de l'écriture » ; nous posons toutefois *luxe/manque* et *écriture/lecture* comme les faces de deux médailles appartenant au même paradigme. Nous nous proposons ainsi, à l'aide de la psychanalyse lacanienne, de décrire le difficile passage à la symbolisation de l'être-femme dans la réalité phallique dont Colette-Renée est prisonnière. Dans ce sens, le texte de

Colette doit être considéré comme un jalon, une borne de départ pour tout ce qui sera écrit au XX<sup>e</sup> siècle par l'Autre sexe (autre pour l'homme). C'est cette altérité du sujet pour lui-même — non encore positivement désignable par le nom de Femme — qui s'écrit dans *la Vagabonde*.

### 1 La question de l'Autre

L'histoire de *la Vagabonde*, résumée rapidement, est celle de Renée Néré, une femme brisée par une relation dévalorisante avec un mari goujat, adultère et abusif ; maintenant divorcée, elle tente de se reconstituer comme sujet de sa vie, par un travail alimentaire et des retrouvailles avec l'écriture. Un homme riche tombera amoureux d'elle et voudra l'épouser. Après plusieurs retournements et hésitations, elle choisira la solitude et l'écriture. La narration est à la première personne, sous forme d'un monologue intérieur qui oscille, souvent de façon déroutante, entre le récit en direct d'événements extérieurs et le *stream of consciousness*, façon journal intime, le passage de l'un à l'autre pouvant se faire au sein d'un même paragraphe<sup>1</sup>. Les nombreux points de suspension sont autant de doutes vis-à-vis non seulement du genre romanesque mais du langage même, méfiance symptomatique de la reconstitution de soi après une relation amoureuse pathologique, mais surtout difficulté de s'énoncer comme sujet allant-devenant-femme, moi-dans-un-corps-de-femme. La suspension de l'énonciation marque non seulement un in-

---

1 Ces changements de focalisation donnent au roman un statut ambivalent qui est certainement la marque d'une insatisfaction de l'auteure face à ce genre littéraire.

dicible (ce qui est une évidence) mais l'installation, la régression toujours possibles dans le silence, le retour de l'angoisse associée à la prise de parole (au sens lacanien de parole pleine, parole sur soi).

Dans les premières pages de *la Vagabonde*, Colette fait asseoir sa narratrice devant le miroir d'une loge de théâtre. Renée Néré, pantomime, est prête trop tôt pour son numéro. Elle attend, maquillée pour la scène, que vienne son tour :

Dix heures et demie... Encore une fois, je suis prête trop tôt. Mon camarade Brague, qui aida mes débuts dans la pantomime, me le reproche souvent en termes imagés :

— Sacrée graine d'amateur, va ! T'as toujours le feu quelque part. [...]

Trois ans de music-hall et de théâtre ne m'ont pas changée, je suis toujours prête trop tôt.

Dix heures trente-cinq... Si je n'ouvre ce livre, lu et relu, qui traîne sur la tablette à fards, ou le *Paris-Sport*, que l'habilleuse pointait du bout de mon crayon à sourcils, je vais me retrouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace, avec de profonds yeux aux paupières frottées d'une pâte grasse et violâtre. [...] Elle me regarde longtemps, et je sais qu'elle va parler... Elle va me dire : « Est-ce toi qui es là?... Là, toute seule, dans cette cage aux murs blancs que des mains oisives, impatientes, prisonnières, ont écorchés d'initiales entrelacées, brodés de figures indécentes et naïves ? Sur ces murs de plâtre, des ongles rougis, comme les tiens, ont écrit l'appel inconscient des abandonnés... Derrière toi, une main féminine a gravé : *Marie*... et la fin du nom s'élançait en parafe ardent, qui monte comme un cri... Est-ce toi qui es là, toute seule [...] ? Pourquoi es-tu là, toute seule ? et pourquoi pas ailleurs ? » (P. 5-6.)

L'incipit d'un roman déploie un paysage par la mise en place d'objets (noms propres, déictiques ou éléments du décor) qui servent à construire, à la façon du potier, un contour solide<sup>2</sup>. Ces objets, que certains appelleraient *référents fictifs*, vont former, en leur creux, la place d'une intentionnalité, un espace vide dépendant de la forme du plein de l'alentour, ce trou de l'œil du point du sujet. Les premiers mots sont « dix heures et demie », une marque temporelle qui fait immédiatement de la narratrice un sujet fautif : « je suis prête trop tôt ». Le deuxième indice référentiel est « mon camarade Brague », celui qui lui reproche son « amateurisme » ; le troisième est un « livre lu et relu » ; le quatrième, une image dans le miroir, qui pourrait servir à rendre le sujet physiquement descriptible, mais qui ne le fera que très partiellement. Le lieu, quant à lui, est inférable comme loge d'artiste grâce aux mots « prête », « pantomime », « tablette à fards » et « habilleuse ». C'est ce lieu, en tant que pourtour du sujet, qui va nous occuper un instant.

La loge d'artiste est décrite comme une « cage aux murs blancs ». Lieu d'enfermement temporaire, elle est l'espace paradoxal où on se prépare seule pour le regard de la multitude, c'est-à-dire un espace mitoyen entre le privé et le public, entre la chambre personnelle — lieu de l'écriture et seul endroit où Renée se sente bien<sup>3</sup> — et la scène du music-

2 Voir par exemple, dans *Si par une nuit d'été un voyageur*, ce qu'Italo Calvino fait dire à son nouveau personnage par l'intermédiaire de son narrateur : « Voyons si le livre pourra tracer de toi, Ludmilla, un portrait véritable, en partant du cadre pour se resserrer peu à peu sur toi, et déterminer les contours de ton image » (p. 153). Pour la métaphore du potier et son rapport à la mascarade du féminin dans la réalité phallique, voir Anne Juranville, p. 91.

3 « Comme d'habitude, c'est avec un grand soupir que je referme derrière moi la porte de mon rez-de-chaussée », lieu marginal également, car « la maison que j'habite donne miséricordieusement asile à toute une colonie de "dames seules" » (*la Vagabonde*, p. 11).

hall où Renée affronte, à moitié nue, la vulgarité du désir des hommes, où elle est obligée alors soit d'oublier le monde, soit de se donner à voir en assumant son pouvoir de séduction. Ainsi, la loge où elle se maquille est un intervalle et un intermède entre le monde et sa représentation (la pantomime), entre la solitude et la foule, entre le pour-soi et le pour-autrui, dirait Sartre. Situé entre le geste véritable et son simulacre, c'est un temps d'arrêt précieux et dangereux à la fois<sup>4</sup> entre l'original et la copie, entre la vie et la biographie (c'est-à-dire la sublimation<sup>5</sup>). Le décor initial de la loge, avec son miroir, va donc devenir le lieu de l'installation d'un cadre autour d'un sujet qui commence à se raconter. Celui-ci se trouve, pendant son attente, quelque part entre un moi sans fard qui apparaîtra seulement dans le privé, dans l'angoisse de la *venue à l'écriture* (p. 13), et le corps en mouvement du personnage théâtral dans la peau duquel il se sent bien<sup>6</sup>. Ainsi, fautive parce qu'en avance sur l'horaire, la Vagabonde est présentée ontologiquement dans une sorte de non-temps et de non-lieu, c'est-à-dire *inadéquate*, comme le disait Antoinette Fouque à propos de toute femme (voir l'exergue de cet article). L'incipit devient ainsi la mise en scène difficile de l'entrée dans le

symbolique d'un sujet qui a du *trop* ou du *pas assez*, qui possède un corps qui n'a pas de nom, pas de place, qui *vagabonde* dans le système de l'Autre et d'un Grand Autre irrémédiablement phallique (et donc marqué par la castration).

Pour éviter ce « trop tôt » — qui est aussi un pas-assez car son avance prouve qu'elle n'est qu'une « graine d'amateur », comme le dit son maître Brague —, qui est déjà un moment de creux dans son histoire qui ne fait que commencer, Renée va tenter de lire un livre « lu et relu » ou un magazine sans doute agrémenté de photos. Cette sorte de lecture lui permettrait d'éviter les questions de celle qu'elle appelle la « conseillère [...] du miroir », dont il ne nous est donné à voir que les yeux profonds bordés de mauve. Remarquons le fonctionnement d'un des dérapages de l'énonciation que nous mentionnions plus tôt. Renée dit :

Si je n'ouvre ce livre [...], je vais me retrouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère [...] qui me regarde [...]. Elle me regarde longtemps, et je sais qu'elle va parler... Elle va me dire [...] (p.5).

L'incongruité se situe dans les aspects des verbes. Dans « Si je n'ouvre [...], je vais me retrouver », le *si* fait du futur proche une hypothèse, tandis que « cette conseillère [...] qui

4 Renée dit « lucide et dangereux » (p. 6).

5 Rappelons comment Laplanche et Pontalis définissent la sublimation dans *le Vocabulaire de la psychanalyse* : « [Un] processus postulé par Freud pour rendre compte d'activités humaines apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui y trouveraient leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. Freud a décrit comme activités de sublimation principalement l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés » (p. 465). Françoise Dolto, quant à elle, résume la sublimation comme le passage du corps à la lettre : « L'origine dans un être humain, Ricœur l'appelle "le visage". Puis le visage a une voix, alors la voix suffit ; puis ce visage écrit ; et c'est un nom ; alors le nom va suffire » (p. 77).

6 Les personnages que Renée joue sur la scène sont souvent des femmes battues, humiliées et perdantes : elle parle du rouge carmin du faux sang, de ses genoux dans la poussière, des coups de Brague, etc. sans aucun commentaire sur ces « rôles » négatifs.

me regarde [...] je sais qu'elle va parler» est au présent de narration et au futur proche. La structure de pensée du monologue intérieur est : « si je n'ouvre pas, je sais qu'elle va me dire ». C'est ce savoir sur l'adresse à subir de l'Autre (féminisé, femme sans honte, dans la plénitude) qui va enclencher un glissement entre l'hypothèse (« si... ») et la prosopopée (« elle va me dire »). La peur de voir la demande de la « conseillère » (celle qui sait) se répéter enclenche le processus même ; on passe ainsi du présent narratif du ici-maintenant de Renée à un autre temps, celui du présent itératif d'une autre scène : celle, obsessionnelle, de la répétition et de l'imaginaire.

La lecture qui permettrait hypothétiquement « l'oubli de soi » est celle d'un livre connu ou d'un magazine. Parce que cette lecture activerait des images reconnues et donc une image stable du moi-lisant, elle est à situer dans la dimension imaginaire, c'est-à-dire là où le moi est illusoirement une image complète, comblée : le sujet-désirant est effectivement oubliable momentanément dans cette illusion qui le fait taire comme sujet-par-le-signifiant. Ainsi, le nom de l'héroïne-narratrice, Renée Néré, l'inscrit dans cet enfermement de la clôture de l'imaginaire et ce qui lui est concomitant, sa sidération muette. En effet, ce n'est pas le regard mauve de l'image (*l'autre* muette) du miroir que Renée veut éviter, mais sa question qui est celle de *l'Autre* : « Est-ce toi qui es là ? » La lecture empêcherait le discours de l'Autre, la prise de parole de la « conseillère » qui poserait une question à propos de l'image dégradée du miroir et provoquerait alors

l'impossibilité de l'oubli de soi et donc l'angoisse. L'Autre qui *va parler* — remarquons le futur proche qui marque l'appréhension du sujet face à cette prise de parole — le fait à partir d'une place tierce donnée d'avance, au delà du miroir, et qui le brise par là même. Car, comme nous allons le voir, la « conseillère » détourne Renée de l'image pour lui montrer le lieu, la cage où elle est comme « femme » (déficiente, insatisfaite, inadéquate). C'est le « tu » adressé à Renée par la « conseillère » qui fait de ce qui s'installe comme co-énonciataire le futur « je » de l'histoire, le « je » du symbolique. Sur le plan diégétique, Renée, brisée par son ex-mari, ne peut s'assumer comme « je », prendre la parole. Elle ne peut répondre à la question de l'Autre, qui est celle du désir : « Que veux-tu, là où tu es ? » Tout ce qu'elle pressent, c'est qu'elle est divisée, à la fois là où l'œil de l'autre (imaginaire) la regarde et là où l'Autre (symbolique) s'adresse à elle comme « toi ». Elle est là devant le miroir, ou là dans le livre, muette. *Là* est une image du corps sans nom, sans place dans le symbolique, et donc sans désir, un sujet perpétuellement en train de subir son propre effacement dans le risque de la folie.

Moi... En pensant ce mot-là, j'ai regardé involontairement le miroir. C'est pourtant bien moi qui suis là, masquée de rouge mauve, les yeux cernés d'un halo de bleu gras qui commence à fondre... Vais-je attendre que le reste du visage aussi se délaie ? S'il n'allait demeurer, de tout mon reflet, qu'une couleur teintée, collée à la glace comme une longue larme boueuse ? (P. 7.)

La « conseillère » s'est effacée pour laisser entrevoir un presque-rien qui est son corps. Cette scène du miroir est terrible pour ce

qu'elle montre de l'inconsistance de Renée. L'image du corps n'y est pas/plus. Elle est au bord du gouffre, le gouffre de son absence à elle-même. Le moi-corps cherche à se confirmer par un regard vers l'œil de l'autre. Mais ce dernier se fait tache, figure qui se dissout, se déshumanise, devient d'une couleur indistincte qui, elle aussi, finit par perdre son nom (« rouge mauve », « bleu gras », « couleur teintée, [...] boueuse ») : le trou de l'œil, d'abord « profond », est ici « masqué » puis se transforme en « halo », puis en tache de couleur, pour devenir « longue larme » de boue. La déconsistance est figurée comme une liquéfaction de l'image, qui est aussi effacement du regard, des yeux bordés, profonds : le moi représenté comme trou perd sa limite, son bord, et coule. Si Renée ne peut pas nommer ce trou-là, il nous faut, nous, le faire : c'est le réel de Lacan, l'impossible nomination, le sexe de femme, manque-à-dire, ce rien jusque-là constitué, comme nous allons le voir, par le regard d'un Autre (sexe). Cet autre-là est le seul à être sexué, autonome : il est celui que Renée s'était représenté (et qu'elle continue de se représenter) comme le détenteur du signifiant phallique (son ex-mari le peintre Taillandy ou Willy l'écrivain), détenteur du nom et du savoir de son sexe. Ce trou sans nom connu est aussi le silence des points de suspension après le mot « Moi » : il n'y a personne (de puissant, comme

un Autre symbolique) qui puisse confirmer que c'est « moi... qui sois là » (le subjonctif marquant la virtualité). Ce trou est le point même où le regard s'évanouit et s'aveugle en réalisant que tout mot est un masque pour cette Chose qui sert ici, non pas la plénitude masculine perdue, mais le rien du corps féminin à qui on n'a pas donné de nom.

C'est donc pour éviter la question de l'Autre, qui entraînerait la perte de la seule image d'elle qu'elle ait à donner, celle du halo violet de l'œil, que Renée voudrait se mettre à lire — pour éviter donc de *se lire*, car elle en est incapable. En mettant son corps devant les lettres noires, figures constantes et reconnues (lues et relues), elle se love dans la place faite pour elle par l'Auteur, place invincible du moi héroïque romanesque<sup>7</sup> et du nom propre. Mais le roman et son Autre ne donneront pas de nom à ce « halo », à ce trou innommable que font ses yeux. La lecture la confirmera dans son être-par-l'Autre, dans une pause où « tout est bien », comme sur la scène du théâtre où elle est vue par les hommes et haussée par ces centaines de regards à une place héroïque (le corps de l'actrice et celui du personnage ne faisant qu'un), celle de l'invincibilité de la Femme phallique, dévêtue, fascinante. Le trou qu'elle a/est demeure indescriptible tant qu'il reste justement innommé : comme lectrice de romans à l'eau de rose, elle reste incapable de

---

7 Voici ce que Freud dit des romans populaires et de leur trait commun : « on y trouve toujours un héros sur lequel se concentre l'intérêt, pour qui le poète cherche et par tous les moyens à gagner notre sympathie et qu'une providence spéciale semble protéger [...]. On peut, je crois, sans peine reconnaître à cet indice d'invulnérabilité qui se trahit ici : c'est sa majesté le *moi*, héros de tous les rêves diurnes comme de tous les romans » (p. 76-77). Pour un développement sur l'activation de ces altérités imaginaires dans la lecture, voir notre thèse : *le Corps lisant. Lecture, psychanalyse et Différence sexuelle*.

## LECTURE DU MANQUE ET SAVOIR DE SON SEXE DANS *LA VAGABONDE*

sublimation, dans le non-savoir d'une positivité de son sexe (qui reste invisible, illisible). Rester dans la lecture-oubli de soi, c'est, pour Renée, se perdre dans la fascination d'une image dont la légende fut écrite par le regard de l'Autre (sexe) dont elle n'est plus, au début de *la Vagabonde*, l'objet *a*, objet de désir. Ainsi Renée continue d'attendre ce même regard pour qu'il réponde à la Sphinge à sa place :

Oui, c'est l'heure lucide et dangereuse... Qui frappera à la porte de ma loge, quel visage s'interposera entre moi et la conseillère fardée qui m'épie de l'autre côté du miroir?... (P.6.)

Ce visage occupe une place identique à celle d'où elle s'oublie dans la fausse lecture (celle d'où elle ne peut se lire, lire son symptôme). Dans le roman, elle pense longtemps qu'elle pourrait combler son manque par le désir qu'aurait pour elle cet Autre, détenteur du phallus, tiers symbolisé par un corps d'homme : c'est le manque de l'autre sexe, comblé par son corps à elle comme phallus, qui la comblerait. En effet, elle continue ici de se considérer en manque à partir d'un point de sujet ayant une image du corps phallique et cherchant à parer à la menace de castration. Ce qui continue de lui manquer, c'est le manque de l'Autre (homme). Cette position phallique est donc celle d'une identité énoncée par une énonciation *masculine*. Si Renée se donne dès le départ comme déficiente, c'est que son sexe est un œil profond qui ne se voit pas, le trou du réel innommable si ce n'est par le sujet masculin qui le constitue comme manque, pour le cacher en y installant le phallus. Dans cette première scène du roman, Renée ne sait pas *qui* désire en elle; c'est une autre Autre (femme)

qui le sait : elle ne peut donc s'engager dans la sublimation par l'écriture ni par la lecture, comme on le verra. Le corps masculin qui représente l'Autre symbolique et qui la constitue comme son objet *a* (« l'être-en-tant-qu'il-l'*a* ») lui éviterait la confrontation avec une autre Autre, détentrice du savoir (la « conseillère ») et qui la constituerait comme sujet possible du désir comme « je-femme », donc à une place universelle (encore impensable en 1911). Renée a peur du désir, elle préfère être désirée (passivée, manipulée) comme objet. Pour devenir écrivaine, faire *œuvre*, il lui faudra se confronter au langage et à cet Autre, en elle, qui sait.

C'est par l'écrit, en tant qu'il sera posé comme objet du désir de l'autre Autre (le désirable comme Signifiant) et donc comme réponse sublimatoire possible à ce désir, que Renée parviendra à se redonner une forme, un nom, quand bien même ce n'est que celui, ici, d'*abandonnée*, puis finalement de *Vagabonde*. Ce nom est un équivalent de cette *Lx*, femme chez Lacan, toujours ailleurs, hors discours (voir, entre autres, Lacan, 1975, p. 61-71). Il marquera une place instable mais une identité définie justement comme cette instabilité même dans un espace qu'elle n'a pas, en tant que femme, cartographié. Avant de parvenir à réaliser qu'*à la femme, il ne manque rien, sinon le signifiant de son désir, la représentation sublimatoire de son image de corps*, la question est pour Renée de *s'avoir* (par l'écriture) : quel désir ? Quel signifiant peut être le désirable pour un corps de femme dans le principe de réalité phallique, où il n'y a que le phallus comme étalon ? N'est-il pas impossible de (se) dire femme et en même temps de le savoir ? Y a-t-il incompatibilité entre la recherche d'un signifiant du désir féminin et l'entrée dans l'écriture qui



présuppose qu'on le détient ? C'est alors effectivement en tant que lectrice, c'est-à-dire face au signifiant matérialisé, que la Vagabonde va d'abord se positionner. C'est en entrant dans le temps du symbolique et en suivant des yeux ce que lui montre la « conseillère » qu'elle pourra commencer à la fois à sortir de la fascination catoptrique de son non-lieu (où elle ne parvient pas à être, dans la plénitude, être-dans-un-corps-de-femme) et à perdre le regard de l'Autre phallique qui empêche la sublimation.

Devant Taillandy, dont le nom symbolise bien ce tiers castrateur, l'Autre en tant que détenteur du phallus, Renée a subi une régression dans une sorte de pré-symbolique en perdant la possibilité de dire « je veux », de s'installer comme sujet d'une énonciation qui s'approprierait le langage pour y dire son désir. Nous allons voir comment la recherche d'un nom pour son sexe, prémisses de *la Vagabonde* et de toute œuvre de femme, va être figurée dans ces commencements comme une lecture, et surtout comme la lecture de signes d'autres sujets féminins. Ceci instaurera une tiercéité de regards de femmes : le « halo », future figure du moi-corps ; la « conseillère », l'Autre en tant que femme détentrice du savoir et du phallus ; les lettres gravées par l'autre femme, corps s'appuyant de toutes ses forces sur le mur du langage.

En effet, la « conseillère-maître » suggère une « réponse » à sa question en invitant Renée à lire des inscriptions sur le mur de sa cage.

Elle va me dire : « Est-ce toi qui es là ? ... Là, toute seule, dans cette cage aux murs blancs que des mains oisives, impatientes, prisonnières, ont écorchés d'initiales entrelacées, brodés de figures indécentes et naïves ? Sur ces murs de plâtre, des ongles rougis, comme les tiens, ont écrit l'appel inconscient des abandonnés... Derrière toi, une main fémi-

nine a gravé : *Marie...* et la fin du nom s'élançe en parafe ardent, qui monte comme un cri... Est-ce toi qui es là, toute seule [...] ? »

La question revient à celle-ci : « Est-ce toi dans cette cage où des mains ont gravé ? » Le sujet questionné, « toi », est entouré et circonscrit par des inscriptions, des lettres. C'est là qu'il pourrait advenir comme sujet, à partir de ce lieu et de ces figures visibles du signifiant. La cage n'est pas une page blanche, un lieu vide, elle est une page d'écriture : « Là où est "toi", là est un nom de femme qu'il te faut lire avant toute chose », comme tu es « lue » par cet Autre (femme) du miroir, c'est-à-dire constituée comme signifiant (« toi »). Par l'acte de lecture, les inscriptions vont en quelque sorte se loger à la place de l'œil liquéfié, et donc s'écrire comme cache et signifiant possible du trou. Comme l'explique Alain Juranville, c'est en tant qu'il s'identifie à l'Autre symbolique, qui n'apparaît premièrement que comme lieu, que le sujet peut se mettre à l'écriture : la trace, le *fragment d'écriture* « appelle [alors] le sujet à écrire, à accomplir l'écriture commencée » (p. 291). Car si « une lettre arrive toujours à destination » (Lacan, 1966c, p. 41), c'est qu'elle est destinée à un sujet dont elle est le destin : qu'est-ce que ce destin qu'elle lui « trace », sinon celui d'écrire ? (Alain Juranville, p. 290-291.)

Quelles sont ces traces données à voir puis à lire par l'Autre (femme) ? Des « initiales entrelacées », des « figures indécentes et naïves », un prénom. Ce qui est important, c'est que ces marques sont immédiatement sexuées, c'est-à-dire qu'on y met du corps tout de suite : elles ont été écrites par « des mains oisives, impa-

tientes, prisonnières», aux «ongles rougis» comme ceux de Renée. Ce marquage des ongles permet de sexuer la main, puisqu'il indique la *mascarade* du féminin, comme en-plus phallique et signe d'un en-moins; le vernis sur les ongles de l'écrivante imaginaire participe de cette mascarade. Mais ce signe «rougis» est nécessaire dans la structure phallique de Renée, pour indiquer la provenance corporelle des inscriptions, car l'Autre ne veut donner à lire que des noms de femmes, ici irrémédiablement en manque, «abandonnées».

## 2 Le corps féminin dans les lettres

Nous établirons, selon l'ordre d'apparition des signes, une chronologie qui retrace l'advenue à ce temps difficile du symbolique :

- 1) « initiales entrelacées »;
- 2) « figures indécentes et naïves »;
- 3) « des ongles rougis, comme les tiens, ont écrit l'appel inconscient des abandonnés »;
- 4) « derrière toi, une main féminine a gravé : *Marie...* »;
- 5) « et la fin du nom s'élançe en parafé ardent, qui monte comme un cri ».

Ces signes venus d'*auteures* (plurielles et femmes) sont des figures incomplètes, des bouts de signifiants, si l'on peut dire. Ils ne cachent rien mais au contraire montrent le leur qu'ils sont. Ces traces tentent de mettre de l'écrit, des lettres sur ce *halo du moi* sans place dans le langage, puisque dans le principe de réalité phallique, l'équation est : être femme = être folle. Il nous faut donc remarquer brièvement que nous nous trouvons ici

obligée d'inverser la proposition lacanienne selon laquelle le signifié (l'être) est un effet du signifiant : pour le sujet qu'est la Reine sans sa lettre (Lacan, 1966b, p. 7-8), le signifiant (cette place d'où elle continue d'être vue mais comme Serve) lui a *troué la peau*. Ce qu'il en reste échappe au fonctionnement de la réalité phallique : en tant que non-homme, elle est en trop, en retard, inadéquate; elle est ce « corps défendant » dont parle Antoinette Fouque. Cet être-là (allant-devenant-femme dans le principe de réalité phallique) est effectivement *effet* du Signifiant posé par l'Autre. Quand il se met en route vers le langage — vers la chaîne où pourrait se dire quelque chose de ce reste inédit, car la femme parle aussi —, la déchirure de sa texture dans les points de suspension, les redites, font en sorte que les bouts de signifiants qui sortent de son corps sont des effets, eux, de ce non-être, de cette signification anonyme qu'il aurait à ses propres yeux qui ne sont pas les siens, de ce symptôme de la fonction phallique, qui pourrait s'appeler *le corps*. Dans les phrases écrites sur le mur, ce que montre l'Autre (la « conseillère », la Reine lacanienne qui, elle, a la lettre), c'est une écriture qui irait au delà de l'Un, au delà du nom-de-l'auteur, et non pas en deçà. Suivons le doigt, le regard de cette « conseillère » qui, en montrant ces inscriptions, dit en fin de compte à Renée : « Tu es ça ! », « Tu es là où ça s'écrit comme corps et où ça se lit comme femme ». Faire voir, c'est commencer à enseigner à lire.

- 1) Ce qui est montré tout d'abord, ce sont des *initiales entrelacées*. Les lettres s'anthropomorphisent donc et miment des images

de corps enlacés, d'avant la séparation. Cet enlacement, qui met le *Deux* dans le *Un* de la Lettre, semble nier que le signe est à la fois unique et défini par sa différence avec les autres signes. Cet Un qui est Deux figure aussi le rapport sexuel imaginaire, imaginaire parce qu'impossible<sup>8</sup>. Les deux termes du rapport, |femme| et |homme|, sont écrits par Lacan par des lettres qui sont des abstractions maximales, des symboles mathématiques ; il ne peut y avoir, dit-il, chevauchement, enlacement, car ceci rendrait la lecture (et la phonation) impossible (voir, entre autres, « l'Amour et le Signifiant », dans 1975, p. 39-48). Cette première étape de la lecture faite à Renée est dénéga-tion de la spatialisation et de la temporalité de l'écriture : les lettres restent images de choses. Comme l'expression d'un vœu pieux, le Signifiant est frappé de la dimension de l'imaginaire, la lettre se choséfie, se redouble sur elle-même. Elle n'est plus isolée, phallique : elle est deux initiales, renvoyant à deux noms et deux corps sexués mais inséparables.

- 2) Nous passons des lettres enlacées à la vision de *figures indécentes et naïves* : celles que l'on peut trouver aussi dans les toilettes publiques, qui sont le lieu, comme la loge, non seulement d'un temps d'arrêt entre le privé et le public, mais surtout de la « ségrégation urinaire » des sexes (Lacan,

1966a, p. 500). Dans ce lieu, faire des dessins (dits obscènes) est une adresse aux membres de son sexe social (et à la loi phallique). Mais ces figures sont « naïves » : il semble y avoir ignorance de la conformation corporelle exacte (déformation, irréalisme), ce qui appelle encore la dimension imaginaire. On n'écrit pas le nom de l'autre sexe — nom qui serait écrit sur l'autre porte dans les toilettes de Lacan (*ibid.*) — on dessine la différence de l'autre. Puisque les initiales inscrivait en le déniait qu'il n'y avait que de l'Un, les pictogrammes des deux sexes amorcent un processus de figuration hiéroglyphique (sinon d'écriture) de la différence, de l'entre-deux (le pénis figuré n'étant plus un étalon-or mais un des termes du Deux). La digitalité de la lettre comme mathème est ainsi déjouée par des signes devenus figures de corps.

- 3) Quand apparaissent *des ongles rougis, comme les tiens, [qui] ont écrit l'appel inconscient des abandonnés*, ce qui pouvait être de prime abord pensé comme l'appel d'un sujet neutre (les « abandonnés ») s'accomplit plus précisément par des « ongles rougis » : incarnation minimale du graveur et de la féminité, les ongles vont se constituer en « une main féminine » et rester sur le mur comme prénom. Remarquons que la comparaison instaure un rapport d'identification : « comme les tiens ».

---

8 Ce qui rappelle ce passage d'*Un amour de Swann* : « Mais toujours la pensée de l'absente était indissolublement mêlée aux actes les plus simples de la vie de Swann [...] par la tristesse même qu'il avait à les accomplir sans elle, comme ces initiales de Philibert le Beau que dans l'église de Brou, à cause du regret qu'elle avait de lui, Marguerite d'Autriche entrelaça partout aux siennes » (Proust, p. 146).

- 4) *Derrière toi, une main féminine a gravé : Marie...* Si les ongles rougis « écrivaient », le prénom, lui, est « gravé ». C'est donc le corps qui appuie, laisse sa trace. Le signe sur le mur devient autographe de femme, signature. C'est en reconstituant une scène d'écriture de femmes (où l'Autre du sujet lisant est figuré avec des attributs « féminins », ceux, nous l'avons dit, de la mascarade) que la « conseillère-lectrice » va positionner Renée dans un processus d'identité. Le prénom n'est pas n'importe lequel (peut-être le premier qui vienne à l'esprit et alors ce n'est pas non plus un hasard) : en tant que mère-vierge, « Marie » appelle tout d'abord la figure de la féminité non liée au masculin, solitaire dans la parthénogenèse. Ce prénom introduit un troisième terme féminisé (du moins grammaticalement : moi-halo /la conseillère/ *Marie*). Remarquons en passant qu'il y a, chez Colette, des points de suspension à la place du nom du père. Ici, le signifiant ne s'écrit que comme prénom : il fait signe d'un corps et d'un corps qui va se dire en tant que marqué par lui, car, une fois le prénom lu comme nom-de-femme, c'est un cri qui s'attache immédiatement à son sens.
- 5) *Et la fin du nom s'élançe en parafe ardent, qui monte comme un cri* : les lettres, individuelles, écorchées par les « ongles rougis » d'un corps invisible, se sont transformées en un « parafe ». Un vacillement a fait que la main qui a signé n'a réussi qu'à inscrire le corps éperdu. Les points de suspension après le nom de Marie, comme

ceux qui parsèment le texte de Colette, transforment le prénom en silence ; la marque du sexe social reste simple trait, griffure. Cette ligne sur le mur qui monte vers un ailleurs indicible transforme la signature en trace, en un simple bord entre deux blancs qui se confondra avec le Rien. En l'entendant comme « cri », on passe de la trace à la phonè, des lettres à l'inarticulé, et donc à l'effacement de la différence. Si le nom de *Marie...* se prolonge en cri, entre le langage et le silence, c'est pour représenter une in-différence, l'impossible (le réel pour Lacan), ici l'indicible du désir féminin, son corps comme forme n'ayant pas passé l'épreuve de la sublimation (ou de la perlaboration). C'est un manque-à-dire qui arrive à se figurer par ce nom qui redevient ligne, ce signe qui redevient trace : la lettre régresse, devient dessin, pantomime sur le mur de la caverne. Dans cette scène de lecture d'une femme à l'autre, de Renée à Marie, l'auteure n'advient pas comme toute-puissante mais comme irrémédiablement divisée par son acte d'écriture même. Car celui-ci s'origine dans un corps souffrant, qui ne se tait pas en devenant nom, qui fait intervenir le dessin pour montrer le leurre du symbolique phallique. Le trait de la fin du nom marque la béance découverte (par la signataire) insurable, entre le moi et le signifiant, un moi qui peut devenir « je », universel mais divisé. S'y produit alors un aplanissement des anneaux de la chaîne signifiante, dont ne subsiste que le mouvement grinçant.

Cet effacement du nom de l'Autre (femme) alors qu'on est en train de le lire est évidemment un fantasme terrible, comme si le sable recouvrait sans cesse la trace de l'autre humain que l'on venait de découvrir dans le désert. Il reste cependant un sillon qui peut devenir rail et donner direction à une future ligne d'écriture. Ce sillon fait signe, non pas seulement d'un autre sujet, mais de l'existence d'un autre corps gravant à l'image de soi, d'un corps de femme représentable dans le langage, peut-être. Si, dans cette scène de lecture, la présence corporelle désirante de l'auteure est fortement accentuée, c'est parce que cette dernière ne peut pas mourir comme corps pour advenir comme abstraction, simple lieu linguistique de la provenance d'une adresse à la lectrice. Il n'y a en effet aucune stagnation de la position (traditionnelle) de l'auteur ; la lecture de la « conseillère » enclenche au contraire un mode analogique, fluctuant : on y suit le mouvement de la main, de tout le corps de cette auteure imaginaire qui aurait *entrelacé, brodé, écrit, gravé, écorché* ; dont les paroles *s'élancent, montent, appellent, crient*. Les lettres et les figures sont animées par cette même illusion ontologique qui fait du nom propre du héros une personne. Ainsi, la « conseillère » qui, elle, *sait lire* la douleur, transforme les femmes *oisives, abandonnées* et *prisonnières* en *auteures impatientes* et *ardentes*. Car une fois positionnée face à cette figure de l'autre (femme) comme écrivaine potentielle, il n'est plus question de la perdre comme corps, image possible, sublimée, de soi. *Marie*, petite artiste de music-hall (et auteure

générique de toutes ces figures) a déjà accompli un premier pas, un premier tracé sur les murs de la cage collective du corps-de-femme asymbolique, support de la mascarade.

Derrière le halo de bleu mauve amorphe, reste de l'image phallicisée venue de l'Autre (sexe), a surgi quelque chose de dur et d'acéré : un ongle rouge qui écorche un nom dans le rien blanc de la cage. Au début de *la Vagabonde*, Renée se situe entre le trou *ob-scène*, innommable, de l'autre du miroir (au corps irréprésentable sans l'intervention imaginaire d'un corps masculin et d'un regard phallique) et le sillon fléché d'une direction, celle du trait unaire, première trace d'un désir encore illisible. Comme tout sujet humain, le sujet de Colette, une fois désigné par le signifiant, doit se coltiner avec lui. Le parafe qui finit en rainure montre ainsi la direction du désir et un premier pas vers une écriture de ce désir, vers un sens-femme. Il annonce l'apprentissage de Renée, qui va tenter de se représenter dans la solitude d'un sujet *pris* dans un corps de femme qui refuse la place de phallus et sa propre disparition. Le moi-corps sera ainsi d'abord présenté comme œil aveugle, sans regard (c'est l'Autre masculin qui le détient), trou cerné de mauve. Mais si la « conseillère » lui fait voir derrière les signes d'une autre Autre, le sujet se fait lectrice, s'immobilise, se cherche : le halo devient bord, devient pensable comme cadre, pour que, dans l'intermittence des lettres noires et des blancs, une main encore frappée d'agraphie commence à y écrire le nom du féminin. Ce que donne à lire la « conseillère » à l'œil de Renée, c'est que des femmes, déjà, ont tenté de sublimer la

## LECTURE DU MANQUE ET SAVOIR DE SON SEXE DANS *LA VAGABONDE*

terreur, le trou indicible, par des signes, des traces de leur passage, de leur existence incarnée. Cette femme du miroir place ainsi Renée dans ce qu'Antoinette Fouque appelle une « post-histoire », celle des corps des femmes.

Il est difficile pour Renée d'écrire sa biographie (pour Colette d'écrire sa vie de femme) sans être récupérée par le regard phallique. Le personnage nous est présenté d'abord comme inadéquat, marginal, hors-la-loi en quelque sorte. En le dédoublant en *trou sombre* et en *conseillère*, Colette s'efforce de retracer le passage d'une identité de femme s'originant dans le *Rien*, pour ensuite (avec l'aide d'un modèle féminin) se mettre lentement à voir son être cassé dans des lettres devenant images, dessins, participant donc d'une logique analogique (l'Une et l'Autre). Renée réapprend ainsi la lettre comme chose avant de pouvoir *se lire*, c'est-à-dire se savoir dans un désir à elle (et non plus à Taillandy). Dans ce passage douloureux, c'est

par ses positions face à un signifiant doublé, marqué de la dimension imaginaire où apparaît le corps de l'autre comme souffrant (et non le corps glacé de l'autre du miroir lacanien), qu'elle apprivoise la lettre de l'Autre. La « conseillère » lui montre comment se la réapproprier en lisant sur le mur primitif le surgissement de lettres qui font l'amour ou qui retournent à leur passé de hiéroglyphes et de pictogrammes pour mieux parler le corps. Cette régression avant l'apprentissage même de la lecture (et dans les retrouvailles avec l'Autre comme image-de-corps-de-femme) permet au sujet fictif de Colette de commencer à s'écrire, à signer sa biographie ; celle-ci restera trouée de multiples points de suspension qui feront écho aux restes d'illisible du parafe de *Marie*... C'est dans sa quête de l'illisible, c'est-à-dire en tant que lectrice, que la Vagabonde, sujet féminin en *vacance* (à entendre au singulier), peut commencer la recherche infinie du nom de son corps.

### Références

- BARTHES, Roland, « l'Effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- CALVINO, Italo, *Si par une nuit d'été un voyageur*, trad. Danièle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981.
- COLETTE, *la Vagabonde*, Paris, Albin Michel, 1988 [1911].
- DOLTO, Françoise, « L'Apparition du je grammatical », dans *Sur l'individu*, Paris, Seuil, 1987, p. 73-87.
- FOUQUE, Antoinette, « Féminisme et/ou mouvement de libération des femmes », dans Martine de Gaudemar éd., *Images de femmes. Mythe et histoire*, Aix-en-Provence, Centre d'études féminines de l'Université de Provence, 1983, p. 177-187.
- FREUD, Sigmund, « la Création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933 [1908], p. 69-81.
- JURANVILLE, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF (Philosophie d'aujourd'hui), 1984.
- JURANVILLE, Anne, « Hystérie et mélancolie chez la femme », dans *Frénésie. Histoire, psychiatrie, psychanalyse*, 4 (automne 1987), p. 81-101.
- LACAN, Jacques, (1966a), « l'Instance de la lettre dans l'inconscient ou la Raison depuis Freud », dans *Écrits*, Paris, Seuil (Le Champ freudien), p. 493-528.
- (1966b), « Introduction », dans *Écrits*, I, Paris, Seuil (Points), p. 7-17.
- (1966c), « le Séminaire sur "la Lettre volée" », dans *Écrits*, Paris, Seuil (Le Champ freudien), p. 11-61.
- (1975), *le Séminaire*, XX, *Encore*, Paris, Seuil.
- (1982), « le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel », dans *Bulletin de l'association freudienne*, 1.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bernard PONTALIS, *le Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1988 [1967].
- PICARD, Anne-Marie, *le Corps lisant. Lecture, psychanalyse et Différence sexuelle*, thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1991 [ou 1992 ? (voir votre note 8 originale)].
- PROUST, Marcel, *Un amour de Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1954 [1918].