



Kent Academic Repository

Boibessot, Stéphanie (2003) *Portraits d'écrivaines en métissage de soi: la quête de l'identité chez Colette, Leduc et Djébar*. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent.

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/94220/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

<https://doi.org/10.22024/UniKent/01.02.94220>

This document version

UNSPECIFIED

DOI for this version

Licence for this version

CC BY-NC-ND (Attribution-NonCommercial-NoDerivatives)

Additional information

This thesis has been digitised by EThOS, the British Library digitisation service, for purposes of preservation and dissemination. It was uploaded to KAR on 25 April 2022 in order to hold its content and record within University of Kent systems. It is available Open Access using a Creative Commons Attribution, Non-commercial, No Derivatives (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) licence so that the thesis and its author, can benefit from opportunities for increased readership and citation. This was done in line with University of Kent policies (<https://www.kent.ac.uk/is/strategy/docs/Kent%20Open%20Access%20policy.pdf>). If you ...

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

**Portraits d'écrivaines en métissage de soi :
la quête de l'identité chez Colette, Leduc et Djébar**

BOIBESSOT Stéphanie

Doctoral Thesis

2003

Supervisor
Dr Ana de Medeiros

The University of Kent, UK

In Co-Tutelle with
Professor Béatrice Didier

Université Paris 8, France

DX231057

F185443



UNIVERSITE PARIS 8- VINCENNES-SAINT-DENIS
U.F.R. Histoire, Littérature, Société
En Co-Tutelle avec
UNIVERSITY OF KENT- ENGLAND
School of European Cultures and Languages

N° attribué par la bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS 8

Discipline : Texte-Imaginaire-Société

présentée et soutenue publiquement

par

Mademoiselle Stéphanie Boibessot

le 18 octobre 2003

Titre :

**Portraits d'écrivaines en métissage de soi :
la quête de l'identité chez Colette, Leduc et Djébar**

Directeurs de thèse :

Professeur Béatrice Didier, Université Paris 8
Dr Ana de Medeiros, University of Kent

JURY

Dr. James Williams
Professor Michael Sheringham

Professeur Béatrice Didier
Professeur Mireille Calle-Gruber
Dr. Ana de Medeiros, Présidente du Jury

Abstract

In this study we propose to examine works by Colette, Leduc and Djébar in order to throw light on the main paradigms of the quest for identity in the twentieth century, with particular emphasis on 'feminine' identity. Taking as our starting point a rejection of the 'feminine myth' that once prevailed and was used to form and manipulate the identity of women, we will suggest that these writers have contributed to the founding of a 'myth in the feminine' by their subversive use of the textual interface, a tendency they share with postmodernism. To support this argument, we will look at three general problems related to the formation of identity: conceptual space (to be explored through theories of psychoanalysis and existentialism); the connection between body and identity (especially in mother/daughter relationships); and the importance of the voice as a means of asserting the self and its possibilities (especially within the textual space). Each of these problems will be linked primarily to the work of one of the authors examined; thus we will explore the space of childhood for Colette, the importance of the body for Leduc and the birth of a new voice in Djébar. However, we will also show how all three paradigms of identity are connected within each text. Through comparison of these authors, a new image of a liberated (feminine) self gradually emerges: that of a self that cannot be defined in terms of gender or of a particular group but reinvents itself each time it talks through the text. The work of these authors suggests, then, that representations of the self in the twentieth century are inflected by differing paradigms of identity and that the portrait of the self can only henceforth be drawn by a use of multiple perspectives on the self.

Résumé

Ce travail se propose de mettre en relief, à travers les oeuvres de Colette, Leduc et Djébar, les paradigmes principaux de la quête identitaire au XX^{ième} siècle tout en dégageant les inflexions spécifiques du féminin dans la conception de soi. Partant de la remise en question du 'mythe féminin' d'une identité femme jadis manipulée, nous postulons que ces écrivaines ont contribué à l'affirmation d'un 'mythe au féminin' par une utilisation tout en décalage de l'interface textuelle annonçant la veine postmoderne. Pour étayer notre réflexion, nous nous intéressons successivement à trois problématiques générales de l'élaboration identitaire : l'espace conceptuel (usage de la psychanalyse et de l'existentialisme), la notion du corporel et de l'identificateur (rapports mère/fille) et enfin l'émergence de la voix comme affirmation de soi et de ses possibilités (implications identitaires de l'espace textuel). Ensuite, ayant fait correspondre, pour chacune des auteurs étudiées chronologiquement, une de ces thématiques générales (l'espace de l'enfance pour Colette, l'importance du corporel chez Leduc et l'émergence d'une nouvelle voix chez Djébar), nous montrons comment les autres paradigmes identitaires vont s'imbriquer les uns aux autres par l'intermédiaire du texte. Ainsi, une nouvelle image (libérée) de l'acquisition de la conscience de soi au féminin s'élabore peu à peu tandis que nous mettons à jour, pour chaque auteur, les fluctuations identitaires induites par le travail textuel. Dès lors, le soi au XX^{ième} siècle est constamment déchiré entre plusieurs instances d'être (les possibles) et son portrait ne peut se faire que dans le métissage des voix/voies de soi.

Table des matières

Partie I :	En quête d'identité ou les voies de l'impossible.....p. 1
Chapitre 1	Du mythe féminin à l'élaboration d'un mythe 'au féminin'p. 2
Section 1	Le XX ^{ième} siècle ou le remplacement identitaire en métissage de soi.....p. 2
	(a) L'identité voilée.....p. 2
	(b) Le dénouement postmoderne.....p. 5
Section 2	Où le mot me tisse en texte.....p. 9
Section 3	Les espaces différentiels : la dynamique des interfaces textuelles ou les plateaux de re-passage(s).....p. 13
	(a) De l'interface textuelle aux espaces différentiels.....p. 13
	(b) Un exemple de décalage pictural : Klimt.....p. 17
Chapitre 2	L'identité : fond stable ou bien ligne de fuite ?.....p. 21
Section 1	La notion d'identité ou la voix du sens en suspens.....p. 21
Section 2	L'identité : nœud dynamique d'un système de relations de forces et de représentations.....p. 25
	(a) Problématique de l'individuation.....p. 25
	(b) L'apport de la phénoménologie.....p. 27
Section 3	De l'introjection à la rétro-projection ou les impossibilités d'un portrait de soi hors l'auto-crédation.....p. 30
	(a) Abraham et Torok : Une relecture de Freud.....p. 30
	(b) L'introjection : de l'apprentissage de la symbolisation au maniement du symbole.....p. 33

Section 4	La tentation du néant pour rétablir un sens (perdu ?) de soi à l'Autre ou comment dévoiler le regard falsifié.....p. 35
	(a) L'existentialisme sartrien.....p. 35
	(b) Vers l'échappée identitaire.....p. 38
Chapitre 3	La matérialité de l'identité ou la maternité consistante en crise.....p. 42
Section 1	Qui suis-je ou la quête d'épreuves : un monde d'impacts.....p. 42
	(a) De la conscience à la consistance identitaire.....p. 42
	(b) La différenciation féminine.....p. 45
Section 2	Spécificité d'une féminité à réincorporer.....p. 48
Section 3	L'identification divinatoire entre mère et fille.....p. 51
	(a) Le nœud identificatoire entre mère et fille ou le passage du discours.....p. 51
	(b) La mère : première figure de l'autre.....p. 53
Section 4	Les mécanismes de résistances ou la défense du désir de soi.....p. 56
Chapitre 4	Des jeux de voix en 'je' de soi : la réorganisation textu(r)ée.....p. 61
Section 1	Texture de soi : donner des mots au corps ou du corps aux mots.....p. 61
	(a) Les pouvoirs de l'écriture.....p. 61
	(b) De l'espace de soi à l'espace textuel.....p. 65
Section 2	Le projet identitaire ou concevoir l'intraduisible pour se construire.....p. 68
Section 3	Texte de la parole, parole du texte : le jeux des voix...p. 72
	(a) Le texte comme transcription identitaire des voix de soi.....p. 72
	(b) Le dialogisme textuel.....p. 75
Section 4	Faire acte de soi ou la démultiplication des impossibles.....p. 78

	(a) La scène de l'écriture ou les traces impossibles.....p. 78
	(b) De la quête à la scène de soi : vers l'espace du Tiers.....p. 83
Partie II	L'infini dépassement aux mille retours : Colette (1873-1955).....p. 86
Chapitre 1	Une interface de mémoire(s) ou le 'je' vagabond.....p. 87
Chapitre 2	Un univers du non-retour : la descente dans l'espace des premiers souvenirs.....p. 96
Section 1	Conditions d'une réécriture de soi.....p. 96
	(a) Le deuil.....p. 99
	(b) Expériences de femme.....p. 104
Section 2	L'inscription élaborée d'une nouvelle identité.....p. 108
	(a) Du devenir Sido au devenir femme : la problématique trans-générationnelle.....p. 108
	(b) Naissance d'un nom.....p. 112
Chapitre 3	Le décor originel ou le monde de Saint-Sauveur.....p. 120
Section 1	Un espace clos.....p. 120
	(a) Un monde fermé : quel paradis !.....p. 121
	(b) La prison-Sido : 'Au-delà tout est danger, tout est solitude...'p. 125
Section 2	L'éclatement du monde natal.....p. 129
	(a) Les tensions familiales.....p. 130
	(b) L'échappée : le ravissement sexuel.....p. 135

Chapitre 4	De <i>La Naissance du jour</i> à la naissance de soi.....p. 141
Section 1	Une plate-forme de reconquête de soi.....p. 141
(a)	Le resserrement de l'espace.....p. 142
(b)	De la douleur au 'doux leurre' ou la recreation de soi.....p. 145
Section 2	L'ultime scène de reconnaissance.....p. 147
(a)	De la mère à la fille ou de la fille à la mère ?.....p. 148
(b)	De la transmission du désir à la saisie du code personnel.....p. 150
Conclusion.....	p. 155
Partie III	L'intrusion de l'Autre ou la déchirure du sens : Violette Leduc (1907- 1972).....p. 157
Chapitre 1	La quête des épreuves de soi : le corps désarticulé.....p. 158
Chapitre 2	L'autre ou la déchirure du sens.....p. 168
Section 1	Des <i>incipit</i> comme ruptures d'entrée de jeu/je.....p. 168
(a)	L' <i>incipit</i> de <i>L'Affamée</i> ou l'ouverture mythique de l'œuvre.....p. 169
(b)	De la rupture d'amour à la 'rapture' d'amour.....p. 171
(c)	La chasse à l'autre ou la quête du nom.....p. 175
Section 2	Le rejet de soi ou le corps stigmatisé.....p. 177
(a)	La laideur : premier châtiment maternel...p. 178
(b)	La condamnation au démembrement filial.....p. 180

Section 3	Rejet de soi par les autres : vers la fragmentation.....p. 187
	(a) L'expulsion de la norme d'autrui.....p. 187
	(b) La scène du pont ou le biographème indépassable.....p. 189
	(c) La foule en art de soi.....p. 191
	(d) Le rejet de soi comme autre.....p. 193
Chapitre 3	La solitude du réduit ou l'exemplarité de la femme seule.....p. 196
Section 1	Bizarrerie de la femme seule.....p. 196
	(a) Bannissement(s).....p. 197
	(b) D'une sexualité dévoyée à l'émergence de la voix.....p. 199
Section 2	De l'exclusion à la réintégrationp. 202
	(a) Pauvreté(s) et perte de repère(s).....p. 202
	(b) La réintégration ou la femme écrivaine....p. 206
Chapitre 4	Réappropriation d'un espace : le réduit comme scène d'écriture.....p. 212
Section 1	La quête du lieu.....p. 212
	(a) Vers l'espace de soi.....p. 213
	(b) Le réduit : la délivrance du cri de soi.....p. 214
Section 2	La tentation de l'autre réalité ou l'écriture en suspens.....p. 217
	(a) De la scène du réduit.....p. 217
	(b) ...A la scène d'écriture.....p. 219
	(c) Le lieu de soi ou l'impossibilité suicidaire.....p. 221
Conclusion.....	p. 226

Partie IV	De l'éclatement à la structure, du morcellement des voix à la quête d'une voix vers l'exil identitaire : Djebbar (1936-....)	p. 228
Chapitre 1	Le sens dédoublé ou la déchirure intérieure devenue texte....	p. 229
Chapitre 2	Des structures en destruction(s) ou l'unique ligne de démarcation du 'je'.....	p. 241
Section 1	L'image symbole de l'ouverture : le chemin ou l'incipit linéaire ancestral.....	p. 241
	(a) 'Je suis la route et le voyageur'.....	p. 242
	(b) <i>Les Alouettes naïves</i> ou l'ouverture de la voie.....	p. 244
Section 2	Une mise-en-scène de conquête(s).....	p. 248
	(a) La (nécessaire) reconquête de l'espace du féminin.....	p. 248
	(b) Du théâtre des destins au théâtre de l'Histoire.....	p. 253
Chapitre 3	La guerre des corps pour un butin de paroles.....	p. 257
Section 1	L'ouverture à l'autre.....	p. 257
	(a) Corps prisonniers, voix asphyxiées : vers une libération.....	p. 257
	(b) Le dévoilement féminin ou la circulation des paroles.....	p. 261
Section 2	Un remplacement au féminin.....	p. 265
	(a) Le repositionnement des subjectivités.....	p. 265
	(b) <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> ou le parcours initiatique.....	p. 269

Chapitre 4	Le corps de la voix ou la mémoire au travail.....	p. 271
Section 1	La voix corporelle ou l'eau du corps.....	p. 271
	(a) Le hammam : espace des retours.....	p. 271
	(b) L'intrusion du corporel ou la réorganisation textuée.....	p. 273
	(c) L'eau : métaphore de l'émergence d'une langue nouvelle.....	p. 278
Section 2	Le remplacement solitaire dans une géographie du soi.....	p. 281
	(a) Le texte comme lieu d'affirmation d'une double décolonisation du sujet.....	p. 281
	(b) L'écriture comme inscription de la bi- langue.....	p. 285
	(c) L'apprentissage des mots du père : vers l'exil identitaire.....	p. 287
	(d) Aux frontières de soi.....	p. 292
Conclusion.....		p. 297
Conclusion générale.....		p. 299
Bibliographie.....		p. 308
Textes critiques généraux.....		p. 309
Colette.....		p. 324
Leduc.....		p. 332
Djebar.....		p. 336

Table des illustrations

<i>Maja Vestida</i> , Francisco Goya, (1800).....	p. xiii
<i>Dictionnaire Le Robert</i> , p. 1288	
<i>Salomé</i> , Gustav Klimt, (1909).....	p. 17
Bäumer, Angelika, <i>Klimt et la représentation des femmes</i> , Paris: Hazan, 2001, p. 39	
<i>Nuda Veritas</i> , Gustav Klimt, (1899).....	p. 17
Bäumer, Angelika, <i>Klimt et la représentation des femmes</i> , Paris: Hazan, 2001, p. 32	
<i>Le Baiser</i> , Gustav Klimt, (1907-1908).....	p. 18
Bäumer, Angelika, <i>Klimt et la représentation des femmes</i> , Paris: Hazan, 2001, p. 17	
Colette par Reutlinger (1909).....	p. 86
Pichois, Claude et Alain Brunet, <i>Colette</i> , Paris: Editions de Fallois, 1999, p. 208	
Violette Leduc par Henri Cartier-Bresson (1965).....	p. 157
Jansiti, Carlo, <i>Violette Leduc</i> , Paris: Grasset, 1999	
Assia Djebar (collection privée).....	p. 228
Calle-Gruber, Mireille, <i>Assia Djebar ou la résistance de l'écriture</i> , Paris: Maisonneuve et Larose, 2001, p. 254	
<i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> , Eugène Delacroix, (1834).....	p. 259
Jobert, Barthélémy, <i>Delacroix</i> , Princeton University Press, 1998, p. 151	
<i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> , Eugène Delacroix (1849).....	p. 259
Jobert, Barthélémy, <i>Delacroix</i> , Princeton University Press, 1998, p. 151	
<i>Les Femmes d'Alger</i> , Pablo Picasso (1955).....	p. 297
Warncke, Carsten-Peter, <i>Picasso</i> , Taschen, 1998, p. 199	
<i>Les Femmes d'Alger</i> , Pablo Picasso (1955).....	p. 297
Warncke, Carsten-Peter, <i>Picasso</i> , Taschen, 1998, p. 199	
<i>Vénus au miroir</i> , Francisco Velazquez (1647-1651).....	p. 300
Erika Langmuir, <i>The National Gallery Companion Guide</i> , p. 253	
<i>Maja Desnuda</i> , Francisco Goya, (1800).....	p. 307
<i>Dictionnaire Le Robert</i> , p. 1288	

Remerciements

Fruit d'un travail intellectuel soutenu, cette recherche n'aurait pu aboutir sans l'aide et le soutien du département de français de l'Université du Kent dont l'équipe enseignante, toujours très enthousiaste, et le personnel administratif, toujours prêt à aider, ont constitué un soutien de grande valeur. Ce travail s'inscrit en effet comme achèvement de mes études à l'Université du Kent m'ayant accueillie il y a de cela six ans lors d'un échange européen avec l'Université de Grenoble. Mes remerciements sont donc tout d'abord orientés vers les personnes qui, par leur travail acharné à bâtir un programme de partage, ont permis ma venue à Canterbury pour le Bachelor of Arts. Que soient donc remerciés ici monsieur Guichard de Grenoble et surtout Professeur Philip Robinson de l'Université du Kent qui, par son accueil chaleureux et ses conseils avisés, a permis d'ouvrir en moi tout un horizon nouveau dans la manière d'étudier.

De plus, cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans l'aide financière du Arts and Humanities Research Board qui m'a octroyée une bourse de PhD en 1999, bourse sans laquelle je n'aurais pu continuer mes recherches en Angleterre après mon Master. D'autre part, ayant bénéficié d'un programme de co-tutelle entre l'Université du Kent, l'Université Paris 8 et l'Ecole Normale Supérieure, je remercie tout le personnel des deux côtés de la Manche qui a su s'engager pour le succès d'un tel accord. L'année passée à l'Ecole Normale Supérieure a été très fructueuse intellectuellement, étant au cœur de la vie culturelle française. D'ailleurs, j'envoie ma plus profonde gratitude au Professeur Béatrice Didier qui m'a toujours encouragée et bien orientée en me donnant des conseils très judicieux sur la manière de conduire des recherches.

Cependant, mes plus profonds remerciements reviennent à Dr Ana de Medeiros sans qui je n'aurais jamais entamé ce travail. Par ses cours toujours enrichissants et motivants, mais surtout par son aide précieuse et à chaque fois patiente, elle m'a appris non seulement la difficile tâche de la recherche mais aussi un certain sens de la liberté. Fruit d'une longue collaboration, que ce travail soit un signe de ma très profonde estime.

Le travail de recherche étant un processus de maturation avant tout, je voudrais remercier de manière générale toutes les personnes qui, au fil des années, ont façonné ou même parfois transformé ma manière de voir. Mais, avant tout travail de longue haleine, traversé par des périodes de doute ou de profondes remises en question, cette recherche n'aurait pu être entreprise sans la stabilité de mon entourage. Je remercie tout d'abord mes amis d'ici et d'ailleurs, Chiaki, Adrienne et Mitsugu. Et surtout, mes plus grands remerciements reviennent à ma mère et à mon père qui m'ont donné le goût du travail bien fait et le sens de la lutte, ainsi qu'à Bertrand dont le soutien, le dévouement et la confiance m'ont appris qu'il ne faut pas cesser de désirer.

A tous, que ce travail leur soit dédié.





Maja vestida, Francisco Goya (1800)

Partie I :

En quête d'identité ou les voies de l'impossible

Chapitre 1

Du mythe féminin à l'élaboration d'un mythe 'au féminin'

Pour modifier les images, il faudrait s'en emparer.¹

Section 1

Le XXI^{ème} siècle ou le remplacement identitaire en métissage de soi

(a) L'identité voilée

Dans ce travail, il s'agira d'étudier l'œuvre de Colette, Leduc et Djébar de manière à mettre en relief les grandes lignes de l'évolution de la représentation féminine au vingtième siècle. Et c'est sur la thématique identitaire que nous prendrons appui pour mener à bien cette quête. Nous verrons ainsi combien l'imaginaire d'un premier 'féminin' – sorte de vision statique mâle, nommée au fil du temps le 'mythe féminin' – va se distordre dans les textes de nos auteurs au point de dégager une nouvelle image dont la mouvance et les nuances contribuent à élaborer un 'mythe au féminin'.²

C'est justement dans l'interstice de la différence syntaxique entre les deux structures du mythe (essentialiste ou bien toujours en construction) que va s'immiscer l'aventure des écrivaines du XX^{ème} que nous avons choisies. Elles ont, en effet,

¹ Michelle Perrot, *Les Femmes ou les Silences de l'Histoire*, p. 381.

² Expliquons-nous sur la différence sémantique des deux termes : si le 'mythe féminin' constituait, par sa structure nom + adjectif une ligne sémantique directe avec la locution de l'éternel féminin, faisant donc acte de la reconnaissance de l'image stéréotypée de ce que doit être la femme et la féminité, nous y opposons – non radicalement tout de même car il est impossible de se détacher totalement du contexte socio-culturel dont on hérite – la forme du 'mythe au féminin', qui, utilisant la structure nom + groupe prépositionnel du nom permet de rendre compte plus spécifiquement des modes opératoires de l'écriture des auteurs étudiés. En effet, par la possibilité sémantique double de cette structure dont le groupe nominal peut être soit de forme adjectivale (plutôt essentialiste) soit de forme substantivée complémentaire (ce qui à la fois fixe et ouvre le mythe justement), nous mettons l'accent sur la valeur polysémique du terme 'féminin' et surtout sur la conscience (manipulatrice) des auteurs elles-mêmes quant à cet état de fait. De plus, l'usage d'un groupe nominal prépositionnel peut aussi donner, par la pluralité des sens possibles du féminin, un triple rapport de qualité (la féminité), de possession (femmes comme détentrices du savoir mythique) ou bien de matière (où le corps de la femme est mis en mots). Dans tous les cas la nouvelle structure 'mythe au féminin' éclaire une nouvelle prise en main du champ sémantique et imaginaire qui s'étend derrière le mot.

(re)fondue avec leurs propres mots leurs propres images – les stéréotypes mais aussi les images à venir d'elles-mêmes, échappant dès lors à toute pré-définition. Car, suivant Mona Ozouf dans *Les Mots des femmes*, dès qu'il s'agit du discours sur le féminin, 'Elles sont comme vouées à l'inventivité, tenues, dès les premiers mots, de faire éclater le discours convenu et univoque sur les femmes.' (p. 10). De plus, ainsi que l'écrit Michelle Perrot dans son livre *Les Femmes ou les Silences de l'Histoire* (1998), c'est à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, que le silence sans fond des femmes et leur réclusion de l'ombre ont commencé à s'atténuer peu à peu. Exclue du temps historique (dans la vie politique et sociale, la femme ne compte pas) comme de l'événement personnel (elle est soumise à une identité collective aux dépens d'une reconnaissance individuelle), l'être féminin a surtout souffert d'un manque d'accès à la parole et de l'éviction de toute tentative de prise en main du discours social.³ Même si, parallèlement, on relève çà et là une utilisation de ce 'devoir' de silence comme arme pour se protéger en jouant du détour des signifiants (et des significations) afin d'accéder à soi-même tout en se redéfinissant – ceci correspondrait d'ailleurs à ce que les prérogatives des deux sexes soupçonnent sous la classique ruse féminine. En ce sens-là, le 'mythe féminin' consiste aussi bien à effacer les traces vives d'une existence de femme dans l'espace public qu'à l'ériger en paradigme (positif) de l'humanité au sens privé du terme. L'enjeu sous-jacent demeure alors, somme toute, une main mise sur le/les pouvoir(s) : ⁴

Toutefois la question du pouvoir s'est très vite posée, parce qu'elle fonde le rapport des sexes. On l'a déclinée sous toutes ses formes : le/les pouvoirs, influence, puissance, décision, etc. La distinction du public et du privé est apparue pour ce qu'elle est : une catégorie politique, expression et moyen d'une volonté de division sexuelle des rôles, des tâches et des espaces, productrice d'un réel sans cesse remodelé. (Perrot, p. 211)

³ Perrot rappelle que l'intervention collective féminine dans l'espace public est 'assimilée à l'hystérie du cri et une attitude trop bruyante à la « mauvaise vie »' (p. 1).

⁴ Perrot a en effet remarqué que les traces écrites sont très peu nombreuses (journaux intimes, lettres ...) et surtout qu'elles sont restées dans l'oubli. De plus, les conditions de production s'opposent suivant le monde social auquel les femmes appartiennent : dans le domaine privé de la ville, ce sont des femmes d'intérieur, des privilégiées de la culture qui écrivent ou alors des femmes qui ont enfreint la loi et se retrouvent en prison. Du côté public, il reste des textes 'auto-narratifs' d'ouvrières se découvrant une identité par l'accès au travail et de là à l'écriture – notons à ce propos que la femme du peuple a plus de liberté (pensons par exemple à Sido, mère de Colette). Rappelons, aussi, que le plus difficile pour les femmes sera de quitter l'habit de Maternité et de Ménagère et que l'ouverture du champ tertiaire des métiers constituera une bouffée d'oxygène pour les femmes en remplaçant l'aiguille de la couture et les leçons de piano par le cliquetis de la machine à écrire qui occupera désormais les 'doigts de fée' (p. 178). Même si, certes, le confinement à la sphère privé par le travail à domicile demeure encore pendant longtemps. D'ailleurs, dans l'autobiographie de Leduc, n'est-ce pas son métier de dactylo à domicile qui, à force de lui faire taper les textes d'autrui, lui donnera peu à peu l'envie de construire son propre récit ? Nous pensons à *Ravages*, par exemple, où Thérèse se plaint à s'oublier dans ce travail qui est aussi son bien.

Par tout un jeu d'oppositions fortes, l'être-femme devient une véritable antinomie de l'être mâle à tous les sens du terme. Mais si elle représente une opposition à la créativité du mâle par son état conservateur, une contradiction à la révolte héroïque des hommes par sa constante soumission, elle demeure cependant source de conflit dialectique menaçant la Raison même. Car, réduite à une triple allégorie de la création et de la vie symbolisée par les quatre éléments créateurs (le feu, l'eau, la terre et l'air), elle est celle qui pourtant ne peut pas être pensée dans l'acte créateur indépendant. Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* saisit d'ailleurs la mère comme première figure mythique de la femme :

La mère est la racine enfoncée dans les profondeurs du Cosmos [...], elle est la fontaine d'où jaillit l'eau vive qui est aussi un lait nourricier, une source chaude, une boue faite de terre et d'eau, riche de forces régénératrices. (p. 245)

En constante représentation de tout ce qui n'est pas elle mais qui est censé la dire, elle n'existe pas en tant que telle (Perrot, p. 155-56). D'ailleurs, Ozouf pointe les souffrances de l'écrivaine qui ne cesse de se heurter à un monde d'hommes : 'Toutes connaissent le prix que doit payer à la société la femme auteur : la marginalité, le ridicule, le manque d'amour, l'affrontement direct et violent avec le monde masculin.' (p. 14). L'enjeu du 'mythe au féminin' au XX^{ième} siècle sera donc de révéler au jour les dynamiques de remplacement du 'je' entre sphère publique et privée par la conscience de la démultiplication des pouvoirs dans la cité, ainsi que la déconstruction (certes en filigrane) des classes de genre et de sexes. Tel est ce que nous avons dans les textes de nos trois auteurs par le motif récurrent de la nécessité d'arracher leur corps au dispositif vicieux qui fait d'elles 'l'objet d'un perpétuel investissement' (ibid., p. 198) de désirs et de fantasmes. Le corps féminin a en effet longtemps été considéré uniquement comme faiblesse première de par une nervosité à fleur de peau et une domination des humeurs (ibid., p. 276).⁵

En ce sens, le 'mythe au féminin' est chargé d'alléger la présence du corps tout en l'ancrant/encrant dans une nouvelle dimension textuelle. De spectatrices d'elles-mêmes, les écrivaines vont passer en quelque sorte de l'autre côté de l'écran des représentations pour devenir enfin actrices voire manipula(c)trices de leurs identités

⁵ 'Le retrait physique et politique des femmes de l'espace public s'accompagne d'une invasion de leur image. Le corps féminin est l'objet d'un investissement symbolique multiforme.' (Perrot, p. 285). La naturalisation des femmes et son utilité sociale sont finalement, depuis le XVIII^e siècle, à la base de son exclusion de la vie politique (ibid., p. 395).

imagées et/ou imaginées car il s'agit pour elles de trouver une alternative aux stratégies identitaires asphyxiantes véhiculées par le domaine socio-culturel.⁶

(b) Le dénouement postmoderne

D'emblée, nous pouvons alors dire que cette question identitaire féminine porte les grands axes majeurs d'une redéfinition du 'je' au sens large au XX^{ième} siècle. En effet, cette période, qui constitue la fin de l'âge d'or de la modernité, est ébranlée par une remise en cause des 'paradigmes explicatifs' au sens large – modèles jusque-là jugés comme normatifs – (Perrot, p. II) – qui finiront par éclater sous l'avènement du structuralisme en 1960-1970 en affectant tous les registres de la vie humaine.⁷ D'une crise politique suite à deux guerres mondiales (1914-1918 et 1940-1944), à une crise socio-économique par le développement du marxisme et aussi son désenchantement (de 1930 à 1950 environ) – dont l'aboutissement est en quelque sorte la conscience d'une 'classe de sexe' (Perrot, p. III) – on arrive à une crise de la conception de l'individu, du social et du genre par l'avènement (au début du siècle) et le développement de la psychanalyse relayé par la contestation toujours grandissante des féministes.⁸

Seulement, malgré cette émergence de l'Autre au sein d'une société jusque-là portée par le semblable, nous noterons que la réduction au silence voire à la négation est la première censure appliquée à ce renouvellement des valeurs notamment concernant l'action des femmes.⁹ Tout comme la fin de la Révolution Française avait consacré une régression sexiste encore plus marquée que sous l'Ancien-Régime¹⁰ (Perrot, p. 217) en fermant les clubs et les associations féminines et en 'oubliant' la *Charte des Droits de l'Homme* (ibid., p. 270), l'action des femmes pour leur patrie lors des guerres est passée

⁶ C'en est fini de la tyrannie de l'image, avec le XX^{ième} siècle, voilà l'arrivée des temps du (re)modelage des corps et des concepts de soi puisque 'La conscience de l'image de soi entraîne l'envie de la gérer, voire de la produire.' (Perrot, p. 380). Notons, de plus, que Perrot insiste sur le fait que cela a commencé avec le développement de la mode et des vêtements. Ce qui n'est pas sans rappeler les essayages grotesques de Leduc chez Schiaparelli dans *La Bâtarde* (doublés du motif récurrent de l'asphyxie) mais aussi, dans un autre contexte, des dénuements publics de Colette lors de ses mimodrames.

⁷ Nous pouvons dater le début de la modernité avec l'avènement de la classe bourgeoise au XIX^{ième} siècle et le développement de l'industrie suite à la révolution industrielle des années 1860.

⁸ Rappelons la création du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) en 1970.

⁹ Même si Ozouf parle, à l'endroit de la France, d'une 'singularité française' qui fait que les françaises sont issues d'un féminisme de l'égalité tandis que les femmes des pays anglo-saxons prônent un féminisme de la différence (*Les Mots des femmes*, p. 377).

¹⁰ Avec l'image rigide de la femme bien comme il faut c'est-à-dire recluse au rang de citoyen passif (statut de l'enfant, le pauvre et l'étranger) (Perrot, p. 268) faisant d'elle plus tard la médiatrice acharnée des sans voix/vote.

sous silence. Tel est d'ailleurs ce que dénonce Djébar en rétablissant dans ses livres l'importance des femmes dans la formation/création de l'histoire de l'Algérie puisqu'à la fin de la guerre, le retour à l'ordre social extrêmement strict avait aussi pour but l'asservissement des femmes qui s'étaient émancipées des lois sociales car avant tout 'Restaurer l'ordre, c'est imposer silence à ce désordre : la parole des femmes' (Perrot, p. 262).¹¹

Ces événements socio-historiques font ainsi vaciller les concepts classiques concernant les modes de représentation du monde au point d'aboutir à une reconstruction à tous niveaux d'une nouvelle voix d'expression.¹² Cette voix est beaucoup plus fragmentaire, comme fondée sur l'impact des résonances de toutes ces crises entre elles : elle s'insinue en quelque sorte dans un entre-deux qui ne cesse de se développer mais sans aboutir jamais. Il s'agit ainsi d'une sorte d'esthétique de la rupture qui confirmerait un nouveau style, celui de la brèche tel que nous le verrons plus avant notamment au travers des travaux de Barthes.¹³ Cette nouvelle voix est cependant très proche du concept que François Lyotard a théorisé sous l'appellation de post-modernité dans *La Condition postmoderne* (1979), livre qui fait état du savoir dans nos sociétés modernes à l'aube du XXI^e siècle. Evoquant les transformations socio-culturelles depuis le XIX^e siècle, il conclut sur une 'crise des récits' dirigée par l'ère du doute et donc de la fragmentation discursive de la fonction narrative :

Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*. (Lyotard, p. 8)

¹¹ Souvenons-nous à ce propos du phalanstère de Colette qui se plaît durant la première guerre à se retrouver entre amies pour mettre en commun les victuailles et les distribuer aux démunis. De cette expérience lui restera une nostalgie de l'amitié féminine et un certain bonheur loin des hommes (cf. *Lettres au Petit Corsaire*). Dans un même ordre d'idées, nous pouvons aussi citer les porteuses de bombes durant la guerre d'Algérie auxquelles Djébar rend hommage dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et auxquelles Djamila Amrane a consacré un livre *Femmes dans la guerre* pour réhabiliter la mémoire des femmes combattantes et engagées dans la lutte pour leur indépendance (indépendance certes double puisque politique et sexuelle). Or, c'est cette difficulté à être reconnues comme individus que Mona Ozouf a nommé 'exception française' puisque la France est le dernier pays d'Europe à donner le droit de vote aux femmes malgré une acceptation relativement large de leur individualité (Perrot, p. 346).

¹² Pour expliciter ce que nous entendons par cette nouvelle voix, nous aurons recours aux racines latines du terme. Ce mot est en effet issu de *exprimere*, lui-même issu de *ex* (hors de) et *premere* (presser) (*Le Robert*, p. 869). S'exprimer, se dire, devient alors un besoin presque vital de s'extérioriser (se rendre au monde d'une certaine façon) sous la pression (justement) de l'extérieur. Par cette conception-là, nous situons donc la démarche d'une voix identitaire dans son rapport à l'extérieur vécu comme trouble pour le monde interne. La voix devient alors unique trace et unique possibilité de lutte de soi dans ce qui entoure le sujet.

¹³ La voix des femmes est d'ailleurs définie selon Perrot comme une voix dé-fractaire et même ré-fractaire : 'Il s'agit toujours d'une parole d'effraction, jaillie de fractures et de marges.' (Perrot, p. 390).

Face à l' 'hétérogénéité des éléments' qui de plus en plus s'immiscent dans la sphère des représentations linguistiques, Lyotard ne peut plus concevoir le 'grand but' (ibid., p. 8) dans la narration mais plutôt des 'plaques' qui seules donneraient formes et mouvement au(x) texte(s). De même, soumis à des pressions identiques, l'individu, le soi, désormais 'est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais' (ibid., p. 31). Ce qui nous paraît primordial avec la notion de postmodernité, c'est que la tentative de (re)placement, qui est en fait déplacement (ibid., p. 33), de l'être humain s'effectue sur la ligne communautaire du langage et du lien social.¹⁴ En effet, le discours en termes généraux est lu comme pratique politico-culturelle (celle de la lutte marxisme/capitalisme), comme si les bouleversements du siècle avaient généré une prise de conscience du sujet en tant que double objet (d'une part d'une Histoire en mouvements et d'autre part d'un discours politique dominé par la sphère du pouvoir public). Or, la voix d'expression qui fait l'objet de notre travail est justement porteuse des marques de ces changements de perception par rapport au discours dominant des institutions de pouvoir (représentées bien souvent par la sphère patriarcale).¹⁵ L'expression, le fait de parler, devient, sous l'influence de la pragmatique et des théories de la performativité, un véritable acte de langage c'est-à-dire de combat pour une reconnaissance de la différence individuelle.¹⁶ L'enjeu principal du narratif est alors de permettre l'instauration d'une nouvelle norme de l'être et des mots tout en agissant comme légitimation de celle-ci (p. 43).

Même si, par la variété du lien social inférée, Lyotard émet l'hypothèse d'une dé-légitimation sous un effet d'éclatement des repères et de dissolution du sujet social (p. 67) :

Le lien social est langagier, mais il n'est pas fait d'une unique fibre. C'est une texture où se croisent au moins deux sortes, en réalité un nombre indéterminé, de jeux de langages obéissant à des règles différentes. (67)

Cependant, c'est justement dans ce brassage, dans cette subversion discursive des langues et des images que la nouvelle 'norme' de représentation du XX^{ième} siècle a pu émerger en tant qu'anomalie/a-normalité et que sa déterritorialisation précisément

¹⁴ 'La question du lien social, en tant que question, est un jeu de langage, celui de l'interrogation, qui positionne immédiatement celui qui la pose, celui à qui elle s'adresse, et le référent qu'elle interroge : cette question est déjà le lien social.' (Lyotard, p. 32).

¹⁵ Transformer les récits, c'est affirmer une autre norme puisque 'Ce qui se transmet avec les récits, c'est le groupe de règles pragmatiques qui constitue le lien social.' (Lyotard, p. 40).

¹⁶ Voir à ce propos *Speech Acts* de John Searle sur la performativité et les concepts d'actes de langage et de force illocutoire.

légitime. Ainsi, dans cette (re)lecture du narratif par le postmodernisme, nous avons pu déceler dans notre quête d'un 'mythe au féminin', les premiers jalons esthétiques à l'œuvre dans le corps textuel de nos trois auteurs. Car c'est bien par le biais du décentrement des logiques réflexives que nous avons pu discerner l'avènement d'un art 'métisse' tel que François Laplantine et Alexis Nouss le définissent dans leur livre *Le Métissage* (1997). Reprenant et développant, en effet, la conception déjà théorisée par des écrivains créoles tels que Edouard Glissant ou Patrick Chamoiseau dans *Eloge de la Créolité* (1993), ils pointent que, loin d'être une combinaison dichotomique d'un terme pur avec un terme impur tels que les détracteurs du mot le conçoivent, le métissage est un terme qui avant tout :¹⁷

contredit précisément la polarité homogène/hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différencialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité. (p. 8)

Ainsi, le terme 'métissage' nous apparaît essentiel pour révéler les perturbations épistémologiques du XX^{ième} siècle. Plutôt que de procéder d'une opposition radicale sanctionnant un clivage irréversible entre deux entités repères opposées (le pur et l'impur, le clair et le distinct) qui, une fois rassemblées, se réfugieraient dans un mouvement de totalisation soit du côté hétérogène (par la différenciation) soit du côté homogène (par la fusion), le 'métissage' propose une/des nouvelle(s) logique(s) non plus essentialiste(s) mais combinatoire(s).¹⁸ Le terme 'métissage' apparu en 1834 (au moment des grandes vagues de colonisation), vient en effet du terme 'métisse' issu du mot latin *mixtus* issu lui-même du paradigme du verbe *misceo, ere*, signifiant 'mélanger'.¹⁹ Dès lors, de nombreuses acceptions sont possibles mais nous n'en retiendrons que trois principales : produire quelque chose en remuant, nommer la texture d'un corps (*mixtio, ionis*) et enfin, être issu d'un croisement.²⁰ Si nous rapprochons ces différents termes du motif identitaire chez nos trois auteurs, nous avons alors une première piste dans la constitution de leur 'je'. Il est soit soumis à des

¹⁷ Notons que le terme de métissage est apparu pour la première fois dans le contexte de la colonisation espagnole et qu'il a laissé de nombreuses traces sémantiques dans les mots 'mulâtre', 'créole' et 'sang mêlé' en tant qu'il est support au rejet d'autrui. Ajoutons de plus qu'Edouard Glissant voit la pensée du métissage justement comme la possibilité d'ouverture vers des 'nouveaux espaces de relation' (*Traité du Tout-Monde*, p. 15).

¹⁸ 'Ce qui est en question ici, c'est une certaine conception de l'universalisme fait de standardisation, de nivellement et d'uniformité conduisant à une banalisation de l'existence.' (Nouss, p. 9).

¹⁹ Nous pouvons rappeler que les deux principaux viviers du métissage au niveau géographique sont d'une part le creuset méditerranéen (présent de manière très forte et très explicite chez Djébar) et l'Amérique latine.

²⁰ Acceptions relevées dans *Le Dictionnaire Latin* (Gaffiot, p. 985).

phénomènes d'hybridation au début du siècle (Colette partagée entre une mère proche de la nature et un père aspirant à une vie plus sociale), soit de bâtardise au tournant des années cinquante (Leduc ou le Nom du père refusé) ou bien encore au moment de la décolonisation soumis au processus d'acculturation (Djebar sous l'emprise de ce qu'Abdelkebir Khatibi a nommé la bi-langue).

L'enjeu principal de ce métissage devenu 'me-tissage' réside donc, en ce qui concerne la personne/le sujet, dans la dynamique indifférenciée et presque chaotique qu'il génère sur un ou plusieurs terrains (espace et/ou corps personnel), entre deux ou plusieurs forces (public et/ou privé), dans un rapport conflictuel mais non réducteur d'où va naître le dialogue et se rétablir le lien social.²¹ Car il est de l'ordre du mouvement et en ce sens de la rencontre : il naît à l'ouverture de soi à l'Autre dans un rapport désormais de réciprocité (ébranlement du domaine patriarcal) et il s'épanouit dans la polyphonie de l'identité plurielle dont le corps (du féminin redéfini) devient finalement aussi un corps 'étranger' car différent (et surtout public). De plus, si le métissage est lié à la voix du 'je' qui apprend à se dire dans l'émergence de l'Autre au sein du Même, il est aussi lié à l'espace précis de son épanouissement. En tant que soumis à cette véritable révolution philosophique, le texte ainsi métissé va suggérer non seulement une nouvelle texture de la personnalité féminine mais aussi un remplacement complet de sa contexture.²²

Section 2

Où le mot Me- tisse en texte

C'est en effet l'impur qui est dicible et connaissable ; seule, l'épaisse, onctueuse impureté peut passer pour connaissable et descriptible et racontable, connaissable dans ses relations complexes avec l'altérité, descriptible en sa pluralité intrinsèque, racontable en son devenir historique ; sans un minimum de malheur ou d'imperfection, c'est-à-dire de diversité, nous n'avons rien à nous mettre sous la dent, et la connaissance, faute de matière, meurt d'ennui

²¹ Il remet donc en cause 'l'existence d'éléments ontologiquement et historiquement premiers qui se seraient rencontrés pour produire du dérivé.' (Nouss, p. 9). Le métissage ne fait pas partie des pensées qui privilégient l'ordre et l'origine. Nouss va d'ailleurs plus loin quand il affirme les aspects positifs du passé métissé de l'Europe : 'C'est de ce dialogue, notamment entre la passion et la raison, l'ordre et le désordre que sont nés l'humanisme, la laïcité, l'esprit cette fois pleinement européen qui se réclame de la totalité de ses composantes.' (ibid., p. 25).

²² La 'contexture' devient dès lors le paradigme complet selon lequel on façonne le soi car il s'agit de replacer dans un contexte la modification intrinsèque des valeurs du soi qui constituent la texture de la personnalité.

et d'inanition. [...] C'est à partir du moment, en effet, où l'ombre de l'altérité commence à voiler l'Être pur que ce dernier devient pensable ; l'être devient connaissable quand il n'est pas lui-même, ou quand il n'est pas seulement lui-même, autrement dit quand il est soit altéré soit composé. Seul l'impur, avec ses rugosités, aspérités, disparités et mélanges, offre des prises à notre savoir. » (Jankélévitch, *Le Pur et l'impur*, p. 9)

Il est en effet flagrant, ainsi que le rappelle Perrot dans son livre (p. 351), combien la question du sujet féminin semble occultée dans les écrits de réflexion sur l'individu et de là des études elles-mêmes.²³ Comme si le problème des sexes passait à la trappe dès qu'il s'agissait de philosophie : or, cette (fausse) absence de présence féminine dans les écrits classiques ne signifie pas pour autant une conception égalitaire des genres.

Au contraire, c'est seulement depuis le dernier tiers du XX^{ième} siècle aux environs de 1970 que, sous l'impulsion des mouvements féministes, la France tente de rejoindre ses consœurs anglo-saxonnes en matière de philosophie des genres plus communément nommée *Gender Studies*.²⁴ Car, les femmes ont été historiquement confrontées à ce que Julia Kristeva a théorisé sous le concept d'abjection dans *Pouvoirs de l'Horreur. Essais sur l'Abjection* (1980) : l'ensemble des hommes ayant été identifié en tant que sujet (pensant), l'objet femme était devenu dès lors 'l'autre du sujet', parasite d'une conception bien établie. Face à cette exclusion de toute discursivité de pouvoir, nos auteurs vont démultiplier les facettes de leur 'moi' afin de combattre l'aliénation dont elles sont victimes, que ce soit en tant que femmes ou bien qu'individus libres et pensants liés à un espace en marge que représente le monde du 'féminin'. Car si les hommes ont relégué les femmes au statut de l'Etrangère, c'est par peur, ainsi que le rappelle Perrot (p. 214) des déplacements de pouvoirs et de contre-pouvoirs qu'elles ont toujours incarnés. En ce sens, elles réveillent la part intime de 'l'inquiétante étrangeté' freudienne chez les hommes.²⁵ En effet, Kristeva affirme dans

²³ Même si, avec l'anthologie critique et novatrice *Les Femmes de Platon à Derrida* de Françoise Collin et Al. – ouvrage qui consiste à recenser les passages marquant sur la différence des sexes dans les grands textes philosophiques – on remarque que le vide féminin est plutôt une omission volontaire du discours philosophique extérieur (tel qu'on peut l'apprendre par exemple) plutôt qu'une réalité textuelle : 'C'est donc une nouvelle grille de lecture, absente jusqu'ici de la tradition interprétative des textes et de leur transmission, qu'il s'agit de constituer et d'éprouver. Le premier effet de notre travail a été d'arracher la question qui nous occupe au voile d'invisibilité dont elle avait été jusqu'ici recouverte et d'en faire apparaître la fécondité et l'intérêt, avant même d'en dégager le sens et l'articulation propres à chaque oeuvre.' (p. 7).

²⁴ Nous retrouvons ici, une fois de plus, la singularité française empreinte d'un universalisme qui visait la non sexualisation du sujet (surtout féminin) (Collin et Al., p. 19). De plus, cette ouverture à la question féminine se passe bien souvent dans un 'élan transdisciplinaire' (Collin et Al., p. 8), dynamique essentielle du métissage.

²⁵ Nous pouvons rappeler ce commentaire de Kristeva sur *L'Inquiétante étrangeté* de Freud (1919) 'Avec la notion freudienne d'inconscient, l'involution de l'étrange dans le psychisme perd son pathologique et

Etrangers à nous-mêmes 'Inquiétante, l'étrangeté est en nous : nous sommes nos propres étrangers – nous sommes divisés.' (p. 268). La femme constitue pour l'homme son double inquiétant car elle lui a été familière sous l'image d'une mère, et, devenu adulte, il se confronte à elle sous l'aspect d'un autre soi-même par la prétention au statut de sujet (ibid., p. 270). En ce sens, elle l'affaiblit en ébranlant ses défenses narcissiques et en créant une crise de dépersonnalisation soutenue par le renouvellement du 'trajet de l'identification-projection qui gît au fondement de [son]accession à l'autonomie' (ibid., p. 276). Ainsi, tels sont les paramètres qui font de la femme, en tant qu'étrangère du discours patriarcal, l'être d'exception (non pas au sens élogieux du terme) qui peut transformer les images et subvertir les représentations normalisées. Car, n'appartenant à rien, elle a tout à créer. Car, étant en elle-même et à elle-même un obstacle, elle n'a qu'une envie, se libérer. Et étant l'être de l'écart, elle ne peut que se retrouver dans une esthétique de la brèche.²⁶

Rattaché finalement au transitoire et non au permanent, à l'immanence et non à la transcendance, renversant son propre mythe, l'être-femme s'annonce déjà dans ce qui travaillera au cœur de son imaginaire – ce qui constitue notre objet d'étude : la mise à plat des mouvements d'un Moi, comme la mise en mots des vibrations, des degrés d'intensité d'une écoute de soi par laquelle *le mot me tisse en texte* littéralement. Car atteindre la texture identitaire nécessite avant tout la dés-organisation duelle des contextes (socio-culturels) qui fractionnent un monde-chaos dynamisé par une lutte entre dominés et dominants.²⁷ Il s'agit de prendre acte plutôt que conscience de son appartenance au milieu marginal des minorités exploitées en tant que membre du sexe faible, celui-là même que Beauvoir théorisait en 1949 de manière controversée sous le titre du *Deuxième Sexe*.

Nos trois auteurs acceptent leur position d'étrangères tout en bénéficiant, certes, pour Colette et Leduc des avantages dus à leur sexe en usant de la protection d'un homme riche. Et en jouant justement sur le double 'je' de leur condition d'exclues, elles

intègre au sein de l'unité présumée des hommes une *altérité* à la fois biologique *et* symbolique, qui devient partie intégrante du *même*.' (*Etrangers à nous-mêmes*, Kristeva, p. 268).

²⁶ 'N'appartenir à aucun lieu, aucun temps, aucun amour. L'origine perdue, l'enracinement impossible, la mémoire plongeante, le présent en suspens. L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point. Son temps ? Celui d'une résurrection qui se souvient de la mort et d'avant, mais manque la gloire d'être au-delà : juste l'impression d'un sursis, d'avoir échappé.' (*Etrangers à nous-mêmes*, Kristeva, p. 18).

²⁷ C'est ce que nos trois auteurs s'attèlent à faire au moment où justement la pierre angulaire du système élitiste bourgeois mâle s'effondre pour s'ouvrir sur les différences et le déplacement des enjeux socio-politiques.

s'arment, à trois tournants majeurs du siècle, de l'arme littéraire pour d'une part faire éclater leurs voix trop souvent mises de côté et d'autre part pour participer, elles aussi, à l'effondrement du système cartésien de la constitution de soi. Désireuses de rendre compte de leur développement personnel hors les murs d'une conception sexuelle qui étouffe, nos trois écrivaines affichent dès lors leur quête immense d'un soi féminin jadis occulté, et ce, au travers de la grille (de lecture/de rupture) textuelle.²⁸ Par l'émergence de leur désir d'être et de s'imposer comme parti intégrante du métissage humain qui a lieu, nos auteurs vont alors joindre la perception physique et morale de soi à l'élaboration d'une nouvelle voix de leur 'je' dans et par les mots.

La portée de cet acte d'auto-construction, voire d'auto-évaluation sera d'autant plus importante qu'elle permet la genèse non seulement d'une nouvelle conscience de la personnalité en tant qu'identité au sens de participation à une identité du même (qu'elle soit individuelle ou personnelle) mais aussi qu'elle fracture dès lors la théorie de l'Autre comme opposant irréductible à l'affirmation de soi. Car aliénées à elle-même doublement, étant passées du corps étranger du social au corps étranger à sa propre définition puisque celle-ci est avant tout une prérogative mâle, nos trois auteurs ne peuvent alors plus jouer sur une esthétique classique pour se dire. Ainsi de Colette à Djébar, en passant par Leduc, nous assistons à l'émergence d'une forme d'expression qui serait bilingue où *le mot me tisse en texte*, voire même kaléidoscopique où *le moi métisse le texte*. C'est donc par cette interaction de deux milieux/platformes jugés non linéaires que nos auteurs déploient une nouvelle image du 'je' dont le 'moi' est non pas partagé entre bien et mal, entre norme et anormalité mais est bel et bien constitué de l'imbrication de plusieurs zones. Constitué en quelque sorte de fragments de matières individuelles dont l'unité première réside dans un caractère bicéphale (masculin/féminin) et même 'multicéphale', la personnalité féminine et, au-delà, la nouvelle personnalité humaine du XX^{ième} siècle tente désormais de répondre à la question : '*Je* fais ce qu'*on* veut, mais ce n'est pas « moi » — « moi » est ailleurs, « moi » n'appartient à personne, « moi » n'appartient pas à « moi », ... « moi » existe-t-il ?' (Kristeva, p. 19).

Cependant, d'où nous vient une telle conception ? Quels sont les éléments des textes qui, à une première lecture, nous portent à cette duplicité/multiplicité ? Et surtout quelle en est sa nature ? Nous alléguons que cette idée est tour à tour une intuition

²⁸ Nous insistons que chez Colette, Leduc et Djébar, la part autobiographique est essentielle même si elle n'est pas conforme à la règle classique désormais du 'pacte autobiographique' théorisé par Lejeune.

chez Colette – souvenons-nous de *Le Pur et l'Impur* qu'elle écrit en 1932, n'y présente-t-elle pas, sans avoir lu Freud, ce qu'il nomme la bisexualité psychique intrinsèque à tout être humain ?; une constatation chez Leduc – où, par sa franchise et son authenticité, elle dépeint une femme qui peut se dépasser dans un croisement de forces vitales et mortifères qui la subliment ; et enfin, il s'agit d'une élaboration proche du chant chez Djébar par la réalisation phonique de sa voix en une pluralité de paroles. Ainsi, s'affirme dans nos textes, au sein de la quête du 'je', un enchaînement des contraires et une duplicité/multiplicité événementielle des trajets narratifs, processus créatifs que nous nommerons 'espaces différentiels'.

Section 3

Les espaces différentiels :

dynamique des interfaces textuelles ou les plateaux de re-passage(s)

Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. ('Introduction : Rhizome', Deleuze & Guattari, p. 31)

(a) De l'interface textuelle aux espaces différentiels

Dans le mouvement d'une lecture critique des textes, il s'agit alors de jalonner notre propre parcours de repères-phares où vient se retirer le 'moi' des auteurs ainsi enquêtées, où semble s'agencer le (nouveau) 'corps' (sans organes) du texte de soi ainsi que le disent Gilles Deleuze et Félix Guattari :

Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. (pp. 9-10)

Nous avons donc mis à jour peu à peu une dynamique conceptuelle de la quête de soi telle que la pratique nos trois écrivaines. Et c'est dans le dégagement de véritables interfaces textuelles, sorte de plates-formes descriptives et symboliques concentrant en elles-mêmes un ensemble de tensions défensives du 'je', que le mouvement de l'écriture d'un mythe au féminin se dégage le plus, rassemblant en lui-

même et autour de lui des plateaux de re-passage – au sens de passage-retour où le ‘Moi’ se retranche et tente d’aplanir (au sens de déplier, étaler) ses aspérités étrangères en devenir.²⁹ Jouant dès lors le rôle d’impulsion que ce soit au sens de limite clôturée par une répulsion ou bien par un attrait insoutenable, ces bouts de textes permettent l’organisation d’une trame entre les deux mondes de la représentation de soi – l’interne et l’externe. Sorte de ‘condensés traumatiques’, ils se reconnaissent à leur caractère uniforme de révélateur, finalement, d’une contexture de l’être : à la fois issus du contexte et de la texture multiple des ‘je’ qui vont donc s’affirmer en ‘jeux’ de rôle de soi. En ce sens-là, notre concept du texte de soi au féminin porte les traces de ce que Deleuze a théorisé sous l’appellation de l’image rhizomatique.³⁰ En effet, les ‘espaces différentiels’ paraissent jouer dans la construction de soi, les six rôles caractéristiques du rhizome que relève Deleuze : principes de connexion et d’hétérogénéité (se retrouver dans un ‘je’ étranger), de multiplicité (rendre compte des jeux de ‘je’), de rupture a-signifiante (rompre avec les anciennes images) et enfin de cartographie et de décalcomanie (se reproduire en espaçant, en donnant espace au(x) milieu(s) de soi et superposer les sur-impositions imaginaires – jeux de photographies et imagées). Il s’agit donc de rendre compte des deux faces de l’entité ‘mythe au féminin’ que sont les lignes de signifiances et les lignes de fuite d’un ‘je’ qui est en instance de construction.³¹

Ces espaces textuels jouent donc le rôle de moments rebonds où va venir se condenser la dynamique d’une mise à l’œuvre de soi littérale. Car ils constituent des zones d’intensité, rivages de représentations où aborde sans cesse la dialectique des espaces constitutifs du ‘moi’ et, dans un mouvement en avant qui ne cesse de repousser plus loin l’expérience de la déterritorialisation, du ‘je’ est un autre, bref des limites de soi, l’écriture permet l’ultime en le faisant entrer dans une certaine norme du discours/texte : elle le territorialise. Ce processus (tel les nœuds d’arborescence du rhizome) est alors ce qui marque notre mouvement critique qui va et vient entre les bouts de textes choisis. En somme, il s’inscrit dans la construction d’un soi qui est en

²⁹ Ceci se rapproche d’ailleurs des ‘espaces lisses’ (p. 632) de Deleuze : ‘Un absolu nomade existe comme l’intégration locale qui va d’une partie à une autre, et qui constitue l’espace lisse dans la succession infinie des raccordements et des changements de direction. C’est un absolu qui ne fait qu’un avec le devenir lui-même ou avec le processus. C’est l’absolu du passage, qui se confond dans l’art nomade avec sa manifestation. L’absolu y est local, justement parce que le lieu n’y est pas délimité.’ (*Mille plateaux*, p. 617).

³⁰ Selon Deleuze, le modèle rhizomatique est justement à l’aune de la différence philosophique fondamentale entre l’Occident et l’Orient, entre la transcendance et l’immanence.

³¹ ‘Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d’après lesquelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par lesquelles il fuit sans cesse. [...] Ces lignes ne cessent de se renvoyer les unes aux autres.’ (Deleuze, p. 16).

instance de libération d'un rôle façonné par les générateurs du deuxième sexe: car le rhizome, parce qu'il s'oppose au modèle rigide de l'arbre (modèle dominant et phallique de nos sociétés) est justement ce qui libère d'une sexualité en-rôlée, imagée/imaginée (Deleuze, p. 28). Ces 'espaces différentiels' deviennent alors des motifs d'agencement de la quête identitaire dans ce qu'elle fonde essentiellement en 'je' de soi.³² Motifs de la transition ou bien du refus de l'uniformité d'une image, ces interfaces sont comme des regards obliques posés sur une identité impossible à saisir et qui bien souvent se révèle même irréalisable.³³ C'est donc par le jeu ininterrompu que permet la création littéraire du 'je' entre réalité et imaginaire que ces écrivaines vont ouvrir ce qui était considéré comme achevé, cette image de femme posée en idéal et littéralement *idéalisée*. Tout en utilisant certains procédés traditionnels propres au *Bildungsroman* européen par exemple (avec les motifs du passage, de la route, de l'importance des modèles et aussi de l'accès au 'projet de soi' en tant que voix littéraire), elles se ressaisissent du mode autobiographique au point de le transformer, certes, de manière anticipée, par les procédés de ce que Doubrovsky a nommé autofiction en 1977 pour désigner son 'roman autobiographie' *Fils* :³⁴

Pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe *avant* son texte ; mais la vie de son texte, c'est sa vie *dans* son texte. (*Parcours critique*, p. 188)

Le texte comme interface s'enroule donc autour d'un nœud dont la subversion est le centre dynamique et dont les principaux objets sont le travail sur la mémoire et le développement d'une esthétique cartographique du sujet basée sur une 'lignée poétique nomade' (Deleuze, p. 33 et p. 638).³⁵ Il s'agit en effet de suivre le mouvement du désir

³² Nous parlons de motifs d'agencement au sens de 'collectif d'énonciation et de machinique de désir' (Deleuze, p. 35).

³³ Qu'il s'agisse de Leduc et de certains passages retravaillés dans plusieurs textes comme la scène du pont ou bien encore de la présence obsédante d'une femme seule héroïque et exemplaire dans son réduit, qu'il s'agisse de l'espace familial du village natal ou bien du schème répétitif de la triade amoureuse chez Colette, ou encore qu'il s'agisse de moments-clefs de révélation d'une voix nouvelle en soi et pour les autres chez Djébar avec les scènes au hammam ou bien le motif premier du 'moi' au bord du chemin s'ouvrant aux symboles de l'étranger.

³⁴ Doubrovsky se penche, en effet, sur le genre autobiographique quand il entreprend l'écriture de sa psychanalyse. Rejetant pour l'ère moderne le modèle de Rousseau, il combat pour la création des règles d'écriture propre à l'expression du soi : 'Est moderne, au contraire, tout texte qui s'efforce d'inventer les règles de son propre fonctionnement, tant sur le plan de la fiction (ou de l'énoncé) que de la narration (ou de l'énonciation).' (*Parcours critique*, p. 175).

³⁵ Voilà pourquoi Djébar a recours justement à l'Histoire des manuels qu'elle réécrit en quelque sorte : pour pallier ses défauts de soi-même, ses lignes de ruptures, elle se raccroche à une légitimité arborescente qui au moins lui permet d'encre/ancrer son texte dans un discours légitime en le dédoublant par l'usage d'une bi-langue, par 'une expressivité-mouvement qui comporte toujours une langue étrangère

qui se meut et se produit par rhizomes (ibid., p. 22) en générant des mises en scène récupérées par la mémoire courte à la différence de la mémoire longue.³⁶ Ceci marque alors le texte de nombreuses zones d'intensités narratives centrées sur le devenir de soi et non la permanence de l'être, sur le chaos du 'je' humain et son processus d'extériorisation incessant :

Le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans : soit parce que la territorialité est souple et 'marginale', c'est-à-dire itinérante, soit parce que l'agencement territorial lui-même s'ouvre sur d'autres types d'agencements qui l'entraînent. (ibid., p. 635)

Voilà pourquoi nous avons choisi Deleuze pour étayer notre système des espaces différentiels : le plateau deleuzien est justement marqué par l'absence de centre, par la consistance du milieu où il n'y aurait ni commencement, ni fin. Tel nos plates-formes de rebonds où tout (se) passe d'une unité textuelle à une autre et dans laquelle se fait et se défait la/l'in-consistance/conscience d'un soi 'au féminin', ces plates-formes sont, au fond, des 'plateau[x] de variation qui met[tent] en continuité des variables de contenu et d'expression' (p. 638).³⁷ Dans ce corps-à-corps sexuel/textuel, chacune de ces auteurs, avec les repères propres à son époque, s'empare de la problématique identitaire au point d'intégrer, par un travail de fond des schèmes référentiels de l'identité au sens large, l'élaboration d'une image postmoderne du féminin dans la crise de la *persona* du siècle. En somme, il faut travailler sur les représentations et opposer au décal(ca)ge des images-tableaux des femmes une nouvelle féminité qui se développera en 'nouvelle cartographie' :³⁸

Le calque a déjà traduit la carte en image, il a déjà transformé le rhizome en racines et radicelles. Il a organisé, stabilisé, neutralisé les multiplicités suivant des axes de signification et de subjectivation qui sont les siens. Il a généré, structuralisé le rhizome, et le calque ne reproduit déjà que lui-même quand il croit reproduire autre chose. C'est pourquoi il est si dangereux. Il injecte des redondances, et les propage. Ce que le calque reproduit de la carte ou du rhizome, c'en sont seulement les impasses, les blocages, les germes de pivot ou les points de structuration. (Deleuze, p. 21)

Or, c'est à ce moment-là que nous nous détachons de la schizo-analyse de Deleuze, puisque loin de s'opposer à l'art des images, nous alléguons que les femmes doivent cependant s'emparer des images/des représentations pour les façonner à leur

dans la langue, des catégories non-linguistiques dans le langage (lignées poétiques nomades)' (Deleuze, p. 638). En ce sens, la nomadologie féminine s'oppose bien à la linéarité d'une Histoire patriarcale.

³⁶ 'Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte ou une anti-mémoire.' (Deleuze, p. 32).

³⁷ Loin de cautionner les machines abstraites de Deleuze, par trop hermétiques, nous relevons cependant qu'elles s'articulent, elles aussi, autour d'équations différentielles qui jouent le rôle de tenseurs en composant leur 'plan de consistance' (p. 637).

³⁸ Voir le livre édité par Mary Ann Caws *Écritures de Femmes : Nouvelles Cartographies* (1996).

manière. En ce sens, c'est en s'appropriant les calques et en jouant du décalage entre apparence et être qu'elles vont pouvoir se révéler le plus.³⁹ Tel est d'ailleurs ce travail sur l'image de soi qu'inaugure Colette au début du siècle en multipliant les différentes mises en scènes d'elle-même, tantôt lascive, tantôt espiègle, tantôt nue, tantôt déguisée. Ainsi, c'est en remodelant le calque qu'elles peuvent donner vie et couleur à leur nouvelle cartographie de soi en d'incessants motifs circulaires – bien souvent symbolisés par l'arabesque de l'écriture – comme nous le verrons avec Colette et Djébar, rejoignant ici une nouvelle fois Deleuze quand il dit qu'une 'unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle' (p. 12).

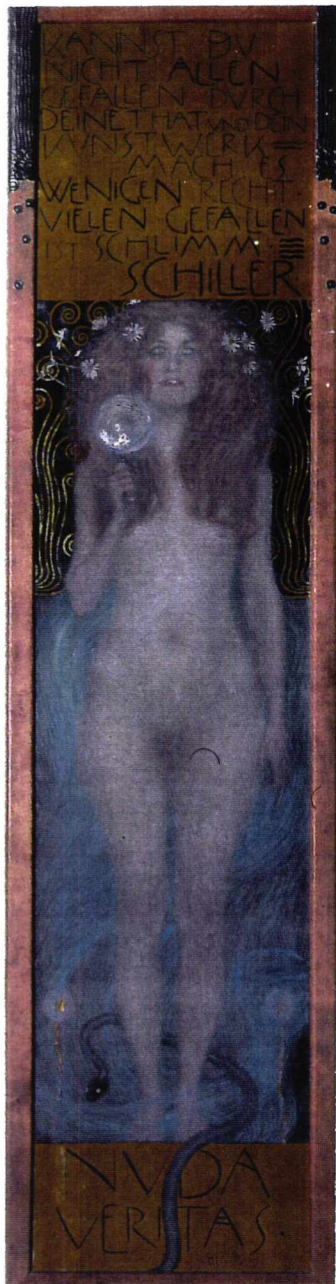
(b) Un exemple de décalage pictural : Klimt

Seulement, avant de passer aux trois principaux critères de cette (recon)quête de soi que sont l'espace, le corps et la voix, nous nous arrêterons, pour finir, sur quelques aspects du décalage du mythe féminin tel qu'il se présente au début du siècle. C'est au travers de trois peintures de Klimt, désigné comme le peintre de la femme par de nombreux critiques que nous mettrons en lumière certains aspects du 'calque' mâle dominateur que nos auteurs devront renverser. Seulement, choisir Klimt, c'est avant tout choisir le peintre de la modernité, de l'Art Nouveau tel qu'il émerge à la fin du XIX, entre exotisme et impressionnisme, c'est donc d'emblée s'engager du côté de ceux qui sont en quête de voix originales (souvenons-nous de l'influence protéiforme de Vienne au début du siècle). C'est donc aussi s'attarder sur la scène mouvante d'un nouveau commencement socio-politique marqué par l'industrie, l'ère bourgeoise et l'avènement de la psychanalyse.

A ses débuts en 1894, Klimt commence d'ailleurs par renommer l'allégorie, par la refaçonner dans un brouillard coloré, dans un chaos spatial et mystérieux où se meuvent des figures voilées et silencieuses (*La Philosophie*) au point de choquer les critiques d'art de l'époque car il renverse l'Idéal de la Beauté.⁴⁰ Or, à partir de ce

³⁹ 'Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue.' (Deleuze, p. 20).

⁴⁰ Il s'agit d'une figure d'apocalypse féminine : 'Pourtant apparaît tout en bas une grande tête vivante ; avec des yeux grands ouverts et des cheveux d'or rouge, couronnée de voiles flottants. Un doigt sur la bouche, elle fait silence, elle regarde et reflète. Elle est illuminée d'un éclat embrasé, elle fleurit dans



Nuda Veritas, Gustav Klimt (1899)



Salomé (Judith II), Gustav Klimt (1909)

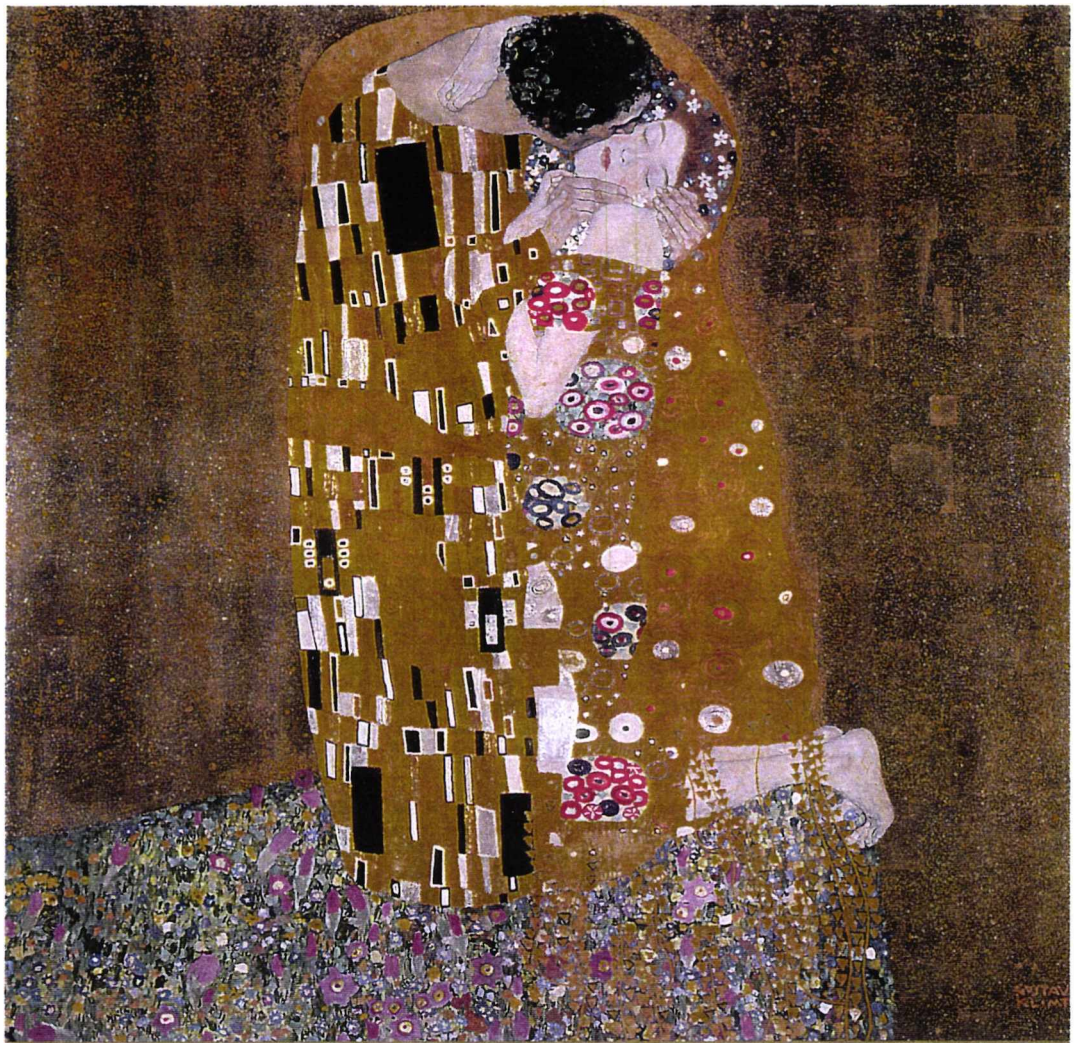


moment-là, la clef de voûte de l'œuvre de Klimt s'impose en ce qu'elle devient une 'relecture de la figure féminine' alors en pleine mutation de ses représentations telles que la société les vit à l'époque. Liberté nouvelle, fin du corset, réforme intellectuelle par l'accès plus libre à l'éducation et enfin libre choix de la vie marquent amplement l'image féminine et son remplacement en tant qu'entité porteuse de symboles.⁴¹ Désormais, le mythe féminin est renversé par la nouvelle orientation apportée par les guerres (et la psychanalyse dans une moindre mesure) qui ont ruiné les prérogatives du regard mâle dominateur.

Tel est, selon Angelika Baumer dans son livre *Klimt et la représentation des Femmes* (2001), le propos de *Salomé* (1909). En même temps que Klimt replace la figure féminine dans son 'rôle d'Eve séductrice et disponible' (Baumer, p. 79) par les seins découverts et le visage abandonné, il la montre sous le jour du 'devenir' du passé que le regard éperdu au loin dénote, face aux yeux fermés de la figure mâle aux longs cheveux. Non seulement, la femme peut manipuler l'homme pour sa chute et sa mort (rappelons la danse de Salomé), mais aussi, ayant à peine commis le crime, elle est prête à partir dans ce mouvement ondulatoire qui englobe tous ses membres et qui semble la rendre sensible à son propre corps et sexe comme source de bonheur – sans l'homme. Il y a là comme un renversement des rôles masculins/féminins, comme la conscience d'une perte à laquelle l'homme devrait désormais se soumettre : 'Elle n'est plus la créature de celui-ci mais sa propre création, qui se débrouille admirablement bien avec elle-même.' (Baumer, p. 79). En ce sens-là, elle devient bien la révélatrice, le siège de l'*Angst* freudienne – cette inquiétante étrangeté dont nous parlions plus haut – qui marque l'inexorable solitude au sein du monde. Désormais, l'éloignement et une frontière infranchissable marquent une distance entre l'homme et la femme car elle est devenue 'éternellement inabordable par l'homme parce qu'elle le briserait avec sa force' (ibid., p. 79). La femme n'est plus le havre de paix tant convoité, imaginé par l'homme mais plutôt le siège de la 'froideur, la distance et l'insurmontable incompréhension' (p. 81) dont parle Freud, vecteur et générateur des deux pulsions de vie et de mort auxquelles sont soumis les hommes (l'Eros et le Thanatos).

l'incandescence et l'énergie de sa propre lumière ; elle proclame une force créatrice qui est l'égale du chaos qui règne au-dessus. La figure qui fait ici surface, dans l'informalité de la transcendance, est celle de la science ou de la philosophie, ou l'esprit humain de discernement.' (Hevesi cité dans Baumer, *Klimt et la représentation des femmes*, 72).

⁴¹ Notons qu'à partir du XIX^{ième} siècle les femmes s'offrent aux peintres pour qu'ils fassent leur portrait : d'une telle mode, les femmes en retiennent comme une possibilité d'être jolie et bien mise en dehors des situations officielles et surtout des espaces officiels. Rencontrer un artiste dans son atelier, c'est d'une certaine façon déjà sortir des conventions et subvertir leur rôle assigné. (Baumer, 89)



Le Baiser, Gustav Klimt (1907-1908)

De plus, c'est dans le chef d'œuvre que constitue *Le Baiser* (1907-1908) que se révèle ce décal(c)age faussé de la représentation du 'mythe féminin' tel que le peintre visionnaire Klimt est en train de le vivre. Si le grand public le voit comme le symbole de l'union presque fusionnelle parfaite entre homme et femme, nous nous rangerons du côté de Baumer pour montrer combien il s'agit, au contraire, d'une expression du malentendu qui règne entre les deux sexes. Cette dernière souligne, d'ailleurs, à ce propos du 'paradoxe d'interprétation du *Baiser*' : regardons, en effet, cette crispation des membres, des mains de l'homme sur la femme – comme pour la maintenir à genoux – et de la femme suspendue au cou de l'homme mais avec la main fermée comme en attitude de dénégation. N'est-ce pas là toute la problématique du désir entre les deux sexes : se donner l'impression que tout brille, que tout est illuminé des feux de l'amour vrai alors qu'il s'agit d'un rapport de forces, de dominé à dominant, de cette dialectique du maître et de l'esclave dont parle Hegel ? L'abandon du visage féminin ne constitue pas dans cette attitude soumise une image de sérénité, au contraire, il indique que la lutte est déclarée par cette main crispée dans le cou de l'homme penché – notons que son visage n'est même pas visible, son regard étant d'ors et déjà nié.

Ainsi, par ces toiles, Klimt nous montre combien le mythe féminin (femme allégorique, séductrice et à la fois soumise) auquel il tentait de se rattacher est en train de s'effriter sous la pression et l'expression de ce qui fait au fond l'attrait et la beauté du féminin : une liberté 'initiale et inaliénable' (p. 84) rattachée à une profonde conscience de la solitude.⁴² Nous pouvons alors nous rallier aux propos de Bertha Zuckermandl quand elle affirme que Klimt a su saisir la 'quintessence de la femme moderne' (p. 89) et ajouter, de fait, qu'il a tenté de rendre les fluctuations de l'émergence d'un mythe au féminin par la découverte du regard des femmes (celui d'une paire d'yeux qui s'ouvre peu à peu au monde et à soi-même). Il nous semble alors que c'est dans une oeuvre de jeunesse, *Nuda Veritas* (1899) que toute l'ampleur de la création féminine à venir est amorcée. Par la nudité, les yeux grands ouverts, la prise en main d'un miroir ou d'une loupe, la présence du serpent tentateur, c'est un véritable renversement de l'allégorie que nous propose Klimt. La femme n'est plus seulement porteuse de symboles mais elle crée elle-même ses propres symboles en subvertissant, par le jeu du reflet, les données classiques. Elle est indépendante, consciente qu'elle reflète une autre vérité que la vérité

⁴² Baumer démontre même que cela est présent dans le regard des femmes peintes par Klimt (p. 85) comme si effectivement l'art était ce qui permet de passer de l'esprit à la matière, en somme, de donner un nom à l'inconscient (ibid., p. 88).

nue, car la vérité nue, pas encore visible à l'œil masculin, est affaire de choix et de liberté avant tout dans la représentation. Comme si, finalement, la vérité était à venir dans le seul regard de la femme sur elle-même.⁴³ Klimt, par ce tableau ouvrait donc déjà la voix/voie à une écoute des modifications de l'image féminine et de la montée d'un mythe au féminin qui se révèle par les formes et se dit dans l'espace morcelé de son corps:

Et la femme, qu'est-elle pour le peintre ? Elle est, premièrement, un sujet comme un autre, comme un paysage ou une nature morte. Mais elle est aussi davantage. Elle est un véritable défi dans sa jouissance et son abandon au moment d'être peinte ; elle ne se cache pas mais se dévoile comme si elle posait seule devant son miroir, ajustant sa pose à l'attitude la plus favorable [...]. Elle est ainsi en harmonie avec elle-même, mais elle est dans le même temps sur la scène de la vie. A ce moment particulier, l'atelier est la scène, le peintre est son public. C'est un dialogue sans paroles, mais parfaitement clair : un accord silencieux, tacite, dans un commun désir de perception et de création de la forme. C'est que toute peinture est une exploration des lois et des règles, une plongée dans l'étrange et l'inconnu. Manifester cela est la vérité de l'art. (ibid., p. 91)

En ce sens, ces espaces textuels que nous nommons espaces différentiels correspondent, dans le champ des genres sexués, aux plates-formes où viennent se jouer la main-mise sur les représentations dans une expression de l'inégalité des sexes, de cette 'valence différentielle' dont parle Françoise Héritier dans *Masculin/Féminin : pensée de la différence* (1996). Le différentiel en tant que production de deux mouvements/espaces combinés produits par la même force articule donc la nécessaire distinction et dépendance entre des interfaces textuelles de limite ou bien de liaison qui sont comme l'épiphénomène textu(r)é de l'ébranlement épistémologique plus large qui touche de plein fouet le XX^{ième} siècle (autrement dit la pensée de la différence).

En ce sens, ces espaces rebonds sont les interfaces où viennent se jouer la lutte du public et du privé, du masculin et du féminin, de la conquête de l'espace libre, du corps libéré et de la voix d'ex-pression. Et l'enjeu principal demeure la recreation d'un lien social désuni car en mutation.⁴⁴ En se plaçant, en tentant de se (re)lire, en se disant à tous dans un nouveau discours enfin légitimé, nous dépassons le procès de la signifiante du texte pour accéder à la constitution du patrimoine d'un devenir identitaire moderne de l'avenir car 'Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir' (Deleuze, p. 11).

⁴³ Nous sommes donc ici, au seuil de notre travail, face à la *Maja Vestida* de Goya (peinte environ aux alentours de 1800) et le chemin est encore long pour nous mener à la *Maja Desnuda*.

⁴⁴ 'Au vrai, plutôt qu'une ligne, le privé est une zone délimitée par deux frontières : d'un côté, l'intimité du moi, la chambre obscure, la forteresse du for (fort) intérieur ; de l'autre, les territoires du public et du privé [...]' (Perrot, p. 384).

Chapitre 2

L'identité : fond stable ou bien ligne de fuite ?

Le contexte de l'évaluation donatrice de sens à l'identité est bien ici le contexte spatial, physique et sensoriel qui enserré l'acteur.¹

Section 1

La notion d'identité ou la voix du sens en suspens

Le premier objectif de notre étude sera donc de placer, dans l'espace public, l'enjeu identitaire en termes de définition. Car, comment dégager une quête identitaire sans en avoir défini auparavant les grandes lignes directrices ? Comment pouvoir arriver à se lire enfin en tant qu'être sexué et donc en tant qu'individu si ce n'est en se dépêtrant d'abord du chaos originel de soi, où règne l'indifférenciation des êtres ?²

D'emblée deux éléments antagonistes apparaissent : d'une part la notion de la permanence de soi qui fait que l'on peut se reconnaître en tant que 'je' tout au long de la vie (sorte d'identité personnelle) et d'autre part la conscience que l'identité est une donnée qui échappe, malgré tout, à chaque tentative de saisissement puisqu'elle rapproche sans cesse d'autrui (l'identité communautaire). Tenter d'élucider le paradigme identitaire revient donc à accepter l'ambiguïté intrinsèque du terme ou plutôt sa complexité.³ D'un point de vue constitutif, le soi se situe au croisement de plusieurs

¹ Alex Mucchielli, *L'identité*, p. 25. Quêter son identité, c'est tenter de rétablir le sens de soi. Il s'agit donc de trouver les bons outils pour mener à bien cette enquête : que ce soit l'espace – objet de cette partie – et dont l'enjeu est traité dans le chapitre sur Colette, que ce soit le corporel avec Leduc, ou bien encore l'auditif avec Djébar.

² Nous étudierons dans la troisième partie de l'introduction comment l'apprentissage du genre (féminin) se fait au travers de l'apprentissage du corps dans une dialectique très serrée dont le nœud sera l'*imago* maternelle.

³ Voyons la description du paradigme de la complexité selon Edgar Morin (Mucchielli, p. 9) :

1. il n'existe pas de réalité objective donnée : la réalité humaine est une réalité de sens (liée aux significations) et elle est construite par les acteurs ;
2. il n'existe pas une 'réalité' mais plusieurs réalités construites par les différents acteurs et coexistantes en même temps, aussi 'vraies' les unes que les autres (négarion du principe du tiers exclu) ;

zones de critères : biologiques (le sexe), psychologiques (le milieu), relationnels (l'environnement affectif) et culturels (l'entourage social) (Mucchielli, p. 3).⁴ En ce sens, l'identité est un processus antinomique à la fois issu du permanent et d'une dynamique constante (p. 34). Nous pouvons donc nous attarder un moment sur la définition psycho-sociale qu'en donne Mucchielli :

L'identité est un ensemble de significations (variables selon les acteurs d'une situation) apposées par des acteurs sur une réalité physique et subjective, plus ou moins floue de leurs mondes vécus, ensemble constitué par un autre acteur. C'est donc un sens perçu-donné par chaque acteur au sujet de lui-même ou d'autres acteurs. (Mucchielli, p. 10)

Cette notion de l'identité basée sur un jeu d'acteur dégage un motif essentiel car essentiellement lié à la constitution du texte littéraire du 'je' : celui du masque changeant sous les impacts intérieurs et extérieurs. En effet, ceci place notre questionnement identitaire sur le seuil de la perception d'autrui et surtout de l'agir vis-à-vis de lui qui est aussi lui-même.⁵ Or, toute action étant opération sur la réalité, nous saisissons un deuxième enjeu majeur : être signifie aussi être un composant 'un des éléments d'un système complexe qui relie entre elles un ensemble d'autres identités' (ibid., p. 11).

Seulement, tout ceci ne répond pas complètement à la manière dont le sens de soi peut émerger, et de là dont le discours sur soi peut prendre place. Car en lieu et place du concept identitaire se situent aussi des 'référents', marqueurs voire révélateurs de soi – ceux du milieu, des influences, des éléments physiques, historiques ou bien encore culturels et psychosociaux. Or, ce sont justement ces plates-formes spatiales qui vont permettre le dégagement tour à tour des identités objectives individuelles et/ou culturelles à l'origine de la reconnaissance de la différence sexuelle :

Ainsi, 'être femme' ou 'être homme', éléments sexuels de base de l'identité sociale, sont des choses qui n'existent pas si elles ne sont pas 'portées' par les individus. Ce sont donc les manières d'être individuelles qui sont autant de propositions de définition données aux autres. (ibid., p. 31)

En ce sens, l'apprentissage culturel est de prime importance dans la constitution de l'image de soi. Structure inconsciente comme le fait remarquer à juste titre Lévi-Strauss dans son livre *L'identité* (ibid., p. 46), le système culturel va imposer de manière

3. si une réalité de sens émerge, elle n'est pas due à une (ou plusieurs) cause(s) mais à un ensemble de causalités circulaires dans lesquelles la réalité émergente elle-même a une part (négation du principe positiviste de la causalité linéaire).

⁴ En somme, il s'agit d'un construit bio-psychologique et communicationnel-culturel.

⁵ Notons que l'acteur peut avoir plusieurs identités : subjective, ressentie, affirmée, présentée, de façade, identité agie, négative représentée et son partenaire peut y voir une identité inférée, identité vécue, identité souhaitée, identité prescrite, identité attribuée, identité légale. (Mucchielli, p. 20).

automatique des schèmes représentatifs de ce que l'on doit être par l'intermédiaire de normes, de codes et de modèles bien définis. En ce sens, le 'je' paraît soumis à tout un éventail de possibles de lui-même totalement définis et surtout indépassables : ces images sont ce que nous appelons des stéréotypes, ceux-là même qui sont à l'origine du 'mythe féminin'. Points de repères principaux dans la quête d'identité car faciles d'accès au quotidien, ils détournent toute volonté d'imagination de soi pour devenir les jalons d'une morale voire une mentalité de référence hors de laquelle tout élément nouveau n'aurait plus aucun sens de se construire.⁶

En ce sens, c'est donc bien par le sentiment d'appartenance au noyau identitaire groupal que l'individu atteint sa signification première. Il peut alors participer du maniement des symboles selon la logique de la vision du monde qu'elle représente et qu'il est censé valider en tant que membre de ce groupe.⁷ Son identité semble alors se constituer à l'ombre de ce système d'interprétation qui gère tout rapport, jusqu'au rapport de soi à soi. Etant à la fois logique, référent, source d'expression, et d'interprétations, ce cadre discursif et herméneutique constitue l'ensemble des points d'ancrages et des nœuds du sentiment entier d'appartenance et donc d'identité. L'individu, dont l'identité est ainsi façonnée est alors prêt à se lire et à se dire en fonction des informations qu'il reçoit du monde extérieur et qui ont un impact constructif voire même un rôle de tuteur sur sa personne. Sa voix du sens de soi est donc en un premier stade en suspens.

Cependant, à l'ère de la déstabilisation qu'essuie le vingtième siècle par l'ébranlement des sociétés dû aux guerres, il est de plus en plus difficile de concilier toutes les approches qui feraient du concept d'identité un *locus solus* fort et indestructible. S'avouant non fixe, l'identité peut alors correspondre, en tant qu'objet

⁶ Nous pouvons d'ailleurs ajouter que ce système social donne même le sens de la valeur de soi : 'Les sentiments de valeur (ou d'estime de soi), de différence et d'autonomie prennent naissance dans le contexte social des positionnements des acteurs et de leur relations réciproques ainsi que dans le contexte des normes sociales.' (Mucchielli, p. 25).

⁷ Dans le cadre d'une auto description identitaire, Mucchielli remarque que la première définition s'arrête au nom (pp. 21-3) : par cette référence directe au statut de sujet social, l'enjeu identitaire premier se situe bien au niveau de la volonté de contextualiser l'identité de soi. De plus, rajoutons qu'au sujet de Leduc et même de Djébar (qui écrit sous pseudonyme), nous sommes face à la problématique du nom de soi et de sa légitimation sociale. Pour Leduc, il s'agit de l'aveu de sa bâtardise car elle n'a pas le nom du père, tandis que pour Djébar, elle se détache de son nom familial pour une renaissance, comme à l'abri de sa propre culture qui l'asphyxie – son nom de plume signifiant 'guérisseuse' en arabe vernaculaire (*World Literature Today*, Gracki, p. 835). Comme si elles étaient toutes deux sensibles à l'identité sociale présente dans le nom et surtout aux jeux d'inclusion et d'exclusion qu'il peut véhiculer : 'Le nom et la représentation stéréotypée associée dans une société à ce nom, rassemblent la plupart des caractéristiques de cette identité sociale consensuelle.' (Mucchielli, p. 88).

d'une quête épistémologique, à de nombreuses définitions.⁸ La notion d'identité devient ainsi un construit intellectuel à chaque fois suivant une théorie de référence bien précise, que ce soit suivant le modèle sociologique, psychologique, anthropologique, etc. Ce qui d'emblée nous porte à dire que l'identité totale, ou l'identité fixe qui adhérerait à une définition donnée, n'existe pas. Le paradigme identitaire peut donc être assoupli lui-même à plusieurs sous-paradigmes de définition qui vont lui donner un statut et une place (Mucchielli, p. 7) : que ce soit le motif psychanalytique (à partir de Freud), le motif de la phénoménologie sociale (avec Laing), de l'existentialisme (avec Binswanger) ou encore du structuralisme (avec Lévi-Strauss).⁹ En ce sens-là, face à cet 'éclectisme kaléidoscopique' (p. 7) nous pouvons suivre Mucchielli quand il propose de remplacer le concept d'identité par celui d'identité-située car le phénomène identitaire semble, en fin de compte, s'inscrire 'toujours dans une expérience de l'existence' (p. 36).¹⁰ Les espaces différentiels précédemment définis seront alors les plateaux de retentissement de ces différences du 'je' à lui-même et aux autres puisque se définir soi-même nécessite un va-et-vient entre soi et autrui.¹¹

Cependant, loin de suivre Mucchielli à ce niveau de la réflexion, quand il affirme qu'un dysfonctionnement dans les rouages basiques identitaires consacre la rupture et le trouble identitaire, nous alléguons que la question identitaire ne peut être détachée de la quête d'identité puisqu'elle constitue en elle-même une variable indéfinie (en ce sens impossible à définir). Toujours plurielle, jamais une et/ou unie, oeuvre de transformation en (auto)-processus (ibid., p. 10), cette première réflexion sur le sujet éclaire la notion d'identité comme un ensemble de moments continuellement en émergence et en construction. C'est d'ailleurs ce qui peut informer le mouvement du texte d'une série de flash-backs (narratifs et/ou digressifs) (ibid., p. 36) comme enchâssés les uns dans les autres sous la forme de cercles concentriques dont le centre serait le Moi (idéalisé car inatteignable), qui infiniment tenterait d'englober la totalité de

⁸ Ce que Mucchielli nomme le relativisme constructiviste : '[II] postule donc que la « réalité scientifique » est relative à la théorie de référence que l'on prend, et que cette « réalité » n'est pas une « réalité vraie » mais un construit intellectuel s'appuyant sur d'autres construits intellectuels (théorie et concepts) qui découpent et agencent les phénomènes à leur manière.' (p. 6).

⁹ Le structuralisme qui cherche, en 1977, à 'déconstruire la notion d'identité en récusant le mythe d'une insularité' en critiquant le concept 'en ses trois occurrences d'une logique dialectique, d'une logique spéculaire, et d'une logique structurale' (Lévi-Strauss, *L'identité*, p. 324).

¹⁰ 'Car tout d'abord, chaque acteur a plusieurs identités-situées en même temps, compte tenu du fait qu'il peut s'inscrire dans une pluralité de situations potentielles dont certaines seulement sont actualisées au cours de son activité.' (Mucchielli, p. 36)

¹¹ 'Le premier des fondements de l'identité est constitué des contextes utilisés par chaque acteur pour définir, pour lui, l'identité d'un autre acteur.' (ibid., p. 36).

soi – par une dynamique co-axiale, telle que nous allons le démontrer chez nos trois écrivaines.

Section 2

L'identité :

nœud dynamique d'un système de relations de forces et de représentations

Dans ce système, l'acteur dont on considère l'identité, réalise des communications généralisées exprimant, pour les autres acteurs du système, son identité. Mais ses expressions ne sont pas sans être aussi des communications qui tiennent compte des propositions d'identité qui lui arrivent des autres acteurs. Chaque identité est, à chaque instant, une émergence de sens, résultant d'un ensemble de négociations circulaires des identités de chacun. Chaque identité trouve donc son fondement dans l'ensemble des autres identités s'exprimant à travers le système des relations. Même lorsque le système des communications identitaires est figé, les identités des acteurs de l'ensemble relationnel considéré sont des émergences de sens. Ces émergences sont alors seulement répétitives et identiques. (Mucchielli, p. 34)

(a) Problématique de l'individuation

Voilà pourquoi le mouvement de la quête identitaire se fera dans le texte littéraire au travers de la dynamique du va-et-vient et dans la brèche des interfaces textuelles. Le but critique de notre étude est alors, non pas de rendre compte de toutes les facettes de ces mutations d'identité(s) présentes dans les textes choisis, mais de définir les grilles interprétatives les plus adéquates à faire ressortir les caractéristiques d'une nouvelle voix identitaire et donc l'émergence d'un sens personnel neuf.¹²

Mais premièrement, n'oublions pas que les transformations métaphoriques incessantes du concept d'identité sont dues à sa nature propre puisque son objet d'étude est en fait un sujet : en terme de définition identitaire nous ne pouvons pas omettre 'la

¹² Nous voulons donc définir, comme les scientifiques qui ont établi des grilles de référents identitaires tels que les référents écologiques (milieu, influences), les référents matériels et physiques, historiques, culturels et psychosociaux, des points d'impacts où l'identité se révèle dans le texte. Tout comme Abraham et Torok l'ont fait par rapport à la psychanalyse, il s'agit dans notre étude d'accepter de 'remettre en libre circulation tout ce qui, dans les recoins de notre [la] vie, s'est vu refuser, pour quelque raison que ce soit, le droit à la parole.' (*L'Ecorce et le noyau*, II). En somme, nous ne ferons pas l'économie des 'résidus' textuels (terme repris à M. Charles dans son séminaire sur la critique littéraire, ENS, 2001) et aussi identitaires que nos auteurs laissent derrière elles.

nécessaire subjectivisation de toute définition objective' (Mucchielli, p. 12).¹³ En ce sens, l'identité se construit dans une constante interaction entre un acteur-déclencheur et un acteur-récepteur car chacun possède une affectivité, un ressenti et un certain vouloir capable d'influer sur l'environnement. Ceci permet donc la génération d'une multitude de différentes identités (subjective, ressentie, affirmée, présentée, de façade, agie, négative-représentée, face à une identité inférée, vécue, souhaitée, prescrite, attribuée, légale (ibid., p. 20).¹⁴ Au cœur du saisissement identitaire, se noue donc un processus identificatoire double (assembler et dissembler) qui lie le soi à autrui :

L'identification a deux sens. D'une part, c'est l'action d'identifier, c'est-à-dire de reconnaître quelque chose à certains signes pour pouvoir le ranger dans une catégorie de connaissance. D'autre part, l'identification, c'est l'action de s'identifier à quelqu'un ou quelque chose. En ce sens, l'identification est une assimilation d'un certain nombre de propriété d'un autre que soi. (Mucchielli, p. 55)

Cette dialectique d'une identité si fortement communautaire écartèle, d'une certaine façon, l'individu entre dépendance et indépendance, entre 'Je' et 'Nous' même si c'est par ce processus 'd'évaluation et d'intégration-identification' (Mucchielli, p. 66) que peu à peu se construit l'individu. De plus, le système culturel en tant que 'structure de perception-interprétation' (ibid., p. 46) impose ses valeurs, ses légitimations, en envoyant des reflets (sous-entendus à suivre), qui, bien que partagés par tous, sont souvent non conformes à l'individualité de chacun. Dès lors, le 'je' unique frôle la crise face à une frustration identitaire : ce que nous avons avec Leduc quant elle se laisse aller à toutes sortes de déviances et de crises nerveuses. Quand le sujet ne peut plus synthétiser en lui les images sociales, son devoir-être en réduisant ainsi son anxiété d'appartenance, il devient doublement aliéné (envers lui-même et envers la société). L'être humain est donc construit sous le modèle d'une perpétuelle synthèse, des affects perceptifs, affectifs et cognitifs (ibid., p. 51), des résonances des milieux environnant en/de lui.¹⁵

Puisque en fin de compte, toute réalité de sens de soi est plurielle, voire même insaisissable, et puisque 'toute lecture (comme toute perception) fait intervenir un

¹³ 'Curieusement, chaque science humaine participe alors, en proposant une lecture avec sa grille propre spécifique, à une certaine « subjectivisation » de la définition de l'identité. Aucune science ne peut définir « l'identité totale » d'un acteur, chaque science en propose une approche, un point de vue qui s'apparente à la perception partielle de la subjectivité humaine. « L'identité totale » reste virtuelle.' (Mucchielli, p. 16).

¹⁴ Une définition première de l'identité serait d'ailleurs 'ensemble de caractéristiques qui permettent de définir expressément un objet.' (Mucchielli, p. 38).

¹⁵ Voir à ce propos le livre de Michael Sheringham *French Autobiography: Devices and Desires* qui justement aborde ces questions en terme d'écriture autobiographique (p. 1-30).

ensemble de grilles qui servent à la compréhension, c'est-à-dire à la constitution du sens de la chose lue' (ibid., p. 18). Nous tenterons de rétablir le sens suspendu en nous arrêtant à deux exemples d'interprétations identitaires qui nous ont semblé pertinents et complémentaires dans notre travail. En effet, en choisissant d'une part la conception psychanalytique de l'être et d'autre part l'existentialisme sartrien, nous envisageons le problème du 'je' sous la double appartenance du soi et de l'autre mais aussi sous la double quête de l'appropriation des symboles et du saisissement de l'image (de soi) – conquête qui marquera son apothéose dans l'activité d'écriture en l'élaboration d'un 'mythe au féminin' qui rend compte d'une lecture plurielle de soi. Ainsi, nous tentons de replacer/re-situer la personne et son degré 'd'appartenance' sous l'angle de son identité personnelle et de son identité communautaire.

Or, ce qui d'emblée frappe le critique est la position centrale que le 'moi' occupe dans ces deux systèmes. Car, que ce soit sous l'angle du déplacement (avec Freud), du surpassement (avec Nietzsche) ou bien encore du regroupement (avec les théories marxistes), au XX^{ième}, on pense avant tout la personne en tant que sujet. L'identité apparaît alors au centre d'une dynamique de forces qu'elles soient réelles et palpables (les autres) ou bien internes et pulsionnelles (le travail de l'inconscient). Ces mouvements énergiques produisant tout un circuit d'images et de représentations ont pour effet d'enfermer le 'je' dans un réseau d'ambivalences de soi dont l'expérience du réel constitue le fondement.

(b) L'apport de la phénoménologie

Voilà pourquoi, quand il s'agit d'opter pour des fondements théoriques et philosophiques dans l'approche de la notion d'identité, nous avons choisi l'existentialisme sartrien et la relecture du freudisme par Abraham et Torok. Ces deux théories partagent, en effet, un lien très serré et un intérêt épistémologique fort pour la phénoménologie telle que Edmund Husserl la définit.¹⁶

¹⁶ Notons toutefois que Sartre, plus proche d'une psychanalyse existentialiste (cf. Binswanger) reproche au freudisme d'être objectiviste et causaliste en postulant le concept impossible d'inconscient (*L'Être et le néant*, p. 87). Chacun est réduit à la nature de la 'libido' tandis que le symbolisme généralisant de l'interprétation des rêves devient la mécanique de prise en charge des individus, dont un inconscient difficilement reconnaissable domine les manœuvres. (Lyotard, *La Phénoménologie*, p. 68).

Or, les modifications de la conception du sujet au XX^{ième} siècle ne peuvent pas se penser sans cet apport phénoménologique sur la question de l'être et surtout de sa vérité. Cette nouvelle philosophie qui émerge à la fin du XIX^{ième} siècle et au début du XX^{ième} siècle est ce qui va permettre la cristallisation des grandes fractures identitaires puisque Husserl la développe en pleine crise du subjectivisme et de l'irrationalisme (Lyotard, *La Phénoménologie*, p. 3). De plus, elle se présente à un premier niveau comme une 'connaissance de la connaissance' qui viserait à refuser tout héritage 'dogmatique' (ibid., p. 4). Par cette rupture voulue avec les théories anciennes, Husserl travaille à modifier la conception de l'être en la pensant désormais en rapport à la conscience qui elle-même est définie par rapport au monde des phénomènes qui l'entourent puisqu'il 'identifie sujet de la connaissance et sujet psychologique' (ibid., p. 9). Ainsi, au lieu de 'digérer' le monde, la conscience phénoménologique est celle qui 'éclate vers le monde' (ibid., p. 6).

Et, c'est dans ce mouvement dynamique 'd'une fuite vers' que Husserl va dégager le concept d'essence sur le terrain de la perception, en lui donnant le rôle du prédicat étendu nécessaire – sans le lequel nous arriverions à une conscience d'impossibilité de l'être (ibid., p. 11).¹⁷ Ainsi, la science eidétique, base du système de pensée de Husserl, pose donc la question de l'existence comme clef de l'essence – de l'invariant (*eidos*) de tout objet. De plus, en réduisant le cogito cartésien au monde perçu – 'l'intuition du vécu par lui-même constitue le modèle de toute évidence originaire' (ibid., p. 17) – Husserl, dans un premier temps, 'dissocie le monde comme totalité des choses et la conscience sujet de la réduction' (ibid., p. 20). Se saisir au sein du monde, revient donc à accepter la pluralité des métamorphoses des objets et donc de soi-même ; c'est aussi reconnaître qu'il y a une constante inadéquation entre la saisie de l'objet que peut effectuer le soi – ce qu'il représente pour moi – et ce qu'il est intrinsèquement – son existence est soumise aux fluctuations de perceptions. De ce décalage entre la conscience et le monde résulte donc une relativisation des concepts car cette inadéquation est toujours équivoque :

Mais cette idée d'inadéquation est équivoque : en tant que la chose se profile à travers des silhouettes successives, je n'accède à la chose qu'unilatéralement, par l'une de ses faces, mais simultanément me sont 'données' les autres faces de la chose, non pas 'en personne', mais suggérées par la face donnée sensoriellement ; en d'autres termes, la chose telle

¹⁷ L'essence (*eidos*) est un invariant de l'objet. Loin de toute transcendance platonicienne, 'elle est seulement ce en quoi la 'chose même' m'est révélée dans une *donation originaire*' (Lyotard, *La Phénoménologie*, p. 12). Notons que la science eidétique présente trois aspects liés à l'empirique et qui s'emboîtent les uns aux autres : essences matérielles, essences régionales et l'essence de l'objet en général (ibid., p. 13).

qu'elle m'est donnée par la perception est toujours ouverte sur des horizons d'indétermination, [...]. (ibid., p. 21)

Face à la contingence du monde, Husserl constate alors que, d'une part, il y a une 'direction de conscience' par rapport aux objets et que, d'autre part, face à la non-unité de l'objet, les actes les visant sont constitués d'intentionnalité :¹⁸

Ainsi le sens du monde est déchiffré comme sens que je donne au monde, mais ce sens est vécu comme objectif, je le découvre, sans quoi il ne serait pas le sens qu'a le monde pour moi. (ibid., p. 29)

Ainsi le vécu est toujours dépassé : 'en tant qu'il est un flux, il est toujours déjà loin, déjà passé quand je veux le saisir' (ibid., p. 21). Il devient, dès lors, avec cette notion d'intentionnalité, ce qui déboute la notion de vérité et de réalité en en faisant une mise en scène constante du monde à laquelle le sujet peut réduire le réel:

La vérité ne peut être définie que comme expérience vécue de la vérité : c'est l'évidence. Mais ce vécu n'est pas un sentiment, car il est clair que le sentiment ne garantit rien contre l'erreur ; l'évidence est le mode originaire de l'intentionnalité, c'est-à-dire le moment de la conscience où *la chose même* dont on parle se donne en chair et en os, en personne à la conscience, où l'intuition est 'remplie'. (ibid., p. 37)

Avec Husserl donc, il n'est pas question de la vérité pure, en tant qu'absolue, de l'être et de l'objet, mais bien d'un mouvement qui s'autoriserait de lui-même car il serait fondé sur le vécu immédiat:

Il n'y a donc pas une vérité absolue, postulat commun du dogmatisme et du scepticisme, la vérité se définit en devenir comme révision, correction et dépassement d'elle-même, cette opération dialectique se faisant toujours au sein du présent vivant (*lebendige Gegenwart*) ; ainsi, contrairement à ce qui se produit dans une thèse dogmatique, l'erreur est compréhensible, parce qu'elle est impliquée dans le sens même de l'évidence par laquelle la conscience constitue le vrai. Il faut donc pour répondre correctement à la question de la vérité, c'est-à-dire pour bien décrire l'expérience du vrai, insister fortement sur le devenir génétique de l'*ego* : la vérité n'est pas un objet, c'est un mouvement, et elle n'existe que si ce mouvement est *effectivement fait pas moi*. (ibid., p. 38)

En ce sens, le processus de la quête identitaire de soi dans les oeuvres des écrivaines choisies sera soumis à cette notion d'impossibilité du sujet à être complètement dans toute sa vérité. Cependant, bien loin d'abandonner la recherche de soi, nous verrons comment nos auteurs vont tenter d'assembler des bribes de leur existence non plus dans un souci d'authenticité mais dans un attrait pour l'exactitude de la sensation. Comme s'il s'agissait d'aller plus loin dans cette nouvelle conception de

¹⁸ Et donc, selon Abraham et Torok, 'tout comme les objets, quels qu'ils soient, ne peuvent être visés, perçus ou conçus dans leur unicité, mai seulement en rapport avec d'autres objets, « sur fond d'autres objets », dans une multiplicité de « profils », de mêmes les actes qui les visent impliquent des actes de *comparaisons d'actes*, des intentionnalités multiples et leurs synthèses.' (*L'Ecorce et le Noyau*, p. 329).

l'identité, comme si, ainsi que le dit Merleau-Ponty, disciple d'Husserl ayant revu et corrigé sa théorie, la vérité était devenue une 'évidence actuelle' et surtout un 'devenir' puisque 'la vérité est un autre nom de la sédimentation, qui elle-même est la présence de tous les présents dans le nôtre' (Maurice Merleau-Ponty, *Problèmes actuels de la phénoménologie*, p. 107). Par la présence du monde à la conscience et la présence à soi de la conscience, à partir d'Husserl, on a donc entrepris de résorber la fracture cartésienne de la séparation totale entre ce que Sartre nomme le dualisme de l'être et du paraître (*L'Etre et le Néant*, p. 11).

Section 3

De l'introjection à la rétro-projection ou les impossibilités d'un portrait de soi hors l'auto-crédation

Il convient d'entendre par représentation non pas une hallucination, directe, affective, du désir mais l'animation d'un signe linguistique par une mise en scène visuelle. C'est le langage verbal qui constitue le point de départ de la représentation. Les deux niveaux à distinguer ici sont donc celui de la motricité agie et celui de la motricité verbale. On comprend dès lors que le mot, puis l'image qu'il inspire, puissent, ouvrir la voie vers un fonctionnement exempt de conflit, d'autant que la manipulation conflictuelle de l'objet cède la place à la manipulation sans danger du mot-image. (Abraham et Torok, *L'Ecorce et le noyau*, p. 29)

(a) Abraham et Torok : une relecture de Freud

Dans cette étude du concept de l'identité, nous expliciterons ainsi, tout d'abord, les grandes lignes de la relecture du sujet en psychanalyse freudienne entreprise par Nicolas Abraham et Maria Torok de 1959 à 1975.¹⁹

En effet, tout en conservant les principaux repères de constitution de la personnalité en psychanalyse que sont la sexualité infantile et l'Oedipe, le problème de l'inconscient, le travail du rêve et enfin en situation analytique, le transfert ; Abraham et Torok dévoilent une nouveauté importante dans la conception de soi et aussi pour la

¹⁹ 'Les auteurs détournent ainsi l'intérêt de la psychanalyse pour les conflits types du développement libidinal (tels l'envie de pénis ou la castration) sur l'introjection, le travail d'ouverture et d'élargissement psychiques, réalisé à tout âge et devant toute expérience nouvelle.' (Nicolas Rand, Préface, in *L'Ecorce et le noyau*, p. X).

quête identitaire telle que nous la menons au travers d'œuvres littéraires. C'est par l'élaboration d'une théorie de l'être en tant que symbole qu'Abraham désire en effet joindre son insatisfaction de la phénoménologie husserlienne à son sentiment que la psychanalyse, par l'apport phénoménologique, peut devenir une 'théorie de l'investigation et de l'interprétation de l'être dans toutes ses manifestations' (Rand, Préface, in *L'Ecorce et le noyau*, p. III).

Selon Abraham, dans la phénoménologie, la transparence de la conscience à elle-même est ce qui empêche la pleine réalisation de sa signification puisqu'elle ne peut pas se saisir en tant qu'objet et de là remonter à sa propre genèse. De l'autre côté, sa relecture du freudisme se situe donc dans son apport possible à la phénoménologie : 'La psychanalyse freudienne est faite pour résoudre ce problème car elle pose l'inconscient comme étant l'instance qui donne leur sens aux actes de la conscience.' (ibid., p. IV).²⁰ Ainsi, pour Abraham, ce qui importe dans la quête de l'être et de sa permanence, est constitué par les modes de résolution du sens d'un soi chaotique par la parole : comment se donner une réalité dans un monde de symboles où tout est virtuel ? Comment rendre compte de soi dans un espace indéfini voire même non défini car depuis longtemps mis de côté ? Comment arriver à sortir des mots et du regard d'autrui tout en conservant sa richesse et son particularisme ? Comment se concevoir en individu unique et libre mais pourtant si semblable et tellement dépendant ? Comment se donner des repères de soi là où le sens fait défaut puisque même l'histoire des Hommes est un véritable chaos ? Face à ses nombreuses questions existentielles, Abraham oppose la psychanalyse comme une 'théorie de l'investigation des sources lisibles du sens' (ibid., p. V) :

Si donc la phénoménologie aura fourni le principe de la corrélation du phénomène à une source donatrice de sens, la psychanalyse recevra comme champ d'investigation la recherche de la source du sens apparemment inaccessible, pour déchiffrer, dans tous les domaines du vivant et de l'inanimé, la genèse symptomatique, voire symbolique de l'être. (ibid, p. V)

Ainsi, par cette mise en valeur de la quête de sens de la *persona* au travers de l'appareil psychanalytique, nous pouvons saisir dans les espaces différentiels, les ruptures qui, telles les métaphores d'incohérences langagières d'un 'je', désagrègent et minent l'unité pourtant tant recherchée. Car selon Abraham et Torok, le langage est le

²⁰ 'Si pour le phénoménologue, le monde des phénomènes n'existe que par sa corrélation avec la conscience donatrice de sens, pour Abraham le psychanalyste, le sens et du monde et de la conscience réside dans un domaine dit transphénoménologique, c'est-à-dire dans un au-delà du phénomène, tel l'inconscient, et qui échapperait forcément à l'appréhension directe.' (Rand, Préface, *L'Ecorce et le noyau*, p. IV).

premier système de communication avec le monde des symboles qui entourent le moi. Il est donc le jalon nécessaire à l'investissement de la question de la personnalité, seul plate-forme capable de mettre en relief le nouveau concept d'Abraham et Torok nommé 'introjection' et considéré comme principe de l'organisation psychique – tout en n'omettant pas les principaux obstacles favorisant la 'désorganisation mentale' (p. VI). Or, cette notion détermine une partie de la valeur des espaces-clefs textuels précédemment définis : en tant que moteur de la vie psychique dans son ensemble, cet état combinatoire de plusieurs 'théories' freudiennes rassemble en un seul mot-clef les tenants et les aboutissants du développement intra-psychique toujours ballotté entre intérieur et extérieur :²¹

L'introjection égale le travail d'acquisition qui sans cesse étend nos possibilités d'accueillir nos propres sentiments et désirs naissants, de même que les événements et les influences du monde extérieur (ibid., p. IX)

De plus, c'est par la notion de 'disponibilité psychique' – en terme d'ouverture de soi au nouveau et surtout aux résonances internes et externes du monde et de sa conscience – que l'introjection apparaît bien au cœur des procédés rebonds tels que nous les avons définis plus haut. Tout se passe comme si, le texte littéraire, dans sa facture, se ménageait des espaces privilégiés où viennent retentir les affects, les désirs refoulés, et surtout la quête de leur sens. Dans cette conception de la vie 'comme une série de moments transitionnels' (ibid., p. IX), nous sommes proches, ici, du concept de sédimentation (discuté plus haut) dont l'interstice entre les strates signifierait le 'je'. L'identité est finalement ce qui demeure toujours dans cet écho entre deux états qui vacillent et desquels le texte tente de s'approcher au plus près. Car le processus d'introjection est finalement limitrophe de celui de l'écriture de soi. Tous deux font, en effet, référence aux processus du devenir et de la transformation par l'auto-élaboration voire l'auto-représentation par la production d'un 'acte de nomination'.²² Le traitement du trauma et non son évitement constituera donc la pierre angulaire de la progression intime :

²¹ L'introjection rassemble donc 'en une unité synthétique la catharsis, l'abréaction, le frayage, la perlaboration, l'élaboration et le travail de deuil' (Rand, Préface, *L'Ecorce et le noyau*, p. VIII).

²² 'En somme, l'introjection n'est autre chose que le processus de l'auto-élaboration – le fruit de la modification subie. L'introjection désigne également notre capacité de faire face à des chocs traumatiques ou à des pertes inattendues. C'est la faculté humaine qui permet de vivre harmonieusement en dépit des guerres et des bouleversements de tout genre. En un mot, l'introjection correspond à la vie dans sa progression multiforme, mais elle peut aussi secourir la vie lorsqu'elle est mise en péril.' (Rand, Préface, *L'Ecorce et le noyau*, p. XV). Elle est constituée de trois étapes : quelque chose m'arrive, je m'approprie cette chose, et je peux la désigner.

Le principe du trauma qui fait irruption et arrête le travail spontané de l'introjection constituera de plus en plus le pivot autour duquel s'organise la découverte de nouvelles structures psychiques et langagières. (ibid., p. XVII)

(b) L'introjection : de l'apprentissage de la symbolisation au maniement du symbole

Mais contrairement à la certaine négativité des autres théories du sujet jusque-là considérées – théories qui ne s'intéressent qu'au mode de fonctionnement de la perte du sens de soi – avec la théorie de la lisibilité d'Abraham et Torok, nous pouvons appréhender de manière positive les déplacements identitaires des textes étudiés.

L'introjection prône, en effet, 'le rétablissement du sens évanoui' (ibid., p. XVIII) au travers de nouvelles structures psychiques et langagières. Ces dernières englobent les spécificités propres aux textes des trois écrivaines choisis : le deuil impossible (Colette et Sido), le secret de famille (Leduc et sa bâtardise) et enfin une identification secrète avec un autre, étranger à soi (Djebar et l'usage du français) (ibid., p. XVIII). Comme l'écrit Rand, 'le secret et le non-dit deviennent désormais de nouvelles catégories' à déchiffrer au travers de la reconnaissance des fantômes transgénérationnels, en réparant le sens disloqué ou bien encore en faisant parler les structures mentales multiples (ibid., pp. XX et XXI).²³ Ainsi, l'apport d'Abraham et Torok pour notre étude se manifeste dans la volonté de dépasser l'évanouissement du sens au sein du texte en tentant de rétablir à tous niveaux la désintégration des symboles et leur ré-intégration en tant qu'éléments constitutifs du paradigme du 'je'.

D'ailleurs, c'est dans la métaphore de l'écorce et du noyau que la théorie d'Abraham et Torok se rapproche le plus des espaces différentiels. La fonction première du symbolisme thématique au cœur de la formation du 'je' est nommée 'noyau' tandis qu'il s'actualise autour de lui de nouveaux horizons constamment en chantier.²⁴ Car, tel un plateau rebond, le noyau rencontre d'autres symbolismes isolés : soit il les assimile

²³ Nous pouvons rappeler, à ce sujet, qu'il y a une véritable typographie du silence dans les textes du XX^{ième} siècle comme dans les livres de Duras par exemple.

²⁴ C'est cette spatialisation des cercles concentriques qui nous a paru très caractéristiques des textes des auteurs étudiés que nous retrouvons un peu dans la théorie du 'symbolisme thématique' : 'En raison de la fonction centrale du symbolisme thématique nous proposons pour le désigner le nom de *noyau*. Et désormais nous parlerons de la structure *nucléique* des systèmes symboliques. Corrélativement nous appellerons *horizon* l'ensemble des niveaux sub-thématiques (des chaînes d'accomplissements). Le noyau est toujours actuel alors que l'horizon s'actualise au fur et à mesure des exigences fonctionnelles du système.' (ibid., p. 50).

en les incorporant dans son horizon virtuel (phénomène d'assimilation), soit il doit effectuer une nouvelle symbolisation qui va générer une autre structure (phénomène de reproduction) (Abraham et Torok, *L'Ecorce et le noyau*, p. 51). En ce sens, les mouvements des 'je' que nous avons déjà signalés, comme récurrents dans les textes étudiés, viendraient de cette constante remise à niveau due aux chocs des affects. Soumis à une obligation de déplacement de soi en une multiplicité de masques, le texte ne fuit pas mais affirme au nom du symbolisme duplicatif et de son cycle physiologique la '*création à partir de soi d'un Alter en remplacement de la fonction amputée*' (ibid., p. 51) :

On vient de voir en effet comment chaque opération du Noyau se double d'une exigence d'auto-enveloppement, et comment, par conséquent l'horizon complémentaire ainsi dédoublé induit à son tour un Noyau sur-numéraire. Chaque duplication nous met ainsi en présence d'un horizon induit par un Noyau et un Noyau induit par un horizon. Ce qui implique donc des opérances analogues mais en des sens opposés autrement dit : symétriques. (ibid., p. 53)

Une fois encore, l'image de cercles concentriques se dessine en filigrane à partir d'un noyau primaire organique générant un emboîtement hiérarchique des noyaux à l'infini, tous agrégés les uns aux autres autour de '*situs*' – lieux nodaux où s'agence de manière privilégiée la localisation des symbolismes à venir ou bien des reconstitutions et/ou intégrations nouvelles (ibid., p. 59). Or, de tels *situs* correspondent aux espaces différentiels précédemment définis puisqu'ils placent et déplacent, d'emblée, les transformations du moi de l'individu par paliers de décompression sur le terrain du symbole – que l'écriture ici va permettre d'intégrer dans une autre sphère. Voilà pourquoi, le lieu des espaces différentiels ne sera cependant pas dissocié de l'écorce à la différence d'Abraham et Torok. En effet, nous les situons exactement sur la plate-forme corticale du moi, dans cet entre-deux qui unit l'intérieur et l'extérieur et dont la quête de stabilité est garante de la quête de soi.²⁵

Dès lors, tous les processus d'auto-crédation dans le portrait de soi se révèlent comme plateaux où le 'je' s'offre à la fois en dissimulation de soi et en révélation sur la vaste scène de rétro-projection (projection en arrière) que constitue le vaste écran du texte 'autofictionnel'. Ceci constitue le seul moyen interne d'atteindre à l'image de soi en captant d'abord les symboles du conflit imaginal pour pouvoir plus tard en délier les

²⁵ L'écorce n'est alors rien d'autre que le Moi que Freud 'a conçu [...] comme une couche protectrice, ectoderme, cortex cérébral, *écorce*' (Abraham et Torok, p. 205) qui est dirigée vers l'intérieur et vers l'extérieur, attentive aux résonances qui la cèlent et la décèlent.

mots et les maux puisque, somme toute, 'une « structure psychique » est formée, non pas d'un ensemble de *choses*, mais d'un ensemble de *sens*' (ibid., p. 78).²⁶

Section 4

La tentation du néant pour rétablir un sens (perdu ?) de soi à l'Autre ou comment dévoiler le regard falsifié

Le néant est toujours un *ailleurs*. C'est l'obligation pour le pour-soi de n'exister jamais que sous la forme d'un ailleurs par rapport à lui-même, d'exister comme un être qui s'affecte perpétuellement d'une inconsistance d'être. Cette inconsistance ne renvoie pas d'ailleurs à un autre être, elle n'est qu'un renvoi perpétuel de soi à soi, du reflet au reflétant, du reflétant au reflet. (*L'Etre et le Néant*, Sartre, p. 114)

(a) L'existentialisme sartrien

Ainsi, c'est avec Sartre que nous finirons cette partie sur la question des fondements du renouvellement de la notion d'identité au XX^{ième}. Or, choisir l'existentialisme sartrien comme contrebalance à la psychanalyse freudienne, c'est postuler la nécessaire conquête de l'image de soi pour conclure la quête identitaire.

En effet, influencé par Husserl, Sartre commence par postuler que 'le dualisme de l'être et du paraître ne saurait plus trouver droit de cité en philosophie' (*L'Etre et le néant*, p. 11) avant d'enchaîner par le renversement conceptuel que 'l'existence précède l'essence' (ibid., p. 21). Ainsi, en retournant l'axiome classique de l'essence et de l'existence et en l'étendant au dualisme plus vaste du fini et de l'infini, Sartre suppose la permanence de soi toujours en déroute :

Ainsi l'apparition qui est *finie* s'indique elle-même dans sa finitude, mais exige en même temps, pour être saisie comme apparition-de-ce-qui-apparaît, d'être dépassée vers l'infini. Cette opposition nouvelle, le 'fini et l'infini', ou mieux 'l'infini dans le fini', remplace le dualisme de l'être et du paraître : ce qui paraît, en effet, c'est seulement un *aspect* de l'objet et l'objet est tout entier *dans* cet aspect et tout entier en dehors de lui. (ibid., p. 13)

²⁶ Le conflit imaginal est défini de cette manière par Abraham et Torok : 'Nous proposons de désigner par là cette particularité qui résulte de la destitution du conscient, de l'ego cartésien, voire phénoménologique : le conscient et l'ego sont appréhendés comme un aspect partiel d'une synergie où interfère l'action de plusieurs personnages intérieurs.' (p. 31).

De plus, Sartre reprend le phénomène de la conscience intentionnelle théorisée par Husserl – ‘Toute conscience est conscience de quelque chose’ (ibid., p. 26) – en la développant et en affirmant que, avant tout, ‘la conscience est conscience positionnelle du monde’ (ibid., p. 18). Ceci pousse à une conception de l’être de l’objet (et de manière plus large, de l’identité) à être, non pas un ‘en-soi’ (c’est-à-dire sans rapports, identique à lui-même dans un rapport opaque et massif) mais un ‘pour-soi’ constamment en situation et néantisation de l’en-soi. Ainsi, pour accéder à l’être du phénomène de la conscience, il faut nier toute forme de rapports et donc avant tout, frôler le néant et l’absence :²⁷

Si donc l’on veut à tout prix que l’être du phénomène dépende de la conscience, il faut que l’objet se distingue de la conscience non par sa *présence*, mais par son *absence*, non par sa plénitude, mais par son néant. Si l’être appartient à la conscience, l’objet n’est pas la conscience non dans la mesure où il est un autre être, mais dans celle où il est un non-être. (ibid., p. 27)

Et il faut accepter aussi que l’être de l’objet ne se définisse que comme *manque*, ‘profils fuyants et successifs’ (ibid., p. 27). En somme, en premier lieu, l’être est *soi* et donc il ne peut pas agir, ni s’affirmer : son seul recours pourrait être – comme dans le texte autofictionnel – une décompression d’être (conscience d’une infinités de manières de s’affirmer) devant la multiplicité des devenir probables et possibles (ibid., p. 32). L’acte de se dévoiler consiste alors dans le risque de se voir aculé à son propre non-être, à sa propre absence puisqu’il ‘*n’y a de non-être qu’à la surface de l’être.*’ (ibid., p. 51). S’emparer d’une image de soi, c’est s’opposer à sa propre néantisation puisque même l’image se constitue ‘comme image en posant son objet comme existant *ailleurs* ou n’existant *pas*’ (ibid., p. 61).

Seulement, c’est à moment-là de la théorie néantisante de Sartre que sa fonction constructrice, dans l’ordre du sujet, peut prendre forme : le processus de néantisation, en favorisant une coupure temporelle entre passé et présent, permet de délier la liberté d’agir de l’individu. Car c’est ‘dans la liberté [que] l’être humain *est* son propre passé (comme aussi son avenir propre) sous forme de néantisation’ (ibid., p. 63). Dès lors, Sartre pointe une équivoque de l’existence qui, là encore, trouvera son écho dans l’écriture de soi et des multiples vérités du ‘je’. L’angoisse existentielle, le mal-être semblent venir, en partie, de cette conscience double d’une part, de l’impossibilité de *tout-être*, et d’autre part, de la possibilité d’exister sur le mode du non-être :

²⁷ C’est d’ailleurs, chez Sartre, ce phénomène du non-être qui constitue son questionnement sur l’être : ‘C’est la possibilité permanente du non-être, hors de nous et en nous, qui conditionne nos questions sur l’être.’ (*L’Être et le néant*, p. 40).

Comme pourtant je suis déjà ce que je serai (sinon je ne serai pas intéressé à être tel ou tel), *je suis celui que je serai sur le mode de ne l'être pas*. C'est à travers mon horreur que je suis porté vers l'avenir et elle se néantise en ce qu'elle constitue l'avenir comme possible. C'est précisément la conscience d'être son propre avenir sur le mode du n'être-pas que nous nommerons *l'angoisse*. (ibid., p. 63)

Par là, Sartre pointe l'inadéquation foncière de l'individu humain avec sa vie (tel que Pascal avait déjà pu le remarquer quand il disait que réfléchir c'était penser sa condition mortelle). Le sujet vit sur la brèche de la non coïncidence de soi à soi : 'l'homme est toujours séparé par un néant de son essence' (ibid., p. 70). Or, c'est dans ce décalage que vont venir s'insinuer les différentes voix/voies d'échappement à l'asphyxie de l'engluement identitaire. Cependant, l'angoisse, comme saisie réflexive de la liberté du 'je', devient ce par quoi la subversion des valeurs peut avoir lieu :

J'émerge seul et dans l'angoisse en face du projet unique et premier qui constitue mon être, toutes les barrières, tous les garde-fous s'écroulent, néantisés par la conscience de ma liberté : je n'ai ni ne puis avoir recours à aucune valeur contre le fait que c'est moi qui maintiens à l'être les valeurs ; rien ne peut m'assurer contre moi-même, coupé du monde et de mon essence par ce néant que je *suis*, j'ai à réaliser le sens du monde et de mon essence : j'en décide, seul, injustifiable et sans excuse. (ibid., p. 74)

Ainsi, dans les textes des trois écrivaines que nous avons choisies, nous pouvons voir à l'œuvre, par une sorte de tentative de dégagement du monde dans un repliement sur l'en-soi, l'expression d'une liberté féminine. En effet, que ce soit avec Colette dans *La Naissance du jour* – où après s'être présentée comme retirée dans sa tour d'ivoire, elle s'affirme par son pouvoir d'écrivaine –, que ce soit avec Leduc – où la folie la pousse tantôt à l'obsession, tantôt à l'amour fou d'un homme et d'une femme et tantôt à la paranoïa de protection –, et que ce soit avec Djébar – où elle peut se faire conteuse des autres et autobiographe de soi dans le même texte. Toutes trois, à un moment ou à un autre s'accordent sur un mouvement *d'introversion* qui par moments va informer le texte de pauses (sentiment de tour d'ivoire chez Colette, de réduit protecteur chez Leduc ou encore de refuge dans les voix multiples avec Djébar).

Seulement, nous sommes loin de penser comme Sartre que, se choisir un masque est signe de mauvaise foi, d'inclination fragile devant l'angoisse de sa liberté, de quête d'une perte de soi où l'on serait sa 'transcendance sur le mode d'être de la chose' – ce qu'il théorise par le concept d'une 'transcendance-facticité' (ibid., p. 92). Au contraire, nous alléguons que c'est justement dans la multiplicité des masques alors utilisés et, qui constituent la postulation des possibles de soi avec lesquels l'on peut jouer, que les

écrivaines déplacent l'image sociale stéréotypée pour favoriser un meilleur accès à leur essence et existence (ibid., p. 76).²⁸

(b) Vers l'échappée identitaire

Ainsi, la définition du 'soi' sartrien se révèle principalement comme une distanciation par rapport à soi-même, comme une échappée à l'identité :

Le *soi* représente donc une distance idéale dans l'immanence du sujet par rapport à lui-même, une façon de *ne pas être sa propre coïncidence*, d'échapper à l'identité tout en la posant comme unité, bref, d'être en équilibre perpétuellement instable entre l'identité comme cohésion absolue sans trace de diversité et l'unité comme synthèse d'une multiplicité. (ibid., p. 113)

Aussitôt que le soi se pense comme tel, il investit une fissure dans l'être :

Le principe d'identité est la négation de toute espèce de relation au sein de l'être-en-soi. Au contraire, la présence à soi suppose qu'une fissure impalpable s'est glissée dans l'être. S'il est présent à soi, c'est qu'il n'est pas tout à fait soi. La présence est une dégradation immédiate de la coïncidence, car elle suppose la séparation. (ibid., p. 113)

Si la tentation du néant représentait le premier paramètre de constitution du sujet existentialiste (ibid., p. 114), c'est surtout dans l'affirmation de son lien à autrui par le regard (et donc par la formation d'une image de soi en l'autre) que se cristallisera la théorie. Car selon Sartre, l'être humain est avant tout un être en situation dans le monde d'autrui : il doit donc développer son être-pour-autrui comme vecteur de communication a-perceptive avec l'autre. Ainsi, c'est dans et par le regard que nous pouvons saisir l'autre : mais le voir, le regarder, le percevoir est justement ce qui éloigne tout en rapprochant car autrui est lui aussi soumis au néant. L'être-pour-autrui ne peut donc pas être central dans une telle relation. Bien au contraire, les éléments de la réalité semblent le fuir ; et surtout, autrui est vécu comme un facteur de désagrégation du monde de l'en-soi :²⁹

²⁸ Là encore, la notion de vérité identitaire est remise en question par l'intention de sincérité : 'Ainsi, trouvons-nous, au fond de la sincérité, un incessant jeu de miroir et de reflet, un perpétuel passage de l'être qui est ce qu'il est à l'être qui n'est pas ce qu'il est et, inversement, de l'être qui n'est pas ce qu'il est à l'être qui est ce qu'il est. Et quel est le but de la mauvaise foi ? Faire que je sois ce que je suis, sur le mode du 'n'être pas ce qu'on est' ou que je ne sois pas ce que je suis, sur le mode de 'l'être ce qu'on est'. Nous retrouvons ici le même jeu de glaces. C'est que, en effet, pour qu'il y ait intention de sincérité, il faut qu'à l'origine, à la fois, je sois et je ne sois pas ce que je suis.' (*L'Etre et le néant*, p. 101).

²⁹ 'Il s'agit d'une relation *sans parties*, donnée d'un coup et à l'intérieur de laquelle se déploie une spatialité qui n'est pas *ma* spatialité, car, au lieu d'être un regroupement vers *moi* des objets, il s'agit d'une orientation *qui me fuit*.' (*L'Etre et le néant*, p. 293).

Ainsi l'apparition, parmi les objets de *mon* univers, d'un élément de désintégration de cet univers, c'est ce que j'appelle l'apparition d'un homme dans mon univers. Autrui, c'est d'abord la fuite permanente des choses vers un terme que je saisis à la fois comme objet à une certaine distance de moi, et qui m'échappe en tant qu'il déplie autour de lui ses propres distances. [...] L'apparition d'autrui dans le monde correspond donc à un glissement figé de tout l'univers, à une décentration du monde qui mine par en dessous la centralisation que j'opère dans le même temps. (ibid., pp. 294-95)

Sartre place donc la conception identitaire (ou la quête du sens de soi) dans une interaction sans cesse renouvelée entre moi et autrui. Telle la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, la relation à autrui se situe sur un plan sujet-objet qui ne cesse de s'inverser (ibid., p. 296).³⁰ Comme sur une bascule des rapports de force, celui qui pourrait gagner serait celui qui seul détiendrait l'Image une fois pour toute – chose impossible car, au même titre que nous sommes toujours regardés donc objet dans l'œil d'autrui, nous saisissons aussi tout le temps quelqu'un dans notre regard :

En un mot, ce à quoi se réfère mon appréhension d'autrui dans le monde comme *étant probablement* un homme, c'est à ma possibilité permanente d'*être-vu-par-lui*, c'est-à-dire à la possibilité permanente pour un sujet qui me voit de se substituer à l'objet vu par moi. L'*'être-vu-par-autrui'* est la *vérité* du 'voir autrui'. (ibid., p. 296)

Ce jeu des regards, ce partage des influx visuels est donc ce qui en un premier temps peut me renvoyer à moi-même en tant que différence du même.³¹ Mais ce renvoi, tel un décalage, est ce qui va justement aussi m'aliéner à moi-même en me décentrant, en fixant mon centre de gravité identitaire au dehors de moi comme intégré à autrui :

Cela signifie que j'ai tout d'un coup conscience de moi en tant que je m'échappe, non pas en tant que je suis le fondement de mon propre néant, mais en tant que j'ai mon fondement hors de moi. Je ne suis pour moi que comme pur renvoi à autrui. (ibid., p. 300)

Emportant avec lui mon monde et ses objets tels que je les avais conçus, l'intrusion d'autrui dans ma conception se fait donc sur une réponse de la fuite impalpable : 'Ainsi je suis mon *ego* pour l'autre au milieu d'un monde qui s'écoule vers l'autre.' (ibid., p. 300).

En ce sens, la rencontre avec autrui est ce qui fracture la fragile entité du Moi, qui l'entaille en le faisant chuter de son royaume maîtrisé – '*je ne suis plus maître de la situation*' écrit Sartre (ibid., p. 304) – du pour-soi au pour-autrui. Car le regard d'autrui me saisit dans le monde et me renvoie mon être saisi comme image : je perds donc toute

³⁰ 'Je suis esclave dans la mesure où je suis dépendant dans mon être au sein d'une liberté qui n'est pas la mienne et qui est la condition même de mon être. En tant que je suis objet de valeurs qui viennent me qualifier sans que je puisse agir sur cette qualification, ni même la connaître, je suis en esclavage.' (*L'Être et le néant*, p. 307).

³¹ 'Le regard que manifestent les yeux, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même.' (ibid., p. 298).

consistance identitaire, étant aculé à la platitude de ma représentation dans laquelle autrui investit sa propre signification et son propre sens du monde.³² En d'autres termes, je ne m'appartiens plus :

Par le regard d'autrui, je me *vis* comme figé au milieu du monde, comme en danger, comme irrémédiable. Mais je ne *sais* ni *quel* je suis, ni *quelle* est ma place dans le monde, ni quelle face ce monde où je suis tourne vers autrui. (ibid., p. 307)

Cependant, la relation nouée avec autrui à partir de ces jeux de regard offre bien plus qu'une mise en exil de soi à soi : elle génère, en effet, une prise de conscience a-perceptive (sans intermédiaire) d'autrui en tant que même et différent 'comme une transcendance qui n'est pas la mienne' (ibid., p. 309) tout en le rendant à son objectité. Dès lors, la relation avec autrui, dans la philosophie existentialiste, postule là aussi un prédicat du métissage de soi : autrui est en partie nous-même en tant que conscience/altérité :

Ceci nous marque assez que ce n'est pas dans le monde qu'il faut d'abord chercher autrui, mais du côté de la conscience, comme une conscience en qui et par qui la conscience se fait être ce qu'elle est. (ibid., p. 312)

Le danger que représente autrui et sa possible fixation de moi dans son regard concernant la conscience que j'ai de sa liberté, qui, quand elle s'active, m'arrache à la mienne en me projetant comme spatialisant-spatialisé (ibid., pp. 306-14). C'est aussi par son caractère absolu qu'une telle rencontre devient alors un événement – souvenons-nous, à ce propos, de Leduc et de la rencontre du début de *L'Affamée* qui consigne son entrée dans le texte – en faisant intégrer le moi dans un espace temporel :

Aussi mon être-pour-autrui, comme le surgissement à l'être de ma conscience, a le caractère d'un événement absolu. Comme cet événement est à la fois historialisation – car je me temporalise comme présence à autrui – et condition de toute histoire, nous l'appellerons historialisation antéhistorique. (ibid., p. 322)

Seulement, au sujet de cette relation complexe de soi à autrui, une dernière question mérite d'être soulevée. Dans le titre de cette partie, nous parlions du 'dévoilement du regard falsifié' : qu'est-ce que cela signifie ? Comment le comprendre à la lumière sartrienne ? L'enjeu se situe dans les processus de reconnaissance (et de méconnaissance) des deux couples face à face en situation de regard, en tant que sujet/objet et objet/sujet : devenir objet c'est accepter la liberté de l'autre et le refuser

³² Cette image de soi prisonnière en autrui est à l'origine du sentiment de honte dont parle Sartre : 'Ainsi, la subjectivité s'est dégradée en intériorité, la libre conscience en pure absence de principes, les possibilités en propriétés et la connaissance par quoi autrui m'atteint dans mon être en pure *image* de moi dans la « conscience » d'autrui. [...] Ainsi la honte est appréhension unitaire de trois dimensions : « J'ai honte de *moi* devant *autrui* »' (ibid., p. 329).

c'est se poser en affirmation d'une liberté d'agir. Seulement, il arrive que la situation d'objectité facilite une prise en charge de sa propre conscience comme dans le jeu des voiles littéraires du 'je'. A ce moment-là, le regard se falsifie, puisque vouloir se saisir de son objectité nécessite de passer par autrui en tant que générateur du moi-objet. Ce cercle des regards s'avoue alors vicieux et impossible à détourner :

En effet, pour jouir de mon être-objet que j'assume, je tente de le récupérer *comme objet* ; et comme autrui en est la clef, je tente de m'emparer d'autrui pour qu'il me livre le secret de mon être. Ainsi, la vanité me pousse à m'emparer d'autrui et à le constituer comme un objet, pour fouiller au sein de cet objet et pour y découvrir mon objectité propre. [...] En constituant autrui comme objet, je me constitue comme image au cœur d'autrui-objet ; de là la désillusion de la vanité : cette image que j'ai voulue saisir, pour la récupérer et la fondre à mon être, je ne m'y *reconnais plus*, [...] (ibid., p. 330)

Comme si, de toute évidence dernière, ne subsistait, en tant que définition de l'être existentiel et du pour-soi que l'inadéquation et une quête d'identité qui ne chercherait non pas ce qu'elle est mais bien ce qu'elle n'est pas et ne pourra pas être : 'Le pour-soi nous est apparu comme un être qui existe en tant qu'il n'est pas ce qu'il est et qu'il est ce qu'il n'est pas.' (ibid., p. 340). L'écriture d'un livre sur soi pourra être aussi lue comme un texte rassemblant les positifs (images-souvenirs du passé ayant une existence supposée) mais aussi les négatifs de sa propre histoire (images-écrans de possibilités qui n'ont pas eu lieu).

Ayant soulevé les principales interrogations du concept d'identité telles qu'elles émergent au XX^{ième} siècle, nous pouvons donc conclure sur différents points : tout d'abord, l'effondrement des théories rigoristes du siècle des Lumières au positivisme du XIX^{ième} siècle a permis de mettre en relief les nouvelles composantes d'une épistémologie de l'être. Loin de refuser une théorie du chaos, les nouveaux penseurs de la conscience s'accordent, dans un premier temps, à la situer dans son espace propre tout en montrant ses implications dans le domaine public par la relation identité personnelle/identité communautaire. Deuxièmement, ce re-placement de soi est aussi produit par l'éclatement de la notion de vérité car, loin de théoriser dans le vide (malgré le néant sartrien), on cherche désormais à appréhender des situations réelles vécues au quotidien. De plus, si, dans cette partie, nous nous sommes volontairement cantonnés à une réflexion d'ordre non sexué c'est parce que, à ce stade de la pensée de la notion d'identité, il s'agissait de mettre de l'ordre dans un concept totalement hétéroclite où régnait encore plus ou moins l'indifférence sexuelle.

Chapitre 3

La matérialité de l'identité ou la maternité consistante en crise

La naissance prendrait alors un autre sens : dépassant même le niveau d'un traumatisme, elle serait l'introduction d'un seuil de différence à partir duquel tout ce qu'est le nouveau-né humain doit être remanié et se modifier afin d'assurer la possibilité du maintien de l'existence au monde. (J-M. Delassus, p. 31)¹

Section 1

Qui suis-je ou la quête d'épreuves : un monde d'impacts

(a) De la conscience à la consistance identitaire

Après avoir situé les enjeux de la définition identitaire au XX^{ième} siècle, après avoir soulevé ce qui en constituait les principales dynamiques, tant au niveau psychique qu'au niveau relationnel, nous verrons maintenant comment la question de l'identité s'étend du placement de soi en terme d'individuation à l'affirmation d'une matérialité du 'je'. Dans cette partie, nous serons, en effet, attentifs à ce qui permet de donner corps à l'intériorité qui pense le soi, ce moi-peau dont parle Didier Anzieu dans *Le Moi-Peau* (1974) qui paraît envelopper l'intime d'un écran sur lequel viennent retentir les résonances/impacts du monde autour. Car, comme nous l'avons vu, s'il est vrai que l'identité personnelle est le fruit (certes, indirect) de l'alchimie dynamique des trois grandes instances nodales que sont le noyau identitaire individuel, le noyau identitaire groupal (noyau communautaire) et le noyau culturel ainsi que nous l'avons vu avec Mucchielli, c'est dans l'apprentissage du sexué et donc au pied du seuil de la différence initiale que va se jouer l'initiation au 'Qui suis-je ?'. Dès lors, nous nous fixons dans un domaine spatial beaucoup plus restreint puisqu'il touche le cœur même du privé – puisqu'il est somme toute interrogation sur l'essence du 'je'.

¹ J-M., Delassus, 'Naissance psychique/naissance biologique', *Le Journal des Psychologues*, (Juin 2002), p. 30.

La quête d'identité se dédouble donc d'une lutte pour passer de la conscience à la consistance identitaire : Je sais que je suis mais quel est le rapport que j'entretiens en tant qu'objet/sujet avec le monde ? Comment prendre place à *ma* place ? sont les questions que nous allons évoquer. Il s'agit ainsi d'apprendre à se lire, à étudier peu à peu les fils de soi qui nous tissent dans un premier temps en matière. Le corps s'impose donc comme première preuve de soi, voire même épreuve de soi, puisque tout en étant l'annonce brute de notre existence, il ne *se* raconte pas de lui-même. Le 'je' est dans un rapport d'étrangeté finalement avec ce corps qu'il habite et qu'il doit comprendre avant même qu'il ne soit compris lui-même par autrui aux deux sens du terme – c'est-à-dire inclus, englobé dans un groupe et appréhendé par la connaissance d'autrui. La nécessité d'imprimer la preuve physique de soi dans le texte constitue d'ailleurs au XX^{ème} un des enjeux majeurs de l'écrit, qu'il soit déclaré autobiographique ou non.²

Le corps est alors au centre des textes de la quête de soi, et cela de trois façons. D'une part, parce qu'il est avant tout l'instrument de l'écriture – la main, constitue en effet, un paradigme récurrent que ce soit chez Colette (main d'écriture), chez Leduc (main qui donne/enlève le plaisir masturbatoire) et chez Djébar (main qui transmet l'Histoire orale) – et d'autre part, parce qu'il est la plate-forme au sein de laquelle interfèrent (im)pulsions externes et internes. Et finalement parce que, grâce à sa position stratégique, il joue le rôle stratégique de conciliateur entre être, paraître, sentir et jouer. Voilà pourquoi, il est toujours objet de manipulations subversives chez Leduc, contractuelles chez Colette ou bien révélatrices d'une Histoire chez Djébar. Ainsi, tenter de résorber le chaos identitaire c'est aussi s'atteler à un travail titanesque de mise en chantier de soi : car si le monde est impact, le corps, lui, fait écho. Si l'on veut faire face aux troubles, on doit s'attendre à un parcours chaotique pour se découvrir, se laver des identités falsifiées, des images imposées, en somme des interprétations quasi-divinatoires que l'autre peut faire de nous. Prendre possession de soi passe donc nécessairement par une crise au pluriel, une démultiplication d'intensités/identités disparates qui remuent, dissolvent voire re-cartographient les strates personnelles.

Il nous a donc semblé important, pour discuter la naissance de soi, de remonter à la première grande crise identitaire – qui est aussi passage initiatique en quelque sorte, que constitue la naissance. En effet, le moment premier d'accès au monde ne constitue

² Notons que ce symptôme de mise à l'épreuve de la matérialité par le détour textuel est d'autant plus important dans les textes des femmes dont le corps a été longtemps imaginé (mis en images), érotisé voire même culpabilisé.

pas, malgré une pensée commune, l'acte qui valide la naissance psychique et donc la conscience de soi. La naissance biologique humaine, définie simplement comme 'passage spontané du milieu utérin au milieu extérieur' (Delassus, p. 31) est bien loin d'être naissance à soi-même : elle n'est en somme que l'indice d'une fragilité qui nous différencierait des animaux.³ D'emblée, l'être humain doit acquérir des savoirs et des objets pour se maintenir au monde : ne pouvant survivre par lui-même, il est un être 'en détresse foncière' et 'dépendant'. D'ailleurs, son arrivée dans le monde se caractérise par deux faits pertinents : d'une part, le cri natal ou périnatal (sorte de refus de cette inadéquation), et d'autre part un regard autour de soi qui se stabilise dans une correspondance au regard de la mère. Issue d'une imperfection fonctionnelle, cette dépendance nécessaire soumet dès lors la vie du petit d'homme à la nécessité d'une 'action spécifique' (p. 66) extérieure comme le dit Freud dans *Inhibition, symptôme, angoisse* (1948). Or, c'est la mère qui est seule à pouvoir pallier ce manque dans un premier temps.

Seulement, si la *doxa* s'accorde à penser la naissance en terme de prématurité et d'incompétence foncière, les chercheurs en psychiatrie du nourrisson actuellement préfèrent favoriser la thèse d'une anthropologie de la naissance. Il y aurait ainsi une véritable vie pré-natale fracturée par le besoin d'un corps-accord avec la mère à l'entrée dans 'un monde pour lequel il n'est plus fait, pour lequel il n'est plus naturellement programmé' (Delassus, p. 31). L'acte de naître est donc une rupture et nous ajouterons le premier épisode de 'décollage' identitaire permettant la création – puisque la contingence de création d'identité personnelle naît sur fond de rupture et de menace de mort.⁴ Ainsi, nous arrachant à nous-mêmes en tant que totalité, ce phénomène nous transpose dans un précipice d'effondrement de soi, à moins que, dans un premier temps, les yeux de la mère comblent notre vide et donc permettent le passage psychique d'une totalité biologique à une totalité psychique (métaphore de la première).⁵ La naissance

³ Freud explique d'ailleurs dans *Inhibition, symptôme, angoisse* (1948) que c'est cet inachèvement qui fait que les êtres humains sont une espèce à part parmi les êtres vivants : 'L'existence intra-utérine de l'homme apparaît face à celle de la plupart des animaux relativement raccourcie ; l'enfant d'homme est envoyé dans le monde plus inachevé qu'eux.' (p. 67).

⁴ Le 'décollage', selon Dider Anzieu est 'un moment de « pensée divergente », celle qui fait l'écart, qui dévie des stéréotypes et des normes, par dissociation d'éléments habituellement associés' (*Le Corps de l'œuvre*, 18) mais ce moment est favorisé par 'l'ombre de la mort', la menace d'une dissolution de soi (ibid., 26).

⁵ L'identité est le rassemblement de la totalité biologique (le corporel) à la totalité psychique (l'intériorité) : 'En somme, cet esprit en son état premier, lié au corps et immergé dans ses capacités de ressentir, soutenu par la mémoire originelle du corps, s'ajoute aux autres sens et constitue le sens de la totalité' (Delassus, 32).

est donc la crise identitaire originelle puisqu'elle conditionne l'émergence de soi (un corps entier) à soi (un 'je' qui se sent exister) : 'Voilà pourquoi celui qui naît n'est pas encore né. Il est seulement mis au monde et, en fait, appelé à naître.' (Delassus, p. 33).

Mais, ce qui informe le plus ce moment 'tragique' de l'existence consiste, selon nous, dans l'omniprésence absolue de l'autre pour accéder à soi-même. C'est en effet, la présence d'autrui qui va donner la pré-science et surtout le sens de soi. L'accès au 'je' premier se fait donc déjà dans un décalage, dans une perception dés-axée de soi : autrui devient le détour par lequel on accède au sens de soi. Et principalement, c'est la figure maternelle qui détermine la construction de cette totalité et donc de l'à venir identitaire. Voilà pourquoi, réfléchir sur la quête identitaire et les clefs de sa matérialité ne peut se détacher d'une réflexion sur ce que nous avons nommé la 'maternité consistante en crise'. En effet, les premiers balbutiements d'une lecture de soi – la pré-conscience sexuelle (qui prépare la conscience textuelle ou relecture de soi) – et la mise en place de soi se feront en rapport de fusion totale avec la mère et ce processus est encore plus serré lorsqu'il s'agit d'un rapport mère/fille comme nous l'avons avec nos trois écrivaines.

(b) La différenciation féminine

Dès lors, l'enjeu féminin identitaire se dédouble en deux paradigmes entremêlés : la question du rapport identificatoire à la mère et le problème de la corp/oralité à ré-incorporer. Le soi féminin est en effet soumis à des pressions extérieures qui incisent sa stabilité. Nous pouvons dire d'ailleurs que c'est la succession de périodes de crises – bien souvent dues à une lutte contre l'image féminine véhiculée par la société – qui démarque son mode de fonctionnement car c'est dans un parcours jalonné de paliers de décompression (au sens sartrien du terme) que le sens de soi peut émerger.⁶

Or avant toute chose, la structure de soi se heurte à la notion de 'normalité' qui tend à s'évaluer par rapport à autrui : par rapport à la mère (idéal de soi) et par rapport à l'attente sociale de l'identité groupale (la règle qui nous a déjà plus ou moins intégrée dans un horizon imaginal). C'est donc lorsque nous constatons que notre continuum personnel (identifications, assimilations et rejets) ne correspond plus à ces critères du

⁶ Rappelons ici l'existentialisme sartrien : 'Tout se passe comme si pour libérer l'affirmation de soi du sein de l'être il fallait une décompression d'être.' (*L'Être et le néant*, p. 32).

‘devoir être’, lorsque nous ne pouvons plus faire entrer nos transformations dans un idéal normé de soi, que ‘alors s’ouvrent les crises d’identité’ (Mucchielli, p. 25). Et, ainsi que l’exprime Jean Bergeret, quand il n’y a plus adéquation dans une structure donnée, c’est dans la rupture d’équilibre que s’immisce l’anormalité et donc la nécessité d’une reprise/relocation textuelle.⁷ Voilà pourquoi la notion psycho-spatiale de marge est très prégnante dans nos textes. Les écrivaines étudiées se sont vu refuser (ou se sont d’elles-mêmes refusé) le droit à une existence libre et libérée au moment où, pourtant, elles ressentaient le besoin d’informer leur identité profonde. Colette a été obligée de fuir l’emprisonnement affectif (et de travail forcé) de Willy pour pouvoir se révéler dans son propre travail à elle ; Leduc ne peut se sentir exister que dans l’immobilité d’un exil spatial de la pauvreté, de la laideur et de la marge des laissés-pour-compte ; tandis que Djebbar semble cumuler la fuite en avant vers la France et le retour incessant vers les marges de l’Histoire de son pays par la thématique de l’exil intérieur.

L’anormalité pensée en terme de mise en marge n’est donc pas un critère de non-normalité, de folie identitaire mais au contraire un rétablissement et une reconnaissance du mouvement dynamique d’acceptation et de création de soi.⁸ La non-cohérence qui est non-coïncidence de soi est ici vecteur positif du développement de sa propre altérité, de sa différencialité :⁹

L’identité saine est une identité qui a sa dynamique interne. Elle cherche à s’affirmer et à se réaliser selon les modalités permises par son environnement. Elle n’est donc ni bloquée ni investie pathologiquement dans un seul élément de son champ de vie. C’est aussi une identité qui sait préserver son intégrité et sa valeur. Elle a donc une consistance et une autonomie défensive. Comme toutes les adaptations vitales, ces exigences ont leurs propres limites pathologiques : les fixations régressives ou les extensions boulimiques, les rigidités défensives et les maladies persécutives. L’identité est donc quelque chose qui évolue, qui traverse des phases d’élaboration. C’est quelque chose qui mûrit. (Mucchielli, p. 98)

Au travers des textes choisis, l’identité apparaît bien, somme toute, comme un processus de maturation qui se modifie, n’hésite pas à se mettre en danger d’espace (Colette), de corps (Leduc) et aussi de parole (Djebbar). La quête de soi qui ne se détache pas de la question d’une lecture de soi en bonne et due forme se heurte donc à deux

⁷ ‘La notion de « normalité » serait ainsi réservée à un état d’adéquation fonctionnelle heureuse au sein seulement d’une structure fixe, qu’elle soit névrotique ou psychotique, alors que la pathologie correspondrait à une rupture d’équilibre au sein d’une même lignée structurelle.’ (*La Personnalité normale et pathologique*, Bergeret, p. 20).

⁸ ‘Pourtant la notion de « normalité » est tout aussi liée à la vie que la naissance ou que la mort, utilisant le potentiel de la première en cherchant à retarder les restrictions de la seconde, dans la mesure où toute normalité ne peut que coordonner les besoins pulsionnels avec les défenses et les adaptations, les données internes héréditaires et acquises avec les réalités externes, les possibilités caractérielles et structurelles avec les besoins relationnels.’ (ibid., Bergeret, p. 11).

⁹ Donc de la prise de recul par rapport à autrui et du détachement nodal d’avec la mère.

perturbations primaires pour se situer. D'une part les conflits familiaux qui désamorcent les processus identificatoires valorisants et d'autre part au sein des mouvances sociales la déstructuration des 'enracinements sociaux et religieux' (Mucchielli, p. 105) générateurs de la perte du sentiment de 'sécurité ontologique' (ibid., p. 105) qui pousse au déplacement identitaire et à la perte des repères.¹⁰ Pour conclure cette partie sur le rôle des impacts du monde dans la constitution du sentiment de soi, il nous faut rappeler que les femmes ont été très lourdement stigmatisées et donc piégées dans une aliénation identitaire définie comme suit :

Nous disons qu'il y a aliénation de l'identité tout d'abord si une identité constituée existe par elle-même puis, ensuite, si un système extérieur intervient sur elle pour tenter de la modifier. (Mucchielli, p. 110)

Il est certain que, selon cette définition, encore faudrait-il que la femme ait eu le loisir de s'approcher d'elle-même et de se constituer librement. Il nous semble que bien plus qu'une simple aliénation, il y ait eu, au départ, un détournement identitaire puis une aliénation. Nos écrivaines, dans leur texte de soi, doivent donc faire sauter les verrous des deux systèmes voire même des trois systèmes si l'on considère aussi, comme facteur contraignant l'accès à soi, le mode d'acculturation chez Djébar.¹¹ Nos auteurs, en tant que femme libérée (Colette), que femme marginale (Leduc) et que femme exilée (Djébar) sont donc dans un premier temps des êtres qui ont frôlé et lutté dans leurs écrits contre la dépersonnalisation et les dissonances identitaires.¹² Quêter l'identité signifiera alors pour ses écrivaines, d'une part, reprendre possession de son propre corps en se ressaisissant des modes opératoires psycho-sexuels propres à elles-mêmes et d'autre part ressaisir leur propre image à travers la 'résiliation' du regard maternel.

¹⁰ Les perturbations des référents identitaires et la déstructuration de l'homme sous l'impact d'un trop plein d'images sont deux dangers de nos sociétés. Reconquérir une image par les mots constitue donc l'unique moyen de sauver un imaginaire en perte.

¹¹ '*L'acculturation forcée* [...] est une situation d'acculturation obligée créée par un groupe dominant sur un autre groupe. C'est typiquement la situation de colonisation. La colonisation, dans sa forme dure, impose ses propres modèles identitaires à la société dominée.' (Mucchielli, p. 114).

¹² Bien souvent, c'est la dissonance identitaire qui est d'ailleurs en amont d'une crise d'identité : 'Les « crises d'identité » surviennent lorsque les tensions créées par ces contradictions deviennent trop fortes et paralysent les actions en introduisant le doute permanent.' (ibid., p. 100).

Section 2

Spécificité d'une féminité à réincorporer

Enfermée dans son propre espace pulsionnel et les représentations qui lui en sont proposées par l'interaction du dedans avec le dehors, la femme s'efforce de minimiser sa culpabilité pour construire de soi et de sa pensée une image digne d'être exprimée. L'intériorité caractéristique de la femme obscurcit la *désomatisation* de sa vie psychique comme si la retenait l'espace charnel où se prend la vie, et que sa seule valeur soit cette qualité d'être sans pensée. Le féminin ne serait que matière. (Annie Anzieu, *La Femme sans qualité*, p. XIV)

Aussi, dans un premier temps, il s'agira de voir comment la femme, sujette à une incorporéité/incorporalité par excès de sexualisation, va devoir procéder justement à une ré-incorporation de son propre corps pour mieux accéder à elle-même – ce qu'elle achèvera d'ailleurs par le processus verbal de transmission du corp/oralité.¹³

En effet, si nous soulevons quelques spécificités ou critères de la différencialité féminine, d'emblée en ce qui constitue son anatomie et sa sexualité, nous sommes, d'un point de vue psychologique et surtout psychanalytique face à un 'manque à être' d'après Annie Anzieu ; que nous compléterons par un manque à discourir effectif. Selon Freud et sa théorie du monisme sexuel phallique, élaborée au début du siècle, penser la femme, c'est se heurter d'emblée à un 'continent noir'¹⁴. Tandis que son sexe, par l'absence de phallus, porte la marque presque maléfique d'une 'humanité atrophiée' (A. Anzieu, p. XII).¹⁵ De plus, Freud élabore le complexe de castration de la fillette par une quête de compensation de l'envie de pénis qui serait la dynamique de sa vie et de ses fléchissements identitaires jusque dans son rapport à sa mère.¹⁶ Réfugiée dans la situation œdipienne puisque le père est détenteur du phallus tant convoité, la fillette ne peut alors s'en sortir que lorsqu'elle a compris qu'il y a une inadéquation entre son vagin et le pénis paternel. Dès lors, elle est prête à sublimer ses pulsions génitales et à transfigurer son désir.

¹³ Voici la définition du féminin que donne Annie Anzieu : 'Le féminin est la pensée qui se pense elle-même, sorte de fécondation autoréférentielle. Le féminin est solitude.' (p. 66).

¹⁴ 'De la vie sexuelle de la petite fille, nous en savons moins que de celle du garçon. Nous n'avons pas à avoir honte de cette différence ; la vie sexuelle de la femme adulte est bien encore pour la psychologie un *dark continent*.' (Freud, *La Question de l'analyse profane*, p. 75).

¹⁵ Paradoxalement, en matière de fonctionnement mécanique sexuel, la femme porte les marques d'une bisexualité par la présence active du clitoris (élément phallique) et du vagin (le vide féminin) (Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 161).

¹⁶ Son désir du phallus pousse la fillette à se détacher de sa mère pour se tenir dans la situation œdipienne.

Seulement, au contraire, nous détachant de la théorie réductrice (et bien patriarcale) de Freud, nous pouvons voir le manque féminin comme négatif positif de la phallicité. Le manque peut en effet indiquer aussi la présence en creux d'une intériorité qui, en tant qu'enveloppe caverneuse possiblement vide, peut renfermer la double possession du pénis (pénétration et jouissance cachée) et de l'enfant (excavation et maternité manifeste) et delà se modifier inlassablement par la duplicité spatiale du secret et de l'ouverture.¹⁷ Le corps de la femme s'affirme donc comme siège et aussi un symbole des transformations puisqu'il est effectivement un entre-deux : le lieu où dedans et dehors ne cessent de s'entrechoquer dans une fusion/production d'un autre – éternellement fière de son altérité face au phallocentrisme ainsi que des critiques telles Luce Irigaray dans *Ce Sexe qui n'en est pas un* et Hélène Cixous dans sa production littéraire l'ont montré. Voilà pourquoi Annie Anzieu retient comme spécificité féminine première l'intériorité : sans l'opposer catégoriquement à la phallicité, c'est le concept le plus adéquat à rendre compte de l'expérience corporelle de la femme 'du faire qui ne se voit pas' (ibid., p. 8). Celle-ci, d'ailleurs, se compose, en tant que femme, par l'absorption (le fait de rendre sien) de tout un réseau de projections, d'identifications et d'intériorisations dont la mère constitue le centre de gravité.¹⁸ En effet, se construire en tant que telle signifie saisir à l'extérieur ce qui, mis en instance de résonance avec un monde intérieur, peut résoudre l'éclatement imaginal :

Par la voix, la vue, le toucher et l'odorat, la personne reconstitue en permanence sa propre image. La dialectique dedans/dehors s'accomplit par le système plaisir-douleur, moi et l'autre, inéluctablement et sans interruption. (Anzieu, p. 12)

La femme est donc prise, au vu et au su de son sexe, dans une dialectique de l'extérieur et de l'intérieur, des espaces différentiels qui pivotent en des sens opposées et cependant parallèles, des tenseurs directionnels qui laissent derrière des brèches dans lesquels s'immiscent l'angoisse de vivre et donc la fêlure textuelle.

Le corps est donc une interface, une chambre d'échos, un condensé de vibrations indéfinies qui unifie les sensations des cinq sens en un soi-même puisque 'le soi se divise pour réunifier sans cesse' (ibid., p. 27). Sentir, toucher, goûter, entendre et voir définissent alors la femme en une féminité du sensible mais aussi des sens et du sens : la matière ne se détache plus, dans l'imaginaire féminin, du symbole et du signifiant de soi. La parole du corps, la corporalité ainsi réintégrée devient le lien unique rétablissant

¹⁷ 'L'espace, en elle, est creux. Il est appel, pulsion vers l'intérieur.' (A. Anzieu, p. 27).

¹⁸ Dans les livres de Colette, l'importance du personnage de Sido qui joue le rôle d'une sorte d'aimant, de centre (fanal rouge) qui ne cesse d'attirer l'écriture de la fille (le fanal bleu).

le moi à son enveloppe matérielle.¹⁹ Seulement, c'est par le regard et son organe visuel qu'est l'œil que la féminité se joue principalement. Souvenons-nous qu'un de nos objectifs dans cette quête identitaire est de montrer comment les auteurs, justement, arrivent à trouver ou à concevoir leur propre image de soi en se détachant de toutes représentations. D'ailleurs, que ce soit chez Colette, chez Leduc ou bien chez Djébar, l'enjeu du dévoilement de l'être par la prise d'image (quelle soit réelle ou bien imaginée) demeure un des enjeux principaux de leurs écrits.

Car, si le regard, ainsi que nous l'avons vu avec Sartre, est le premier moyen de contact avec autrui, il permet cependant d'intérioriser ou bien de distancier l'autre de soi. Autant qu'il nous accroche au monde, le regard permet de nous en évader en fermant les yeux.²⁰ Ainsi, 'point de différenciation et d'identification, de distinction entre la concrétude réelle et la fantasmatique, une source de construction de l'imaginaire' (ibid., p. 33), le regard et son produit dérivé qu'est l'image constituent le principal point d'appui sur lequel s'informe l'idée d'une intériorité féminine. Même si, de manière générale, c'est bien par la non-image, l'absence à voir que se caractérise l'être de la femme – ce qui en fait justement son caractère étrange :²¹

Si l'on veut bien considérer l'utérus, et le vagin qui y conduit, comme les équivalents sexuels féminins des testicules et du pénis, on peut concevoir aussi comme équivalent symbolique du phallus, le creux. *Un creux qui n'est ni un manque, ni un vide*. Un orifice n'est pas non plus un trou, un gouffre sans aboutissement. C'est une ouverture vers une profondeur délimitée par une enveloppe. Un lieu en soi, susceptible d'une activité propre et autonome. Réceptacle, habitacle, productif ou destructeur, tout autant qu'un pénis érigé, avec ses formes différentes. Dans le creux sexuel féminin excitable sourd l'inquiétante étrangeté, le non-visible, le secret – et parfois le reconnu. Le lieu de la différence et de la confusion réversible. L'aboutissement du sens. Poche catastrophique, changement originaire où le désir engendre la vie. La fantasmatique phallique y combine le féminin désirant avec le maternel pour le remplir ou l'obturer. En combler tout l'espace imaginaire, celui du désir inassouvi. (ibid., p. 42)

La femme peut donc se lire comme lieu par excellence du passage du symbole : celle par qui la 'corporalité' arrive, celle qui peut renverser et subvertir les codes

¹⁹ 'Ce lieu concret par quoi la femme est déterminée, caractérisée par le mystère du tactile interne, de l'invisible plaisir, désigne la féminité par un point de convergence où le symbole devient inséparable de la matière. La symbolisation extrait du vivant sa substance superficielle perceptible. Le symbole transmet seulement les indications sensorielles émises par l'objet et qui le représentent ou permettent une qualité particulière de séparation : la signification. Le symbole stabilise les données extérieures par l'extraction des qualités formelles essentielles d'un objet. Il diminue l'inquiétude que créent les données fugitives de la sensorialité, il exprime les restes du refoulement lorsque celui-ci a agi grâce au pare-excitation.' (A. Anzieu, p. 28).

²⁰ 'L'aptitude de l'œil à s'ouvrir et à se fermer grâce à une mobilité extrême et intentionnelle me porte à le considérer comme l'un des plus précoces représentants des possibilités de clivage dedans/dehors, moi/non-moi.' (ibid., p. 31).

²¹ 'L'angoisse suscitée chez l'homme par le sexe de la femme et par les mystères de la gestation fait naître chez lui, et le besoin de nier la sexualité féminine, et le désir de la maîtriser.' (ibid., p. 45).

puisqu'elle ne correspond en son fondement qu'au rien. Mais son Rien existentiel est constructif, est du domaine de la vie et non de la destruction, du domaine de la possession et non de l'abandon :

Achetée, vendue, objet et lieu de la propriété. Référence de l'homme se fixant à la terre. Etendue imperceptible sinon par le bonheur d'y être circonscrit. Réceptacle maîtrisé du germe d'identité. Possession convoitée dont l'homme déploie les représentations dans ses conquêtes de l'infini. Femme, qui défend jalousement son droit de seul régenter son espace, espace obscur du plaisir et de l'avenir. (ibid., p. 53)

Car la féminité signifie avant toute chose pouvoir concevoir, en somme, 'elle est le néant d'où naît la présence' (ibid., p. 58), et surtout en tant qu'objet du désir des deux sexes, elle est 'le représentant de l'incomplétude du moi' (ibid., p. 62). En somme, toujours fillette dépassée, elle est entité du désir en devenir, et mère à concevoir, elle est porteuse du désir en gestation.

Section 3

L'identification divinatoire entre mère et fille

Et que peuvent-elles faire de leur savoir et de l'inéluctable de leur destin ? Que peuvent-elles faire de leur désir tout d'un bloc ? Sinon le mettre en oeuvre et verser le reste, le refusé, l'innommable, dans ce réservoir de culpabilité dont chacun autour d'elles voudra, leur vie durant, obstinément les alléger. Voilà pourquoi ce temps, pendant lequel leur corps se travaille et les travaille au feu de ces confrontations, prend pour elles une si grande importance qu'il fera l'essentiel de leur discours. (Naouri, p. 49)

(a) Le nœud identificatoire ou le passage du discours

Ainsi, dans cette quête d'une matérialité de soi, d'une conception physico-psychique de l'être féminin, nous ne saurions faire l'économie de la figure maternelle et de l'importance qu'elle revêt dans l'élaboration d'un soi 'femme' qui peut aussi jouer le rôle, entre mère et fille, d'un impératif catégorique identificatoire du 'Soit femme'.

Si nous l'avons qualifié de 'divinatoire', c'est parce qu'il existe un véritable rapport de prédestination d'ordre prophétique entre mère et fille non pas au sens réel où il s'agirait de reproduire une vie maternelle mais plutôt au sens où la relation mère/fille se place sous le signe occulte du *savoir* l'autre. Aldo Naouri oppose d'ailleurs ce type de mère aliénante et générant tout un réseau d'affects passionnels et coupables au

concept d'une mère quasi-idéale, une 'mère paradigmatique' (*Les filles et leurs mères*, p. 45) qui pourrait 'secourir sans aliéner et combler sans instaurer une dette autre que symbolique' (ibid., p. 109). Comme si la mère inscrivait dans le corps de sa fille, en la façonnant durant la gestation, un discours qui ramène toujours à elle et à son rôle de démiurge, de créateur que ce soit en termes positifs ou bien négatifs :

Parce que c'est l'alphabet élémentaire et indispensable que mon corps a généreusement dévolu à ta perception débutante. Parce que c'est le noyau indestructible autour duquel tu amasseras et tu organiseras tout ce que le monde portera jusqu'à toi. Tu pourras toujours enrichir, et tu enrichiras, ton stock de millions et de millions de combinaisons et d'associations nouvelles. Ce que j'ai mis en toi, demeurera à jamais ton essentiel. [...] Ce sera ta vérité première. (Naouri, p. 51)

Ce dépôt maternel est d'ailleurs très présent avec Colette et avec Leduc. Mais si du côté de Colette, la mère voit sa fille comme son chef-d'œuvre, son extension corporelle, chez Leduc, la mère inscrit dans le corps de sa fille sa propre malédiction puisque l'existence de Leduc est considérée comme un rejeton, une marque de la déchéance maternelle (fille séduite et engrossée par un fils de famille).

Ainsi, comme nous l'avons vu, l'émergence de la voix féminine doit lutter, dans un premier temps, contre des représentations socio-culturelles qui l'ont emprisonnée dans tout un réseau de propos la mettant d'office *hors-sujet*. Mais dans un second temps, il nous apparaît, que dans le rapport à leur propre mère, les femmes dussent se réapproprier aussi leur définition puisqu'elles constituent, semble-t-il, toujours l'objet du discours et jamais le sujet. Devenir un sujet, devenir une femme indépendante est donc un problème non pas uniquement d'ordre phallocentrique mais aussi et surtout d'ordre homo érotique.

Tout se passe comme si les femmes dans les rapports trans-générationnels avaient du mal à accéder à elles-mêmes, ou plutôt à une autre voix/voie d'être. C'est ce que nous avons avec Djébar dans la nouvelle 'Il n'y a pas d'exil' de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) où la communauté des mères tente de faire rentrer chaque jeune fille dans le rite du mariage forcé par une injonction de répétition (Naouri, p. 255). Car ce que détient la mère par rapport à sa fille se situe au niveau des forces de vie et de mort. Dès la prime enfance, la mère s'impose à sa fille dans une relation duelle où elle détient tout pouvoir (ibid., p. 192), celui de donner, celui de reprendre et surtout celui de faire vivre et de former au point de devenir l'indispensable truchement par lequel l'enfant, en l'occurrence, la fillette, accède au sens de soi. Une fois encore, l'émergence de la conscience de soi se fait sur un fond de menace de néantisation – ce qui permettra

d'ailleurs le décollage de l'acte créateur. En effet, la domination maternelle (sous fond de menace de mort) informe le texte et la quête identitaire des trois écrivaines choisies en dévidant, pour chacune d'elle, un sens de ce rapport vicié. Car parler de soi pour une femme sera aussi arriver à exprimer la relation d'amour et de haine à la mère. Partant d'un 'amour-à-corps' entre Colette et Sido où l'une prolonge l'autre, nous avons avec Leduc un 'amour-à-mort' par l'annihilation maternelle exprimée, avant de passer chez Djebbar à une version plus adoucie de la relation maternelle en ayant, d'une certaine façon, un 'amour-accord/raccord' par l'émergence d'une voix qui, descendant des aïeules et émergeant du hammam, viendrait retentir dans celle des femmes du présent.

Car l'impact de la relation à la mère se ressent surtout dans l'attitude que la femme va avoir avec autrui et de là à elle-même – la mère étant le premier motif d'altérité auquel se soumet l'ego de la fille et surtout le premier objet d'amour (Naouri, p. 132). De plus, c'est elle qui va donc générer le sentiment d'appartenance de soi ainsi que le sens de sa propre valeur. En effet, dans la thèse lacanienne de la constitution de soi chez l'enfant (comment il arrive à saisir la réalité de son corps) par le 'stade du miroir', la mère joue un rôle déterminant quant à cet apprentissage du corporel personnel. Car c'est en s'identifiant avec une image hors de soi (dans le miroir ou bien dans le corps d'autrui) que l'enfant s'approprie non seulement son propre corps mais aussi une certaine capacité à se projeter dans le monde et donc à se saisir comme sujet désirant. Seulement, transporté par une image de soi spéculaire, l'enfant est alors captivé dans un morcellement de soi qui l'aliène à lui-même dans la sphère de l'imaginaire avant que le langage ne puisse lui rendre sa propre subjectivité :

L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. (Lacan, 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je', in *Ecrits*, p. 93)

(b) La mère : première figure de l'autre

Cependant, c'est avec Mélanie Klein que l'importance de la conscience de l'espace va prendre sa véritable place dans la construction de l'identité – et ce, toujours dans le rapport à la mère. En effet, l'espace infantile, dont la mère est une expansion, est divisé

en bon et mauvais objet – objets partiels qui morcellent le corps de la mère suivant la présence (bon objet) ou bien l'absence (mauvais objet) du sein qui nourrit.

Dès lors, le monde extérieur qui définit le soi est aussi l'endroit où règne le désir de l'Autre (lieu de l'inconscient) et surtout celui de la mère. La mère devient alors le premier objet symbolisé par l'enfant (et aussi son premier amour) qui, par le jeu du *fort und da* (décrit par Freud à propos du jeu de la bobine dans *Beyond the Pleasure Principle*, p. 7) est investi de tous les désirs. Ainsi, dans le cas de la fillette, son désir est déjà dans le désir de l'Autre (la mère) tout en étant autre. En effet, le désir de la mère (mais aussi le désir *pour* la mère) est signifié par le phallus en tant que symbole de la domination mâle.²² Dès lors, il y a un glissement à effectuer entre les trois instances lacaniennes de représentations que sont l'imaginaire sorte de 'conception originale du narcissisme' (Jacques Lacan, Gilbert Diatkine, p. 20), le symbolique (ensemble des lois, des représentations en 'signifiants' de soi déjà présentes avant la naissance car investies par les parents) (ibid., p. 26) et le réel (ordre de la privation) (ibid., p. 32). L'enfant, dans un premier temps, s'identifie donc au phallus pour combler le désir de la mère. Cependant, le désir de la mère renvoie toujours à autre chose que l'enfant identifie alors comme le Tiers, comme la Loi du 'nom du père' qui est son Autre. Interdisant une rencontre/conformité possible avec le désir de la mère, la loi du père affirme, d'une part à l'enfant, qu'il ne peut représenter le phallus pour la mère et d'autre par à celle-ci, qu'elle (la mère) ne peut pas réintégrer son enfant pour en faire son phallus.

L'accès au symbolique, au symbole (et donc à l'écriture) sera donc à la fois séparation et régulation de la relation mère/enfant, et dans le cas de nos auteurs de la relation mère/fille. Dès lors, il ne reste plus qu'à passer dans l'ordre du réel : en réalisant que le père est porteur du vrai phallus, la fillette comprend que le désir du père est différent (désir aussi de la différence) et que c'est pourquoi il se porte sur la mère. La fillette, confrontée ainsi dans son désir au manque, se retrouve seule à canaliser son désir (de pénis) vers la mère et à lutter pour la reconnaissance de ce désir par le père, tout en espérant inconsciemment recevoir 'comme cadeau un enfant du père' (Laplanche, p. 83). Ainsi, en psychanalyse, le désir premier de la fillette est bien fixation à la mère par ce désir d'être un phallus au point de lui faire un enfant et donc

²² 'Car il faut un symbole à cette marge qui sépare tout être humain de son désir. Le symbole du manque, nécessaire pour introduire son désir dans le signifiant, est le phallus freudien.' ('Sexualité féminine', *Encyclopédia Universalis*, Wladimir Granoff, 15).

d'en recevoir un d'elle – ce qui équivaut à un fantasme originaire de séduction voire de ravissement maternel.

Au terme de cette étude sur les paramètres qui conditionnent l'accès à la conscience de soi en tant que corps chez la femme, nous pouvons dire alors avec Marie-Magdeleine Lessana que, entre mère et fille, se réalise un ravage.²³ C'est d'ailleurs, au même titre, que Leduc fait référence à la relation mère-fille dans son livre éponyme *Ravages* dont l'enjeu est justement l'image d'un corps de femme (convoité par la mère et la fille) qui s'éveille au désir de l'homme par le possible de la procréation. C'est donc à ce point de jonction de la réalité et de l'imaginaire, de la normalité et du pervers d'une relation sexuelle impossible à exaucer, que la dualité mère et fille se réalise :

Le ravage entre fille et mère n'est pas un duel, ni le partage d'un bien, c'est l'expérience qui consiste à donner corps à la haine torturante, sourde, présente dans l'amour exclusif entre elles, par l'expression d'une agressivité directe. [...] Il révèle l'impossible harmonie de leur amour qui se heurte à l'impossible activité sexuelle entre elles. L'épreuve se traversera quand l'image fascinante sera atteinte au point de déchoir. Il ne s'agit pas de meurtre, mais d'un acte qui 'fasse la peau' à l'image éblouissante qui persécute. La chute du pouvoir persécutif de l'image marquera la sortie du ravage, un corps en portera la cicatrice. (Lessana, p. 12)²⁴

Ainsi, l'identité personnelle de l'individu femme se construit sous la menace d'une image persécutrice qui est à la fois source de plaisir et source de dysfonctionnements mais qui, avant tout, s'exprime dans une quête *immarginale* :²⁵

Le ravage n'est pas de l'ordre du don, il est l'épreuve d'une impossible transmission du sexe. Il concerne une jouissance errante, qui se manifeste sous la forme d'une image persécutrice. (ibid., p. 19)

Une fois encore, l'enjeu de la quête identitaire de la femme se résume à la prise de possession (ou bien au refus) d'une image de soi posée en idéal. Une fois encore, l'identité s'acquiert par tout un réseau de détours imaginaires qui semblent dire le 'Je'. Une fois encore, l'enjeu de soi paraît se résumer à une lutte pour la conservation de l'Image bien qu'il s'agisse d'un leurre de soi. Cependant, loin de souscrire à Lessana dans son idée que le conflit mère/fille s'évanouit dans l'atteinte de l'image par la fille, nous alléguons, au contraire, que c'est dans le saisissement de l'image, la

²³ *Entre mère et fille : un ravage*, 2000.

²⁴ Souvenons-nous de l'avortement de Leduc qui, malgré sa difficulté, constitue le point finale à une relation à sa mère faite de dépendance et de rejet (*Ravages*, p. 454).

²⁵ Par ce mot, nous voulons attirer l'attention sur l'imbrication de l'expérience de la marge (marge de soi) à l'image véhiculée par le corps social qui aliène à soi-même.

reconnaissance de sa non-conformité intrinsèque et la subtilisation de son sens signifié que la fille peut enfin se libérer du sceau maternel.²⁶

Ce sera donc en subvertissant ces codes, par l'écrit notamment, que l'identité pourra exprimer sa particularité, en somme le seuil de sa différenciation. L'accès au sexué mais aussi à son sexe propre est donc en partie acquis dans un rapport d'identification au même (la mère) mais par le processus du développement physique et psychique, il se dédouble de conflits et de désirs ambivalents. Ainsi, le corps, par un entrelacement d'affects multiples, est bien apparu comme l'antichambre de l'accès à la conscience de soi, comme l'espace différentiel où va se cristalliser l'individualité. Désormais, pour que la fille se rende maîtresse de son désir, il faudra dégager des mécanismes de résistance(s) afin de défendre ses propres constituants.

Section 4

Les mécanismes de résistances ou la défense du désir de soi

Cela signifie que la '*première fois*' est toujours un commencement relatif et qu'il n'est pas de '*première fois*' qui ne soit *en même temps* répétition d'une '*fois*' '*plus première*' encore. [...] Aussi chaque œuvre renvoie-t-elle à la conquête onto- et phylogénétique de ce pouvoir, chaque création nous restitue un peu du sens même de notre autocréation, sens perdu dans la nuit épaisse des premiers commencements. (Torok, p. 108)

Si volontairement, nous avons changé la terminologie d'Anna Freud des '*mécanismes de défense*' (*Le Moi et les mécanismes de défense*, 1949) en '*mécanismes de résistance*' c'est parce que, tout en y faisant référence – au sens où '*la mise en branle des processus de défense est due à l'angoisse que ressent le moi tantôt devant les menaces de l'extérieur, tantôt devant le surmoi*' (ibid., p. 55) – il nous paraissait plus pertinent de placer d'emblée ceux-ci sur le terrains de la lutte pour préserver l'intégrité du moi.²⁷ Car au cœur de la quête de l'identité chez les trois écrivaines choisies, c'est bien dans la résistance à l'image imposée (qu'elle soit imposée par les hommes, par la mère, par soi-même), image de soi colonisée en somme, que le nœud d'appartenance à soi va se fixer.

²⁶ 'Nous supposons que le ravage se résoudra lorsque, au sein de l'épreuve douloureuse, la fille atteindra l'image qui la persécute au point que la persécution s'évanouisse.' (Lessana, p. 18).

²⁷ Pour préserver l'intégrité et la valeur de l'identité, l'individu à recourt à des réactions défensives qui sont différentes des mécanismes de défense du Moi élaborées par Anna Freud car ceux-ci tendent à '*défendre le moi contre le sentiment d'angoisse interne.*' (Mucchielli, p. 119).

Car avant tout, le mécanisme de défense 'désigne la révolte du moi contre des représentations et des affects pénibles ou insupportables' (ibid., p. 41).

En effet, par l'intermédiaire du texte, nous accédons d'emblée à l'expression d'un mécanisme de défense supérieur, puisque, bien qu'englobant des mécanismes primaires de défense de soi par l'usage d'images et de métaphores, il permet de sublimer les haines et les menaces en résolvant les conflits par la catharsis des mots :²⁸

La sublimation, c'est-à-dire le déplacement vers un niveau plus élevé du but pulsionnel au point de vue social présuppose une acceptation ou tout au moins une connaissance des valeurs morales, partant l'existence d'un surmoi. (ibid., p. 50)

Cependant, parce que l'écrit (le livre publié) s'intègre dans un contexte social vaste, nous devons postuler que les écrivaines étudiées peuvent s'approprier, d'une certaine façon, le discours public de soi. Ainsi, si la sublimation peut devenir un mécanisme de résistance, c'est parce qu'elle va permettre, par une maîtrise parfaite du code, sa subversion par l'ouverture de l'espace privé. Donner un sens aux maux dans les mots devient alors l'ultime récupération et le dépassement possible de tous les conflits.²⁹ Emergence du symbolique, le langage sanctionne, en effet, d'une part, un départ de la relation à la mère et d'autre part, il exprime la capacité de la femme écrivain de se projeter dans un Autre par l'intermédiaire du Tiers – le Tiers étant l'instrument d'écriture, le personnage autofictionnel, mais aussi, le truchement ultime de soi à soi que constitue le lecteur.

Ecrire, par une logique du déplacement, joue alors le double rôle de la reconnaissance du moment et du lieu des conflits par l'image et, en les réinvestissant dans une image de soi réinterprétée permet, par le détour(nement), l'accès à une individualité propre. Les trois écrivaines choisies peuvent donc, enfin, passer du mode de lecture de soi à celui du dire le soi à l'autre (absent) qui me renvoie sans cesse à moi par sa présence imaginée :

Emanation des individus, le Tiers est donc un symbolisme auto-régulateur, [...]. Comme tous les symbolismes, il a son identité référentielle, sa multiplicité fonctionnelle, son efficacité à résoudre les conflits et, enfin, de toute évidence, une origine conflictuelle. [...] Par son effet l'individu est promu 'en personne', le monde vital en *monde culturel*. (Torok, p. 69)

²⁸ Certains mécanismes de défense primaire comme le retournement contre soi-même et la régression sont utilisés par le biais du texte chez Leduc (*Les mécanismes de défense*, Ionescu, pp. 256-68).

²⁹ Voici la définition d'une esthétique psychanalytique telle que Torok la théorise (p. 89):

1. Toute oeuvre d'art comporte nécessairement une double face : consciente et inconsciente, manifeste et latente ; 2. Toute oeuvre d'art est solution exemplaire de conflits exemplaires ; 3. Toute oeuvre d'art symbolise la dialectique universelle de la symbolisation elle-même.

Par ce passage de la notion d'identité au crible du symbole et des jeux de significations, par ce *symbolisme sociatif* (Torok, p. 70), le travail textuel des trois écrivaines peut signifier deux consciences : 'j'ai conscience de ma solitude au monde et je fais partie d'un sens plus large qui m'englobe et me dépasse'. A ce niveau-là, la résistance créatrice, prenant conscience de son impossible achèvement, s'avoue comme héritière d'un processus identitaire ancestral : l'autocréation. Celle qui nous fait être nous-mêmes depuis le début (si début il y a eu), celle qui règle et module nos identifications, nos sédimentations, celle qui, par affects interposés, permet l'élargissement structurel et culturel de la palette de notre moi.

Mais bien plus encore, lutter pour imposer son propre désir par l'intermédiaire du langage, c'est aussi lutter contre l'imposition réflexive des deux Imagos introjectées que sont l'Imago féminine et l'Imago masculine (ibid., p. 129). En somme, c'est recréer la relation tripolaire des commencements de soi (père, mère, enfant) en ordonnant, selon son désir, cette évolution imaginale afin d'accéder à nous-mêmes. Mais bien plus encore, par les mots, l'écrivaine s'inscrit du côté du père pour mieux établir la nécessaire distance qui, seule, peut faire survivre la femme à sa mère en permettant l'élaboration de sa propre image de soi. Ainsi que l'écrivent Abraham et Torok, la parole (ici le langage écrit) 'est toujours d'abord un fait de dé-maternisation' (ibid., p. 421) puisque par les mots se rompt la symbiose qui liait l'enfant à la mère et se joue la coalescence de la duplicité et de la culpabilité de l'individualité (ibid., p. 386). Les écrivaines choisies font donc acte, par leurs écrits autofictionnels, de deux choses : qu'elles ont pris conscience de leur féminité en sortant de l'enveloppe maternelle par la confrontation au masculin, et qu'elles ne peuvent faire cela que dans l'acceptation d'un sevrage infantile définitif.³⁰

Leurs écrits sont donc bien, avant tout, la marque de la défense du désir de soi contre tout rapport au maternage/nourrissage quel qu'il soit. Elles démontrent, en effet, qu'elles sont passées d'une bouche pleine de sein à la bouche pleine de mots par l'expérience de la bouche vide – celle qui s'ouvre devant la page blanche qui reste à écrire :

D'abord la bouche vide, puis l'absence des objets deviennent paroles, enfin les expériences des mots elles-mêmes se convertissent en d'autres mots. Ainsi le vide oral originel aura-t-il trouvé remède à tous ses manques par leur conversion en rapport de langage avec la communauté parlante. [...] Opérer ce passage, c'est réussir que la présence de l'objet cède la place à une auto-appréhension de son absence. (ibid., p. 263)

³⁰ 'Comme si les mots étaient destinés à combler au plus vite et au plus plein les lacunes spatiales entre l'enfant et sa mère.' (A. Anzieu, p. 74).

Affranchies des traumatismes de l'enfance, ces auteurs ne sont donc plus des enfants mais, femmes, elles savent aussi s'affranchir des clichés de l'enfantement qui ne constitue plus un moyen de s'affirmer.³¹ La liberté du plaisir sexuel et le refus d'enfanter vont ainsi de paire avec l'expansion du désir de soi dans l'espace (autre) du texte. D'ailleurs, même si la culpabilité les menace parfois, c'est souvent au prix d'un enfantement désinvesti ou raté que l'écriture s'impose comme moyen parfaitement contrôlable de se perpétuer. De Bel-Gazou, fille de Colette, malheureuse de se sentir abandonnée à l'avortement de Leduc au cinquième mois de grossesse ; le désir féminin sublimé, qui est désir de sublimation, passe donc d'un mode de reproduction génital à une reproduction linguistique de soi :

La fille manifeste par la parole et par l'écriture une possibilité et un plaisir de fonctionnement intérieurs représentatifs de son plaisir sexuel. [...] L'écriture concrétise le résultat d'un érotisme intériorisé dont l'objet est métabolisé. C'est une procréation substitutive, preuve de fécondité. (A. Anzieu, p. 79)

De plus, au niveau narcissique, l'acte d'écriture inscrit dans le domaine du réel le désir féminin impossible à montrer, l'Autre du phallus toujours présent dans sa puissance et son désir.³² Cette écriture-signe, écriture-résistance, écriture-anti-mère, cette procréation substitutive, a donc pour but de laisser une trace de soi, une image neuve et vraie ciselée au plus près du moi dont le parcours identificatoire de l'espace et du corps à la voix a été refait. L'espace du corps est alors le plateau de rebondissement des significations multiples d'un soi en mutation et en résistance, il est aussi ce qui peut donner véritablement corps à l'œuvre :

Mais la femme qui écrit, elle aussi, comble son propre espace, qui devient l'instrument de concrétisation du signe. (ibid., p. 84)

Ici, au terme de ce parcours de l'identitaire corporel au féminin, nous sommes arrivés aux limites de la consistance de soi, là où justement la maternité fait crise et là où peut débiter une parole du 'Je' libéré des images qu'on lui assène de toutes parts. Se défendre a donc consisté en l'apprentissage du sexe en tant que manque. Et, par l'association positive du vide et de l'acte créateur, la femme qui écrit, a pu reprendre en

³¹ Ainsi que l'explique Annie Anzieu, il y a d'ailleurs comme une coïncidence entre la crise de l'écriture féminine verbale et le développement des moyens contraceptifs. (ibid., p. 71).

³² Même s'il peut y avoir, pour une femme qui écrit, une double culpabilité : celle sociale de s'emparer des moyens de discours et celle plus psychanalytique 'de ce que l'écriture devient le signifiant d'un savoir que la mère interdit : c'est-à-dire le contact manuel avec le phallus paternel, et l'échange d'un plaisir avec le père par ce contact.' (ibid., p. 83).

main son destin personnel. Il lui reste donc une dernière confrontation : démontrer qu'elle n'a pas le phallus, certes, mais qu'elle peut assumer une position viable dans l'Autre scène (celle de l'inconscient, de l'imaginaire et des symboles de l'écrit). Ainsi, en insufflant son désir au texte, elle se place de manière avantageuse, prête à manier les signes pour arriver au plus près du sens de soi.

Chapitre 4

Des jeux de voix en 'je' de soi : la réorganisation textu(r)ée

Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématiques. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantasmatique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son oeuvre. (Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 44)

Section 1

Texture de soi : donner des mots au corps ou du corps aux mots

(a) Les pouvoirs de l'écriture

En dernière étape de notre réflexion, nous verrons maintenant comment c'est dans la formation d'une voix du 'je' que la quête identitaire peut être résolue. En effet, le chaos primaire et la crise existentielle se dénouent quand le 'je', accédant enfin à lui-même, fait éclater le réseau d'images déstructurées de lui-même qu'autrui lui a imposé. Il s'agit donc, en faisant acte de soi, par une sorte de transsubstantiation de la matière du corps à celle des mots de rétablir un lien social. En somme, le texte va tisser un réseau de phrases-liens, et, en jouant le rôle de véritable cordon ombilical de soi à autrui, il va permettre de s'homogénéiser avec le corps de l'Autre (corps social et politique) tout en favorisant une réintégration personnelle.

Pouvoir se dire, c'est en effet, dire non à l'oppression de l'Autre (en tant qu'opposant au désir et opposé à soi par sa différence) mais, c'est aussi opérer un déplacement du pouvoir biopolitique ce 'discours résolument naturaliste qui entend fonder une stricte division sexuelle de la société et du monde' (Perrot, p. 415). En effet, ainsi que l'a montré Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité*, le corps, et surtout

celui de la femme, est pris dans une logique historique en étant façonné par la culture.¹ L'apport de Foucault à ce sujet est d'autant plus important qu'il montre comment le désir (sexuel) a été peu à peu investi par le pouvoir juridico-discursif du social sous tout un dispositif de censures, d'interdits et de règles qui, au lieu de réprimer le sexe, ont en fait produit la 'sexualité' en tant que telle (*Histoire de la sexualité* I, p. 151) : 'Il n'y aurait pas à imaginer que le désir est réprimé, pour la bonne raison que c'est la loi qui est constitutive du désir et du manque qui l'instaure.' (ibid., p. 108). Ce qu'il rajoute cependant, c'est que là où il y a pouvoir, il y a rapports de force – sorte de plate-formes qui multiplient les décalages, les contradictions et les stratégies possibles (ibid., p. 121-22) –, et là où il y a rapports de force, il y a points de résistance, sorte de nœuds rebonds.² Or, le corps féminin, saturé de sexualité, a trop longtemps été défini comme support des mécanismes du bio-pouvoir, et comme siège des conflits entre sphère privée et sphère publique.³

Voilà pourquoi, les textes du/sur le féminin seront de véritables 'matrices de transformation' (ibid., p. 130). En outre, ces écrits devenus les espaces différentiels où se jouent les démultiplications paradigmatiques identitaires du sexué, vont créer, de manière subversive, une articulation du pouvoir et du savoir de soi car ils marquent la naissance des femmes au discours historique par l'appropriation d'une 'technique de soi'. En ce sens, par l'affirmation du silence imprimé qui est devenu une nouvelle voix de soi, ils renversent le discours direct et dirigeant, pour un discours émergeant des espaces autres, marginaux :

Le discours véhicule et produit du pouvoir ; il le renforce mais aussi le mine, l'expose, le rend fragile et permet de le barrer. De même le silence et le secret abritent le pouvoir, ancrent ses interdits ; mais ils desserrent ses prises et ménagent des tolérances plus ou moins obscures. (ibid., p. 133)

¹ Nous pouvons d'ailleurs noter que Perrot considère que Foucault a donné 'des armes utiles à la critique féministe : ainsi, sur le pouvoir, le corps sexuel comme cible et véhicule du biopouvoir, les stratégies de résistance ou les technologies du soi.' (Perrot, p. 414).

² 'Elles [les résistances] sont l'autre terme, dans les relations de pouvoir ; elles s'y inscrivent comme l'irréductible vis-à-vis. Elle sont donc, elles aussi, distribuées de façon irrégulière : les points, les nœuds, les foyers de résistances sont disséminés avec plus ou moins de densité dans le temps et l'espace, dressant parfois des groupes ou des individus de manière définitive, allumant certains points du corps, certains moments de la vie, certains types de comportement. [...] Mais on a affaire le plus souvent à des points de résistances mobiles et transitoires, introduisant dans une société des clivages qui se déplacent, brisant des unités et suscitant des regroupements, sillonnant les individus eux-mêmes, les découpant et les remodelant, traçant en eux, dans leur corps et dans leur âme, des régions irréductibles.' (ibid., p. 127).

³ De plus, le corps de la femme étant au cœur de la famille (sphère privée), il devient cœur du dispositif de la sexualité aussi car 'La famille, c'est le cristal dans le dispositif de sexualité : elle semble diffuser une sexualité qu'en fait elle réfléchit et diffracte.' (ibid., p. 147). Notons à ce propos, d'ailleurs, que Foucault avait prévu un quatrième tome à son *Histoire de la sexualité* intitulé *La femme, la mère et l'hystérique*.

Ainsi, en plaçant le corps dans une nouvelle sphère de prise en charge des signes, l'enjeu textuel va s'articuler autour de deux pôles ambivalents et complémentaires – la revendication de la différenciation et en même temps la quête d'une normalisation par rapport à autrui. Comme si écrire devenait non seulement une réorganisation 'textuée' de l'identité mais aussi texturée voire même structurée par le multiple au masculin et la pluralité féminine. Le me/tissage, dont nous parlions au début de ce chapitre, se révèle alors dans une diversité des voix (du corps social et personnel), sans moyen de savoir ce qui a lancé en premier (le corps où les mots) cette dialectique différentielle. L'incessant mouvement quasi-tragique de ce va-et-vient, de ce flottement, indique la prégnance du mécanisme vital de création de soi pour combattre les oppressions imaginaires et imaginées lorsque le 'je' se constitue ou veut se constituer en noyau identitaire complet (Mucchielli, p. 28) – c'est-à-dire constitué d'un système affectivo-cognitif, d'une mentalité et d'un système culturel bien défini.⁴

Que ce soit avec Colette, où le noyau identitaire est dominé par l'individuel, de son expérience de petite fille éduquée librement par une famille littéralement ou 'littéralisée' hors-normes ; que ce soit avec Leduc où le noyau identitaire est plutôt fondé sur une identité groupale, puisqu'elle est totalement soumise aux reflets désastreux du féminin tel qu'il doit être ; ou bien encore que ce soit avec Djébar où le noyau identitaire du 'je' se façonne plus sur la culture en tant que vaste corps capable, seul, de rassembler les différences. Chacune de ces trois auteurs se distingue ainsi par sa capacité à se choisir un nœud identitaire autour duquel elle fabrique sa propre texture. Comme si, loin d'omettre totalement les deux autres composantes, l'écrivaine s'engageait déjà, au seuil même de toute tentative de rétablissement du sens de soi, dans un jeu qui est aussi un 'je' ou plutôt dans un 'je' d'auteur devenu 'jeu' d'acteur. Car le travail sur le mot permet de canaliser finalement le travail sur le corps (au sens matériel) identitaire. Le processus du dire rejoint alors la dynamique de l'agir au sens où il participe de la construction/évoation des composantes du moi :

Il faut donc remarquer que les acteurs eux-mêmes sont des sujets 'agissants' et que, dans certaines conditions, ils participent à la création des composants de leurs identité personnelles et culturelles. Pour ce faire, ils en créent eux-mêmes les constantes qui les structurent. Chaque acteur, en fait, participe à la façon dont les autres le définissent en retour ce qui sert de base à ses propres possibilités de se définir et de proposer une

⁴ 'Ces systèmes sont des noyaux identitaires par leurs processus de fonctionnement. Sources de savoir, d'appréciations, de jugements, ils servent à la connaissance du sujet par lui-même. Ils sont source de la conscience de soi dans toutes ses composantes : sentiment d'unité, d'appartenance, de différence, de valeur, d'autonomie et d'estime de soi. [...] Ils sont par là sources du sentiment d'existence lui-même.' (Mucchielli, p. 55).

définition de lui (processus circulaire de la définition de l'identité). Cette définition se fait toujours à travers les manières d'être et d'agir des acteurs. (Mucchielli, p. 29)

L'acte quasi-corporel de l'écriture est donc le moyen ultime qui permet à l'identité qui se cherche, à l'identité en fuite, en crise ou bien en déroute, de se fixer certes, dans un espace-temps textuel limité ; mais aussi il lui permet de constituer justement les prémisses d'un réel projet identitaire pour acquérir ou bien se rapprocher au plus près d'une cohérence finale de son être. En ce sens-là, l'utilisation de différentes voix, de paliers différentiels, de schèmes et de tons multiples dans la trame auto-fictionnelle se font et se défont, tel un écheveau d'intrigue enroulé, (parfois même jusqu'à l'asphyxie chez Leduc), autour d'une permanence composée de la somme des affects du soi. (ibid., p. 68).

Mais plus encore, c'est bien dans le mouvement des espaces différentiels, de ces différents niveaux d'assouplissement du 'je', que se reflète la dialectique élémentaire de la constitution humaine résidant dans ce que Mucchielli nomme 'la dialectique de l'autonomie' centrée sur le couple ambivalent fusion-rejet. En psychanalyse, c'est d'une certaine façon ce même processus que Freud a remarqué chez le petit enfant : il s'agit de mettre à distance l'autre mais aussi dans le même mouvement d'inclure autrui comme autre objet dans son propre moi (le fort/da).⁵ Comme si, c'était dans la soustraction, la conscience du manque et la menace du vide que s'érigeait l'identité en quête d'elle-même. Prendre donc un stylo et se poser, se libérer sur une feuille de papier devient donc la voie et aussi la voix d'accès qui seule peut fonder en acte le sentiment d'autonomie. Espace *hors-temps* particulier où l'on résout la dialectique cartésienne de l'opposition du corps à l'âme, de l'existence de soi externe à l'intellect, le texte devient la plate-forme d'échange où le monde intérieur rejoint le monde extérieur sur la ligne ténue de l'encre s'inscrivant sur le vide de la page.

Voilà pourquoi, pour nos trois auteurs, c'est dans l'acte d'écriture, qui intervient à des moments divers de leur vie, que se condense ce dévoilement intime qui est aussi construction de l'identité.⁶ Chez Colette, nous nous pencherons plus sur les textes de la maturité où l'autonomie n'est plus à créer mais bien à imposer (par une liberté du corps aussi) dans une société encore soumise aux préjugés de sexe. Tandis que chez Leduc, il

⁵ 'Le problème de l'identité personnelle qui est en partie le problème du positionnement de sa valeur par rapport à autrui, significatif qu'il faut à la fois imiter et maintenir à distance, recoupe le dilemme humain fondamental de la recherche de la bonne distance affective.' (Mucchielli, p. 76).

⁶ 'Lorsque l'identité sociale est frustrante et insatisfaisante, les individus tenteront de quitter leurs groupes d'appartenance [...]' (ibid., p. 90).

s'agira de voir comment par l'écriture, peut s'élaborer et s'exprimer le cri de soi, étouffé jadis par sa mère, puis écrasé dans un contexte social patriarcal qui ne laisse pas de place aux corps bâtards. C'est d'ailleurs, finalement ce concept identitaire de bâtardise, transposé en phénomène d'hybridation, que nous trouvons chez Djébar, où l'écriture passe peu à peu d'un système d'affirmation de soi à un moyen de résistance non pas aux autres mais au principe même de la différenciation. Ainsi, dans l'œuvre de ces écrivaines, le sentiment d'autonomie s'acquiert dans la rupture, sur la ligne de démarcation entre l'avant et l'après (le moi dominé et le moi libéré) ou au moment même du procès de libération. L'écriture, qui donne des mots au corps, résout donc l'identité au seuil de l'entre-deux qui articule les espaces différentiels, derniers bribes du lien de dépendance.⁷

(b) De l'espace de soi à l'espace textuel

Ainsi, nous pouvons dire que l'écriture en elle-même est spatiale. Elle concentre au cœur de son mouvement à la fois l'impératif personnel de positionnement du 'je' et aussi son corollaire qui est la mise à distance. En ce sens, l'identité jouée dans l'espace-texte est une identité différentielle.⁸ Les mots du texte de soi font alors office de jalons de distanciations qui, en mettant à l'écart autrui, permettent le rassemblement d'un Moi autonome qui tente de s'octroyer une nouvelle place sociale, en somme de (se) réintégrer à autrui.

Le corps du texte devient, par cette alchimie verbale le double du corps réel que l'écrivain(e) de soi ne peut pas voir en entier.⁹ En somme, les espaces différentiels sont des plateaux où viennent affluer ce que François Jullien nomme les 'stratégies du sens' (*Le Détour et l'accès*, p. 8) c'est-à-dire 'la façon dont l'esprit se rapporte à la réalité'

⁷ L'écriture de soi à l'âge de la maturité, telle que nous l'avons avec nos auteurs, est donc bien l'affirmation de l'autonomie d'un soi qui se cherche encore : 'Le sentiment d'autonomie fonde la possibilité de pensées, de décisions, et d'actes personnels. Ces affirmations de l'identité propre servent souvent à mesurer la maturité de l'identité. L'acte autonome de l'identité mature est débarrassé des motivations liées au lien de dépendance.' (ibid., p. 76).

⁸ 'Souvent on peut donc répondre à une demande de définition identitaire en énonçant seulement les caractéristiques différentielles principales et connues qui nous spécifient de tel ou tel autre partenaire social.' (ibid., p. 93).

⁹ 'Ce besoin de 'donner corps' pour le fixer dans une oeuvre à ce que découvre le regard saisissant les choses d'un autre point de vue débouche sur trois possibilités différentes, qui engagent trois conceptions de la littérature : la projection des sensations corporelles du créateur, la construction de l'oeuvre comme corps métaphorique, l'effort pour tirer du code organisateur du texte le corps même, le *corpus*, du texte.' (D. Anzieu, p. 119).

(ibid.) et, en les faisant rebondir, ils les ouvrent à une redéfinition de soi. Le mouvement initial de ces espaces texturés repose donc dans le cheminement du détour et de l'Accès.¹⁰ Comme si, en fin de compte, toute tentative de se dire, pouvait se résumer dans la figure du cercle où chaque essai de départ de soi – par la perte du 'je' dans d'autre(s) voix – aboutirait, en retour, au 'je' de départ, identique certes, mais à la fois différent car enrichi.¹¹

Ecrire devient alors l'ultime aventure au cœur de l'inquiétante étrangeté qui gît au fond de chacun, et la ligne abrupte encrée de soi joue le rôle d'axe régulateur des tensions narcissiques.¹² Ecrire est alors la preuve d'une prise de pouvoir, mais aussi d'une prise en main des signes et du sens pour réinterpréter, à travers son corps personnel et ses mots personnels, le corps social et l'expression/le langage dominant. Trouver ses mots, exprimer son monde intérieur c'est finalement subvertir les codes normés que sont le monde extérieur et la langue politiquement correcte pour s'investir dans le champ nouvellement constitué d'une identité commune différente et différentielle. Ceci est d'autant plus important que dans les écrits féminins du XX^{ème} siècle, il s'agit de (re)créer un corps homo(érotique), corps communautaire des femmes entre elles, tout en le liant à l'émergence d'une voix voire d'une parole transgénérationnelle qui va de Sido, mère de Colette, aux sœurs et combattantes de l'Islam dont parle Djebbar en passant par le contact des corps lesbiens chez Leduc.

En fin de compte, tout en faisant accéder le lecteur à une 'béance du sens', le texte de soi au vingtième siècle dépasse la tentation d'une dilution herméneutique du soi en rétablissant un lien fort avec les symboles – au travers du tissage du moi en texte. Ainsi, si d'un côté la crise identitaire était liée à la relation des interfaces identiques de deux corps vécus comme doublets signifiants et indissociables – par l'identification à l'autre femme, la mère – nous pouvons dire que le passage, par le biais des mots, à une réorganisation textuée (et aussi texturée) marque définitivement l'accès, d'un point de

¹⁰ Même si, chez Jullien, il s'agit d'opérer un détour par la culture orientale pour dégager un meilleur accès aux composantes de la culture occidentale.

¹¹ Ainsi que le dit Deleuze 'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle.' (Deleuze, p. 12). Mouvement d'un retour à soi que Doubrovsky a, lui aussi, reconnu : 'MAIS PEU IMPORTE tout texte est finalement circulaire (...) où la fin est inéluctablement donnée dès le commencement où la fin est le commencement' (Doubrovsky, *Fils*, p. 432).

¹² Somme toute, c'est l'amour porté à soi-même qui constitue l'enjeu de l'écrit de soi car grâce au texte : 'Autour des traces de surgissement traumatique, l'œuvre tisse sa toile pour les capter, pour suturer les déchirures, pour accomplir, par une peau symbolique de mots, par un entrelacs d'images plastiques ou sonores, la restauration de l'intégrité narcissique de la personne.' (D. Anzieu, p. 210).

vue psychologique et psychanalytique, à la reconnaissance de l'autre différent, le père porteur de la Loi symbolique, selon Lacan, tout en assumant son autonomie :

Aussi les créateurs alternent-ils entre la gratitude filiale envers l'exemple paternel qui a donné l'accès au code (les premiers codes sont toujours reçus de l'extérieur) et le ressentiment envers un père qui n'a pas fourni le bon code à l'enfant (le code d'un autre ne peut jamais être bon pour soi). [...] En résumé, ce qui est d'ordre paternel dans le travail de la pensée, c'est l'ancrage du message (verbal, sonore, pictural, gestuel, etc.) dans le code. (Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, pp. 79-88)

Le texte est donc affirmation des cinq éléments sexuels de la pensée nécessaire au développement de l'acte créateur et au déploiement de l'identité indépendante que sont 'le maternel, le paternel, le féminin, le masculin et l'indéterminé' (ibid., p. 89). Car, somme toute, écrire sur soi, c'est se poser la question de son origine et cette dernière question ne se détache pas de celle de sa propre conception.¹³ En effet, de Colette à Djébar, l'image du père dans les textes – bien que toujours traitée de manière distante – joue le rôle d'un point de focalisation externe pour l'identité de la fillette devenue désormais femme écrivant. Chez nos trois auteurs, écrire, c'est ainsi retrouver le père tout d'abord dans sa valeur symbolique par l'admission et l'usage du code offert par lui : combler le vide des livres vides du père chez Colette, retrouver l'éducation lettrée du père bourgeois chez Leduc ou bien rendre compte de l'éducation (coloniale) paternelle instituée en elle chez Djébar. Mais aussi, par la force de la fiction, c'est pouvoir le reconstruire, non en personnage exemplaire comme Sido chez Colette, mais bien comme corps réel par lequel tout a commencé, à savoir l'émergence d'une conscience de soi comme identité de la différence mouvante dans des espaces de sens différentiels.

Une fois de plus, le tissu-texte apparaît non pas comme une seconde peau (tel le manteau en lapin fétiche de Leduc) mais comme une enveloppe nouvelle qui, recréant par analogies la surface de résonances d'une peau de nourrisson attentif au moindre toucher, permet le retour aux sensations premières, à cette origine somme toute du moi-peau à la fois protecteur et unique contact avec le monde extérieur :

Une des premières images de son corps que l'enfant se fait est celle d'une surface de peau commune à sa mère et à lui (en termes mathématiques, une interface, elle d'un côté, lui de l'autre côté de la même peau), surface réceptrice d'une multitude d'excitations dans le chaos desquelles son psychisme naissant tente de mettre non pas un ordre mais des diversités d'ordres locaux et catégoriels. La toile du peintre, la page blanche du poète, les feuillets rayés de lignes régulières du compositeur, la scène ou le terrain dont disposent le danseur ou l'architecte et évidemment la pellicule du film, l'écran du cinématographe, matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière entre deux corps en

¹³ Anzieu va plus loin en affirmant que c'est ce qui permet de conquérir l'angoisse de la scène primitive : 'La capacité de passer de la vue (ou de l'entendu) à la conception d'un code est subordonnée à l'existence d'un relais paternel, en tant qu'il permet de faire du fantasme de la scène primitive un objet de conquête plus que d'effroi.' (D. Anzieu, p. 84).

symbiose comme surface d'inscriptions, avec son caractère paradoxal, qui se retrouve dans l'œuvre d'art, d'être à la fois une surface de séparation et une surface de contacts. (ibid., p. 72)

Ainsi, l'interface de saisissement de soi devient aussi créateur du monde.

Section 2

Le projet identitaire ou concevoir l'intraduisible pour se construire

L'œuvre est un équilibre, à la fois instable et stationnaire, entre ce processus dont elle est un produit, et cet état qu'elle ne peut dans la plupart des cas affirmer que sous la forme d'une négation. L'œuvre se construit comme un homologue de l'appareil psychique : le représentant psychique inconscient représente le noyau, le code en puissance ; le corps dont l'œuvre est habillée par le travail de composition représente l'écorce, l'enveloppe psychique, l'interface tournée d'un côté vers le dedans, de l'autre vers le dehors – vers le travail psychique interne au créateur, vers le travail de l'œuvre proposée au public. Entre l'écorce et le noyau, un vide. (D. Anzieu, p. 208)

Ce sera donc dans la confrontation aux deux obstacles principaux de l'origine de soi (la négation et le sentiment du vide) que le projet identitaire devra s'ériger. Il faut, en effet, pouvoir se détacher d'un triple néant qui parasite notre représentation de soi pour accéder à la mise en mot quasi-idéale d'un 'je' qui serait enfin lui-même : enfer des autres, enfer de se sentir prisonnier d'un Imaginaire culturel et, enfin, enfer de la fuite incessante que le 'je' a construit pour ne pas tomber dans leurs pièges.

Voilà pourquoi, se dire par l'écriture de soi n'est toujours en fait qu'une tentative de trouver les mots d'une expression qui n'existerait pas en soi mais qui serait pensée, imaginée comme dans un au-delà des lignes de fuite du 'je' en question.¹⁴ La construction de l'identité semble alors se bâtir, en dernier ressort, sur la conscience exacerbée d'une expression impossible à décoder. Ce qui donne, comme moteur même à l'écriture, le ton d'une lutte dans chaque parcelle de mot : que ce soit celle des souvenirs et de la nostalgie du temps de l'enfance avec Colette, celle de la déchirure intérieure rongant jusqu'à l'obsession Leduc, celle enfin de l'apaisement des conflits intérieurs dans la conscience lucide qu'une guerre des mots par langage interposé est la seule issue chez Djébar.

¹⁴ 'Le travail créateur crée un emploi pour cet excès d'images mentales, de pensées, d'affects qu'une existence ne suffit pas à épuiser, quitte pour le créateur à s'en épuiser lui-même.' (D. Anzieu, p. 209).

Car ce qui soumet nos trois auteurs dans leur quête de soi n'est, somme toute, que la menace de la mort qui se profile autour d'elles et en elles. Négation de tout, néant de l'agir, absence de la pensée et des mots, la mort est bien ce contre quoi l'écriture s'érige ; la mort est bien la voix de l'intraduisible qui se fait sentir au fond des textes identitaires – qu'ils soient masculins ou féminins d'ailleurs. Didier Anzieu dans *Le Corps de l'œuvre* va jusqu'à dire que c'est elle qui, générant une impulsion vitale, est à l'origine de l'acte créateur comme tentative ultime de se sortir des sables mouvants du passé et de l'Histoire.¹⁵ Ceci est d'ailleurs d'autant plus important chez des écrivaines qui, non seulement conscientes d'être soumises à la finitude humaine, se sentent menacées de mort dans leurs propres mots par la menace de l'évanouissement du texte-femme dans le logos patriarcal.

Hors-la-loi du code, du langage des pères, la femme-écrivaine qui écrit sur elle n'a donc pas d'autre choix que de s'imposer par la revendication d'une transgression – seule possibilité de survivance à la menace d'anéantissement qu'elle ressent.¹⁶ Les jeux d'images de soi qui s'offrent au regard d'autrui tout en se fermant à son public chez Colette et les délires d'interprétations de soi jusqu'au renversement des tabous féminins les plus classiques chez Leduc semblent donner la pareille à l'écriture enquête, écriture-requête de Djébar qui offre sa possible expression en sacrifice pour dire la voix des autres, des oubliées. Ainsi, de la menace de mort à la lutte contre l'oubli, le travail de création d'un soi féminin (doublement transgressif) dans les mots s'articule autour du processus de 'décollage', cette 'pensée divergente [...] qui dévie des stéréotypes et des normes' (ibid., p. 18) et qui s'opère sous la menace de l'arrachement à la vie (ibid., p. 27).¹⁷

De plus, tout comme la crise était au seuil de la toute première apparition de la conscience de soi (par le traumatisme de la naissance qui fait passer d'une mise en scène de soi sur la scène du monde à une 'mise en crise, dérèglement multiple, risque mortel' (ibid., p. 22) ; dans le travail créateur du texte de soi, c'est aussi dans la crise que la nécessaire réorganisation par un autre moyen va faire jour car :

Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises, internes et externes, une régression à des ressources inemployées qu'il ne faut pas se contenter d'entrevoir mais

¹⁵ 'C'est l'ombre de la mort sur la créativité qui opère le décollage.' (ibid., p. 27).

¹⁶ 'La capacité du Moi, car c'est bien de lui qu'il s'agit, de structurer, sous forme d'un langage écrit, des données qui n'entrent pas au départ dans un ordre symbolique déjà connu, constitue un des traits essentiels sinon de tout génie, du moins du génie scientifique ou littéraire.' (ibid., p. 39).

¹⁷ Voir les caractéristiques du *féminin* selon Anzieu : ancrage de la parole dans le corporel, réponse active à la pénétration d'une idée forte et recherche de plaire par la beauté. (D. Anzieu, p. 86).

dont il reste à se saisir et c'est la fabrication hâtive d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur, ou, si la régression ne trouve que du vide, c'est le risque d'une décompensation, d'un retrait de la vie, d'un refuge dans la maladie, voire d'un consentement à la mort, psychique ou physique. (D. Anzieu, p. 19)

Véritable élaboration tertiaire, selon André Green dans *La Folie privée*, le travail d'écriture, qui est aussi celui d'un démiurge, tend donc à nouer et à dénouer les nœuds identitaires dans le jeu incessant des interfaces personnelles et textuelles. Sur la brèche du fil du mot juste, justifié mais aussi justifiable de soi, nos trois auteurs s'imbriquent littéralement avec le nouvel objet du texte, comme pour déplacer l'essentielle relation d'attachement qui, jadis, les liait avec autrui et le monde.¹⁸ Ecrire l'intraduisible c'est donc aussi se détacher de sa propre image en tant qu'existence, c'est prendre du recul et surplomber depuis l'autre 'scène' sa propre mise en scène de soi – celle qui a fait ce que nous sommes au moment où nous écrivons/construisons 'je'. De cette mise à distance de soi, résulte alors l'entrée, parfois catastrophique (comme avec Leduc), dans la pluri-dimension textuelle où l'espace de réalité, ainsi démultiplié en paliers successifs, décompresse la relation jadis conflictuelle entre espace réel extérieur et espace réel intérieur.

Le résultat de cette confrontation est l'accès à une nouvelle dimension (que nous nommerons l'Imaginaire) et dans laquelle le 'je' nouvellement constitué s'accapare, tel un double, les faits de l'auteur tout en n'ayant pas son sens physique – le corporel est en effet aplati sous l'interface des mots. C'est ainsi dans cette réduction, ou plutôt ce passage du 'Je' objet de discours au 'Je' sujet – et uniquement sujet de discours puisqu'il n'a d'existence que dans les mots de soi – que toute la problématique de l'écrit identitaire se fixe. L'écrivaine franchit donc des plate-formes de décompression de son moi jusqu'à la création de soi dans l'Imaginaire et dans un nouveau discours qui, lui-même, peut se démultiplier en un autre Imaginaire (celui du personnage joué par le 'je'). Le mouvement de l'intraduisible s'exprime donc, ici, dans cet incessant passage d'une dimension à l'autre. Et c'est dans cette menace constante de la défaillance du cadre (affectif) que se cristallise l'écriture de soi :

Une activité mentale incessante reconduit en effet la présence permanente autour du Moi d'un environnement dont il ne sait plus se passer pour être à la fois stimulé et enveloppé : mère intérieure dont il est assuré que le rôle ne lui fera jamais défaut et sans laquelle il ne saurait pas comment être activé, n'ayant jamais fait l'expérience de fonctionner de lui-même, par lui seul. (ibid., p. 75)

¹⁸ 'Créer, c'est surmonter alors la séparation, retrouver l'unité originelle perdue, ce qui suppose la perte surmontable : les mêmes circonstances peuvent en effet provoquer une angoisse si massive qu'elle entraîne, au contraire, l'interruption de la capacité créatrice.' (ibid., p. 74).

Cette surstimulation maternelle est justement ce qui provoque l'effondrement de la personnalité chez Leduc – avec une mère qui investit de manière perverse le rapport de son propre corps au corps de l'enfant produisant une hyperfantasmatisation – ainsi que l'assise combattive d'une symbiose toujours possible avec sa mère chez Colette.¹⁹ Tandis que, chez Djébar, la nécessité du retour au contact femelle/maternel perdu est ce qui permet le saisissement créateur.

Finalement, le travail créateur permet d'effectuer, à l'avance, en libérant les possibilités de concevoir son incommunicabilité, 'le deuil de sa propre mort' (ibid., p. 31) qui n'est pas encore advenue et qui est à venir.²⁰ Cependant, la menace de mort peut être aussi celle que l'auteur fait régner sur son propre monde et ses propres relations : l'écriture passant d'une mise en scène à une mise à mort. Car, si écrire c'est lutter contre sa propre mort, c'est aussi, en tuant les autres, ressentir l'affirmation de sa pleine survie :

Créer, c'est toujours tuer, imaginaiement ou symboliquement, quelqu'un, le processus étant facilité si ce quelqu'un vient de mourir car on peut le tuer avec de moindres sentiments de culpabilité : ceux-ci restent en effet l'un des plus grands obstacles intérieurs au travail créateur. (ibid., p. 31)

Fruit d'un conflit de pouvoir avec les figures du Surmoi à un niveau psychanalytique, l'écriture est une fois de plus empreinte d'une forte culpabilité. Cependant, il ne s'agit pas de celle de la femme qui se sort d'un langage oppressant mais bien de celle de tout être humain souhaitant, en secret, éliminer l'Autre de sa propre représentation. Comme si le but inavoué et inavouable – ou plutôt intraduisible, sauf dans une autre langue (celle de la folie chez Leduc ou bien d'une langue étrangère chez Djébar) – était de faire de soi le point central de la mise en scène écrite. Pas étonnant donc que Elliott Jacques (ibid., p. 51) situe, de manière statistique, l'âge moyen de la création artistique à 37 ans, moment où la mort réelle a déjà frappé. En effet, les textes des écrivaines que nous avons choisis ont été écrits principalement à ce moment où la maturité psychique s'affirme : que ce soit chez Colette, où un véritable

¹⁹ 'Si la mère (ou la personne en tenant lieu) investit de façon perverse le rapport de son propre corps au corps de l'enfant [...] : le fantasme est dans ce cas l'accomplissement imaginaire non pas du désir du sujet, mais du désir de la personne à qui il a été assujéti, dans un tacite contrat pervers ; le caractère imaginaire de l'accomplissement fantasmatique constitue une parade (à réitérer sans cesse dans l'actuel) contre le danger, dont la menace demeure suspendue sur le sujet, d'un accomplissement réel ancien avec la mère (ou son substitut).' (ibid., p. 77).

²⁰ 'L'œuvre, dans ce cas, est préservation vitale du peu qui a été alors effectivement communiqué ; elle est aussi une tentative, optimiste ou désespérée, de réduire l'écart, de rectifier le décalage, de dire ce qui ne peut que rester incommunicable.' (ibid., p. 211).

tournant s'instaure par la pratique autofictionnelle, que ce soit chez Leduc où cet âge impact signe le début de sa souffrance littéraire, ou encore que ce soit chez Djébar où il stigmatise une période de dix ans de silence après laquelle toute tentative de dire sera différente. A ce moment-là de la vie, la violence dont s'est nourrie le Moi depuis des années, se rétracte dans un espace de sublimation en quelque sorte : tuer, certes, mais pour mieux retrouver semble être le credo au cœur de ce nouveau mécanisme.²¹

En somme, l'écriture de soi, ou plutôt la projection de soi dans un espace autre, permet à l'écrivain(e) de faire le deuil d'un exil foncier qui serait, somme toute, celui d'une possession totale qui n'a jamais eu lieu. Figure circulaire ou bien éternel retour sur soi, l'œuvre écrite condense l'angoisse impossible à articuler autrement que dans les méandres de la phrase, angoisse finalement humaine d'une humanité qui cherche indéfiniment son identité métissée et exilée dans un ailleurs du texte :

Avec la maturité, l'œuvre devient le produit d'un deuil qu'il faut faire, non seulement celui d'un être cher, mais celui d'une union imaginaire du tout-petit (qui a subsisté en nous) avec la mère toute-puissante, mais le deuil que chacun de nous, en raison de cette naissance ainsi inaccomplie, a à effectuer, selon les âges de la vie, où selon la diversité des pathologies, d'une enfance merveilleuse ou odieuse, d'un amour terminé ou impossible, d'une maison, d'un pays dont on est à jamais exilé, le deuil de ce que l'on n'a pas eu et que l'on n'aura jamais, le deuil de sa propre mort inévitable à venir un jour, ou qui est déjà là, silencieuse et active, dans un organe du corps ou de la pensée. (ibid., p. 58)

Section 3

Texte de la parole, parole du texte : le jeu des voix

Lueur, fulguration imprévisible des infinis de langage.²²

(a) Le texte comme inscription identitaire des voix de soi

Ainsi, par ce mouvement interne incessant de substitution d'un espace différentiel (de soi) à un autre dans l'acte d'écriture, le texte sur soi devient avant tout le texte de la parole de soi. Où l'identité en fuite trouverait refuge finalement dans un amalgame de

²¹ C'est exactement ce mécanisme que l'on retrouve dans le travail de Mélanie Klein sur l'acte créateur : en effet, selon elle, créer est en quelque sorte une réparation de l'objet aimé que l'on a détruit et perdu. Car en réparant le bon objet, on se soulage soi-même du chagrin de la perte.

²² Roland Barthes, 'Théorie du Texte' in *Encyclopedia Universalis*.

mots et de significations qui se résolvent dans la différence plurielle, celle des textes sous-jacents au texte interface.

Nous touchons alors ici une question essentielle : car avant toute chose, y a-t-il possibilité de penser l'identité sans langage ? Y a-t-il possibilité de montrer son existence sans expression verbale ? Peut-on rester enfermé sur soi et avoir connaissance de son identité ? L'identité n'est-elle pas ce qui émerge de soi au contact d'autrui ? Ces questions posent donc un double problème : il n'y a pas de possibilité du sentiment d'existence sans autrui et c'est dans l'acte de communication, c'est-à-dire dans le mouvement vers l'autre, que la notion de personne peut prendre pied. Cependant, hormis toute la communication non-verbale qui représente, certes, environ quatre-vingt dix pour cent de la communication humaine, ce qui différencie l'humain des autres êtres vivants est justement sa capacité de parole en tant qu' 'expression, verbale de la pensée' (*Le Robert*, p. 1592). Or, il s'agit là d'un problème que la philosophie du langage n'a pas cessé de questionner : pouvons-nous nous penser sans les mots ? Sont-ce les mots qui nous forment ou bien nous qui (nous) formons (ou déformons) dans les mots ? Malgré ce questionnement sans fin, nous pouvons alléguer que l'expression textuée constitue une certaine réponse à la problématique identitaire. En effet, la parole suppose des sens multiples : elle peut être la voix (exercice de cette faculté) et aussi, dans le jargon des linguistes, l' 'usage que l'individu fait du langage' par opposition à la langue (*ibid.*, p. 1592).

Ainsi, nous disposons de deux éléments pour étayer notre réflexion : d'une part, la parole pourra, par extension, désigner aussi la parole écrite (discours) et d'autre part, nous pouvons affirmer que prendre parole c'est avant tout s'accaparer un code linguistique ou code de sens commun que l'on va informer de sa marque (sorte de trace identitaire personnalisée) :²³

C'est l'ensemble propre à une langue naturelle des signes conventionnels et des règles opératoires de leurs arrangements rendant possible l'utilisation de cette langue à ceux, et seulement à ceux qui connaissent ces signes et ces règles. (D. Anzieu, p. 169)

²³ Même si, ici, nous nous détachons d'Anzieu puisque, à l'instar de Passeron (*ibid.*, p. 166), il affirme que dans l'acte de communication il doit y avoir une réponse du destinataire et que de ce fait 'la littérature [...] est une parole qui n'attend pas de réponse'. Or, loin de souscrire à cette définition du littéraire, nous pencherons plus du côté de l'interaction/interactivité entre écrivain et lecteur. Car cela constitue un acte de communication à part entière. En effet, à partir du moment où il y a écriture, c'est-à-dire parole transcrite, il y a acte de transmission et de réception. Le lecteur peut d'ailleurs écrire à l'auteur pour lui donner ses impressions. En, ce sens, la littérature est une forme de dialogue dans l'entre-deux des silences de l'écriture.

Ainsi, considérant le texte écrit comme un travail unique sur le langage, nous pouvons dire qu'il donne naissance, d'une certaine façon, à un langage unique. Il est donc approprié de parler, avec les sémioticiens, du texte littéraire comme trace idiolectale de l'identité c'est-à-dire empreinte, vestige et non expression directe :

Il [le créateur] s'approprie un code pour lui seul, mais par dérivation, transformation, destruction, permutation de codes existants. Il s'invente une langue sur mesure, mais qu'il taille dans la langue commune dont il renouvelle quelques aspects. (ibid., p. 175)

Ainsi, dans le passage (ou re-passage) de l'oral à l'écrit, l'existence du code se trouve doublée puis dédoublée puisque le code nouvellement produit porte aussi en lui les traces de sa signifiante même.²⁴ C'est par exemple ce que nous avons avec Colette dans *La Naissance du jour* ou bien avec Leduc et Djébar quand elles se mettent en scène écrivant et jouant du code.

Seulement, tous ces processus décrits comme agissants au cœur de la parole, ne signifient pas pour autant que la fuite identitaire est résolue dans l'expression et dans la fixation du discours écrit. Au contraire, c'est justement dans cette double transcription (jamais parfaite, toujours dans l'ordre de l'à-peu-près) d'un passage du monde intérieur au monde extérieur (puis de l'oral à l'écrit) que s'ancrent, irrémédiablement, le désir de fuite de la problématique identitaire et son corollaire qu'est le sentiment de mise en exil de soi. Comme si ces deux intuitions résidaient à la lettre, au pied du mot dit/écrit ou plutôt toujours *impossible à dire* au plus près.

Ainsi, l'insaisissable identité trouve son égal dans l'ordre du dire. Car c'est au moment même de la diction du 'je' que s'opère, en cet instant de désir de saisissement de soi, l'acte qui couronne l'impossibilité même à y parvenir. Dire, c'est en effet, émettre, prononcer, s'arracher au silence d'une identité introuvable, c'est donc tenter d'accéder à sa possible formulation. Mais dire, c'est aussi exprimer, faire sortir de soi dans le but de communiquer avec autrui une vérité qui est *ma* vérité. Il s'agit donc d'un acte qui s'apparente au dévoilement, à la levée du mystère de soi face à autrui. Mais acte d'inscription de soi aussi, il vise aussi la reconnaissance qui englobe son milieu privé dans le milieu public (mu réciproquement par le même mouvement). Seulement dire, au sens figuré, porte la marque d'une manifestation quelconque visant toujours à signifier : dès lors, le dire est aussi une manière de se *parler* mais surtout de se

²⁴ 'Tout code, à partir du moment où il produit un message écrit, se dédouble en un sous-code qui commande le contenu et un autre sous-code qui préside à sa forme, dédoublement conforme au principe sémiotique fondamental mis en évidence par Barthes que tout système de communication non seulement sert à communiquer les messages qu'il permet de produire mais se désigne lui-même comme code.' (ibid., p. 172).

représenter – par toute forme de représentation de soi, d’expression de soi, y compris la non-représentation et la non-expression que sont le silence et le port du masque (comme la laideur chez Leduc qui la rend finalement non-visible).

Dès lors écrire/s’inscrire, c’est affirmer une existence qui veut (ou refuse) de s’inscrire dans une communauté humaine donc dans un groupe pluriel de paroles plurielles et d’identités plurielles. Se dire/s’inscrire, au sens où nous l’entendons, est donc toujours de l’ordre de la pluralité et donc du conflit: car le dire peut devenir ukase, loi imposée à autrui pour se protéger (par exemple Sido). La parole de soi s’inclue donc d’emblée dans un texte plus grand, sorte de grand écrit universel, sorte aussi de lieu de l’autre.

(b) Le dialogisme textuel

C’est donc en cela que nous dirons que, du premier niveau du texte autobiographique ou autofictionnel que nous avons nommé le texte de la parole, nous passons à un niveau supérieur qui serait la parole du Texte – comme si chaque texte écrit était un morceau de l’immense puzzle des innombrables combinaisons du langage, de ce qui fait justement *son* identité humaine au travers du verbe.²⁵

Voilà pourquoi, il nous a semblé bon, pour conclure l’introduction de la problématique identitaire au XX^{ième} siècle, de soulever ce qui constitue le dernier ressort des espaces différentiels : moment ultime où l’espace-mot équivaut à l’espacement de soi. Car, la théorie du texte, telle qu’elle est définie au XX^{ième} siècle, est empreinte de la même crise conceptuelle de l’identité – elle en porte donc les mêmes stigmates :

Dans [le] mot/discours [...] c’est la division du sujet, scindé d’abord parce que constitué par un autre, pour devenir à la longue son propre autre, et par là multiple et insaisissable, polyphonique. Le langage d’un certain roman est le terrain où le morcellement du ‘je’, son *polymorphisme* s’entend. (Kristeva, ‘Une poétique ruinée’, introduction à Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*)

Ainsi, si la quête des origines est impossible à définir comme telle car prisonnière de tout un réseau de références et d’éclatements de représentations de soi, le

²⁵ ‘Si la littérature est essentiellement intertextuelle, ce n’est pas seulement parce que toute écriture prend acte de l’ensemble des textes écrits, mais aussi parce qu’elle se situe de plain-pied avec la totalité des discours qui l’environnent.’ (Piégay-Gros, p. 12).

texte, lui aussi, ne peut plus se suffire à lui-même.²⁶ La réorganisation texturée du texte de soi en inter-soi (personnalité prise dans une immensité d'identités) se fait alors par l'entremise d'un seul texte, redéfini comme intertexte. Cette nouvelle approche de l'objet-texte, théorisée par Kristeva, dans les années soixante est ce qui va nous donner la clef des espaces différentiels précédemment définis. Force diffuse, il n'est plus, en effet, composé que de traces textuelles et lui-même n'est plus qu'une trace parmi d'autres traces. Décomposé, hétérogène, ayant une allure kaléidoscopique, le texte vécu ou lu comme intertexte de soi est désormais une zone stratifiée de couches de mémoires (héritage ou tradition) qui s'amoncellent les unes aux autres selon le processus organique de la sédimentation. Parfois lieu d'intersections, de parallélismes et d'engendrement d'un renouvellement différentiel, l'intertexte, saturé de toute signification échappe cependant à l'asphyxie. S'il y a interférence, c'est toujours dans l'optique d'une identification bâtarde, c'est-à-dire d'une ré-écriture de soi en lieu et place d'une existence car avant tout 'C'est la profondeur d'une mémoire collective et anonyme que confère au texte l'intertextualité' (Nathalie Piégay-Gros, p. 34).

Ainsi, tout comme 'l'intertextualité est [...] le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte' (ibid., p. 7), l'écriture de soi autofictionnelle est la circulation d'une identité/altérité vers une autre. Et, si la dynamique de l'intertexte est la transposition de signes d'un système dans un autre, le texte de soi constitue alors, pour l'autobiographie, un travail de 'redistribution, déconstruction et dissémination' (ibid., p. 12) des représentations de soi. Au cœur des ramifications de la mémoire, nous nous retrouvons alors en face du rhizome de Deleuze et des degrés circulaires des espaces différentiels. L'intertextualité liée au texte de soi est le processus par lequel l'objet-identité parvient à maturation dans le processus même d'écriture en se révélant à chaque fois différent sous l'effet des lectures plurielles à venir.²⁷

Car, c'est dans la relation à l'autre que le sens devient signification : l'interaction dialogique est alors le point d'impact des espaces différentiels : là où ils rebondissent d'une image à une autre, d'une parole à une autre, d'un mot à un autre.²⁸

²⁶ Ce que Gérard Genette appelle la transcendance du texte ou transtextualité où le texte est le centre d'un réseau de discours multiples qui se superposent les uns aux autres sur la technique du palimpseste.

²⁷ 'C'est à une *circularité* des textes que l'on a ici à faire. Il ne s'agit plus de remonter vers une origine, mais de prendre acte de l'infinie circulation des textes dans un espace où tous se côtoient et multiplient leurs reflets.' (Piégay-Gros, p. 134).

²⁸ 'Un énoncé est donc toujours pris dans un réseau d'énoncés autres qui le façonnent. Comme l'hétérogénéité de l'énoncé est comparée à la diversité des langues, l'éclatement de tout énoncé se trouve référé au dialogue : en tout terme sont inscrites la voix et la parole d'autrui, si bien que le *monologisme*

De plus, à la base de l'intertextualité, Kristeva s'est inspiré de la théorie de la polyphonie telle que Bakhtine l'a défini dans son livre *Esthétique et théorie du roman* où il affirme que 'le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal' (p. 87). Chaque mot (trans)portant une parole autre, chaque énoncé étant pris dans un réseau d'énoncés autres qui le façonnent, le roman ne devient plus qu'un genre à l'identité hybride où la dialogisation intérieure du discours est corollaire de la stratification de la langue trop pleine d'intentions plurilinguales (ibid., p. 148):

Pour le prosateur, l'objet est le point de convergence de voix diverses, au milieu desquelles sa voix doit retentir : c'est pour elle que les autres voix créent un fond indispensable, hors duquel ne sont ni saisissables, ni 'résonnantes' les nuances de sa prose littéraire. (ibid., 102)

Ainsi, tout comme le mot est au croisement de plusieurs énoncés, le texte est au croisement de plusieurs discours et l'identité personnelle est au croisement de plusieurs possibilités de soi. Pas étonnant donc que selon Bakhtine, les traces de ce cheminement se retrouvent principalement dans l'affranchissement des tabous et de la subversion des codes, dans l'usage intensif de la mise en oeuvre de ce qui d'habitude n'a pas droit de cité dans l'œuvre.²⁹ Et c'est bien à cette lumière là que nous pouvons lire les travestissements burlesques de Leduc, sa mise en scène de la folie, mais aussi la relecture de l'histoire chez Djébar ou encore la légèreté ambiguë de Colette. Cependant, dans ce rapport au temps discontinu, dans ce chaos des vestiges de l'être et des paroles, l'intertexte est ce qui permet de retracer un semblant de continuité entre le moi et son existence :

L'intertexte est donc le point pivot autour duquel s'articulent le sujet, l'écriture, le lieu et la mémoire. (Piégay-Gros, p. 86)

Voilà pourquoi, les trois objets d'études que nous avons choisis pour évaluer la quête d'identité sont le lieu, le corps et la voix : sorte d'interface de lecture qui reconstruit un processus de maturation de l'identité du repérage de soi à l'interprétation de soi en passant par l'identification – mais toujours en ayant conscience que le

s'efface devant le *dialogisme*, comme la parole unitaire devant une parole éclatée, hétérogène, traversée par celle d'autrui.' (ibid., p. 26).

²⁹ 'Car la dialogisation intérieure du discours est l'indispensable corollaire de la stratification de la langue, la conséquence de son « trop-plein » d'intentions plurilinguales. Or, cette stratification, et le trop-plein, comme l'alourdissement intentionnel de tous les mots, de toutes les formes qui s'y rapportent, est le corollaire inévitable du développement historique, socialement contradictoire, du langage. [...] Et cette prose littéraire s'empare du mot, chaud encore de sa lutte, de son hostilité, du mot point résolu encore, déchiré entre les intonations et les accents hostiles, et, tel quel, le soumet à l'unité dynamique de son style.' (Bakhtine, p. 148).

mouvement de la quête se fait en dehors, en situation de résistance, c'est-à-dire à la frange, dans l'entre-deux des catégories, tout comme l'intertexte se trouve finalement à la jonction de la mémoire collective et individuelle (ibid., 84). Ainsi, empreints d'une logique combinatoire, texte de la parole et parole du texte apparaissent tous deux marqueurs de l'impossible unité de la quête d'identité. Car, tout comme l'écriture du texte, ils ne parviennent jamais qu'à effleurer la réalité d'une individualité au travers des résidus du passé. En effet, ces bribes de souvenirs ou biographèmes sont intégrés dans un processus de recyclage (au sens de récupération des déchets) à une double composition du 'je' sans cesse tournée vers l'avenir.

Section 4

Faire acte de soi ou la démultiplication des impossibles

Toute oeuvre n'est-elle pas une façon d'affirmer, et de nier, l'impossibilité de dire pourquoi du réel a été possible, une façon d'affirmer et de nier l'impossibilité de calculer tous les possibles, de les accomplir ensemble, d'en inventer de nouveaux ? Dans cette perspective, le plaisir esthétique surgit quand quelque chose d'impossible cherche à être et que, de l'accomplissement de cet impossible, quelqu'un se fait le héraut. (Anzieu, p. 134)

(a) La scène de l'écriture : l'empire des traces de l'impossible

Ainsi, de cette descente au cœur du texte, nous avons été propulsés au centre de la dramaturgie de l'écrit comme espace intérieur en conflit avec l'extériorité qui est, en somme, la réalité. Point de rencontre, lieu d'affects réprimés, le but ultime de l'expression de la voix est en ce sens celui de l'aveu de soi : il s'agit de l'interface où se cristallisent les anneaux de l'identité entre ce qui a eu lieu et ce qui aurait pu avoir lieu.

Dans cette volonté de faire acte de soi, nous sommes donc face à une démultiplication des possibilités de soi qui sont en même temps des impossibilités d'être. En proie, nous aussi, au vertige de la page blanche qui appelle l'acte créateur, nous sommes placés, à ce dernier échelon de la réflexion, au centre de la scène de l'écriture comme le dit Jacques Derrida dans son livre *L'écriture et la différence* (1967) qui signe une réflexion sur le freudisme et l'écriture. En effet, nous sommes situés face à un questionnement capital sur la création. Peut-on créer en parlant de soi ? D'où sort

la voix qui dit 'Je' ? Y a-t-il possibilité de représenter par quelque moyen le psychisme interne ? Car, dès lors, le texte apparaît là où se jouent toutes les combinaisons des possibles, il est le lieu et le corps de toute voix, siège de la création. Il porte les traces de la naissance textuelle douloureuse d'un lieu du vocal où, l'espace d'un instant, le 'je' croit s'émanciper de sa coquille asphyxiée, vidée par l'attraction du dehors. Plate-forme de rebond, la scène de l'écriture est aussi le berceau des étrangetés, puisqu'elle ne rejette pas l'*Unheimlich*, l'étrangeté, part de toute identité. Car des mille plateaux de Deleuze, il n'y en a qu'un, en leur milieu, qui soit berceau de la voix originelle, non pas celle du soi enfin retrouvé mais plutôt de l'acceptation du partage des voix au sens politique du terme. Sorte de démocratie des imaginaires, lieu de toutes les mémoires : en somme, celui qui s'attable pour écrire se lance dans un brouillage des pistes déjà révélées :

Ces sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. (Foucault, 'La bibliothèque fantastique', in *Travail de Flaubert*, p. 106)

'Pouvoirs de l'impossible', tel est en somme le but de toute expérience d'écriture : investir le texte du pouvoir de soi mais en même temps le réduire à son impossibilité même. Car l'écriture est mémoire et la mémoire est avant tout selon Derrida 'différence insaisissable et invisible entre les frayages' (Derrida, p. 299), c'est-à-dire résistance infinie, détours multiples entre des forces subalternes, des couches superposées de signes.³⁰ Impossibilité donc de générer un écrit du commencement : 'L'écriture originaire, s'il en est une, doit produire l'espace et le corps de la feuille elle-même.' (Derrida, p. 311). Il n'y a donc jamais assurance d'un point de départ car l'endroit du commencement est toujours surdéterminé par des contingences historiques, philosophiques ou politiques (Geoffrey Bennington, *Circonfessions*, p. 19). Ainsi, ici on frôle la problématique de la traduction, transcription des traces de soi et de son

³⁰ Le frayage est un élément capital dans l'élaboration du modèle neurologique de l'appareil psychique tel que Freud le décrit en 1895. Voici d'ailleurs ce que dit Freud à ce sujet dans une lettre à Fliess du 6-12-96 (lettre 52, p. 154) : 'Tu sais que, dans mes travaux, je pars de l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par un processus de stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnémoniques se trouvent de temps en temps remaniés suivant les circonstances nouvelles. Ce qu'il y a d'essentiellement neuf dans ma théorie, c'est l'idée que la mémoire est présente non pas une seule mais plusieurs fois et qu'elle se compose de diverses sortes de « signes »'. Derrida lira dans cette lettre l'élaboration de la *différance* c'est-à-dire les strates, traces mnésiques, restructurations et transcriptions qui font l'identité car selon lui, ici, la trace commence à devenir écriture.

impossibilité foncière à saisir non seulement le corps, mais aussi la temporalité présente de l'objet :

Le texte n'est pas pensable dans la forme, originale ou modifiée, de la présence. Le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'unissent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont *toujours déjà* des transcriptions. Des estampes originales. Tout commence par la reproduction. Toujours déjà, c'est-à-dire dépôts d'un sens qui n'a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement, *nachträglich*, après coup, *supplémentairement* : *nachträglich* veut dire aussi supplémentaire. (Derrida, p. 314)

L'impossibilité même de l'écriture qui apparaît au seuil du XX^{ième} siècle, et qui se déploie tout au long du siècle, est justement l'hyper conscience que ce qui s'offre à l'écrivain(e) en quête d'identité ne peut sortir de la bulle de la reconstruction. Ecrire est donc une sorte de chemin antagoniste, une route semblable au mécanismes du travail du rêve chez Freud où chaque élément vient symboliser ce qu'il n'est pas :

Tout ce que Freud nous donne à penser de la force de l'écriture comme 'frayage' dans la répétition *psychique* de cette notion naguère *neurologique* : ouverture de son propre espace, effraction, percée d'un chemin contre des résistances, rupture et irruption *faisant route* (*rupta, via rupta*), inscription violente d'une forme, tracé d'une différence dans une nature ou une matière, qui ne sont pensables comme telles que dans leur *opposition* à l'écriture. (Derrida, p. 317)

En ce sens, l'écriture est triple : d'une part elle est résistance et espacement et de l'autre elle est de l'ordre de la différence :³¹

Le propre de l'écriture, nous l'avons nommé ailleurs, en un sens, difficile de ce mot, *espacement* : diastème et devenir-espace du temps, déploiement aussi, dans une localité originale, de significations que la consécution linéaire irréversible, passant de point de présence en point de présence, ne pouvait que tendre et dans une certaine mesure échouer à refouler. En particulier dans l'écriture dite phonétique. Entre celle-ci et le logos (ou le temps de la logique) dominé par le principe de non-contradiction, fondement de toute la métaphysique de la présence, la connivence est profonde. Or dans tout espacement silencieux ou non purement phonique des significations, des enchaînements sont possibles qui n'obéissent plus à la linéarité du temps logique, du temps de la conscience ou de la préconscience, du temps de la 'représentation verbale'. Entre l'espace non phonétique de l'écriture (même dans l'écriture 'phonétique') et l'espace de la scène du rêve, la frontière n'est pas sûre. (Derrida, p. 321)

Ainsi, nous rejoignons notre réflexion primaire sur l'identité, à savoir la notion de pureté. L'écriture pure n'existe pas car la perception pure n'existe pas. Au sein du texte, nous sommes sur une scène systématisé dans une suite de rapports multiples et incessants. L'impossibilité de l'expérience moderne dont parle Foucault réside précisément ici : dans la conscience de l'incapacité à mettre en mots totalement et

³¹ 'Il n'y a pas d'écriture qui ne se constitue une protection, *en protection contre soi*, contre l'écriture selon laquelle le 'sujet' est lui-même menacé en se laissant écrire : *en s'exposant*.' (Derrida, p. 331).

l'impossibilité d'accéder à la conscience de soi directement – le médium des mots fait toujours interférence :

S'il n'y avait que perception, perméabilité pure aux frayages, il n'y aurait pas de frayage. Nous serions écrits, mais rien ne serait consigné, aucune écriture ne se produirait, ne se retiendrait, ne se répéterait comme lisibilité. Mais la perception pure n'existe pas : nous ne sommes écrits qu'en écrivant, par l'instance en nous qui toujours déjà surveille la perception, qu'elle soit interne ou externe. (Derrida, p. 335)

La scène d'écriture est donc finalement impossible à saisir car elle se pose entre la vie et la mort, elle n'est que trace d'une existence qui se cherche et qui sans cesse se perd :

La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l'angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, un fils de Dieu, une signe de la parousie et non une semence, c'est-à-dire un germe mortel. (Derrida, p. 339)

Avec cette réflexion de Derrida sur Freud et l'écriture, nous aboutissons alors au problème majeur que sous-tend tout acte d'écriture, comme toute pensée de l'identité : celle de la métaphysique de la présence :³²

La métaphysique de la présence pense selon deux temps (logiques et souvent historiques) : présence, d'abord, du monde à un regard, d'une conscience à elle-même, d'un sens à l'esprit, de la vie en soi, d'une sensation à un corps, d'une expérience à une âme, d'un sein à une bouche ; absence ensuite – le monde voilé, la conscience égaré, le non-sens, la mort, la débauche, le langage, le sevrage. (Bennington, p. 19)

Voilà pourquoi, faire acte de soi est en ce sens toujours vécu dans l'impossible. Car, finalement, le signe qui est signe de quelque chose est justement le signe de la chose en son absence, c'est-à-dire qu'il est là entre deux présents (ibid., p. 26). Figure du sensible et de l'intelligible, il n'appartient à rien en somme. C'est donc dans la fuite qu'il se définit le mieux. Telle est donc la déconstruction de Derrida : le signe de Ferdinand de Saussure, qui prônait la priorité du signe sur le référent et la priorité du signifiant par rapport au signifié, est déchu pour une sorte de nihilisme créateur où il n'y aurait ni chose, ni signe, ni commencement. Mais si l'écriture avait un avantage sur la parole, c'est-à-dire celui de pérenniser par les mots une attitude au monde – alors que la parole, sitôt prononcée s'évapore dans les airs – Derrida rappelle que l'écrit est toujours falsifiable.³³ Entre parole et écrit nous sommes donc sur un plateau différentiel : écrire,

³² 'Tout comme la linguistique soulève la question de l'être par la conception du mot 'être' en lui-même donc soulève la philosophie de la présence, Derrida atteint aussi la psychanalyse et l'inconscient freudien qui est une forme de questionnement de soi immédiat sur une présence à soi de la conscience réfléchissante.' (Bennington, p. 27).

³³ 'Bien plus que le signifiant parlé, l'écriture semble donc accentuer le risque du détour par le sensible impliqué en tout signifiant.' (Bennington, p. 46).

c'est dire au risque d'être falsifié – pensons par exemple à une mauvaise compréhension des textes sans recours à une discussion, ce qui est arrivé à Leduc en un sens – alors que parler, c'est dire en sachant qu'il y a disparition.

Entre un écrit incompris et une parole sans existence : l'impossibilité de l'être se trouve mis en porte-à-faux. Entre une écriture de l'absence, de la perte et de la mort et une parole morte avant même d'avoir été prononcée, nous sommes au cœur de la démultiplication des impossibles : toujours dans une image de l'écart, du vide, et de l'absence de l'autre :

Car si tout élément du système n'a d'identité que dans sa différence par rapport aux autres éléments, chaque élément est ainsi marqué par tous ceux qu'il n'est pas : il en porte donc la trace. (ibid., p. 73)

Or, c'est ici que s'affirme la notion de la *différance* chez Derrida puisqu'elle est le 'centre qui permet le jeu des différences entre elles, tout en se soustrayant à ce jeu' (ibid., p. 76).³⁴ Force toujours active, toujours en mouvement de transformation, de conversion, de production et de résistance, faite d'infiltrations et de renvois, la *différance* est l'unité dynamique centrale des espaces différentiels. De plus, loin d'exprimer le vide et le néant identitaire, par la référence à Derrida, nous nous engageons dans le processus de nomination de 'l'enchevêtrement de l'autre-dans-le-même qui est condition du même' (ibid., p. 74).

Une seule chose permet donc de s'extraire de ce dilemme : l'itérabilité ou la puissance de répétition dans l'altérité (ibid., p. 57) qui fait que le signe n'est toujours que sa propre représentation et qu'il est hanté par sa répétition possible (ibid., 169). C'est donc dans cette transmission in-définie – risque du non-sens, de la perte par le détour - que réside l'issue des espaces différentiels de l'écriture de soi. Où comment le sens des signes inscrits est voué à une réinvention qui en même temps permet la réinvention de soi. La métaphysique de la présence se renouvelle bien par cette philosophie du langage : car marqué par sa différence/ *différance*, élément d'un système (plateau différentiel) qui s'oppose à un autre système (espaces différentiels), il porte les marques de l'absence de l'autre – Autre de l'inconscient, et autrui.³⁵ L'impossible est donc ici

³⁴ 'Plaisir pur et réalité pure serait également mortels. La vie est dans leur différence [...] Il s'ensuit que le principe de réalité n'est pas en opposition avec le principe de plaisir, mais que c'est la même chose, en différence, le détour selon lequel le principe de plaisir règle et se règle.' (ibid., p. 132).

³⁵ 'Car si tout élément du système n'a d'identité que dans sa différence par rapport aux autres éléments, chaque élément est ainsi marqué par tous ceux qu'il n'est pas : il en porte donc la trace.' (Bennington, p. 73).

mis en péril. Le vide et l'attraction du vortex différentiel est ici comme avalé par l'enchevêtrement de l'autre dans le même, d'autrui dans le soi :

Le mouvement de la différence n'est donc plus simple et uni, mais repli constamment l'infini sur le fini sans jamais pouvoir s'immobiliser. (ibid., p. 113)

Ainsi que dans le freudisme, il n'y a pas deux lieux différents au sein du psychisme mais une *différance* de lieux/de forces dans le même, ainsi dans la scène d'écriture, il y a un espacement d'où sort la tension créatrice, l'instinct de vie qui s'érige contre la mort, le détour par l'autre pour revenir au même différencié. Sur le chemin de la quête d'identité, nous sommes passés de l'espacement au signe avant de revenir à l'identité dans le tissage du texte de soi : l'identité est donc produite par cette force née de la *différance*, du jeu de tensions et de maîtrise qui émerge de l'altérité de soi sans cesse appelée par l'autre.

(b) De la quête à la scène de soi : vers l'espace du Tiers

De la représentation des sens, nous sommes alors passés à la traduction du signifié rabattu sous de multiples signifiants. Tel est ce sur quoi repose le lieu de la naissance du vocal : la tension différentielle du milieu. Il s'agit d'un espace de traduction (pas seulement d'une langue à une autre mais au sein même d'une langue comme nous l'avons avec Djébar) où les langues s'entremêlent, se choquent et se délient.³⁶ Non pas espace de la marge mais plutôt espace du centre, il devient alors la métaphore de toute création, l'onde de réverbération de toute pratique signifiante puisqu'il est le troisième lieu – non pas celui du réel, non pas celui de l'imaginaire – mais celui de la *borderline* ou ligne de démarcation.

Nouvel espace, il intercepte les échos qui oeuvrent dans les deux espaces-clefs que sont pour nous l'espace-mère et l'espace-père : pouvoir de l'engendrement matériel contre le pouvoir du symbole.³⁷ La quête identitaire dans le texte littéraire ne peut alors

³⁶ 'Ce « lieu », d'un « troisième genre », avant la distinction du monde « réel » (illusoire) et du monde des Idées (réelles), que Platon ne peut penser que dans un déferlement de 'métaphores', est dit, entre autres, nourrice, matrice, réceptacle, mère.' (Bennington, p. 195).

³⁷ 'L'enjeu de la pensée de l'écriture n'était pas de réhabiliter l'écriture au sens courant, mais de voir l'écriture déjà à l'œuvre dans la voix : il ne s'agit donc pas de promouvoir un pouvoir matriarcal contre un patriarcat, mais de montrer que ce qu'on a toujours entendu par « père » (voire par « pouvoir ») n'est constitué qu'à partir d'une antériorité qu'on peut appeler « mère » uniquement à condition de ne pas la confondre avec le concept habituel de mère.' (Bennington, p. 196).

se visualiser que sous la forme d'une trace multiple au sens existentiel du terme : trace d'une différence (je suis moi écrivant) inscrite dans le même (étant une femme, la mère potentielle) tout en marquant la présence de l'autre (l'homme, le père, autrui). En termes psychanalytiques, le *borderline* ou cas-limite semble d'ailleurs être la nouvelle maladie identitaire du siècle à venir. En termes de fréquence et d'étendue, elle est d'ailleurs comparée à l'hystérie du siècle dernier, même si l'appellation *borderline* réunifie la notion identitaire puisqu'elle ne met pas désormais uniquement à l'index de l'exclusion/différenciation la femme :³⁸

Maladie mentale de la modernité, dans un monde qui érige en valeurs suprêmes l'individualisme et le narcissisme (du moins dans nos sociétés occidentales), l'état-limite représente ce mal de fin de siècle que nous appréhendons encore avec difficulté du fait d'une inévitable myopie historique. (Sztulman, p. 10).³⁹

Malaise moderne aux signes annonciateurs du spleen ou bien de l'existentialisme, ce symptôme s'est peu à peu immiscé dans une idée de la conscience de soi comme déchirement et carrefour de données antagonistes (hybridité, bâtardise). Mais, selon Green, c'est surtout dans le processus du transfert de la cure analytique que le cas-limite se révèle par la tension entre le désir de se protéger d'autrui sans pour autant le perdre (Green, p. 57). Car ce nouveau concept entraîne aussi une redéfinition de l'identité, non plus comme être limité, mais bien comme être qui est lui-même une limite (ibid., p. 107).

Ainsi, loin de stigmatiser nos auteurs de l'appellation 'cas-limites', nous pourrions alléguer que leurs œuvres, qui traversent le siècle, portent en germe cette crise à venir de l'identité *borderline* qui marque, d'une certaine manière, la fin de l'identité postmoderne puisqu'elle constitue une des formes de résolution de cette crise des signes (de soi). Et, en somme, il s'agissait d'arriver à faire naître une nouvelle voix, une troisième voix (celle du Tiers) qui pourrait mettre fin à l'hystérie du mythe féminin pour, en le libérant, épandre un mythe au féminin – expression du passage de l'oubli à la mémoire, de l'oppression à la maîtrise, de la dépossession à la représentation de soi. Tel est ainsi le but ultime de la quête identitaire au sein du texte de soi : frôler l'impossible de la narration pour accéder à l'altérité qui constitue l'impossible de la personnalité, ce que je ne serai jamais bien que je puisse en avoir la conscience si ce n'est la consistance de son (ir)réalisation :

³⁸ 'A l'instar de l'hystérie du début du siècle, maladie de la femme par excellence et qui annonçait les valeurs féministes, nous ne devinons encore que confusément les mutations psychologiques et sociales qu'annoncent la 'maladie' état-limite.' (ibid., p. 10).

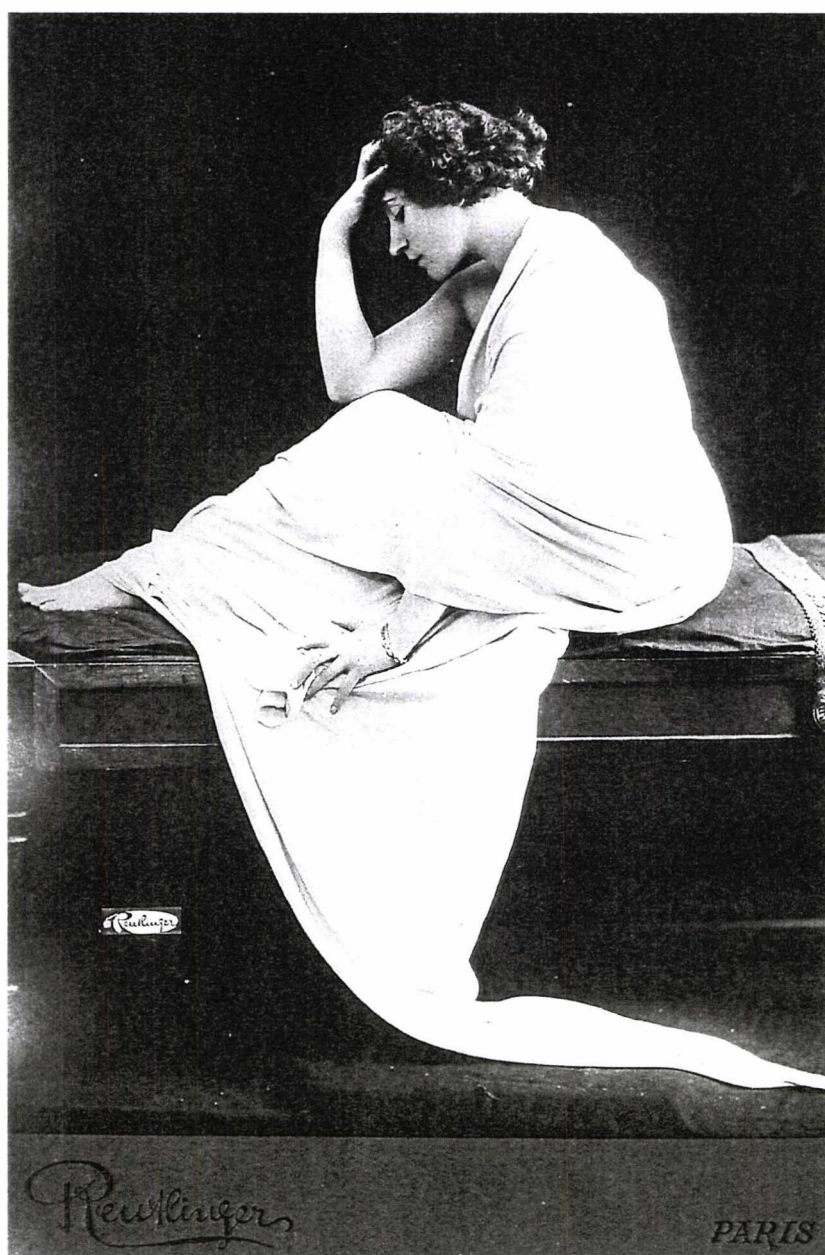
³⁹ *Cours de psychologie*, Paris VIII, 2002.

Tout roman, [...] est un accomplissement de cette altérité secrète, d'une vie impossible qui deviendrait possible, d'une existence possible qui s'avère finalement irréalisée. (D. Anzieu, p. 223)

Partie II :

L'infini dépassement aux mille retours

Colette
(1873-1955)



Chapitre 1

Une interface de mémoire(s) ou le 'je' vagabond

Une longue route, celle de ma vie, une longue expérience, celle de mon cœur, partent donc d'ici, m'y ramènent et, en quelque sorte, m'y fixent. Mon instinctif penchant qui se plaît à la courbe, à la sphère et au cercle, s'en contente superstitieusement. Tendre vers l'achevé, c'est revenir vers son point de départ. Les vrais aventureux n'y reviennent pas ; mais je n'ai rien de la vraie aventureuse.¹

C'est ainsi que Colette se présente en 1936 dans son discours de réception à l'Académie Royale de Belgique. Si cette intronisation consacre une écrivaine déjà célèbre et au plus haut de son art – celle que l'on nomme la Grande Colette – il s'agit aussi pour la petite Gabrielle, née à Saint-Sauveur-en-Puisaye en 1873, de revenir symboliquement à une sorte de point de départ constamment recherché au travers de ses oeuvres, celui d'un territoire (à la fois réel et mythique) du maternel où mère et fille pourraient se retrouver. Car de la France à la Belgique, lieu de naissance de sa mère, Colette a retracé, avant tout, le parcours inverse de celle qu'elle a nommée Sido. Or, si par cette imbrication antinomique et rétrospective, Colette paraît mettre un terme, de manière emblématique, à sa quête identitaire, il nous paraît judicieux de reconnaître, que, contre toute attente, Colette (s')échappe là encore. Car, par l'évocation de la figure du cercle, elle montre sa volonté, certes, de revenir vers ce qu'elle nomme son 'point de départ' mais aussi, elle exprime son désir d'avancer, de manière concentrique, en elle-même. 'Tendre vers l'achevé', c'est donc tenter de saisir un 'moi' unique qui se serait fixé en lieu et place de son identité. Or, malgré ce désir de se trouver un point d'ancrage identitaire, il transperce dans ces propos une sorte de résignation conflictuelle comme si, au seuil de la vieillesse, Colette mesurait la distance qui la sépare encore de ce rêve (impossible) d'unité de soi – celui qu'elle a poursuivi sa vie durant au travers de ses nombreux vagabondages textuels malgré un désir toujours renouvelé de fuir tout carcan normalisateur. Ce désir unitaire qui traverse l'œuvre de part en part, est donc d'emblée le désir idéalisé d'une identité consciente de son état – simple ligne de fuite sur laquelle l'être se forme – et consciente de sa fonction de zone frontière entre soi et autrui.

¹ *Discours de Réception à l'Académie Royale Belge de Langue et de Littérature Françaises*, in *Oeuvres*, Pléiade III, p. 1083.

Car avant tout, Colette est l'être de l'échappée quand il s'agit de la définir. Elle fuit toute destinée familiale (celle d'une fille de la petite bourgeoisie de campagne) ; elle s'adonne à tous types d'écrits, qu'ils soient artistiques (écriture de romans à quatre mains, critique musicale et romans autobiographiques) ou plus triviaux (jardinage, animaux, cuisine et conseils aux femmes sur leur quotidien dans les magazines de l'époque) ; ou encore, elle joue des représentations du féminin en exposant, avant la première guerre mondiale, son corps à demi nu sur les scènes des cabarets. En somme, elle s'évade, à chaque fois, du carcan dans lequel on pourrait l'enfermer : celui du mythe féminin, celui d'une figure de femme dépendante des raisons sociales, du bon goût et du regard d'autrui. Ainsi, de la jeune Colette, écrivaine débutante sous la houlette, parfois féroce, de son mari Willy, de la Colette mime qui joue de son corps aussi bien que de son esprit de 1906 à 1913, à la Colette dure à la tâche et tendre à la fois des années de la maturité : tout dans l'art comme dans la vie de Colette nous ramène à une multiplicité de facettes, de visages, brefs de regards comme si 'tendre vers l'achevé' c'était aussi s'accroître dans une expansion du moi par les apprentissages différents de la vie.² Malgré donc toute une série de mises à nu, que ce soit du corps offert au public par le spectacle ou bien du 'je' pseudo-fictif qui se raconte dans des monologues à valeur méditatifs comme dans *La Retraite sentimentale* (1907) ou bien dans *La Vagabonde* (1911), le lecteur a l'impression que 'L'essentiel échappe' comme le dit Louis Forestier.³

Aussi, loin de prétendre à la saisie totale de Colette, nous chercherons à montrer comment cette conscience de soi tournée dans un premier temps de manière explicite vers le dedans, le fixe, l'achevé (le maternel) va affleurer peu à peu, au contact de la/sa réalité textuelle (qui représente l'autre en soi), dans l'émergence d'une nouvelle conscience de soi (plus dissimulée) en tant qu'entité désirante. Comme si les digressions textuelles, maternelles et spatio-temporelles ne jouaient le rôle que de pis-aller à un 'je' qui n'ose pas se révéler. Or, c'est principalement dans trois textes majeurs de Colette que nous mènerons à bien cette étude. En effet, c'est en étudiant principalement les textes de la maturité – *La Maison de Claudine* (1922) et *Sido* (1928) – dans lesquels Colette, vieillissante, se penche sur son passé et son enfance au travers du personnage

² Colette affirme même dans *Mes Apprentissages* (1936) que son secret espoir a longtemps été de devenir quelqu'un d'autre jusqu'à ce qu'elle apprenne à s'accepter elle-même : 'Dans le temps de ma grande jeunesse, il m'est arrivé d'espérer que je deviendrais « quelqu'un ». Si j'avais eu le courage de formuler mon espoir tout entier, j'aurais dit « quelqu'un d'autre ». Mais j'y ai vite renoncé. Je n'ai jamais pu devenir quelqu'un d'autre.' (in *Oeuvres*, Pléiade III, p. 986).

³ *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, p. 5.

Car avant tout, Colette est l'être de l'échappée quand il s'agit de la définir. Elle fuit toute destinée familiale (celle d'une fille de la petite bourgeoisie de campagne) ; elle s'adonne à tous types d'écrits, qu'ils soient artistiques (écriture de romans à quatre mains, critique musicale et romans autobiographiques) ou plus triviaux (jardinage, animaux, cuisine et conseils aux femmes sur leur quotidien dans les magazines de l'époque) ; ou encore, elle joue des représentations du féminin en exposant, avant la première guerre mondiale, son corps à demi nu sur les scènes des cabarets. En somme, elle s'évade, à chaque fois, du carcan dans lequel on pourrait l'enfermer : celui du mythe féminin, celui d'une figure de femme dépendante des raisons sociales, du bon goût et du regard d'autrui. Ainsi, de la jeune Colette, écrivaine débutante sous la houlette, parfois féroce, de son mari Willy, de la Colette mime qui joue de son corps aussi bien que de son esprit de 1906 à 1913, à la Colette dure à la tâche et tendre à la fois des années de la maturité : tout dans l'art comme dans la vie de Colette nous ramène à une multiplicité de facettes, de visages, brefs de regards comme si 'tendre vers l'achevé' c'était aussi s'accroître dans une expansion du moi par les apprentissages différents de la vie.² Malgré donc toute une série de mises à nu, que ce soit du corps offert au public par le spectacle ou bien du 'je' pseudo-fictif qui se raconte dans des monologues à valeur méditatifs comme dans *La Retraite sentimentale* (1907) ou bien dans *La Vagabonde* (1911), le lecteur a l'impression que 'L'essentiel échappe' comme le dit Louis Forestier.³

Aussi, loin de prétendre à la saisie totale de Colette, nous chercherons à montrer comment cette conscience de soi tournée dans un premier temps de manière explicite vers le dedans, le fixe, l'achevé (le maternel) va affleurer peu à peu, au contact de la/sa réalité textuelle (qui représente l'autre en soi), dans l'émergence d'une nouvelle conscience de soi (plus dissimulée) en tant qu'entité désirante. Comme si les digressions textuelles, maternelles et spatio-temporelles ne jouaient le rôle que de pis-aller à un 'je' qui n'ose pas se révéler. Or, c'est principalement dans trois textes majeurs de Colette que nous mènerons à bien cette étude. En effet, c'est en étudiant principalement les textes de la maturité – *La Maison de Claudine* (1922) et *Sido* (1928) – dans lesquels Colette, vieillissante, se penche sur son passé et son enfance au travers du personnage

² Colette affirme même dans *Mes Apprentissages* (1936) que son secret espoir a longtemps été de devenir quelqu'un d'autre jusqu'à ce qu'elle apprenne à s'accepter elle-même : 'Dans le temps de ma grande jeunesse, il m'est arrivé d'espérer que je deviendrais « quelqu'un ». Si j'avais eu le courage de formuler mon espoir tout entier, j'aurais dit « quelqu'un d'autre ». Mais j'y ai vite renoncé. Je n'ai jamais pu devenir quelqu'un d'autre.' (in *Oeuvres*, Pléiade III, p. 986).

³ *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, p. 5.

de sa mère, que nous dégagerons les modalités d'un retour à soi.⁴ Et en concluant avec *La Naissance du jour* (1927), paru entre les deux textes précédents, nous montrerons comment ce récit autofictionnel constitue, dans l'œuvre, un véritable point d'articulation du 'moi' en conjuguant la référence maternelle à l'élaboration d'une féminité nouvelle, comme dépouillée. De plus, basés sur un travail de la mémoire, ces textes s'articuleront aussi autour du traitement du souvenir. Une grande place sera donc faite, au fil de notre étude, aux déformations affectives de condensation(s) et/ou d'expansion(s) qui agitent l'espace mémoriel entourant le 'moi' central – comme univers où gravitent des fragments d'identité.⁵

Ainsi que l'ont montré ses biographes Claude Pichois et Alain Brunet, ou bien encore son amie Claude Chauvière dans *Colette* (1931), l'œuvre de Colette ne se détache pas de sa vie : non pas au sens où elle se dit totalement dans ses textes mais plutôt au sens où l'écriture est une transposition de sa sensibilité et du monde social qu'elle connaît. En effet, d'un point de vue sociologique, le monde (notamment celui des demi-mondaines) que Colette décrit dans ses romans tels *Chéri* (1920) ou encore *La Vagabonde* (1910) s'avère être un véritable reflet de son époque – surtout celui du tournant du siècle qui a vu beaucoup de changements concernant l'attitude féminine. Seulement, bien loin de prôner une attitude féministe, Colette campe cette nouvelle génération de femmes arrivistes pour en faire un symbole de la ville, celui du factice et de l'impur, du monde opposé au naturel et au paisible d'une vie de province.⁶ Ainsi, Colette s'ancre, dès ses premiers textes, dans un mouvement du retour passionné au pays natal, à l'écart des vices de la grande ville, sans pour autant tomber dans le régionalisme. Car chez Colette, la sensibilité exacerbée au contact de la nature est ce qui va relayer très tôt le développement d'une psychologie personnelle. En effet, à l'instar de son homologue masculin Marcel Proust, elle est une des premières écrivaines du XX^{ième} siècle à faire migrer l'expression figurative d'un monde vers le 'moi', doublant l'écriture d'une quête d'identité que permet le jeu entre réalité et fiction.⁷ Comme dans

⁴ Les éditions des textes étudiés seront les suivantes : *La Maison de Claudine*, Paris : Le Livre de Poche, 1990 ; *La Naissance du jour*, Paris : GF- Flammarion, 1984 ; *Sido*, Paris : Le Livre de Poche, 1996. Pour tous les autres textes de Colette, les références viennent de l'édition *Oeuvres*, Paris : Editions de la Pléiade, 1984-2002.

⁵ Rappelons que, d'un point de vue psychanalytique, la 'condensation' constitue une 'traduction abrégée' d'un contenu latent (Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 89) suivant la théorie freudienne élaborée dans *L'interprétation des rêves* (1910).

⁶ Voir à ce propos la scène d'ouverture de *Sido* (p. 5) où sa mère critique la ville face au calme et à l'authenticité de la campagne.

⁷ Elle écrit d'ailleurs dans *Trait pour trait* combien elle a été touchée par l'écriture de Proust dans *Du côté de chez Swann* où la nouveauté du traitement de la thématique de l'enfance, presque impossible à

A *La Recherche du temps perdu* (1913-1927), où justement identité/temps/écriture se rejoignent dans une sorte d'ailleurs du texte, Colette, en véritable poète, ouvre souvent ses textes par tout un jeu d'anamnèses et de synthèses qui permettent d'entrer, de découvrir et de palper la profondeur du monde sensible au travers de l'interface textuelle. Comme si réalité, résonance des sonorités et rythme de l'écriture devaient contrebalancer l'expression pour en faire une totalité harmonieuse.

Ainsi, de ce style de vie ambivalent à un style d'écriture basé sur la métamorphose de soi il n'y avait qu'un pas. En effet, comme le montre le livre de Robert Phelps intitulé *Colette : autobiographie tirée de ses œuvres* (1966), Colette s'est tellement mise en scène dans ses textes qu'on peut reconstituer sa vie (avec ses fluctuations psychologiques) en organisant, voire détournant, des unités textuelles alors même qu'elle a toujours refusé d'écrire ses mémoires.⁸ Par cet (auto)-portrait qui traverse ainsi l'œuvre de part en part, s'affirme alors un style tout particulier à Colette : la reconstruction textuelle de soi par métamorphose(s) qui s'opère(nt) en d'incessantes réécritures – moteur d'un inter-texte assez puissant et difficile à cerner pour le lecteur non averti. En effet, dans son appropriation du langage et de la (re)construction identitaire permise par le texte-miroir, Colette utilise la technique du détournement d'image en quelque sorte : informations la concernant, jeux de vraies-fausse identifications, elle multiplie les moi qui sont elle et qui peut-être ne le sont pas.⁹

Cependant, cette émergence d'une redéfinition de soi ne pourra se lire, chez Colette, qu'en corrélation avec le développement progressif d'un retour à l'espace natal. Fidèle à Honoré de Balzac, un de ses écrivains favoris, il lui faudra donc situer avant de pouvoir développer. Et dès *Claudine à l'école* en 1900, l'importance du lieu de l'enfance, du pays natal est soulignée même s'il apparaît sous le masque de Montigny, même si Colette à ce moment-là écrit aussi à visage couvert par la signature et les corrections de Willy. En se dissimulant, elle peut encore cacher, voire subtiliser aux yeux du lecteur et aux siens, ce qui constitue déjà, en elle, un terrain parallèle, son

atteindre, la bouleverse totalement : 'Quelle conquête ! Le dédale de l'enfance, de l'adolescence rouvert, expliqué, clair et vertigineux... Tout ce qu'on aurait voulu écrire, tout ce qu'on n'a pas osé ni su écrire, le reflet de l'univers sur le long flot, troublé par sa propre abondance...' (p. 53).

⁸ On peut d'ailleurs reprocher à Phelps ce détournement facile de fragments narratifs qui n'ont jamais été écrits pour être lus ensemble. En somme, le texte caché qu'il semble avoir découvert ne correspond qu'à une fausse vérité de Colette.

⁹ Comme au début de *La Naissance du jour* où elle place une exergue doublement auto référentielle (elle cite son texte et joue en même temps sur son propre dédoublement) : 'Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle.' (p. 19).

espace psychologique et dramatique.¹⁰ Aussi, le processus de réécriture à venir s'enclenche déjà malgré elle. Il pourra alors se déployer durant les années mouvementées, où, après son divorce, elle se consacre au mimodrame de 1906 à 1912 – date à laquelle elle se mariera, en secondes noces, avec Henry de Jouvenel avant de donner naissance à sa fille unique, Colette, en 1913. Car durant cette période de flottement identitaire qui suit son mariage raté, Colette doit faire face non seulement à l'aventure homosexuelle qu'elle entretient avec son amie Missy (dernière fille du Duc de Morny), mais aussi à sa propre solitude d'artiste de music-hall (re)morcelée chaque soir en un spectacle continu de soi. Ecrire devient alors peu à peu l'unique soulagement au présent par le retour sur soi formateur qu'il offre. Ainsi, dès 1907 avec *La Retraite sentimentale*, Colette met fin au cycle des Claudine en s'affirmant dans une écriture bien à elle, libérée du joug manipulateur de Willy.¹¹

Mais c'est surtout dans *Les Vrilles de la vigne* publié l'année suivante et par l'élaboration d'une structure en clichés mémo-sensoriels – présente aussi dans *La Maison de Claudine* – qu'un désir d'équilibre s'expose enfin dans la dénonciation de la fiction qui modèle la réalité dans une expansion du détour pour un meilleur accès à soi. En effet, dans le texte d'ouverture 'Le Rossignol', Colette fait un parallèle entre sa situation et celle, mythique, du rossignol forcé de chanter pour éviter le sommeil durant lequel les vrilles de la vigne peuvent le ligoter s'il n'y prend garde. Conservant la même métaphore, Colette s'affirme alors libérée, elle aussi, d'une oppression qu'elle n'avait pas su voir puisque, longtemps, elle était restée dans l'innocence du monde de l'enfance : 'Cassantes, tenaces, les vrilles d'une vigne amère m'avaient liée, tandis que je dormais d'un somme heureux et sans défiance' (p. 86). Ainsi donc, elle ouvre ce recueil de textes par une prise de conscience subite qui va de pair, d'une part avec une libération de son corps 'Mais j'ai rompu, d'un sursaut effrayé, tous ces fils torts qui déjà tenaient à ma chair, et j'ai fui...' (ibid.) et d'autre part, avec la mise à jour de sa propre voix d'expression comme moyen unique de lutte contre l'invasion d'autrui au sein de son propre territoire 'Quand la torpeur d'une nouvelle nuit de miel a pesé sur mes paupières, j'ai craint les vrilles de la vigne et j'ai jeté tout haut une plainte qui m'a

¹⁰ En effet, Saint-Sauveur, espace de l'enfance, est marqué par une double rupture : la première vers douze ou treize ans quand la famille quitte la maison natale suite au mariage de sa demi-sœur, et la seconde quand elle doit quitter, suite à son mariage à elle, 'sa Bourgogne pauvre' (*En Pays connu*, p. 41) pour la capitale bourgeoise.

¹¹ Cette écriture libérée porte d'ailleurs les traces d'une nécessité du retour sur soi et de la méditation pour combattre à la fois la solitude et la menace (sociale) de la perte de soi.

révélé ma voix' (ibid.).¹² C'est donc l'esprit lucide que Colette amorce la séparation inéluctable avec le monde de l'enfance (le doux sommeil) tandis qu'en lieu et place du territoire idéal (non violé) par l'homme, elle dépose sa voix.

Cependant, c'est dans 'Le Miroir' que, par la dramaturgie de soi, elle accède à sa conscience d'écrivaine – par l'élaboration du motif qui préfigure déjà le Minet-Chéri des textes de la maturité. Mais Colette, déjà, refuse le malentendu littéraire de l'autofiction de soi qu'elle nomme 'Sosie' (p. 205) pour une mise en garde contre l'effet dévastateur du double 'Je serai forte, contre ce *double* qui me regarde, d'un visage voilé par le crépuscule...' (p. 202). Car il arrive que le masque soit plus fort que son créateur par la liberté (imaginaire) même si, en fin de compte, il est soustrait à la part humaine puisque, être idéal, il s'émancipe dans les possibilités de son être.¹³

Car Claudine, à qui elle parle dans ce texte, est avant tout un être du passé et du souvenir reconstitué alors que Colette se définit comme un être du présent. L'identité humaine se caractérise en effet par, de manière visuelle, une constante mutation du corps, elle-même support à l'invisible immuable de soi (le développement de l'âme) : 'J'ai grandi mais je n'ai pas été petite. Je n'ai jamais changé' (p. 204) dit-elle. Aussi, dans cette identité insaisissable Colette profile déjà le traitement tout en éclats de Minet-Chéri : le moi, tel un cristal ne peut se percevoir que dans une multitude d'attitudes. Or, faire de soi un personnage, c'est donc déjà, d'une certaine façon, constater l'échec de la tentative de saisie du soi : le 'je' ne peut exister que dans le présent puisqu'il se définit sur le mode de l'être.

Voilà pourquoi, c'est avec *La Vagabonde* en 1911 que Colette choisit un nouveau mode de quête identitaire : le monologue intérieur. En joignant le soliloque d'une femme qui se cherche à l'utilisation du double (structure qu'elle reprendra avec *La Naissance du jour*), le texte devient la plate-forme de rebond (l'autre scène) qui permet, par le retour écrit sur sa propre trame identitaire, à un dépassement de soi dans la lutte avec autrui (l'amour). Alors, le détournement narratif se dramatise donc en dédoublement : 'Colette s'observe, se questionne, regarde vivre un personnage qui est soi et une autre : ainsi naît le thème du miroir ou du double si éclatant des œuvres des années 1908-1910.' dira Forestier (p. 35).

¹² Ces réflexions sont en partie issues du cours de DEA de Kristeva sur Colette (Paris VII, 2001).

¹³ 'Demeurez-y ironique et douce, et laissez-moi ma part d'incertitude, d'amour, d'activité stérile, de paresse savoureuse, laissez-moi ma pauvre petite part humaine, qui a son prix !' (p. 202).

Dès lors, après les années de guerre, en 1920, il ne lui reste plus qu'à opérer un dernier détour par le roman pour tenter d'échapper à l'inévitable espace mémoriel qui l'attire en arrière. Car, véritable tournant dans sa carrière d'écrivaine, c'est avec *Chéri* qu'elle prend conscience de sa capacité d'écrivaine à jouer de la fiction contre son 'je' personnel : 'C'est un roman que je n'avais jamais écrit – les autres, je les avais écrits une ou deux fois, c'est-à-dire que les « vagabondes », et autres « entraves » recommençaient toujours un peu de vagues Claudines.'¹⁴ Dès lors, forte de l'affirmation de son identité en tant qu'écrivaine et, approchant de la cinquantaine, Colette peut enfin rentrer au monde de l'enfance, libérée des (fausses) chaînes de la vie. Elle écrit alors ce que bon nombre de critiques ont appelé les œuvres de la maturité : celle d'une vie et d'un style.

Il s'agit du triptyque constitué de *La Maison de Claudine* (1922), *La Naissance du jour* (1928) et *Sido* (1928), textes qui imbriquent la figure maternelle à une élaboration de soi dans le jeu du souvenir. Comme si Colette cherchait à déceler, à questionner dans un jeu de confrontations, ce qui fait son 'moi' profond. Aussi, il aura fallu vingt ans pour que Colette passe de Montigny à Saint-Sauveur, du personnage, avoué comme tel, à une autre sorte de configuration fictive qui se situerait de part et d'autre en bordure du 'je' narratif de l'auteur.¹⁵ Or, c'est dans cette zone frontière de soi, sur cette ligne de fuite, que va s'esquisser la reconstruction du monde de l'enfance dépouillé des affabulations romanesques/rocambolesques des textes de la jeunesse. Car désormais, dans *La Maison de Claudine*, le point central n'est plus Claudine mais bien sa maison, espace tout en concentrations, qui dévoile alors une descente dans l'espace (clos) premier de la vie – celui qui ramène à la mère. Ainsi, ce lieu familial se révèle, par extension symbolique (traitement des données sensibles en profondeur), comme une descente dans le corps même de la narratrice.

Il y a, en effet, co-présence d'un 'je' identificatoire et d'un personnage (Minet-Chéri) dans le traitement identitaire de Colette (narratrice et écrivaine). Tout se passe comme si Colette voulait déceler, en vieillissant, les mécanismes de sa puissante obsession du passé – empreinte nostalgique d'une vie simple. Ainsi, délaissant le certain narcissisme des premiers textes, Colette opte pour une régression beaucoup plus intense, non plus vers le déchiffrement de son désir (d'être soi-même, d'aimer, d'être aimé ou

¹⁴ Lettre de juin 1920 à Marcel Proust dans *Lettres à ses pairs*, p. 38.

¹⁵ Même si le titre fait pourtant référence à Claudine, le type créé par Colette vingt ans auparavant, ce texte est beaucoup plus intimiste qu'il n'y paraît. De plus, on a retrouvé comme mention de titre par la main de Colette le titre suivant, *La maison de Colette*, qui aurait été rejeté pour des raisons commerciales.

bien encore de se créer) mais plutôt vers la construction (les prémisses) de son désir, en le replaçant dans son milieu premier et en recréant les affects qui l'ont façonné – au point parfois de renverser les mythes classiques de l'enfance. Et c'est surtout par une description minutieuse de la nature que Colette annonce ce projet de soi : nature des bêtes mais aussi nature des hommes que Sido la mère, matrice du monde naturel, incarne tout en assurant le lien entre les deux mondes. Seulement, quand Colette reprend six ans plus tard le motif maternel dans *Sido*, il y aura, autour de la consécration en demi-teinte de sa mère au travers du nom pilier de 'Sido', la volonté de reconstituer la famille (triade originelle).¹⁶ Comme si, cette fois-ci, Colette veut rendre compte de son héritage mais en retenant une certaine distance, élaborée par la transparence de l'acte créateur.

En effet, à ce moment-là, Colette vient d'écrire *La Naissance du jour* et, par cette expérience d'écriture intermédiaire entre plusieurs voix et styles (ce qui en fait le pilier de toute son oeuvre), elle s'est imposée à elle-même sa toute-puissance de femme créateur.¹⁷ Ainsi par ces trois oeuvres et par la circulation des images et des voix trans-mémorielles qu'elles portent, Colette sédimente enfin ce qui fait d'elle sa permanence identitaire.¹⁸

Aussi, concernant la quête identitaire chez Colette, il s'agira de montrer comment Colette retrace, à travers l'évocation du monde l'enfance, le parcours d'une naissance à soi-même en re-générant le faisceau de ses désirs primaires. *La Naissance du jour*, en tant que texte-relais, nous servira alors à conclure puisqu'il constitue le détour le plus révélateur de Colette sur sa propre personnalité en posant l'expérience de l'écriture comme unique point d'ancrage de son individualité. En effet, en tant que texte de l'autre scène (scène de la mise en scène de soi en train d'écrire), il s'avère bien être l'affirmation de sa différence personnelle.

Mais en attendant, laissons nous guider dans l'espace des premiers souvenirs par la voix de celle qui n'hésite pas à faire le chemin en sens inverse :

Je voudrais dire, dire, dire tout ce que je sais, tout ce que je pense, tout ce que je devine, tout ce qui m'enchant et me blesse et m'étonne ; mais il y a toujours, vers l'aube de cette nuit sonore, une sage main fraîche qui se pose sur ma bouche, et mon cri, qui s'exaltait,

¹⁶ D'ailleurs, après ces oeuvres de la maturité, elle ne reviendra à Sido que dans les oeuvres de la vieillesse comme *L'Etoile Vesper* (1946) et *Le Fanal bleu* (1949).

¹⁷ Nous notons quand même une évolution narrative de *La Maison de Claudine* à *Sido* car on passe d'une aventure collective (les enfants qui sautent la grille du jardin) à une individuation plus renforcée, comme si la narratrice, grâce à l'écriture, avait reconquis son unité par le 'je' fictionnel de *La Naissance du jour*.

¹⁸ 'Peindre « Sido » permet à Colette une descente en soi, une archéologie de l'être jusque dans les plus profondes et presque insaisissables sédimentations.' (Forestier, *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, p. 38).

redescend au verbiage modéré, à la volubilité de l'enfant qui parle haut pour se rassurer et s'étourdir ... (*Les Vrilles de la vigne*, p. 87).

N'est-ce pas là la main de Sido qui, déjà présente, tente de faire taire la voix/voie personnelle de sa fille ? Ou bien n'est-ce pas là les signes précurseurs du sentiment de culpabilité filial d'avoir déserté le monde maternel et donc désirant revernir au verbiage, à ce qui n'est pas encore voix et même soi ? Mais, n'est-ce pas tout simplement le début d'un désir de rejoindre la mère, et, en soulevant enfin sa main, de pouvoir entamer un dialogue qui n'a jamais pu avoir lieu ? Sido ne disait-elle pas dans ses lettres 'Je voudrais tant savoir ce que tu fais, ce que tu penses, mais ça c'est plus difficile, car tu m'as toujours caché tous tes chagrins et ennuis.' (Sido, *Lettres à sa fille*, p. 123). Comme si finalement l'enjeu des textes étudiés résidait dans le fait même que d'une part, ils rompent le silence filial à la mère et que, d'autre part, ils brisent l'absence (littéraire) d'une écrivaine à elle-même. L'enjeu de ces silences se situe alors au croisement de l'accès au statut de sujet et à celui de femme.

Chapitre 2

Un univers du non-retour : la descente dans l'espace des premiers souvenirs

Je suis d'un pays que j'ai quitté.¹

Dans cette quête colettienne d'identité, nous nous pencherons dans un premier temps sur les dynamiques conflictuelles qui agitent l'écriture du retour à l'enfance. Rappelons que le point central en est la figure maternelle qui, d'un avatar léger en 1921 dans *Chéri* avec le personnage de Léa, s'émancipe peu à peu dans *La Maison de Claudine* jusqu'à devenir une idole-mère dans *Sido*. Comme si elle devenait, ainsi que l'écrit Jacques Dupont, 'le truchement nécessaire d'une réflexion de Colette sur elle-même et sur son passé' (p. 50).

Cependant, ces textes du retour, qui mettent en scène une Colette enfant dans un univers passé, n'omettent pas pour autant l'univers présent/adulte de la narratrice. Loin d'être des autobiographies, ils sont plus proches d'autofictions où il s'agit de se concevoir par le biais de la littérature.² En effet, Colette se détourne d'elle-même littéralement pour procéder à un retournement de son 'je' dans toutes les acceptions du terme. Double-jeux/je, 'je' ancien, 'je' présent et 'je' futur s'entrelacent, se mêlent et se décèlent au fil des textes sans aucune logique formelle apparente comme dans *La Maison de Claudine*.

Section 1

Conditions d'une (ré)écriture de soi

En effet, si l'on considère les écrits de Colette dans une perspective chronologique, nous remarquons que durant sa période de solitude de 1907 à 1912, elle commence à publier

¹ Citation de Colette par Forestier dans *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, p. 11.

² En effet, elle affirme dans un entretien en 1927 avec Frédéric Lefèvre qu'elle va renoncer désormais aux affabulations romanesques : '*La Maison de Claudine* est mon livre le plus véridique; celui où il y a le moins de transposition.' dit-elle (in *Oeuvres*, Pléiade II, p. 1619).

dans divers journaux des textes évoquant de manière quasi-nostalgique l'enfance par le biais du songe ou du souvenir.³ Il lui faut introduire le lecteur dans le 'paradis du souvenir' où la maison est déjà tutélaire et où la présence de la mère se résume à une voix chaleureuse. De plus, dans ces textes, Colette s'arrête à son propre visage qu'elle guette : 'C'est mon visage d'autrefois que je cherche, dans ce miroir ovale saisi d'une main abstraite.' écrit-elle dans le conte intitulé 'Rêverie de Nouvel An'. En fait, elle a le projet de retrouver sa jeunesse : 'le roman d'une enfance...je voudrais l'écrire, et je crains, en l'essayant d'échouer.' se plaint-elle dans 'Le Passé'. Et en 1909, dans l'article 'Une lettre' où elle évoque son amie (fictive) Valentine, elle rappelle 'sa charmante toquée de mère' qui n'hésite pas à rejeter son mari car il n'est 'quand même pas son parent'.

Aussi, il semble que ce ne soit pas la vérité historique qui mène la quête de Colette mais plutôt une sorte de vérité psychologique qui serait liée au processus de la réminiscence lié, lui, à celui de la vieillesse.⁴ Car, véritablement plus qu'une reconstruction de soi, c'est un véritable parcours de la sensibilité que Colette offre dans *La Maison de Claudine* : qu'importe l'ordre, qu'importe le temps, qu'importe même la vérité, seule l'intention de la sensation compte semble-t-elle dire d'un premier abord. Mais ce texte n'est-il pas constitué d'un collage de textes anciens et nouveaux tout à fait disparates ? N'est-ce pas là la marque flagrante d'un manque de composition ?⁵ Aussi, loin de se fier à la critique facile disant qu'il s'agit d'un recueil de textes hétéroclites, nous postulons qu'il existe une architecture du texte propre à révéler une double naissance. Ou comment, Colette se relisant, peut refaire le parcours de la naissance de son moi d'adulte en réécrivant celui de son moi enfant qui se meut dans le monde de l'adulte (femme/mère) Sido. Point de trame au sens dramatique du terme chez Colette, point de quête absolutisée mais simplement recherche d'une stabilité dans un questionnement de soi-même tout en bonds et en rebonds.

D'un autre côté, nous verrons combien avec *Sido*, paru sept ans après, la nostalgie du pays perdu se trouve exacerbée par une concentration de l'univers natal en

³ Contes publiés dans *La vie parisienne* puis dans *Le Matin* sous la rubrique 'Contes des mille et un matin' ainsi que l'explique Maurice Delcroix dans sa très bonne introduction à *La Maison de Claudine*, Pléiade II, p. 1609.

⁴ Dans 'Le sauvage', les dates et aussi l'âge de Sido sont faussés tandis que dans le chapitre 'Amour', le texte est respectivement placé et déplacé en 1888, en 1890 et même à la fin en 1889 (Forestier, *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, p. 33).

⁵ Incapacité patente que Colette, elle-même, a longtemps entretenu en n'hésitant pas à stigmatiser son manque de méthode (*L'Etoile Vesper*, p. 878) même si parallèlement elle avoue agencer le romanesque de la manière la plus rigoureuse qui soit ainsi qu'elle brode une tapisserie (ibid., p. 879).

un cercle magique. En effet, nous assistons à une restriction de l'espace condensée dans la scène initiale : on passe de l'image de *La Maison de Claudine* où la mère sur le perron de sa maison appelle ses enfants à elle, à celle d'une mère très critique enfermée à l'intérieur de la maison et ne voyant le monde que de derrière sa fenêtre. Ainsi, après *La Naissance du jour* qui glorifiait déjà Sido comme plus humble, plus sage et plus droite que sa fille et malgré tout un réseau de rapports de forces ambiguës et une épuration de l'espace, *Sido* introduit un équilibre neuf par une structure ternaire s'ancrant dans une reconstruction thématique de la triade familiale (mère, père, frères). Par cette entreprise de célébration familiale aboutie, véritable hymne religieux idolâtre qui fait de ce texte un triptyque du retable familial, il s'agit alors de préparer, d'une part, l'émancipation quasi-définitive de Colette et, d'autre part, 'sur le plan de l'écriture, le passage à l'autobiographie' (Maurice Delcroix, 'Introduction à Sido', in *Oeuvres*, Pléiade III, p. 1461). Car le narrateur paraît être la pièce manquante, logé en hors-texte : tout donc se dirige afflue et reflue vers Colette – moyen détourné de souligner sa toute-puissance. Nous pouvons entrevoir là la lucidité de Colette par rapport à ses relations familiales et surtout à sa mère. C'est comme si, d'une certaine façon, elle laissait des indices au lecteur pour montrer que c'est elle qui a le contrôle final sur une figure maternelle, devenue simple motif malléable.⁶ Ainsi, sous cette complexité nous remarquerons que l'objet de la quête de la mère chez Colette n'est finalement ni bon ni mauvais, contrairement aux notions kleinienne de bonne et mauvaise mère, et qu'il s'agit plutôt de rétablir la fonction de socialisation de la mère même si elle demeure ambivalente.⁷

De ce fait, l'écriture colettienne du retour à l'enfance se fera de double façon : tout d'abord sous la forme du/des retour(s) puis du/des détour(s). En effet, Sido semble être, dans les écrits étudiés, le point d'attraction et de départ de toute création, le fanal rouge qu'allume Colette dans sa nuit identitaire, tandis que, finalement, elle prouve par ces multiples retours, tours et détours, qu'on ne peut pas sortir de soi : 'Amour filial. Non. Amour de soi-même.' (Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille*, p. 2).⁸

⁶ Voilà pourquoi bien souvent, Colette décline dans ces textes sa propre identité d'écrivain par des références à l'acte d'écriture, comme par exemple dans *La Maison de Claudine* : 'Le reste vaut-il que je le peigne, à l'aide de pauvres mots?' (p. 6) ou bien encore dans *La Naissance du jour* où il y a une véritable mise en scène d'elle-même en écrivaine, en démiurge.

⁷ Sido est en effet une figure antinomique partagée entre le corps et le langage, la présence et l'absence selon Laurie Corbin au point de créer 'A language of « femininity » based on circularity and equilibrium, fluidity and merging' (*The Mother Mirror*, p. 8).

⁸ Comparons les scènes inaugurales et analysons-en la progression : dans *La Maison de Claudine*, il s'agit d'un appel de la mère 'Où sont les enfants' qui donne le titre du premier chapitre (appel au

Ainsi, l'écriture se fera concentrique, sans cesse revenant à Sido mais de manière différente : dans *La Maison de Claudine* la narratrice est enfant puis adulte, dans *La Naissance du jour* elle est stabilisée à l'âge adulte, et dans *Sido* elle est d'abord adulte puis enfant. L'enjeu de l'écriture semble être ainsi le retour aux sources, à la mère (miroir de soi, langage et corps) que la fille voudrait imiter même si elle sait bien que le fait d'écrire lui évite de le faire. Car en remontant à cette première naissance, la fille écrivaine recrée le passé familial avec les conflits et reprend possession de sa jalousie première. Et en revivant tous ces affects, elle s'en débarrasse en remontant à son identité de femme qui ne se détache plus désormais de son identité d'écrivaine – unique synthèse de cette enfance à jamais perdue. Car dans l'écriture, elle exprime sa différence, sa transgression (celle qui lui permet de transposer son désir dans le monde) face à la volonté d'autrui.

Aussi en une première partie nous nous pencherons sur les conditions qui ont pu occasionner ce retour sur soi et ainsi motiver la nécessité d'une libération par une (re)construction du soi à l'âge de la maturité. En effet, ces trois écrits qui parlent de l'enfance par l'intermédiaire de la mère portent la marque d'une triple crise que traverse Colette. D'une part le travail de deuil lié à la mort de Sido en 1912, d'autre part, l'expérience de la maternité qui, la même année, compense la perte maternelle, tandis qu'au même moment, ces deux situations-limites sont relayées par la conscience d'être devenue, depuis *Chéri* en 1920, une grande écrivaine consacrée par la naissance de son nom unique : Colette.

(a) Le deuil

Une des premières conditions de ce retour est donc liée au travail de deuil commencé en 1912 après la mort de sa mère et qu'elle semble vouloir achever dans ces textes.⁹ En effet, dans *Deuil et Mélancolie* paru en 1915, Freud définit ce travail comme la nécessité de se libérer d'une obsession douloureuse du passé en rompant les liens avec

rassemblement pour entrer dans le domaine du souvenir et de sa recreation). Dans *La Naissance du jour*, ce n'est déjà plus qu'un écrit de la mère (la mère étant un point d'inspiration littéraire avant tout) tandis que dans *Sido*, il s'agit d'un reproche de la mère. Ainsi, ces trois textes conjuguent trois rapports différents à la mère: le lien, le miroir et le conflit.

⁹ En termes psychanalytiques, le travail de deuil consiste à se détacher peu à peu de l'objet aimé et donc d'arriver à atténuer les effets du traumatisme de la perte (Laplanche et Pontalis, *Dictionnaire de psychanalyse*, p. 504).

‘l’objet anéanti’. Mais pour que ce détachement soit possible, il faut un investissement psychique qui consiste à ‘tuer le mort’ (Jean Laplanche et J-B Pontalis, *Dictionnaire de psychanalyse*, p. 504). Il faut donc tenter d’enrayer toute bonne ou mauvaise conscience envers l’objet aimé et perdu. Ainsi, l’enjeu de ces textes est tout d’abord dynamisé par le souci de retrouver la mère perdue plutôt que soi-même. Rappelons d’ailleurs qu’à la mort de sa mère, Colette paraît indifférente, toute occupée qu’elle est de sa liaison avec Henri de Jouvenel.¹⁰ De plus, elle n’assiste pas à son enterrement, ne porte pas le deuil, donnant l’impression de vouloir se détacher de sa famille à un moment crucial – ce qui fait que Jeanne, la femme de son frère Achille, brûle toute la correspondance de Colette à sa mère.¹¹ Seulement malgré les apparences ou bien malgré ce dont Colette elle-même veut se convaincre (nécessité d’une potentielle rupture), elle est très touchée par cette mort. Elle est, en effet, très affectée de ne plus pouvoir ‘écrire à maman comme [elle] je le faisais[t] si souvent’. Vingt ans après la mort de Sido, il convient donc pour Colette d’enrayer ‘cette crise d’inflammation [...] interne qui est bien douloureuse’.¹² Il lui faut donc, pour elle, fille-écrivaine, recréer un lien avec sa mère réelle, devenue entre-temps ce personnage informé par l’imaginaire des souvenirs et ‘qui s’est peu à peu imposé à tout le reste de [s]mon œuvre et n’a pas fini de [la] me hanter’ (*Magazine littéraire*, p. 38). D’une certaine façon, ces textes deviennent alors une conversation avec sa mère (Sido réelle) comme si elle voulait combler le silence de son enfance tout en répondant à l’appel que lance Sido personnage à l’entrée de *La Maison de Claudine* : ‘Où sont les enfants?’ (p. 7). Le retour au passé sera donc bien aussi un retour des morts (puisque père et frères reviennent aussi) et cet entretien pourra même devenir, ainsi que l’écrit Michèle Sarde, ‘un dialogue interminable entre une morte qui n’a cessé de se rapprocher et une vivante qui s’éloigne vers la mort.’ (*Colette, libre et entravée*, p. 31).

D’ailleurs, c’est Sido personnage qui donne, elle-même, la principale caractéristique de son retour dans *La Maison de Claudine* ‘Si je pouvais me faire

¹⁰ A cette époque, elle écrit même à Hamel que ‘sa sainte mère’ fait une crise de ‘je veux voir ma fille’ (cité par Jean Chalon, *Colette, l’éternelle apprentie*, p. 163).

¹¹ A propos du non-deuil apparent de Colette, Sido dénoncera les conventions sociales de l’habit de deuil sous couvert de la voix de Colette elle-même dans *La Maison de Claudine* : ‘J’ai horreur de ce noir ! D’abord c’est triste. Pourquoi veux-tu que j’offre, à ceux que je rencontre un spectacle triste et déplaisant ? Quel rapport y a-t-il entre ce cachemire et ce crêpe et mes propres sentiments ? Que je te voie jamais porter mon deuil ! Tu sais très bien que je n’aime pour toi que le rose, et certains bleus...’ (p. 114). Si on sait que le bleu est la couleur de la situation d’écriture chez Colette et que le rose généralement celle de l’objet-monde comme dans *La Naissance du jour*, on comprend que Colette se pardonne par la voix de sa mère en annonçant son projet d’écriture comme unique et ultime réparation viable.

¹² Lettre à Hamel du 27 septembre 1912 (Chalon, p. 164). Chalon ajoute même que Colette a gardé longtemps le réflexe de lui écrire des cartes postales (ibid.).

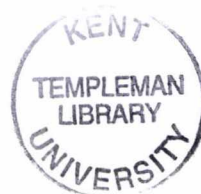
fantôme après ma vie, je n'y manquerais pas, pour ton plaisir et pour le mien' (p. 34) – et c'est bien par la fantasmagorie que Sido reviendra après dans *La Naissance du jour*. Ces textes oscillent dès lors entre présence et absence car deux récits sont emboîtés : celui de Colette qui retourne à son passé et celui de Minet-Chéri à la fois narrateur enfant et personnage qui vit avec Sido. Comme le dit Laurie Corbin la dynamique de ce deuil se divise donc par l'ambivalence 'distance' et 'fusion' (*The Mother Mirror*, p. 14). Car Sido, quoi qu'il en soit, 'erre et quête encore, invisible, tourmentée de ne pas être assez tutélaire.' (p. 6). D'ailleurs si l'on regarde de plus près l'ouverture de ce texte, nous remarquons qu'il y a dans ce processus du retour la notion de séparation jointe pourtant à celle, nécessaire, d'une reconstruction :

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait, - lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort, - un monde dont j'ai cessé d'être digne ? ... (p. 6)

De plus, ce retour invocatoire se fait sous le signe de la dignité perdue, donc de l'humilité qui nécessitera un rachat moral.¹³ Dans ce travail de remémoration du temps perdu, il lui faut faire resurgir, à partir d'un lieu désormais dévasté, les signes de l'enfance 'dans le temps où cette maison et le jardin abritaient une famille' (ibid.). Elle entre donc dans l'absence, le silence et sous l'apparence de vide d'une 'fin de vacances', elle décèle un 'logis chaud et plein' (ibid.). Mais ayant récupéré la figure maternelle bien vivante 'ronde et petite en ce temps où l'âge ne l'avait pas encore décharnée' (p. 7), il lui faut reconstituer les composantes du corps familial plus vaste. Sœur, frère aîné et frère cadet recomposent d'ailleurs déjà dans ce même jardin une 'généalogie' d'un défunt supposé, faisant du jardin natal un jardin d'épitaphes. En effet, dans le chapitre 'Epitaphes', en pointant un certain discours circonstancié de la mort par des jeux enfantins de mots/morts, Colette offre au lecteur une écriture réflexive sur son propre travail de deuil. Comme si ces jeux déjà avaient eu pour but de conjurer un futur voué à la destruction: 'Pendant que mes jeux suscitaient devant moi, [...], des personnages imaginés que je saluais, [...], mon frère inventant des morts, les traitait en toute cordialité' (p. 54).¹⁴

¹³ Rappelons qu'à ce moment, Colette vient de consommer une sorte d'inceste avec son beau-fils, Bertrand de Jouvenel. Ne se sent-elle donc pas coupable d'avoir rompu, d'une certaine manière, les liens sacrés de la famille ?

¹⁴ Ici, Colette démythifie la mort d'une certaine façon en montrant la relativité du monde de 'l'aberration douce de l'enfance' (p. 54) qui n'a aucune peur.



Aussi, loin de la censure maternelle qui détruit ces petites tombes, Colette choisit comme motif de récréation, de répondre à la question ultime de son frère 'Crois-tu que c'est triste, un jardin sans tombeaux ?' (p. 55) en laissant voix aux morts eux-mêmes. Car, c'est par le cri de ralliement de la mère, cri d'abord manquant, que cette atmosphère prend vie 'la jolie voix et comme je pleurerais de plaisir à l'entendre' (p. 8). Voix que Colette écrivaine reprend donc à son compte pour (r)établir un lien maternel protecteur avec ceux qui sont encore vivants. Ainsi, elle ramène d'outre-tombe sa mère à elle comme si elle cherchait déjà une aide à vieillir voire à mourir. Car dans 'Le rire', chapitre qui évoque la mort du père, c'est justement par la voix de Sido et son rire que l'exorcisme de la perte de l'être cher peut avoir lieu, malgré l'angoisse certaine qui lui était liée.¹⁵ Colette traite d'ailleurs cette anecdote par une ironie forte qui continue celle de Sido relatée dans un entretien où apparemment elle nie leur bonheur par pure conjuration de sa peur de la mort :

- [...] Et maintenant, tu ne parles de rien de moins que de mourir avant moi. Va, va, essaie seulement ! ...
Il essaya, réussit du premier coup. (p. 114)

Rire devant un chaton au moment du deuil, n'est donc pas une infamie mais plutôt une 'bénédictio de joie' pour celle qui se dit mécréante. C'est en fait corrompre le chagrin par le spectacle sacré de la vie qu'il faut préserver à tout prix.

Déjà ici, Colette semble consacrer Sido en un espace vital éternel, une idole dont elle reprendra et développera l'image six ans plus tard dans *Sido* : 'Elle vécut balayée d'ombre et de lumière, courbée sous des tourmentes, résignée, changeante et généreuse, parée d'enfants, de fleurs et d'animaux comme un domaine nourricier.' (p. 115). Dans cette phrase, ce n'est déjà plus une mère réelle qui est approchée mais bien, au-delà de sa mort qui se profile derrière, il s'agit d'une essence : celle d'une terre-mère, matrice de vie. D'ailleurs dans *Sido*, l'unique point d'ancrage du texte se situe aussi dans la quête de la voix maternelle, cette 'force d'accent singulière' (p. 6) même si ce n'est plus le son qui importe mais bien 'le don de définir, de pénétrer, et cette force décrétable de l'observation' (p. 6), en somme cette capacité à aller au cœur des choses – premier héritage que reconnaît Colette.¹⁶ Et c'est par le retour de Sido au royaume natal, retour

¹⁵ 'Mais la parole rallumait sur son visage une jeunesse invincible. Elle put maigrir de chagrin et ne parla jamais tristement.' (p. 113).

¹⁶ 'Ne l'eussè-je pas tenu d'elle, qu'elle m'eût donné, je crois, [...], l'amour de la province' (ibid., p. 6).

devenu presque mythique, que Colette symbolise désormais son propre retour à la mère qui est retour à son enfance et inversement.¹⁷

Seulement dans ce texte, Sido est devenue hors d'atteinte : du fantôme de *La maison de Claudine*, on passe ici à une force occulte, une pythonisse capable de rentrer dans les âmes et détentrice d'un savoir secret sur le monde – savoir qu'elle répandait autour d'elle comme un fluide 'Des présages décolorés par sa mort, errent encore autour de moi' (p. 17). Ce n'est donc pas un épitaphe que Colette écrit mais elle érige plutôt un cénotaphe, un embaumement de Sido par la voie/voix des airs pour celle qui se sacrifiait au rite du ménage mais qui 'ne se plaisait ni au fond des placards, ni dans la funèbre poudre du camphre' (p. 9). Dès lors, avec Sido-personnage l'espace natal se déploie comme aire magique insufflée d'une vie autre, d'une exemplarité parfaite faite de simplicité 'Oh ! Aimable vie policée de nos jardins !' (p. 11), dit-elle, tandis que l'unique lien au monde se tisse dans l'impalpable, l'innommable et l'indéchiffrable ouvrant vers un ailleurs d'innocence: 'notre façade à nous ne s'entrouvrirait que sur mes gammes malhabiles, un aboiement de chien [...], et le chant des serins.' (p. 11).

Dès lors, l'écriture colettienne du retour se caractérise par un refus d'une logique temporelle que l'on retrouvera dans la structure des textes par une juxtaposition de contes ou d'anecdotes. Si les butés chronologiques signalent souvent l'évocation et la disparition de Sido, au cœur du texte, Minet-Chéri est tantôt 'la petite', tantôt elle a quinze ans, tantôt huit ans, jusqu'aux chapitres de la fin où, face à la maladie et à la mort des parents, elle est devenue adulte. Colette évoque donc son passé au travers d'un 'kaléidoscope mémoriel' (Dupont, p. 64) constamment dynamisé par de nouvelles approches qui tisseraient des cercles concentriques autour d'un point central : celui de la figure maternelle relayée par des attributs spatiaux (la maison, le nid), physiques (la main) ou bien matériels (la lampe) – attributs étant aussi des signes de l'écriture. D'ailleurs dans *La Naissance du jour*, Colette reprend une lettre de sa mère comme point d'appui pour amorcer le départ du roman et de fait le retour à elle-même.¹⁸ En ce sens ces récits éclatés, typiquement modernes, sont bien le reflet de la perspective éminemment subjective que Colette a choisi d'adopter et qui, bien souvent, tourne même à l'hypotypose descriptive :

¹⁷ 'Surtout, elle nous rapportait son regard gris voltigeant, son teint vermeil que la fatigue rougissait, elle revenait ailes battantes, inquiète de tout ce qui, privé d'elle, perdait la chaleur et le goût de vivre.' (p. 7).

¹⁸ Même s'il y a trois types de retours marqueurs de progression dans le travail de deuil : dans *La Maison de Claudine*, c'est la nostalgie comme dans 'Printemps passé', avec *La Naissance du jour*, c'est une invocation à la morte ; et dans *Sido*, on aboutit à une mythification des origines.

Tout est encore devant mes yeux, le jardin aux murs chauds, les dernières cerises sombres pendues à l'arbre [...], – tout est sous mes doigts: révolte vigoureuse de la chenille [...], – et la petite main durcie de ma mère. (*La Maison de Claudine*, p. 51)

(b) Expériences de femme

Seulement, ce retour à l'ambiance native n'est pas qu'un travail d'exorcisme des morts, il est aussi reflet du besoin de modèle que Colette ressent face à une nouvelle vie de mère, de belle-mère et d'amante mature. Prenons tout d'abord son expérience de la maternité : c'est une déchirure pour elle de ne pas pouvoir montrer son enfant à Sido – rappelons que Bel-Gazou, fille de Colette naît en 1913 juste un an après la mort de Sido.¹⁹ De plus, juste avant l'écriture de *La maison de Claudine*, en 1920-1922, Colette fait l'expérience d'une sorte d'inceste puisqu'elle a une relation avec Bertrand de Jouvenel, fils de son second mari, alors même qu'il n'a que 17 ans – relation qui l'inspirera pour *Le blé en herbe* en 1923.²⁰ Puis, après son divorce avec Jouvenel en 1923, elle finit par rencontrer, en 1925, son plus bel amour, Maurice Goudekot (d'une quinzaine d'années son cadet) qui la suivra jusqu'à la fin de sa vie.

Aussi, cette seconde dynamique se conjugue avec les orages de la maturité (maternité, divorce, aventures), expériences d'une identité de femme qui s'affirme. Or, déjà en 1908 dans *Les vrilles de la Vigne*, elle avait pointé dans 'Le Miroir' cette perte irrémédiable de l'innocence de l'être 'à ne devenir après tout qu'une femme...' (p. 204) – scission évoquée prédisant déjà, en filigrane, les caractéristiques de Minet-Chéri. En effet, en insistant sur le côté d'hermaphrodisme mental, ainsi que l'explique Elaine Harris dans son livre *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Colette 'ne fait qu'élargir le champ du désir qui reste inassouvissable' (p. 55).²¹

¹⁹ Elle voudrait d'ailleurs porter son enfant 'de [ses] mes bras jusqu'à ceux de Sido' (Chalon, p.164) pour peut-être, 'effarée [...] par ce rôle de mère où elle est poussée malgré elle' trouver une aide ou un soutien chez sa propre mère (Anne Ketchum, *Colette, la naissance d'un malentendu*, p. 203).

²⁰ 'C'est donc un personnage qu'elle avait inventé. Et, plus tard, elle me dira : « Ce que l'on écrit arrive », citant Oscar Wilde. Il est donc plausible qu'elle ait voulu vivre après ce qu'elle avait écrit.' (Bertrand de Jouvenel, 'La Vérité de Chéri', in *Oeuvres*, Pléiade II, p. LV). De plus, c'est avec Bertrand de Jouvenel qu'elle retourne pour la première fois à Saint-Sauveur : 'Colette me parlait de son enfance, et je lui demandais pourquoi elle ne me faisait pas connaître ce qu'elle avait aimé. Et à l'automne, nous allâmes ensemble à Saint-Sauveur-en-Puisaye, le pays de son enfance. Je crois que j'ai dû, par mon insistance, à ce qu'elle écrivit son livre : *La Maison de Claudine*, en 1922.' (ibid., p. LVII).

²¹ 'Vous n'imaginez pas quelle reine de la terre j'étais à douze ans ! Solide, la voix rude, deux tresses trop serrées qui sifflaient autour de moi comme des mèches de fouet ; les mains roussies, griffées, marquées de

Mais ce que j'ai perdu, Claudine, c'est mon bel orgueil, la secrète certitude d'être une enfant précieuse, de sentir en moi une âme extraordinaire d'homme intelligent, de femme amoureuse, une âme à faire éclater mon petit corps... Hélas, Claudine, j'ai perdu presque tout cela, à ne devenir après tout qu'une femme... [...] et comme je me regrette ! (p. 204)

De plus, c'est en 1915, en moins de huit jours, que, durant la première guerre mondiale, et deux ans après la naissance de sa fille, Colette écrit le texte de *L'Enfant et les sortilèges* pour l'opéra de Maurice Ravel dont la première représentation aura lieu dix ans plus tard. Or, ce texte fait état de la lutte d'un petit garçon qui, en proie à une crise de paresse, s'émancipe dans une colère destructrice dont l'objet central est sa mère qu'il voit plutôt comme une mère castratrice : 'J'ai envie de mettre maman en pénitence...' (p. 151) dit-il dès la première page.²² Cependant, de son côté, sa mère pointe l'oisiveté de son enfant – il ne fait pas ses devoirs – par un refus de lui donner le plaisir oral du goûter. L'enfant, pris d'une frénésie de perversité détruit alors tous les éléments du domaine familial (ceux du nid comme le canapé ou bien de la Loi comme l'horloge ou les cahiers d'arithmétique) jusqu'au moment où tous ces éléments se rebellant contre lui l'excluent.

Car c'est sous cet aspect féérique et ludique que se cache la première tentative de Colette pour récupérer Sido. Comme si elle exprimait à travers cet enfant ses propres sentiments de fille qui a déserté l'univers maternel définitivement puisqu'elle est devenue mère à son tour.²³ Tout en utilisant des effets de déplacement de sa subjectivité coupable, et par un effet de détour, l'horloge ne dit-elle pas :

Que j'aïlle cacher ma honte !
Sonner ainsi à mon âge !
Moi, moi qui sonnaï de douces heures,
Heure de dormir, heure de veiller,
Heure qui ramène celui qu'on attend,
Heure bénie où naquit le méchant enfant !
Peut-être que, s'il ne m'eût mutilée,
Rien n'aurait jamais changé
Dans cette demeure.
Peut-être qu'aucun n'y fût jamais mort...
[...]
Ah ! Laissez-moi cacher ma honte et ma douleur
Le nez contre le mur ! (p. 155)

cicatrices, un front carré de garçon que je cache à présent jusqu'aux sourcils...' (*Les Vrilles de la vigne*, p. 204).

²² Les éléments visibles de la mère sont symboliquement des éléments de châtiment : pas de visage, une chaîne, des ciseaux et une main.

²³ Sur le sens du texte, nous pouvons nous reporter à l'introduction de Christiane Milner : 'Il vit une mise en action – comme on dirait une mise à feu – d'énergies pulsionnelles souterraines, qui en appellent à son propre imaginaire, enfoui en lui, comme dans un véritable opéra.' (in *Oeuvres*, Pléiade III, p. 1335).

N'est-ce pas justement une sorte de culpabilité filiale qui s'exprime ici ? La naissance d'un enfant étant le signe visible qu'il y a eu rapport sexuel, ne stigmatise-t-elle pas là l'irréversible de l'enfantement, avoué que l'amour pour la mère, le premier amour, a été rompu ? Et c'est la fée, sorte de figure maternelle idéale, qui parle à son tour :

Mais tu as déchiré le livre,
Que va-t-il arriver de moi ?
Qui sait si le malin enchanteur
Ne va pas me rendre au sommeil de la mort,
Ou bien me dissoudre en nuée ?
Dis, n'as-tu pas regret d'ignorer à jamais,
Le sort de ta première bien-aimée ? ... (p. 159)

Mais c'est trop tard, car le charme du rêve a été rompu et la fée est emportée par 'le sommeil et la nuit' (ibid.). Colette paraît ainsi dire d'une part, qu'elle doit rentrer dans la réalité et, d'autre part, par la fin du texte, que si elle veut s'accepter en femme, il lui faut aussi considérer sa mère comme une femme.

C'est avec l'apport de la psychanalyse que la boucle peut se boucler ici. En effet, Klein s'est inspirée de ces quelques pages de fiction pour fonder ses grands concepts de la psychologie de l'enfant : destruction, culpabilité et réparation.²⁴ Ainsi, l'exclusion de la maison mène l'enfant au jardin dans lequel il assiste à une parade nuptiale des chats, sorte de scène primitive qui lui apprend que la mère ne peut pas être son objet d'amour 'Ils s'aiment. Ils sont heureux. Ils m'oublient...' (p. 166) dit-il. Et, bien qu'il en ait encore peur, il prend alors conscience de sa propre solitude au monde et de son chemin à faire : 'Ils s'aiment... Ils m'oublient... Je suis seul... (*Malgré lui il appelle*) : Maman !...' (p. 167). Ce mot déclenchant un violent instinct de destruction chez les animaux, l'enfant est ramené à son statut d'être moral (en tant qu'être humain) face à cet univers fusionnel certes mais aussi cruel. Loin de tuer son père ou sa mère par vengeance, il peut, au contraire, panser la plaie car comme le remarquent les animaux 'Il sait, lui, guérir le mal...' (p. 168). Aussi, ce tour dans le jardin a été réparateur au sens où, partant d'une culpabilité filiale, il a restauré la culpabilité maternelle et donc permis l'évasion réelle et symbolique de l'enfant qui peut donc être ramené à sa mère.²⁵ Ainsi, s'il y a eu réparation, elle concerne surtout celle de Colette vis-à-vis de sa propre mère tout en ne constituant qu'un premier palier de décompression du motif. Aussi,

²⁴ L'article de Mélanie Klein paru en 1929 intitulé 'Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse' dans lequel elle analyse de manière psychanalytique la pièce de Ravel a eu un grand impact dans l'œuvre théorique de Klein (*Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, p. 210).

²⁵ Le retour de l'enfant à sa mère rappelle celui de Minet-Chéri dans *La Maison de Claudine*. Mais ici, ainsi que l'explique Milner, il s'agit d'un 'mot de réunion et de recentrement volontaire' (ibid., p. 1340).

c'est avec les trois textes choisis qu'elle peut, en retraçant l'aventure maternelle, la retrouver et la hisser, en premier lieu, au rang de modèle qui va l'aider à conquérir son identité de femme. Car Colette, ayant subi les désillusions de l'amour, ne veut plus perdre Sido contrairement à Chéri qui a perdu Léa.

Sido est en effet l'archétype à la fois féminin et maternel auquel Colette ne cesse de se référer pour (re)former sa propre identité. Si nous prenons par exemple le motif du rapport aux enfants et à la génération d'une famille, comme par exemple dans *La Maison de Claudine*, nous pouvons dire avec Anne Ketchum que 'c'est donc un petit traité de morale selon Sido qu'elle nous offre' (Ketchum, p. 203).²⁶ Car la thématique de l'enfant est primordiale à ce moment de la vie de Colette puisqu'avoir un enfant c'est tenter, en un sens, la transmission d'un double héritage (celui maternel et familial). Aussi, quels sont les différents modèles à suivre de Sido concernant l'éducation?

Tout d'abord, Sido personnage est présentée comme une femme naturelle et fière de l'être, en adéquation avec la nature et sensible à la beauté du monde, n'hésitant pas à sacrifier une rose pour un bébé quelques années plus tard dans *Sido* (p. 21) tandis que, d'habitude, elle refuse de couper des fleurs même pour un enterrement. C'est aussi une femme mue par les lois du cœur ou plutôt par un instinct quasi-sauvage qui lui fait braver les convenances sociales : refus du corset pour les femmes ou bien, seule contre tous, prenant sous son aile une fille qui a fauté (*La Maison de Claudine*, p. 59). Humaniste, son enseignement aux enfants se rapproche cependant dans *Sido* de leçons animales au sens littéral du terme 'Paroles innocentes, enseignements maternels que donnent aussi, à leur petits, l'hirondelle, la mère lièvre, la chatte' (p. 44) et qui la font rentrer en adéquation avec le microcosme de la 'ronde des bêtes' (*La Maison de Claudine*, p. 47) où il n'y a ni politique – contrairement au monde du père – ni même religion.²⁷ Car non loin de repousser facilement la religion, Sido préfère être 'mécréante' en rejetant la confession et ses effets perniciose au profit du jugement

²⁶ Notons qu'il y a des différences dans le traitement de Sido au fil des textes. Les titres tout d'abord annoncent, d'un point de vue chronologique, une évolution : dans *La Maison de Claudine*, il s'agit d'une référence au monde de l'enfance dans lequel la mère ne sera qu'un élément constitutif qui prendra, au fil des différents contes, une part de plus en plus importante (notamment dans les titres des chapitres tels 'Ma mère et la morale' (p.108)) ; dans *La Naissance du jour*, il y a une référence dédoublée à Sido : à sa mère d'une part mais aussi à elle-même puisque Sido n'est que le cristal où s'inscrit le reflet de Colette démiurge. Quant à *Sido*, la mère est dès le titre perçue comme le personnage principal (d'ailleurs, au départ, ce livre n'était constitué que de la section 'Sido').

²⁷ Car Sido est détentrice du savoir familial auquel Colette doit remonter pour reconstruire l'histoire commune et surtout pour retrouver le frère Léo: 'C'est aux récits de ma mère qu'il me faut remonter, quand il me prend, comme à tous ceux qui vieillissent, la hâte, le prurit de posséder les secrets d'un être à jamais dissous.' (*Sido*, p. 60).

personnel : 'Révéler, avouer, et encore avouer, et exhiber tout ce qu'on fait de mal ! [...] le taire, s'en punir au fond de soi, voilà qui est mieux.' dit-elle (ibid., p. 103).²⁸

Section 2

L'inscription élaborée d'une nouvelle identité

Ainsi, Sido s'érige, contre les acquis sociaux de l'époque, par une nouvelle loi féminine dans laquelle tout convergerait de et vers sa personne : même devant la mort, Sido, femme modèle, anticonformiste, s'avère païenne pratiquante (*La Maison de Claudine*, p. 113).

(a) Du devenir Sido au devenir femme : la problématique trans-générationnelle

Car avec Sido, il y a lutte constante contre le pire ennemi qu'est l'ennui, et seul le mouvement, même en situation de maladie, peut être un remède. En somme, la Sido dépeinte par Colette s'offre surtout comme exemple de sagesse dans la vieillesse ce qui contribue à en faire une mère irréprochable (p. 120). Car face à ses enfants et surtout à ses filles, Sido demeure catégorique sur tous les sujets : les premières phrases de l'incipit de *Sido* en sont, à cet égard, très révélatrices. Il s'agit de véritables 'sentences excommunicatoires' que retranscrit fidèlement Colette : 'Ainsi parlait ma mère, quand j'étais moi-même, autrefois, une très jeune femme.' (p. 5). Mais c'est surtout sur le problème du mariage qu'achoppe l'éducation de Sido comme si le personnage stigmatisait, par la voix interposée de l'auteur, une déchirure sans retour longtemps regrettée – celle de la séparation de corps avec la mère.

Car Sido rejette d'instinct les corps impurs des jeunes mariés Vivenet sur lesquels elle lit un vice proche d'un assassinat. Elle rejette l'homme, l'intrus tel 'le premier chien coiffé' (*Sido*, p. 78) qui lui a pris sa première fille – d'ailleurs, notons qu'à ce moment-là, Colette elle-même éprouve de la honte devant la soumission (physique) de sa sœur à cet inconnu. 'Toutes les filles à marier sont folles' renchérit-elle

²⁸ Et, plutôt que sa fille et son missel, elle emmène son chien et Corneille à la messe et remporte victoire et fleurs de chez le curé (ibid.).

d'ailleurs dans *La Maison de Claudine* (p. 110). Ainsi, Colette, manipulant ce personnage paradigmatique d'elle-même, peut mettre, dans les paroles de Sido un ton visionnaire : 'ta faute est d'espérer qu'il peut te rendre un foyer, l'homme qui t'a détournée du tien.' (p. 112). Comme si le seul bonheur possible résidait pour Colette dans le giron familial des premières années, et que le reste (les déplacements, la sexualité, les rencontres) ne constituait qu'un pis-aller à la déchirure d'avec le corps-espace maternel mais pis-aller essentiel pour trouver sa propre identité. Car c'est peut-être cela qui a fait que les frères de Colette n'ont jamais pu se détacher totalement de leur mère, souffrant d'une misanthropie exacerbée encouragée par Sido.²⁹

C'est d'ailleurs sur ce double thème de la vieillesse et de l'amour que Colette commence *La Naissance du jour*. Or, dans ce texte, le rôle de formatrice informée par Colette elle-même et attribuée à Sido est réduit à néant : ici, Colette a dépouillé la Sido personnage de ses attributs pour en faire une entité idéale du 'moi' filial contre lequel Colette peut se constituer. Sido est alors celle qui sait renoncer, qui a su se déposséder de l'amour humain pour accéder à la perfection. Et surtout, ce n'est plus l'enfance que Sido représente mais bien un simple détour pour que la fille, devenue femme, puisse faire son bilan de femme mûre, militante amoureuse elle aussi (p. 27). C'est un modèle non plus de mère mais de femme qu'elle recherche. Ici ce n'est donc plus tant la voix de Sido mais ses lettres qui commencent les chapitres auxquels va se référer Colette : confrontation, bilan, mais aussi ouverture du présent sur l'avenir. Comme si Colette désirait se ressourcer par la symbiose avec la mère car comme l'écrit Jeannie Malige 'c'est à l'aube de la vieillesse que Colette, à l'affût de son reflet dans le miroir, rencontre l'image de Sido' (*Colette, Qui êtes-vous ?*, p. 91).

De plus avec l'épigraphe de *La Naissance du jour* on comprend bien que cette notion de modèle ne constitue en fait rien d'autre qu'une projection du moi futur de Colette. Le regard rétrospectif à la mère-modèle se fait donc prospectif et Sido devient le mètre étalon à l'aune duquel la fille peut apprendre à vieillir, à 'thésauriser les

²⁹ Notons que dans *Sido*, le frère aîné s'enfuit d'un mariage pour retrouver le domaine familial. Cet épisode qui clôt le recueil semble indiquer que le retour à une naissance de soi, s'il est nécessaire, doit être dépassé : 'Peut-être qu'il trouvait, captif, son préau chaque jour plus étroit, et qu'il se souvenait des évasions qui jadis le menaient à un lit d'enfant où il dormait demi-nu, chaste et voluptueusement seul.' (p. 80). Tels sont d'ailleurs les échecs d'Achille (qui ne survit pas au chagrin de perdre sa mère) et Léo, le sylphe qui reste figé en un moment du passé où résonne encore le bruit de la grille d'une maison (p. 68). Tous deux n'ont pas pu accéder au statut d'homme qui fait partie du monde extérieur car comme le montre la psychanalyse, ils ont eu du mal à passer de l'auto-érotisme (corps propre et corps de la mère) à un hétéro-érotisme (tourné vers le corps d'autrui).

richesses' et à renoncer à l'amour (cette 'légèreté'), en un mot à échapper 'à l'âge d'être femme' (*La Naissance du jour*, p. 33).

Mais déjà ce portrait croisé fille/mère se laisse sentir dans *La Maison de Claudine* où dans le chapitre 'Le sauvage' – relatant le premier mariage de Sido – Colette évoque une réalité commune à elle et à sa mère (à trente ans d'intervalle) : 'Mais une jeune fille sans fortune et sans métier, [...], n'a qu'à se taire, à accepter sa chance et à remercier Dieu.' (p. 11). En effet, on remarque que si Sido quitte un pays civilisé pour la campagne, il s'agit de l'inverse pour Colette qui ira de Saint-Sauveur à Paris avec Willy. Or l'humiliation, les tromperies, la solitude et le silence forment un lot comparable pour les deux femmes malgré leur éducation libérée, habituées toutes deux à vivre avec des garçons, frères et camarades (p. 10). Car Sido a aussi été une enfant comme on le voit dans le chapitre 'La « fille de mon père »' (p. 56). Or, Sido narratrice peut remettre en cause le lien parent-enfant très facilement quand il s'agit de donner une leçon de moralité sur la dissimulation, même si elle sert d'outil narratif à Colette qui manipule le discours pour opérer un décalage dans l'effet de génération. En effet, demandant à sa fille qui est la fille de son père, elle marque une rupture dans la généalogie familiale puisque la réponse ne renvoie par à elle-même mais à une autre fille de son père (fille qu'elle pourrait nommer sœur d'ailleurs) – d'autant plus que Sido insiste sur le fait que Minet-Chéri lui ressemble. En fait, il s'agit, sous couvert de l'anecdote – c'est une bâtarde dont Sido s'occupait cruellement à modeler les doigts sous prétexte que le père aimait les belles mains – d'exprimer à la fois la conscience du mensonge et son rejet tout en l'assumant pleinement puisque l'œil de Colette écrivaine surplombe la narration.³⁰ Et ici l'attitude de Sido consiste à soulever un problème, scruter les possibilités de réflexion sans pour autant aller au-delà : l'enfant (Colette adulte, ou encore le lecteur) est alors libre de poursuivre la réflexion seul. Car c'est sur une dernière image que nous terminerons l'étude de la problématique trans-générationnelle chez Colette.

En effet, le chapitre intitulé 'Le curé sur le mur' commence par une mise en scène de Bel-Gazou, fille de Colette, qui refuse de dire ses pensées à sa mère. Ceci plonge alors Colette dans une réflexion sur l'enfance et sur le rapport qu'entretiennent les enfants au silence. En effet, hormis une ressemblance reconnue voire même une

³⁰ 'Deviens-tu un peu moins menteuse, toi qui grandis, Minet-Chéri ? Tout ce qu'un adolescente porte en elle de dissimulation perverse ou délicate chancela [...] sous un profond regard [...]. Mais déjà la main posé sur mon front se retirait.' (p. 58).

identification par Colette-mère, 'Je ne répondais pas autrement quand j'avais son âge, et que je m'appelais, comme s'appelle ma fille dans l'intimité, Bel-Gazou.' (p. 28), ce que Colette pointe ici c'est justement l'indéfinissable (mais pourtant présente) identité qui nous diffère d'autrui. Face à son enfant, elle se retrouve ainsi face à cet autre elle-même qu'elle ne retrouvera pas : 'Ma question tombe comme un caillou et fêle le miroir magique qui reflète, entourés de ses fantômes favoris, une image d'enfant que je ne connaîtrai jamais.' (p. 28). Car comment saisir sa propre identité sans retourner à l'enfant qu'on a été ? Comment saisir le devenir femme sans comprendre le devenir enfant ? Et comment faire puisqu'on ne peut jamais avoir accès à ce qu'on a été ?

L'enfant a des visages multiples nous dit Colette, mais ces derniers ne sont que des projections des adultes (telle ressemblance du père, chef-d'œuvre ou petit monstre pour la nurse) alors que c'est le rapport au monde que tisse l'enfant – rapport demeurant opaque à l'adulte – qui peut dire 'ce qu'est ma fille devant elle-même ?' (p. 28). Ainsi, de cette problématique identitaire de l'enfant, Colette peut relater une expérience personnelle qui fonde sa prise de possession de l'ordre symbolique en quelque sorte – ce moment qui marque la mise en place d'un rapport de soi à soi. Dans cette anecdote, l'enfant qu'elle a été saisit la valeur du signe dans le mot 'presbytère': le signe nomme mais elle refuse un signifiant. En somme, elle investit le monde de sa propre signifiante (cris à l'horizon, ce mot étant tour à tour insulte ou même escargot).³¹ Or, sa mère désirant la faire entrer dans l'ordre de la réalité, assiège son intériorité en lui expliquant le sens du mot : 'Je luttais contre l'effraction.' (p. 30) écrit-elle. Ainsi, par le retour à la réponse de Bel-Gazou mais reprise par la Colette enfant cette fois-ci, la boucle est bouclée sur l'idée que le moi est justement à la jonction de la perception du monde et de son sens normé. Par cette problématique de l'identité enfantine que soulève la présence de sa fille, Colette peut donc comprendre comment elle est passée d'un état de sauvagerie (où son désir était roi) à un état où elle peut composer entre signes et signifiants en toute connaissance de cause puisque 'je composai avec ma déception [...] et je me fis curé sur le mur' (p. 30). On est donc passé ici du signe au sens et on peut relire le silence de Bel-Gazou comme un silence plein des sens du monde justement.

C'est donc en ce sens que Colette essaie de réparer la preuve de sa désertion de l'amour maternel en ayant un enfant et en devenant une femme sexuellement émancipée. Il lui faut accoupler Sido à elle-même pour qu'elle se rende à sa mère. Ainsi

³¹ Colette retrace ici sa prise de possession du motif (le mot) qu'elle rend malléable (le sens).

de Sido modèle, personnage formateur et idéal, on arrive à Colette enfant par le biais de sa fille en réduisant l'écart des générations. Sido passe donc, peu à peu, d'une vraie mère à une mère personnage puis symbolique de naissance et même de création : 'A partir d'une maternité de chair un long travail de deuil s'élabore qui aboutit, [...], à faire de la Sido symbolique la matrice de toute son œuvre' (*Magazine littéraire*, p. 31). Et comme nous le voyons bien surtout à travers *La Naissance du jour*, le retour à la mère, mère imaginaire, mère modèle, en un mot mère idéale, constitue finalement les prémisses d'un retour à 'la bonne conscience de la narratrice' (Marie-Françoise Berthucourtivron, p. 250). Aussi l'aventure sociale de Sido, par son abord marginal, génère à la fois une ouverture et un rétrécissement en rapport aux normes sociales, mais aussi en rapport à l'espace. De plus, si elle conditionne le retour de la narratrice à sa propre identité d'enfant, elle porte aussi les marques de l'affirmation d'une subjectivité adulte qui vient d'être reconnue dans son métier d'écrivaine et qui donc cherche aussi dans le texte à découvrir les symboles d'une nouvelle naissance du soi.

(b) Naissance d'un nom

En cette dernière partie nous verrons en quoi ces textes présentent les marques d'une nouvelle naissance liée selon nous à une re-connaissance littéraire de l'écrivaine Colette qui a enfin trouvé et assumé un nom :

Quand des parents ordinaires font souche d'enfants exceptionnels, il y a de grandes chances que les parents éblouis les poussent, fût-ce à grands coups de pied dans le derrière, vers des destinées qu'ils nomment meilleures. Ma mère, qui tenait pour naturel, voire obligatoire, d'enfanter des miracles, professait aussi que 'l'on tombe toujours du côté où l'on penche', et affirmait, pour se rassurer elle-même :

- Achille sera médecin. Mais Léo ne pourra pas échapper à la musique. Quant à la petite... Elle levait les sourcils, interrogeait le nuage et me remettait à plus tard. (*Sido*, p. 64)

Elle semble finalement répondre à l'assertion laissée ouverte de sa mère 'Quand à la petite...', et combler le silence de Sido qui laissait son avenir en suspension dans le regard d'un nuage qui passe. En somme, le projet de la mère a rejoint celui de la fille écrivaine, car l'écriture est un objet impossible à saisir, et le texte, une plate-forme semi-réelle qui se meut dans le silence des possibles.

Or, si nous prenons l'incipit de *La Maison de Claudine*, c'est bien ce rapport de l'écriture au silence qui nous frappe d'emblée. Car dans cet espace vide, Colette place, par procédé auto réflexif, l'image d'un livre ouvert sur le dallage. Cet objet réflexif est

repris à quatre reprises dans ce début de texte, comme s'il marquait justement la condition du retour au monde de l'enfance. Déjà il est un signe, celui de la présence d'enfants, ensuite c'est de lui que vient la trame du chapitre, le titre du premier mouvement du recueil : 'Le silence, le vent contenu du jardin clos, les pages du livre rebroussées sous le pouce invisible d'un sylphe, tout semblait demander : « Où sont les enfants ? »' (p. 7). Ce signe intra-textuel – mais aussi extra-textuel puisqu'il peut référer au livre même de l'écrivaine Colette et accompagner, de fait, le mouvement de lecture du lecteur – est donc nécessaire à cette descente dans l'espace des premiers souvenirs et à l'apparition de Sido. Comme dans les mises en abyme de contes de fée où l'on ouvre le livre de la vie, ici la mère ne peut renaître qu'une fois que le livre de l'enfance a été symboliquement ouvert. Et la quête de l'écrivaine Colette peut s'évanouir à travers l'appel maternel. Car ce livre est aussi symbole d'une certaine façon du corps des enfants, qui est aussi ce corps unique de l'enfance que Colette démythifie puisqu'il diffère, en tous points, de l'image classique des enfants turbulents :

Notre turbulence étrange ne s'accompagnait d'aucun cri. Je ne crois pas qu'on ait vu enfants plus remuants et plus silencieux. C'est maintenant que je m'en étonne. Personne n'avait requis de nous ce mutisme allègre, ni cette sociabilité limitée. (p. 7)

Car l'enfant caché secrètement avec son livre échappe à la quête maternelle qu'il domine par un point de vue perché (quand il lit dans les arbres). Mais ce livre est aussi finalement le signe d'une sauvagerie identitaire : abandonné sur le dallage, il est aussi l'annonce que, contrairement à la 'sœur aux trop longs cheveux' (p. 8), il ne pourra constituer pour eux une réponse totale à cette recherche du temps perdu.

Car la narratrice est aussi celle qui, suivant ses frères, bat 'les taillis et les prés gorgés d'eau en chien indépendant qui ne rend pas de comptes...' (ibid.), préparant déjà une identité en fuite, une psychologie de vagabonde qui l'empêche de se fixer. Voilà pourquoi, par exemple, dans l'épisode où elle est à la boucherie, sa répugnance tient au fait qu'elle doit justement opérer un retour sur elle, soulever la peau pour accéder symboliquement à cette intériorité qui, toujours, détale : 'Le son affreux de la peau qu'on arrache à la chair fraîche, [...], m'émeu[ven]t d'une répugnance compliquée, que je recherche et que je dissimule.' (p. 15). En effet, c'est dans ce chapitre intitulé 'Amour' que Colette continue l'expression de sa nouvelle naissance par l'écrit. Elle peut en effet, relire sa vie passée à la lumière de sa connaissance actuelle de la vie (et de la vieillesse) et comprendre certains malaises de son enfance qui annonçaient

simplement l'angoisse de la fin – mais ici, justement, par la recreation, il n'y aura plus de menace de la fin:

J'écoute s'éloigner, ferme, égal, ce rythme de deux bâtons et d'un seul pied qui a bercé toute ma jeunesse. Mais voilà qu'un malaise neuf me trouble aujourd'hui, parce que je viens de remarquer, soudain, les veines saillantes et les rides sur les mains si blanches de mon père, et combien cette frange de cheveux drus, sur sa nuque, a perdu sa couleur depuis peu... C'est donc possible qu'il ait bientôt soixante ans ? ...

Il fait frais et triste, sur le perron où j'attends le retour de ma mère. [...] et je m'étonne de me sentir si contente... [...]

C'est donc possible – mais oui, je suis la dernière née des quatre – c'est donc possible que ma mère ait bientôt cinquante-quatre ans ? ... Je n'y pense jamais. Je voudrais l'oublier. (pp. 16-17)

Dans ce passage, on sent bien les deux plans imbriqués entre l'avant et l'après : le passé et le présent. Cela peut même influencer le texte, quand elle est sur le seuil de la maison par exemple – seuil éminemment symbolique, là encore, du seuil du texte (nous sommes au troisième chapitre) – puisque c'est ici qu'elle reconstruit la dyade familiale (père et mère) en soulignant la relation du couple. Ainsi, se déchiffrer consiste aussi pour Colette écrivaine à retrouver les lieux du refoulement face aux angoisses enfantines. Et ce passage qui rend ses parents à l'état d'adultes empreints d'une vie sexuée est aussi celui qui posera la problématique de la jalousie au sein de la famille.³² Puisque, face à une adolescente qui ne comprend pas toujours les enjeux derrière les rires de façade, les démonstrations de secrètes paroles recouvrent la menace sexuelle :

Je me délectais, aux repas, de récits à mots couverts, de ce langage, employé par les parents, où le vocable hermétique remplace le terme vulgaire, où la moue significative et le 'hum !' théâtral appellent et soutiennent l'attention des enfants. [...] Enfin, ils se sont mariés. Il fallait bien en venir là !

'Il fallait bien en venir là !'

Imprudente parole... (p. 26)

Ainsi, on comprend que la dynamique d'une nouvelle naissance doit être aussi amenée par le personnage maternel. Et il y a dans *La Maison de Claudine* deux exemples qui déploient cette thématique : l'épisode de l'enlèvement et celui de la leçon de Sido sur les livres. Car si le premier passage marque la nécessité d'un déplacement spatial pour une nouvelle naissance (le détour pour l'accès) tout en gardant en même temps une signification de remplacement au sein de l'espace primitif – en fait Colette prône ici une identité de remplacement ; le second passage fait retour au processus absolu de la naissance du corps. En effet, dans sa constitution, l'épisode de l'enlèvement se caractérise d'abord par un travail du rêve qui prend appui sur une parole de la mère

³² 'Mais je ris encore, moi, de leurs querelles, parce que je n'ai que quinze ans, et que je n'ai pas encore deviné, sous un sourcil de vieillard, la férocité de l'amour, et sur des joues flétries de femme la rougeur de l'adolescence.' (ibid., p. 18).

relayée par une gravure contenue par la maison natale 'Ma songerie, innocente, caressa le mot et l'image...' (p. 26). Or, si l'on suit la théorie exposée dans *L'interprétation des rêves* de Freud dans laquelle le rêve est l'accomplissement de désirs inconscients à venir, on remarque que le milieu natal pousse à l'émancipation. Il la relaie et la développe dans l'instance psychique de l'enfant tandis que la mère la reprend à son compte en étant acteur de l'enlèvement.

D'ailleurs, bien que la fillette se sente physiquement enlevée (on a le symbole du sexe par le rein et de la tête par la nuque), elle préfère s'enfoncer dans son rêve par la sensation d'un doux bercement maternel. Ici mère et accomplissement des désirs se rejoignent dans la fusion de la semi-conscience :

M'éveillai-je tout à fait ? J'en doute. Le songe seul peut, emportant d'un coup d'aile une petite fille par-delà son enfance, [...], en pleine adolescence hypocrite et aventureuse. Le songe seul épanouit dans une enfant tendre l'ingrate qu'elle sera demain [...] qui quittera la maison maternelle sans tourner la tête. (p. 26)

Ainsi, cette séparation inévitable que représente le départ du foyer par l'enfant se double ici d'un autre discours du retour. Car ce n'est pas un inconnu qui enlève l'enfant mais bien la mère. Ainsi l'enfant est doublement enlevée à elle-même, à sa mère, par elle-même et par sa mère. Voilà pourquoi, la clause : 'Maman viens vite ! Je suis enlevée !' (p. 27) est tout à fait significative du processus même d'écriture de la maturité de Colette. C'est au moment où elle décolle le plus de son identité de fille pour celle d'écrivaine renommée qu'elle se rapproche le plus de ce qu'elle fut.

Et en effet, le second exemple de renaissance que nous traiterons ici est celle évoquée dans la relation aux livres de la maison puisque, en somme, 'Presque tous m'avaient vu naître.' (p. 31) dit-elle. C'est donc en référence aux livres de son enfance, témoins de son éveil à la vie, et de là à sa vie (par le problème de l'enfantement) qu'elle boucle sa nouvelle naissance. En effet, du cocon protecteur de la bibliothèque, dans lequel elle se blottissait, aux livres pour enfants dont les gravures dépassaient le texte, en passant par 'Des livres, des livres, des livres...' (p. 31), c'est l'objet livre en tant que tel qui s'ancre tout d'abord dans son esprit comme une présence nécessaire malgré un caractère presque occulte – par l'hermétisme de la ligne des côtes de l'encyclopédie. Or, cette fois-ci, c'est contre la voix maternelle qu'elle prend le risque d'abolir le royaume idyllique du texte : car en volant un Zola interdit, Minet-Chéri se retrouve face au secret de la vie, celui que lui cachait sa mère ce 'destin de petite femelle' (p. 36). Alors, seule la voix conjuratrice de la mère peut l'aider à reconnaître dans le texte une réalité, sa

propre réalité : le texte devient ainsi un remplacement de l'identité narrative en identité non plus sexuelle mais textuelle :

Mais je n'ai jamais regretté ma peine : on dit que les enfants, portés comme toi si haut, et lents à descendre vers la lumière, sont toujours des enfants très chéris, parce qu'ils ont voulu se loger tout près du cœur de leur mère, et ne la quitter qu'à regret... (p. 36)

Ici, l'absolutisation de la trame personnelle est trop intense, le retour à soi est tellement de l'ordre de l'impensable que seule la rupture de l'attention (annulation du soi au sein du monde par l'évanouissement) s'affiche comme solution.

Cependant ce ressaisissement de soi doit aussi passer par le développement des cinq sens comme nous l'avons dans la scène des noces. En effet, tout dans ce passage semble consacrer, à défaut du désir de l'autre, l'autoérotisme comme pleine satisfaction du soi. Car dans ce texte, l'adolescente se retrouve satisfaite en elle-même d'une part dans le plaisir oral de manger 'Un bonheur en dehors de mon âge, un bonheur subtil de gourmand repu me tient là, douce, emplie de sauce de lapin.' (p. 62), tandis que d'autre part, il y a la nécessité d'un retour à la mère face à une sexualisation trop forte de l'espace : 'Je veux aller voir maman.' (p. 64) dit-elle. Ainsi, le face à face avec autrui s'est révélé un échec. Tout d'abord dans l'épisode du bal où, contrairement à ses camarades, Minet-Chéri est 'sans désirs, lourde pour danser, dégoûtée et supérieure comme quelqu'un qui a mangé plus que son saoul' – elle rajoute d'ailleurs 'Je crois bien que la bombance – la mienne – est finie...' (p. 62).³³

Ensuite, c'est dans l'angoisse de la chambre nuptiale que la thématique d'une nouvelle naissance à soi est poussée à l'extrême : lieu écrasant, parfum d'enterrement et lit très gros font de cette pièce un tombeau étouffant qui, comme l'expérience de la maternité, semble lui parler par la voix de sa mère tout en demeurant un inconnu puisque encore de l'ordre du non vécu.³⁴ Et quand son amie lui montre des signes du plaisir possible par l'autre, elle ne peut que désirer s'échapper en foulant les symboles du féminin et du masculin (salades et asperges). Car ce que l'enfant rejette ici c'est bien sa propre sexualisation par la menace du phallus : en effet, tant que l'enfant reste liée à sa mère dans l'unicité, le même, il n'est pas question de chercher à se démarquer ni à développer une existence autonome. Or par l'émergence de l'autre dans ce monde des douceurs natales, le phallus, l'homme, apporte le nouveau, la tension au monde qui

³³ Et il y a aussi un rejet de la sensualité que l'on peut prendre avec autrui au profit d'une sensation de plénitude d'être soi en soi : 'Je n'aime pas la peau des autres ...' (p. 63) dit-elle. Rappelons que c'est son frère qui agit de la même manière dans *Sido*.

³⁴ 'Il y aura entre eux cette lutte obscure sur laquelle la candeur hardie de ma mère et la vie des bêtes m'ont appris trop et trop peu...' (p. 64).

manquait. Voilà pourquoi, elle désire si fort retourner à sa mère, mais voilà pourquoi aussi, selon nous, cette scène s'apparente bien à une renaissance. Car n'est-ce pas ici le fantasme de la scène primitive qui est exprimé ? Sous couvert d'aller voir maman, n'est-ce pas un retour pour s'assurer que la mère n'est pas comme les autres ? Pour vérifier que, sous l'apparence maternelle, elle n'ait pas commencé, à l'insu de sa fille, sa propre existence de femme... Tel est le processus de l'écriture du retour ici : par le processus d'auto érotisme engendré dans l'acte d'écrire, de repli sur soi qu'il produit, Colette vise non seulement à re-naître dans son unicité mais aussi, en relisant sa mère, à dépasser ses craintes enfantines.

Or, six ans plus tard dans *Sido*, Colette n'hésite plus à s'affirmer dans cette nouvelle naissance en tant que la dame du Palais-Royal – qui, du fond de son lit, s'inquiète du temps qu'il fait (p. 17), reçoit son frère Léo (p. 65) – ou bien encore en tant que celle qui désire mettre un terme à tous les racontars qui salissent l'image de sa mère afin de légitimer, peut-être inconsciemment, cet ultime écrit :

Mes biographes, que je renseigne peu, la peignent tantôt sous les traits d'une rustique fermière, tantôt la traitent de 'bohème fantaisiste'. L'un d'eux, à ma stupeur, va jusqu'à l'accuser d'avoir écrit des oeuvrettes littéraires destinées à la jeunesse ! (p. 22)

Aussi, dans ce texte l'expression d'une renaissance ne se détache plus du tout de la figure maternelle qui est depuis *La Naissance du jour* un modèle de voix à imiter. Car c'est par la reconstitution de la magie du monde natal par cette autre magie qu'est l'écriture que Colette se retrouve à l'intérieur même de son propre imaginaire d'enfant : 'Vous croirez sans peine qu'à l'appel de Sido, le vent du Sud se levait devant les yeux de mon âme, [...]. Je suis capable encore de le voir.' (p. 25). Mais plus que tout, c'est par le regard de Sido ainsi reconstitué qu'elle tente la maîtrise et l'affirmation de ce qu'elle est devenue. Tantôt il lui faut retrouver la couleur rosée des fleurs de Sido sur son propre visage 'c'est de votre reflet que ma joue d'enfant reçut un don vermeil' (p. 12), tantôt il lui faut relancer son indépendance par les injonctions catégoriques de Sido refusant toute imitation d'autrui (par exemple à l'égard de Mimi Antonin). Mais une seule critique de Sido et la voilà renvoyée à ce qu'elle est devenue 'Tu pêches déjà, comme moi, par excès d'expression' (p. 27) lui dit-elle. Car qu'est-ce qu'un écrivain si ce n'est une expression exacerbée ? Dans *Sido*, en effet, il y a une surimposition des itinéraires mère/fille au niveau du geste de la création annoncé dès la deuxième page du texte dans le passage suivant :

D'un geste, d'un regard elle reprenait tout. Quelle promptitude de main ! [...] Une fois qu'elle dénouait un cordon d'or sifflant, elle s'aperçut qu'au géranium prisonnier contre la

vitre d'une des fenêtres, sous le rideau de tulle, un rameau pendait, rompu, vivant encore. La ficelle d'or à peine déroulée s'enroula vingt fois autour du rameau rebouté, étayé d'une petite éclipse de carton... Je frissonnai, et crus frémir de jalousie, alors qu'il s'agissait seulement d'une résonance poétique, éveillée par la magie du secours efficace scellé d'or... (p. 7)

Par cette image de lyrisme dionysiaque, Colette lie ainsi la figure maternelle au travail même de la créativité littéraire en la nommant comme impulsion à l'impression poétique par le geste manuel.

Car la main de Sido est une main qui, même si elle suscite sa propre re-création 'que n'a-t-on moulé, peint, ciselé, cette main de « Sido »' (*La Maison de Claudine*, p. 19) est avant tout créatrice, détentrice de vie et de mort sur le 'musée d'essais' de *Sido* (graines en germination) véritable allégorie de toute création (p. 20). En effet, l'interdit maternel de toucher la terre est formel et masque l'envers caché de la réalité qui croît en silence (à l'ombre) et qu'un rayon lumineux ou un peu d'air pourrait tuer en annulant donc tout le processus de développement. Seulement, il est générateur de curiosité, car attendre l'évolution de la vie c'est faire croître 'la solitaire ivresse du chercheur de trésor' (ibid.) même si, bien souvent, face à ce désir de savoir, c'est la mort qui attend les essais. Cependant, *Sido* n'offre comme punition à la violence de l'enfant innocent que la connaissance de l'existence du mystère de la vie – secret avec qui *Sido* elle-même semble en connivence. Aussi, nous terminerons ici l'étude de cette nouvelle naissance par la leçon ultime du 'jardin d'essais' : où comment l'adulte découvre qu'étant enfant, son attirance pour capter la vie était plus forte que de la voir se conserver. Processus terminal ici au travail de deuil : qu'importe la mort si on peut ancrer/encreur ceux qu'on a aimés dans le devenir intemporel du texte ? Puisque, ce qui importe avant tout, c'est la primeur du regard, et son authenticité : ³⁵

Un trésor, ce n'est pas seulement ce que couvent la terre, le roc ou la vague. La chimère de l'or et de la gemme n'est qu'un informe mirage : il importe seulement que je dénude et hisse au jour ce que l'œil humain n'a pas, avant le mien, touché ... (p. 20)

Ainsi, deuil, maternité et création littéraire nous ont apparus comme facteurs décisifs dans cette re-découverte de soi, même s'il s'agit, sous certains aspects, de se reconstruire dans des configurations fictionnelles. En effet, ces textes sont comme des

³⁵ Nous pourrions aussi dire que d'une certaine façon, écrire *Sido*, c'est aussi pour Colette imiter le regard du père envers la mère et que justement toute la part idolâtrée du texte est sous-tendue par le fait que 'Je n'avais pas plus de treize ans quand je remarquai que mon père cessait de voir, au sens terrestre du mot, sa « Sido » elle-même...' (p. 48). Alors qu'elle avoue justement quelques lignes plus haut essayer 'seule, d'imiter ce regard de mon père. Il m'arrive d'y réussir assez bien, surtout quand je m'en sers pour me mesurer avec un tourment caché' (ibid.).

épreuves où la preuve de soi devient indispensable face aux situations de la vie qui la menacent, à des degrés divers, de se perdre.

Chapitre 3

Le décor originel ou le monde de Saint-Sauveur

Les yeux attachés au dé brillant, à la main qui passe et repasse devant la lampe, Minet-Chéri goûte la condition délicieuse d'être – pareille à la petite horlogère, à la fillette de la lingère et du boulanger, – une enfant de son village, hostile au colon comme au barbare, une de celles qui limitent leur univers à la borne d'un champ, au portillon d'une boutique, au cirque de clarté épanoui sous une lampe et que traverse, tirant un fil, une main bien-aimée, coiffée d'un dé d'argent.¹

Après avoir parcouru les modalités d'un retour à soi, il s'agira d'étudier maintenant les mises en situations de ces retours que nous proposent les trois textes choisis. Car cette quête de soi ne peut avoir lieu sans conditionner aussi un remplacement du corps dans l'espace natal, lui-même imbriqué dans la quête de la maison originelle – informée textuellement en espace intérieur perdu de manière très traumatique.

Section 1

Un espace clos

Matrice de tous les bonheurs et surtout espace où convergent toute la pureté et la dignité que le vice n'aurait pas encore foulés, l'espace natal s'impose d'emblée comme le lieu d'avant la chute, le paradis où l'identité n'est encore qu'un flottement vaguement perçu. Mais, terrain aussi de manipulations et de tensions, l'enjeu sera aussi de définir quelles sont, du point de vue spatial et expressif, les caractéristiques de ce que nous avons nommé la prison-Sido. De plus, textes de la mémoire libérée, nous verrons en quoi des dynamiques conflictuelles entravent ces textes du retour sur soi de tout un réseau d'images antinomiques par où la jalousie infiltre les souvenirs. Les enjeux seront donc des enjeux de pouvoir et de conflit inhérents à la structure familiale car, si la maison est centre d'apprentissage pour Minet-Chéri, elle est aussi le lieu où vont se cristalliser les désirs, les passions et les transgressions d'un moi en proie au désir d'autrui.

¹ *La Maison de Claudine*, p. 23.

(a) Un monde fermé : quel Paradis !

Ainsi que Colette l'écrit dans *Mes Apprentissages* (in *Oeuvres*, Pléiade III, p. 1064), *La Maison de Claudine* et *Sido* vont agir sur elle comme un antidote au mal de la ville. Par ces textes, elle se replonge, en effet, dans le monde natal jusqu'au sein de sa mère et dans le microcosme isolé de l'enfance, transformé en véritable centre de l'univers, lieu où s'équilibrent les influx contraires, elle procède à un recentrage de soi sur soi. Le monde de l'enfance est en quelque sorte un centre de gravité d'une nature à l'état premier puisque 'A qui vit aux champs et se sert de ses yeux, tout devient miraculeux et simple' (*La Maison de Claudine*, p. 48).

Or, ce caractère idyllique est développé, par une situation auto-réflexive, dans des scènes où il y a retour à la maison après un voyage. Les sensations désagréables (bruits, inconfort) d'un voyage à Paris par exemple, où l'excès en tout a mis le corps et l'esprit en déroute, où l'adolescente a découvert 'l'aversion mélancolique [...] des maisons sans bêtes' (*La Maison de Claudine*, p. 46) s'opposent à l'apaisante stabilité de la maisonnée. Surtout quand la ville, par sa sécheresse de sensations a exacerbé 'les sens affamés, le besoin véhément de toucher, vivantes, des toisons ou des feuilles, des plumes tièdes, l'émouvante humidité des fleurs...' (ibid.).² Le retour se fait alors enchantement et découverte, comme s'il dévoilait un trésor précieux oublié : 'Comme si je les découvrais ensemble, je saluai, inséparables, ma mère, le jardin et la ronde des bêtes.' (p. 47). Elle rentre au jardin au moment de l'arrosage qui, par la fraîcheur de l'eau, exalte parfums et couleurs à l'excès et où l'on se rend compte que la vie, loin de s'arrêter, s'est développée encore plus dans une sorte d'entraide, de solidarité qui magnifie un sentiment fusionnel: 'Que de trésors éclos en mon absence !' (ibid.).³

Or, cette fusion rejoint ici l'expression d'une identité en construction par rapport au motif maternel : il y a progression dans la description du milieu natal par l'évocation de cinq animaux. Des chattes allaitant au chat mangeur de fraises et poète en passant par les hirondelles apprivoisées (figurant déjà un dédoublement de soi) jusqu'à 'l'araignée mélomane' (qui descend la nuit pour boire son chocolat et 'reprenait sa place au centre

² On remarquera ici le caractère éminemment sexuel et féminin des sensations réclamées.

³ Le sentiment fusionnel est renforcé par le motif maternel devant 'cette chaîne de chattes s'allaitant l'une l'autre' (ibid.).

de son gréement de soie') (p. 49) : tout se définit par une attitude de re-centrement face au milieu natal. Ce domaine est un royaume dont tout le monde a à apprendre quelque chose par l'entente qui règne dans cette chaîne de la vie qui est aussi chaîne de la destruction (symbole ultime de la chenille que la mère ne peut quand même pas tuer). Quoiqu'il en soit, l'unique conclusion devant un tel spectacle appelle la modestie et à la fois une part de magie 'Que tout était féérique et simple, parmi cette faune de la maison natale...' (p. 49). Ainsi, ce phénomène de concentration autour de la figure maternelle est indissociable de l'image du nid protecteur que décrit Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* (p. 98) : nid où le bien-être se retrouve partout dans un monde idyllique. C'est ce qu'elle trouve par exemple dans la bibliothèque quand elle affirme 'Beaux livres que je lisais, beaux livres que je ne lisais pas, chaud revêtement des murs du logis natal' (p. 33) – ce qui déjà joue les prémisses d'une adéquation sensible avec un objet autre, l'objet texte.

Aussi, le mouvement de repli généré par le paradis terrestre que représente le jardin est jalonné d'une quête de soi qui nécessitera l'évasion de ce système. Et c'est bien cette ambiguïté, qui, dès le début du texte, se manifeste dans la disposition du domaine natal. En effet, par un décor tout en pente, les dépendances 'doivent se blottir en contrebas tout autour d'une cour fermée' (p. 5). Mais le resserrement de l'espace ainsi défini est très vite relayé par l'ambiguïté de deux motifs d'ouverture concernant Minet-Chéri. 'Accoudée au mur du jardin, je pouvais gratter du doigt le toit du poulailler' (ibid.) : ici, nous avons deux situations d'évasion qui renvoient l'une à la rêverie et l'autre, comme on l'a vu plus haut, à la découverte. De plus, dans cette ambiance, une relation de pouvoir est instaurée rituellement 'le Jardin-du-haut commandait le Jardin-du-bas' (ibid.) et il y a conflit, en quelque sorte, entre le domaine des enfants – celui du haut doté d'une sauvagerie destructrice, de signes de mort – et celui de la mère – domaine nourricier. Par ce clivage, ce sont bien les enfants qui justement semblent gérer cette ambiguïté d'ouverture, de fin de règne car même la grille censée défendre les deux jardins est totalement inutilisable.⁴ Tout ceci donne ainsi un aspect de déséquilibre à cette maison naturelle et pourtant bourgeoise, abritant des enfants mais aux allures d'orphelinat, oeuvrant dans la sauvagerie et comportant un verrou de geôle ancienne.

⁴ 'Une forte grille de clôture, au fond, en bordure de la rue des vignes, eût dû défendre les deux jardins ; mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire.' (p. 5).

La nature est un appel à la liberté, indisciplinée, elle endigue les instincts et les pousse à leur plus insondables expressions. Que 'la petite' joue toute la journée avec ses amies, laissant dans le sol les empreintes nécessaires à la reconnaissance de son territoire par ses 'petits talons furieux' (p. 19) ou bien que son corps, après avoir posé sa marque, se déforme et soit maltraité sous les grimaces des fillettes, les campagnes de jeu dans ces moments-là dédaignent la porte. Ici on assiste à une libération du corps qui se transforme, sous l'influence d'autrui, mais aussi sous la disparition des éléments maternels. Contrairement au silence de l'ouverture, on a le bruit, les rires, l'ivresse de l'aliénation, même si en fin de compte, l'auteur insiste sur le fait que l'enfant n'en retire aucune gloire :

Par-dessus le mur, la Petite – on dit aussi Minet-Chéri – a versé sur leur fuite ce qui lui restait de gros rire, de moquerie lourde et de mots patois. Elles avaient le verbe rauque, des pommettes et des yeux de fillettes qu'on a saoulées. Elles partent harassées, comme avilies par un après-midi de jeux. Ni l'oisiveté ni l'ennui n'ont ennobli ce trop long et dégradant plaisir, dont la Petite demeure éœurée et enlaidie. (p. 19)

Selon nous par ce 'chômage encanaillé' (ibid.) du jeudi, par ces mises en scènes de soi que le jeu avec autrui entraîne, c'est bien l'émancipation que Minet-Chéri éprouve déjà même si le Surmoi de Sido le réprouve. Notons par ailleurs que la fuite est un motif très prégnant dans ces textes face, justement, à tous ces mouvements de convergence. Colette semble dire que l'enfant, par l'innocence de son instinct, se rapproche des animaux et que toute présence humaine peut agir sur lui comme un reflet du vice puisque l'homme est celui qui dispose d'une morale pour régir ses actes alors que l'animal en est dispensé puisqu'il ne peut se réfléchir.⁵ Il y a donc aussi un jeu d'absences très significatif dans ce texte entre les présences des enfants qui voient et entendent sans pourtant être vus – tout comme le narrateur qui est là sans être là dans le texte.

D'autre part, cette ambiguïté, rejoignant d'une certaine façon le projet spatio-temporel de la narratrice, est développée, voire émancipée dans l'incipit de *Sido* où la descente dans l'espace des premiers souvenirs se fait d'emblée par une dichotomie Paris-Province dénoncée par Sido.⁶ Or, la province ne représente pas tant ici la région

⁵ 'Un coup de sonnette à la porte du perron le projetait d'un saut silencieux, dans le jardin, et la vaste maison, par mauvais temps, offrait maints refuges aux délices de la solitude. Imitation ou instinct, je savais franchir la fenêtre de la cuisine, passer les pointes de la grille sur la rue des Vignes, fondre dans l'ombre des greniers, dès que j'entendais, après le coup de sonnette, d'aimables voix féminines, chantant selon l'accent de notre province.' (p. 108).

⁶ 'Mais elle avait commencé, bien avant mon mariage, de donner le pas à la province sur Paris' (p. 6).

pure par les mœurs où les corps sont libérés des carcans sociaux de *La Maison de Claudine* que la maison natale ‘close de partout’ et pourtant ouverte à tous vents.

Ne l’eussé-je pas tenu d’elle, qu’elle m’eût donné, je crois, l’amour de la province, si par province on n’entend pas seulement un lieu, une région éloignée de la capitale, mais un esprit de caste, une pureté obligatoire de mœurs, l’orgueil d’habiter une demeure ancienne, honorée, close de partout, mais que l’on peut ouvrir à tout moment sur ses greniers aérés, son fenil empli, ses maîtres façonnés à l’usage et à la dignité de leur maison. (p. 6)

Car, dans *Sido* la nouveauté tient à l’opposition radicale – déjà énoncée certes dans *La Maison de Claudine* – entre le domaine extérieur et celui de la maison en rapport uniquement au personnage de Sido. Car si la maison entraîne son ‘excitation morose et sa rancune’ (p. 10), le jardin est l’unique pièce qui peut lui rendre sa sérénité : ‘Toute présence végétale agissait sur elle comme un antidote, et elle avait une manière étrange de relever les roses par le menton pour les regarder en plein visage’ (p. 10). Et face au ‘glorieux visage de jardin’ (ibid.), Sido peut afficher le ‘soucieux visage de maison’ (ibid.), celui des soucis de femme et de mère face au plaisir de n’être qu’un être vivant dans une nature cependant à visage humain.

Or, la caractéristique la plus importante de cette retouche du monde natal, c’est par l’expansion des lieux que nous la percevons. Il y a en effet une sorte de structure télescopique qui semble se démultiplier à l’infini, reproduisant des maisons identiques dotées d’un jardin de derrière qui se lient par des murs mitoyens en-deçà des façades. Ici nous avons l’évocation d’un ‘quartier natal’ (ibid.) : et le monde de l’enfance est d’emblée replacé dans une civilité, un groupe social qui donne le ton ‘au village’ (ibid.). Aussi, le côté protecteur est plus développé par le double jardin et l’architecture générale que par les éléments du microcosme comme c’était le cas dans *La Maison de Claudine*. Par contre, ici l’évasion ne se démontre plus en termes de fuite mais plutôt dans une adéquation au macrocosme naturel qui enveloppe, de son vent bienfaiteur, les voix passantes (venant du Nord, du Sud ou de l’Est) au-dessus des espaces privés. Il y a donc une véritable communauté élargie par une osmose avec son milieu : ‘Nos jardins se disaient tout’ (p. 10). Cependant, cette harmonie de l’homme et de son milieu se concentre dans la figure maternelle qui ici est présentée comme une météorologue avant l’heure, là où les prévisions étaient encore de l’ordre du ressenti et dotées d’une part de magie. A propos du vent d’Est, Sido dit ‘Je m’arrange avec lui’ (p. 13). Elle est ainsi celle qui fait la synthèse entre les voix occultes du macrocosme et le microcosme des hommes en ouvrant réellement et symboliquement l’espace :

Entre les points cardinaux auxquels ma mère dédiait des appels directs, des répliques qui ressemblaient, [...], à de brefs soliloques inspirés [...] une zone de points collatéraux,

moins précise et moins proche, prenait contact avec nous par des sons et des signaux étouffés. (p. 15)

Le jardin est donc, par tout ce réseau d'images, au croisement des forces de l'univers qui semblent se concentrer dans le personnage de Sido et dans l'ambiguïté entre appel constant à la liberté et les stratégies de fermeture. Car malgré ses nombreuses ouvertures, le monde natal se caractérise aussi par un repli sur lui-même fort d'une idéologie conservatrice villageoise. En effet, il y a rejet de tout ce qui viendrait de l'extérieur, tel l'étranger Voussard, qui malgré de nombreuses années au village, ne fut 'jamais enfant du pays' (*La Maison de Claudine*, p. 99), ou encore, rejet de tout ce qui représenterait, d'une manière ou d'une autre, un modèle de vie différent – l'exemple de Mimi Antonin qui porte des chaussettes l'été (*Sido*, p. 9). Mais plus qu'une cohésion sociale, c'est aussi la cohésion familiale qui est visée ici : Colette nous montre bien dans *La Maison de Claudine* comment, lors du mariage de Juliette, Sido est maltraitée par les commérages, victime d'une véritable curée de son malheur qui l'éreinte comme 'une bête poursuivie' (p. 72).⁷ Car l'enjeu de l'espace pourrait se définir comme la peur de la perte de l'univers symbiotique qui relie mère et fille, ainsi repris dans l'adage villageois citée par Sido dans *La Naissance du Jour* (p. 46) : 'On est quand même de son village'.⁸

En somme, dans ce monde de convergence traversé de part en part par de divergences, il s'agit de laisser entrer et de ne pas laisser sortir car, ainsi que l'écrit Berthu-Courtivron, 'La convergence maternelle, constante dans l'œuvre, vise à réintégrer, par toutes les ouvertures de la maison, les évadés du monde natal.' (p. 15).

(b) La prison-Sido : 'Au-delà, tout est danger, tout est solitude...'⁹

Maintenant, il serait donc judicieux d'étudier comment cette convergence essentiellement maternelle, se manifeste dans le texte. En effet, si nous usons du terme

⁷ 'Une tragédie familiale, dans une grande ville, évolue discrètement, et ses héros peuvent sans bruit se meurtrir. Mais le village qui vit toute l'année dans l'inanition et la paix, [...], n'a pas de pitié et personne n'y détourne la tête, [...], sur le passage d'une femme que des plaies d'argent ont, en moins d'un jour, appauvrie d'une enfant.' (p. 72). Et plus loin, Colette insiste même sur le côté bestial des commérages tortueux : 'Des créatures qui, la veille, n'étaient pourtant pas sanguinaires, se partageaient quelques-uns de ses précieux pleurs, quelques plaintes arrachées à son indignation maternelle.' (ibid.).

⁸ Phrase reprise à *La Maison de Claudine* à propos de Minet-Chéri qui 'goûte la condition délicieuse d'être [...] une enfant de son village' (p. 23).

⁹ *La Maison de Claudine*, p. 22.

‘prison’ à son endroit, c’est qu’il nous a paru le plus représentatif de la capture/rapture des enfants par Sido et surtout de Minet-Chéri – au point de devenir en même temps clé et serrure des portes du monde de l’enfance. Ainsi, le personnage de Sido se condensera essentiellement, d’une part, dans une inertie spatiale de corps et d’autre part dans la fluidité et l’expansion d’une voix tutélaire.

En effet, du point de vue du corps, Sido est un personnage stable, une sorte de statue réifiée au centre du jardin et ne voulant, à aucun prix, en sortir. Elle est la mère toujours présente, rarement en dehors, du monde natal. Elle est à la fois au centre et centre de la famille, figure mythique qui, par regret de ne pas avoir été assez ‘tutélaire’, erre encore après sa mort sur les lieux de la maison natale (*La Maison de Claudine*, p. 9). Colette, reprenant ce même motif dans *Sido*, la fait apparaître à la narratrice dans le jardin après sa mort ‘Là, je l’ai pourtant revue, un moment furtif du printemps de 1928’ (p. 31). Que ce soit en réalité ou bien dans l’imaginaire de l’écrivaine, le corps de Sido ne souffre aucun déplacement dans l’espace et dans le temps. Colette sait où la trouver: dans le jardin, à la naissance du cri de ralliement, au cœur du sentiment maternel, c’est-à-dire ayant autour d’elle son ‘compte d’enfant’ (*La Maison de Claudine*, p. 25). De ce point de vue, Sido est perçue comme une mère essentiellement et non comme une femme libérée. Elle est tout soucieuse pour sa progéniture : obsession caractérisée lors du mariage de Juliette qui représente pour Sido une infidélité, une ultime désertion – sa fille ‘ingrate’ étant partie avec un homme qu’elle connaissait à peine (*La Maison de Claudine*, p. 25).

Dans un premier temps, elle offre donc une attitude de repli sur le monde qu’elle a créé de toutes pièces et qui vit dans le/son domaine à Saint-Sauveur en Puisaye: les enfants et les animaux. Très peu de gens d’ailleurs entrent dans ce monde et, souvenons-nous des amies de Minet-Chéri qui font fuir Sido ‘ retirée et craintive comme devant l’envahisseur’ (*La Maison de Claudine*, p. 20). Sido exprime, par cette attitude de retrait, un sentiment d’exclusivité qui est à la base, semble-t-il, de toute relation avec elle. Voilà pourquoi, elle attend un amour exclusif de sa fille en retour et déjoue toutes les parades rebelles à son attraction. Car Sido est avant tout le maître du logis qui, même après une longue absence ‘d’un geste, d’un regard’ (*Sido*, p. 7) peut tout reprendre et même rendre la vie. Aussi, Colette elle-même dans son processus d’écriture subit l’attraction de cette inertie maternelle qui représente, dans cet espace de vie, de sensations et de mouvances, un point fixe, une sorte d’aimant qui attire en arrière. Car c’est bien par cette attraction et ce pouvoir-là que Sido tente, dans un premier temps,

d'enfermer les enfants dans le monde natal. Et l'évolution de la menace ' - Demain, je vous enferme!' (*La Maison de Claudine*, p. 9) à la notion de sortie-mérite 'en récompense' dans *Sido* (p. 13), par la notion de liberté accordée ou pas, montre combien l'ambiguïté maternelle est grande.¹⁰

Or, un des premiers moyens de Sido pour empêcher l'enfant de quitter son monde, c'est de le dissuader d'agir. Rappelons la très choquante scène d'introduction de *Sido* dans laquelle la mère élabore une critique mordante de Paris en monopolisant le dialogue – il n'y a aucune réponse de la part de sa fille – qui devient ainsi un monologue ironique contre cet espace urbain et artificiel. Alors qu'à d'autres moments, elle paraît aimer Paris où elle va régulièrement et qu'elle visite même de fond en comble (*Sido*, p. 6).¹¹ En effet, sa force d'attraction n'étant pas suffisamment assez forte pour retenir sa fille, il lui faut user de tout un arsenal rhétorique expressif qui informe le texte tout en rappelant la narratrice à elle-même et à son passé. Souvenons-nous, en effet, des appels spatiaux de Sido personnage qui jalonnent ces textes ou bien l'imaginaire filial: 'Où sont les enfants?', 'Ne t'en vas pas si loin', 'D'où viens-tu?'. Sido veut tout savoir et elle a même un allié de poids dans son territoire puisqu'il relaie sa quête: 'Le silence, le vent contenu du jardin clos, [...], tout semblait demander: « Où sont les enfants? »' (*La Maison de Claudine*, p. 6). Car Sido dans le silence, sans interlocuteur, sans enfant, ce n'est plus la Sido mère que veut avoir Colette. Et face à ses potentielles limites, il ne lui reste qu'un seul recours pour récupérer son pouvoir.¹²

Il s'agit pour elle de retrouver son rôle de mère-nourricière relayé par l'image de la mère-chienne au 'flair subtil' (p. 8): 'C'est qu'elle espérait rassembler, en même

¹⁰ Il y a en effet une ambiguïté puisqu'on se rend compte que les frères peuvent continuer à sortir alors que la fillette demeure, quant à elle, confinée entre ses parents.

¹¹ Seulement nous pouvons argumenter, à la faveur de Sido, que ce rejet de Paris a pu être motivé dans la reconstruction des souvenirs par le simple fait qu'il a été le lieu du *rapt* à la mère. En effet, c'est là que Willy habite et qu'il va rencontrer Colette. Aussi, d'une certaine manière, Colette dédommage là sa mère en lui donnant raison: elle ne trouvera effectivement pas l'amour avec 'l'homme qui l'[t] a détournée' de son foyer (*La Maison de Claudine*, p.112). Mais à cet espace lointain, un espace beaucoup plus rapproché peut faire figure de danger dans ce monde: c'est la fuite par la grille ouverte du jardin puisque l'extérieur nous est montré toujours comme un lieu qui laisse des traces de l'aventure qui s'y est passée (l'aînée se casse une clavicule et la petite est 'fendue au genou, pelée au coude' (ibid., p.9).

¹² Seulement, parfois Sido adopte aussi la stratégie du silence. Et ce silence nous semble être le plus révélateur de la personnalité aménagée de Sido car il permet le retour à un instinct maternel, une mère sauvage, quasi-animale qui rassemble ses petits comme une 'mère-chienne' (ibid., p.8). Ainsi sous l'inertie déjà étudiée se cache aussi une tactique ou plutôt une angoisse: la mère guette le retour de ses enfants debout sur le perron de la maison – l'observation et la vue sont donc des plus importants. C'est d'ailleurs cet oeil que Colette paraît retrouver dans *La Naissance du jour* quelques années après 'Lui, quand il m'épiait par la fenêtre, pour savoir si je l'avais trompé' (p.27). Car l'œil de Sido, s'il est myope se fait aussi regard scrutateur pour pallier son défaut et devient 'œil acéré' dans *Sido* – oeil qui peut lire le monde et aussi son enfant.

temps que ses enfants égaillés, ses chattes vagabondes, affamées de viande crue ...' (*La Maison de Claudine*, p. 8) même si, comme le souligne Berthu-Courtivron, en les engageant à 'émerger du non-dit, [...], et du non-vivre, [...] elle les pousse hors de leur résistance passive et les appelle à naître à leur destin littéraire' (p. 24). Mais quand son inertie – ou celle des enfants – est menacée, la parole de Sido se fait agressive. De la dissuasion, elle semble prête même à paralyser son enfant car, face à la fuite spatiale constamment menaçante, seul l'immobilisme est acceptable. Voilà pourquoi, à son retour au pays natal, à sa fille qui s'enquiert de son araignée, elle rétorquera 'ingrate fille' (p. 50) poussant l'enfant dans ses retranchements ou pointe déjà une culpabilité 'maladroite à aimer, honteuse de ce que j'avais de plus pur' (ibid.). Et de façon générale, quand Sido se retrouve face à son enfant, elle se montre intolérante. Elle refuse le droit à la parole de Minet-Chéri, voir même à son existence, puisqu'elle lui refuse sa curiosité lors d'un repas 'Ne pose donc pas de questions stupides' (*La Maison de Claudine*, p. 15), ou bien quand Minet-Chéri s'enquiert de Nana Bouilloux, elle la coupe rapidement et lui ordonne de manger (*La Maison de Claudine*, p. 80).¹³ De plus, elle ne comprend pas les goûts littéraires de sa fille ni pourquoi elle ne lit pas Saint Simon (*La Maison de Claudine*, p. 33).¹⁴ Et si dans ce livre, cette attitude est très flagrante, nous avons une évolution avec *Sido* puisqu'on passe d'une suite d'interdits à un constat de désertion dans l'incipit même car désormais l'enfant est plus âgée.

Ainsi la fille, en adulte ou en enfant, semble avoir perdu tout esprit critique et est réduite au silence par cette mère capable de happer 'au vol le trait marquant, la tare' (*Sido*, p. 7) – toujours prête qu'elle est à stigmatiser en autrui une différence inacceptable. Or, de cette curiosité insatisfaite, voire même tuée dans l'œuf, l'enfant fait aussi l'expérience d'une parole maternelle absolue quand elle lui montre son ignorance, et de là son infériorité tout en lui refusant ce même savoir – comme dans l'épisode du crocus où Sido la sanctionne sans explications (p. 20). Mais pire encore, le regard de Sido peut se charger d'un 'universel mépris' (p. 23) quand Minet-Chéri pose une question sur un épouvantail. Sido s'avère être alors une mère castratrice qui traite par deux fois sa fille de 'bête' (pp.25-26) et qui la pousse même à une 'étrange culpabilité' (ibid.). Sorte de forfait illégitime de l'enfant par rapport à sa mère quand elle commence à penser par elle-même. Tout porte donc à croire que Sido veut recréer un ventre, son

¹³ Notons qu'à ce moment là du texte, la petite n'a pas envie de l'accompagner et malgré l'attrait de la nourriture dit 'Je n'ai guère envie de l'accompagner' (p. 15).

¹⁴ 'C'est curieux de voir le temps qu'il faut à des enfants pour adopter des livres intéressants !' (p. 33).

propre ventre, au sein du jardin et de la maison, et qu'elle veut en contrôler l'espace au point d'en empêcher la naissance. Elle rappelle d'ailleurs qu'à sa naissance, Minet-Chéri ne voulait pas sortir du ventre de sa mère (p. 36). L'enfant est donc menacée de non-existence, que ce soit au niveau symbolique, par le choix du silence face à la mère 'je me taisais, jalouse' (*Sido*, p. 21) ou bien au niveau réel, car ne pas s'éloigner c'est ne pas naître à la vie. La parole de la mère est donc toute réprimande et Berthu-Courtivron la classe même en trois groupes (gravitant autour de la jalousie et de l'indépendance de Minet-Chéri). La condamnation souvent par la non-conformité au modèle maternel (l'exemple du rejet de la vie à la ville au début de *Sido*), l'inquisition par le soupçon 'A quoi penses-tu?', ou par le regard soupçonneux culpabilisant 'Qu'est-ce que j'ai encore fait?' (p. 56) qu'elle enraye en prônant une ressemblance mère-fille et enfin la dévalorisation (p. 82). Il y a cependant une certaine évolution dans la voix de Sido : de l'appel solitaire de *La Maison de Claudine*, on est passé à de véritables ukases dans *Sido*.

Or, cette évolution vers une Sido répressive justifie encore plus l'évasion filiale déjà annoncée à la fin de *La Maison de Claudine* dans l'épisode trans-générationnel de 'La noisette creuse'. Notons qu'il s'agit là d'un des enjeux de la recreation: exorciser la Sido maléfique pour accéder à sa propre voix. Ainsi il faudra encore anéantir les tensions du monde natal par le processus de la recreation.

Section 2

L'éclatement du monde natal

Aussi, il s'agit de rendre compte des différentes dynamiques de tensions familiales que le texte du souvenir et de la recreation va permettre d'enrayer. Car refaisant un tour dans ce monde natal, Colette, en devenant narratrice et créatrice, peut remonter à son propre désir d'enfant puis de femme. Soumise à une mère qui ferme les portes, l'écriture de ce tour dans le monde natal permet alors d'ouvrir d'autres issues et de faire éclater le modèle maternel.

(a) Les tensions familiales

En effet, dès la scène d'introduction de *La Maison de Claudine*, il y a une sorte d'impossibilité, d'incompatibilité entre la mère et ses enfants. L'appel maternel lui revient 'en écho affaibli' et Sido retrouve ses 'paroles vidées' (p. 7). Or, dès cette ouverture, nous constatons deux choses : d'une part un renoncement de Sido qui a 'désespéré de nous atteindre' (ibid.) et d'autre part, la volonté (supérieure) des enfants d'être à la fois là et absents (puisqu'ils sont dans les arbres, juste au-dessus d'elle et qu'elle ne les voit pas à cause de sa myopie).

Car, dans cette famille si paisible, 'où, trente années durant, un mari et une femme vécurent sans élever la voix l'un contre l'autre' (*Sido*, p. 11), le couple parental, malgré cette description idyllique, est générateur d'effets de résistance. Ces derniers s'agencent d'une part, autour de la figure enfantine principale qu'est Minet-Chéri, et d'autre part, autour de la notion d'amour. Concernant l'éducation des enfants, nous remarquons que père et mère s'affrontent principalement sur le terrain de l'écrit. Si le rôle du père est de sauvegarder en raflant 'tout provende imprimée' (*La Maison de Claudine*, p. 16) pour l'enfermer dans sa bibliothèque ; celui de la mère, aidée des enfants, est de lui subtiliser les journaux pour continuer à les lire. C'est à ce propos d'ailleurs que nous aurons les uniques paroles désobligeantes du Capitaine envers Sido, son discours étant émaillé de 'démonstratifs venimeux'.¹⁵

Effectivement père et mère luttent de front en ce qui concerne les lectures de la fillette, l'enjeu étant ici, sous couvert d'enjeu moral, un problème de sexualisation du sujet. Or, l'appel libertaire de Sido se fait donc ambigu puisque, faisant appel au sens critique de l'enfant, il ne rejette aucun livre, considérant que le mal inventé ne vaut pas le vrai mal : 'Débrouille-toi là-dedans, Minet-Chéri. Tu es assez intelligente pour garder pour toi ce que tu comprendras trop.' (p. 34).¹⁶ Le père, quant à lui, comme conscient du pouvoir des mots sur un imaginaire encore neuf – et c'est bien ce qui se passe quand Minet-Chéri s'évanouit en lisant un passage trop réaliste – s'investit dans une campagne de censure totale de Zola par exemple. Face à cette situation antinomique, le vol du livre par l'enfant devient véritable rite initiatique à la fois dans une construction de soi mais aussi de détachement par rapport aux figures parentales : 'Si elle en garde, après, la

¹⁵ 'Sa maison est devenue *cette* maison, où règne *ce* désordre, où *ces* enfants 'de basse extraction' professent le mépris du papier imprimé, encouragés d'ailleurs par *cette* femme...' (ibid., p. 16).

¹⁶ Elle va même plus loin en disant 'peut-être n'y a-t-il pas de mauvais livres ?' (p. 34).

honte, une fille de quatorze ans n'a ni peine ni mérite à tromper des parents au cœur pur.' (p. 35). Puisque c'est aussi découvrir, sous ces querelles, 'bien avant l'âge de l'amour, que l'amour est compliqué et tyrannique puisque ma mère lui chicanait sa place.' (p. 33).

Dès lors, l'enfant devient un véritable enjeu de pouvoir entre père et mère puisqu'il constitue d'une certaine façon l'entre-deux palliatif de l'absence du conjoint. Dans le chapitre 'Amour', l'enfant est le réceptacle de la détresse solitaire d'un des deux parents : 'Où est ton père/ta mère' composent l'intérêt de la question alors que pour l'enfant surtout 'Ce qui pressait davantage, c'était de me dire, par exemple : « Minet-Chéri, tu es pâlotte... Minet-Chéri, qu'est-ce que tu as ? »' (p. 17). Car sous ces aspects de relation débonnaire, c'est la jalousie vis-à-vis de la séduction de Sido qui ressort de la part du capitaine.¹⁷ Mais c'est dans *Sido*, qui consacre, d'une certaine façon l'unité familiale, que nous aurons plus de détails sur la figure paternelle et sa jalousie. Car le Capitaine est un homme aimant avant tout et qui n'affiche aucune pudeur devant les enfants contrairement à la mère (p. 49). Or, la complète image de l'amour révélée à la fillette est constituée par la chaste attention du père embrassant la main de Sido. La narratrice nous indique que les enfants eux-mêmes ont troublé le tête-à-tête quotidien avec Sido dont rêvait le père (p. 37). Aussi dans ce texte qui tente d'apaiser les tensions, l'auteur se place en témoin de la relation parentale même si elle semble encore guetter l'ombre d'une jalousie possessive:

Ce trouble, cette fuite vaine des prunelles poursuivies par un regard d'homme bleu gris comme le plomb fraîchement coupé, c'est tout ce qui me fut révélé de la passion qui lia, pour leur vie entière, 'Sido' et le Capitaine. (p. 51)

Ainsi, on a dans ces textes des nœuds différents (tensions des désirs identitaires) qui secouent l'esprit de famille : la principale porte réouverte étant celle de la jalousie père/mère (père/fille en filigrane) et surtout mère/fille.¹⁸ En effet, si Sido refuse toute intrusion de l'extérieur comme on l'a vu, c'est qu'elle craint toutes formes d'amour susceptibles de remplacer son/le premier amour maternel. Voilà pourquoi, Sido est tant rebutée 'craintive comme devant l'envahisseur' (p. 20) par la venue des amies de Minet-

¹⁷ L'enfant se fait donc relais de la séduction de Sido puisque elle se sent coquette pour elle en lui disant d'ôter son tablier ; car elle sait que sa mère peut rajeunir au point de passer de 55 ans à 30 ans lorsqu'elle est gaie.

¹⁸ Corbin désigne ces écrits comme écrits de la jalousie de Colette. De plus, mère et fille sont très liées par un amour possessif qui tend vers la symbiose même si parfois la mère rompt ce désir en échappant à l'emprise filiale (en se posant comme rivale par exemple). La possessivité et la jalousie sont donc très liées à l'amour 'compliqué et tyrannique et même encombrant, puisque ma mère lui chicanait sa place' (*La Maison de Claudine*, p. 33).

Chéri. Il lui faut se défendre des éventuelles rencontres au sein de l'espace natal puisqu'il gère en quelque sorte une ouverture vers un espace imaginaire/intérieur. Ce sont 'les licences du jeudi' (ibid.), jeux d'imitation propices à l'expression de la plus vile sensualité – où les corps se déforment totalement. Mais plus que la rencontre, plus que l'envahisseur, Sido a peur de l'enlèvement par un inconnu. Car loin d'investir le territoire maternel, il ne fait que passer, soulever l'attrait séducteur et repartir avec l'objet (l'enfant) convoité. La fillette est donc ici menacée par jalousie maternelle d'une part, dans son espace propre qui ne dépendrait plus de sa mère (elle est dans la chambre de Juliette, sa sœur fraîchement mariée) et d'autre part, dans son expression puisqu'elle reste muette, n'ayant 'pas de remède à son souci' (p. 24). Or ce qui est pointé ici c'est l'inadéquation du bonheur maternel et du bien-être filial puisqu'elle ruine son émancipation.¹⁹ Il s'agira donc pour Sido de récupérer à tout prix son enfant qu'elle sent menacé et de le ramener à elle dans les rayons de son inertie pour qu'il n'échappe pas à sa force d'attraction.

Aussi après la stabilité, Sido sort de sa sphère pour agir car elle sait lire les signes que le monde lui envoie : article de journal, rencontre d'un chemineau, des romanichels et Monsieur Demange – tous avec des attributs sexuels pervers (séquestration, achat de cheveux, gourdin et bonbons). Ainsi Sido se retrouve seule face à elle-même et à une sorte d'obsession névrotique qui puise sa source dans le mariage de Juliette, le 'rapt forcé' qui la pousse à monter voir Minet-Chéri trois fois dans la nuit (p. 26).²⁰ Et le père, exclu de cette angoisse maternelle du 'trembler tout le temps pour ses filles' dés-absolutise totalement en lui disant que '-Tout ça n'est pas bien grave' (ibid.). Or, pour Sido, l'inconnu, ce n'est pas tant le principe du mariage, que l'homme dans son essence. Et face à une identité de femme fondée sur l'homo érotisme du corps commun, son mari ne peut pas comprendre, lui qui n'est même pas son parent (p. 26).

Son discours est donc très équivoque, puisqu'au moment où il démythifie l'amour, il magnifie son corrélat, la maternité. En effet, contre l'étroitesse d'esprit de tout un village, elle ne rejette pas la fille qui, ayant déjà fauté attend un enfant, mais elle va plus loin en lui préférant ce statut de fille-mère plutôt qu'une éventuelle réparation par le mariage. Finalement, dans ce rapport de 'double-lien', Sido semble

¹⁹ Mais c'est toujours ambigu puisque Minet-Chéri dit 'tu as l'air de m'en vouloir que ce ne soit qu'un rêve' (p. 24).

²⁰ Mais en Juliette, il semblerait, plus que le mariage et le rejet de la famille, que ce soit de l'abandon d'un enfant non maîtrisé, inatteignable, étranger, en un mot exilée, dont souffrait véritablement Sido (p. 72).

rejeter l'amant plus parce qu'il a violé l'espace natal que la fille.²¹ Seul le lien avec la mère, le lien du cordon ombilical a une valeur dans ce monde et l'amour par le jeu de possession/jalousie qu'il génère paraît toujours, à la manière d'une Colette, couper les ficelles (*La Naissance du jour*, p. 110) qui relie à la mère au lieu d'en dénouer les nœuds.

Ainsi Sido, seule, est la rivale de l'amant potentiel comme elle peut être gênante dans la relation père/fille. En effet, dans le chapitre intitulé 'Propagande' de *La Maison de Claudine*, l'enfant fait l'expérience d'être un comparse utile pour le père dans ses tournées d'évangélisation laïque des foules. Elle fait même l'expérience d'une certaine liberté puisqu'elle imite les hommes buvant et parlant. Or, n'est-ce pas l'amour au père qu'elle espère ainsi recréer, avec en filigrane le désir de sa propre mère, puisqu'au retour, le père soulève sa fille, enveloppée dans le châle de sa mère en un signe d'osmose sensuelle familiale? Or, Sido séparera père et fille en empêchant le renouvellement de ces expériences après avoir découvert que Minet-Chéri buvait les fonds de verre d'alcool. De plus, malgré son aversion avouée pour l'amour, Colette dégage la jalousie de Sido : elle veut en effet conserver son mari par tous les moyens car lui aussi peut être objet de convoitise et tenter de lui échapper. Telle est cette douleur que nous lisons dans la phrase suivante issue du chapitre 'Papa et madame Bruneau' : 'Il y a des âmes capables de cacher longtemps leur blessure, et leur troublante complaisance pour l'idée du péché.' (p. 45). Bien loin d'être le sentiment de madame Bruneau, outrée par le chant pervers que lui envoie le Capitaine, n'est-ce pas plutôt le sentiment de Sido ou même de Minet-Chéri qui ont longtemps dissimulé leur désarroi et leur sentiment d'abandon face à cette désertion possible du père ?

Seulement, dans *Sido*, Colette semble vouloir pointer les aspects néfastes de la fermeture du couple parental. Surtout en ce qui concerne son père, elle montre combien il a renoncé par amour pour Sido à ses rêves héroïques et même de promotion sociale (il renonce à la politique). Mais aussi, elle ressaisit l'unique évasion paternelle de celui qui, pris dans la stratégie de fermeture de Sido, s'était enfermé délibérément dans sa prison-Sido. Le chant de sa voix qui 's'élançait encore, lorsque assis, et sa chanson suave aux lèvres, il restait aux côtés de Sido' (p. 46). Car la fille, en lui rendant sa différence et son 'mirage de joies d'homme' (p. 47), pointe la négation totale que la mère a fait peser sur

²¹ Notons à ce propos que le problème du sexe est aussi posé dans le chapitre 'Mode de Paris' mettant en scène un acteur, homme qui ferait de la broderie. Par ce problème équivoque du travesti, Colette pointe à la fois la sexualisation problématique de l'identité au sein de l'espace natal et aussi l'innocence naïve de la province.

le passé aventureux du père. Ainsi, c'est la figure castratrice d'une femme vis-à-vis de son mari que restaure la fille-témoin. Nié dans sa liberté d'action (diminué physiquement par sa jambe de bois), nié dans ses anecdotes grivoises qu'une présence de Sido suffit à stopper net alors qu'elle-même est 'vive en paroles' (p. 47), le père ne demeure alors qu'un 'air de vêtement vide' (p. 50), une présence presque irréaliste pour cet exilé à la campagne (p. 42). Notons aussi que le frère cadet, Léo, qui 'Comme un sylphe, [il] n'est attaché qu'au lieu natal [...] aura aussi cet 'air de pardessus vide, ensorcelé et vagabond' (p. 65) : victime, lui aussi, des fermetures maternelles.

D'ailleurs, n'est-ce pas un désir de s'affirmer contre la mère que Colette nous montre, quand, sur le faite du mur, les sauvages dominant la rue 'et tendaient le menton au-dessus de l'ennemi originel, – leur semblable ...' (p. 72)? N'est-ce point là attitude contre la menace de Sido ?²² Même si, certes, les images du sylphe attaché au monde natal et de l'aîné fuyant le mariage de sa sœur pour rentrer à la maison maternelle marquent toutes deux la réussite des effets de convergence de Sido. Ainsi, Colette remonte, au fil des livres, le fil de sa propre colère et jalousie qu'elle avoue même dans *La Naissance du jour* 'La jalousie qui me rendit, autrefois, si incommode' (p. 156). Et dans *La Maison de Claudine*, elle aborde le sujet par sa mère interposée 'Oui, oui, tu m'aimes mais tu es une fille, une bête femelle, ma pareille et ma rivale. Lui [le frère aîné], j'ai toujours été sans rivale dans son cœur' (p. 118).²³ Utilisant une parabole animale, 'La Toutouque', Colette donne d'ailleurs une image vivante de la jalousie et de ses ravages :

Je ne trouvais pas d'autres paroles, et ne savais comment me plaindre, m'effrayer et m'étonner qu'une force malfaisante, dont le nom même échappait à mes dix ans, pût changer en brute féroce la plus douce des créatures... (p. 90)

Ainsi, elle peut remonter aux tabous familiaux en joignant l'amour maternel à une jalousie d'ordre sexuel. Ainsi Colette trouve une justification à sa propre jalousie, ce qui l'aide à s'exprimer plus avant dans *La Naissance du jour* quand elle voit Sido la joue rougie 'de la jalousie et de la fureur' (p. 43) et surtout quand elle décèle dans la

²² Nous noterons que ce désir de s'affirmer, de naître face à Sido se retrouve aussi dans un désir de tuer 'plaisir homicide' (p. 76) commun au père – contre le mari de la sœur (p. 38) – et aux frères de la narratrice (p. 76) – contre Mathieu M., le 'banal enfant, [...], qui ne portait en lui ni vœu de solitude ni intolérance'.

²³ Notons que Colette rend à ce frère aîné dans *Sido*, son caractère de 'séducteur aux yeux pers' prêt à se disputer avec son frère à propos d'une fille, même si l'unité familiale est respectée finalement puisque les deux frères ennemis se retrouveront autour d'un alambic – plus bercés par l'odeur du marécage que par l'idée d'un mariage. Ce qui conditionne déjà l'impossible départ du monde natal des frères doublé cependant d'une indéniable nostalgie du retour impossible.

correspondance de sa mère à propos du fils aîné des sentiments ambigus (p. 51). Mais c'est dans *Sido* qu'elle retrace sa propre jalousie d'enfant face 'à l'aîné sans rivaux' (p. 60), jalousie à laquelle elle dit adieu très vite. Car il y a deux sortes de jalousie: celle qui oppose les femmes (la rivalité pour séduire un homme) et celle qui les empêche de se rapprocher et de communier dans une même identité.²⁴ Or Colette imbrique l'une dans l'autre.²⁵ Car la jalousie découle de rapports de forces dont l'enjeu est, somme toute, la domination d'autrui. Or, selon Colette qu'est-ce que séduire si ce n'est dominer ? (*La Naissance du jour*, p. 65).

(b) L'échappée : le ravissement sexuel

Voilà pourquoi, nous terminerons notre étude du monde de l'enfance par l'évocation de scènes de séduction, c'est-à-dire où le rapt est certes effectif mais au sens où il n'est encore qu'un rapt visuel, sensuel – comportant déjà les prémisses du retour par l'écriture des sens. Aussi ces aventures extérieures de l'enfant, transgressions à l'œil inquisiteur de la mère ou à ses menaces, proposeront, en un sens, des avatars de modèles ou de contre-modèles – éléments propres au *bildungsroman* ou roman de formation.. Ces scènes de modèles de séduction sont au nombre de trois dans *La Maison de Claudine*: l'exemple de la Petite Bouilloux ou le contre-modèle de l'orgueil féminin (p. 80), le premier amour partagé avec la mère pour Maurice un ami du frère aîné (p. 95) et enfin la scène finale d'émancipation que consacre la visite à madame de Saint-Alban (p. 108).

La Petite Bouilloux semble consacrer en effet tout ce que Minet-Chéri n'est pas : elle inspire à Sido une exclamation devant sa beauté 'c'est prodigieux' dit-elle (p. 80). Isolée dans son exception, cette fillette inspire à la narratrice une stupeur et une admiration jalouse : d'un côté, elle voudrait lui ressembler et de l'autre, sa mère la met

²⁴ D'ailleurs, Corbin explique ainsi le fait que le père soit 'exilé', exclu de tout dans ces livres: Colette ne veut aucun frein dans cette relation mère-fille quasi idéale, dans ce gynécée où l'image masculine est à chaque fois une image d'exilés, d'étrangers au sentiment familial comme l'écrit Sarde, faisant de ces derniers des hommes de l'air qui s'opposent à ces deux terriennes que sont Sido et Minet-Chéri. Même si dans l'ultime conflit, les enfants sont du côté de la mère contre le père. De plus, bien souvent, il faut lutter aussi contre l'extérieur et l'attention que la mère prodigue aux voisins, aux animaux, aux végétaux qui font frémir de jalousie (*Sido*, p.7).

²⁵ Dans *La Naissance du jour*, il semble que Colette pointe une jalousie contre la mère par amour pour le père quand elle dit 'Il est vrai que nous aimions, elle et moi, le même homme' (p. 38). De plus, dans *La Maison de Claudine*, la jalousie de Sido pour son propre père est exprimée dans 'La fille de mon père' où Sido enfant maltraite une autre fillette.

en garde contre l'uniforme de la 'Petite Bouilloux' (chignon, tablier, talons et ... un enfant malingre caché !). Ici, Minet-Chéri est divisée entre le désir de dominer grâce à la séduction qui émane d'elle 'Elle méritait chaque jour davantage, de régner sur les foules, d'être contemplée, parée, chargée de bijoux' (p. 83) et la peur de perdre une identité par la sexualisation exacerbée qu'elle entraîne puisque très vite la 'Petite Bouilloux' devient par la 'voix publique' une image sociale de petite dévergondée villageoise dont les parisiens se moquent. Aussi, cet exemple se transforme en anecdote à caractère exemplaire puisqu'il montre tacitement que le contre-modèle s'est renversé au point de devenir modèle car, de l'état de supériorité de 'la petite Bouilloux' au début et de l'infériorité de la narratrice, on passe à un état inverse où, la narratrice est celle qui, de cet état inférieur, a réussi le pari de 'la belle dédaigneuse' puisque :

Elle attendait, simplement. Elle attendait, touchée d'une fois orgueilleuse, [...]. Elle attendait...ce parisien de serge blanche ? Non. L'étranger, le ravisseur. L'attente orgueilleuse la fit pure, silencieuse, elle dédaigna, [...]. Elle attendit son règne et le prince qui n'avait pas de nom. (p. 84)

De plus, on sait que Colette est une villageoise déracinée par Willy le parisien, beau parleur qui l'enleva à sa famille et à son village natal. N'y a-t-il donc pas ici aussi la propre impureté de la narratrice pointée en filigrane de cette abnégation idéaliste ? Ou bien est-ce l'orgueil social aussi qui se dépeint derrière ce désir du prétendant bourgeois ? Ou même, est-ce le conflit maternel qui commence à s'enrayer puisque finalement, la 'Petite Bouilloux', objet total d'admiration de Sido ne pourra s'émanciper et vivra dans la solitude ? Comme si la narratrice se rassurait à la fois des modalités de son évvasion de l'emprise maternelle et aussi de sa nécessité pour ne pas flétrir.

Mais, il arrive que l'objet de la séduction se déplace doublement : c'est le cas de Maurice qui est un ami du frère aîné et pour lequel mère et fille ont un attrait. Minet-Chéri est d'ailleurs réduite au silence devant la monopolisation de l'effet de séduction de Sido 'Moi, je ne dis rien, justement parce que je partageais l'enthousiasme maternel' (p. 95). Mais très vite, en faisant l'expérience intime de cet état amoureux dans lequel rapidement elle se perd, elle fait un autre apprentissage.²⁶ Ici, loin de se déposséder dans une féminisation d'imitation (elle prend la voilette de sa mère), elle comprend qu'il lui faudra composer sur cette séduction avec ce qu'elle est elle-même pour, à son tour, séduire. C'est ce qu'elle nomme une 'coquetterie plus intelligente' (ibid.). Et ce rôle de composition se fait dans un rejet du monde social et du mariage qui régit les rapport

²⁶ 'Je fus, huit jours durant, revêche, jalouse, pâle, rougissante – en un mot amoureuse.' (p. 96).

hommes/femmes, là encore comme facteur avilissant pour les femmes puisqu'elles n'ont aucune activité sinon d'appartenir à quelqu'un. Or, ce que prône la fillette ici, c'est une libération, par une nostalgie d'un âge où garçons et filles peuvent encore vivre librement sans que leur rapports soient médiatisés par des convenances sociales dues à une haute conscience du sexuel. Et dans cette affirmation pleine et entière qui aura l'agrément du jeune homme, Minet-Chéri ressent alors en le laissant aller à son mariage son premier chagrin de femme. Car elle a compris peut-être qu'il y a une différence entre être soi-même et répondre au social : or elle décide de s'affirmer. En somme, ici, elle a donc appris à séduire par les mots.

Mais c'est dans la séduction subie totalement par madame de Saint-Alban que s'épanche l'évasion du monde des tensions familiales. Car ce qui d'emblée plaît à l'enfant chez elle c'est 'tout ce qui l'opposait à ma mère' (p. 107) même si un peu plus loin elle ajoute 'et je respirais, avec une sensualité réfléchie, le mélange de leurs parfums' (p. 108). On a l'impression que loin d'être l'opposé de Sido, Adrienne de Saint-Alban la condense et la dépasse. Son naturel est en effet rehaussé d'un parfum d'encens sacré alors que Sido n'a qu'une fraîche senteur. Car madame de Saint-Alban est une figure maternelle avant tout : elle est celle qui aurait allaité la fillette. Cette image du bon sein 'gorge abondante et bistrée' semble la hanter comme si ce lait nouveau était le départ justement de l'abandon de la vraie mère pour une autre sorte d'amour moins chaste et plus sexuel. Et Adrienne, contrairement à la mère, a le goût du malheur et l'enfant est charmée, subjuguée par cette nouvelle voix qui est aussi une nouvelle voie. De plus, elle condense aussi l'esprit mâle puisqu'elle a une barbe : elle peut donc aussi être lue en corrélation avec le passage dans lequel Sido exprime son rejet ambigu de la faute en couvant âprement du regard sa fille : elle aurait fauté avec Adrienne (p. 111).

Or, si l'on compare cette scène avec celle qu'évoque Colette dans *Sido* quand elle en reprend le même motif, on se rend compte combien la narratrice elle-même a évolué et surtout combien elle a saisi l'importance de ce passage des bras de Sido à ceux d'Adrienne. En effet, la voix narratrice insiste plus sur le côté sensuel voire érotique de cette relation et sur la gêne ou honte qui en découle chez l'enfant – bien qu'elle n'était pas capable de l'analyser comme telle. Si Adrienne ici a un point commun avec Sido 'son universelle indifférence me blessait comme une rigueur d'exception' (p. 29), ce qui va au contraire générer chez la fillette le désir de cette dernière réside dans sa caractéristique de nomade – elle est perdue dans un habitacle de désordre et de livres où

Minet-Chéri doit chercher son chemin et ses nourritures (interdites) de l'aube. De plus, dans ce passage, le sein d'Adrienne constitue une rupture dans le désir de l'autre puisqu'il est l'objet où va se cristalliser le sentiment premier d'homo érotisme :

Comment dérober à ce lucide regard, gris de lame et menaçant, l'image qui me tourmentait : le sein brun d'Adrienne et sa cime violette et dure ? (*Sido*, p. 29).

Par la honte que ressent l'enfant face à sa mère qui, lui semble-t-il, peut lire en elle son trouble, nous comprenons que se joue ici justement le passage de l'auto érotisme (vécu dans son lien à la mère) à un érotisme où le plaisir se dégage d'autrui – Adrienne devenant ici relais à l'inconnu total qu'est l'homme par le dégagement d'un érotisme tourné vers l'autre. Aussi, ce qui se profilait déjà dans *La Maison de Claudine* est ici exprimé : 'Etrange culpabilité d'un enfant sans reproches' (p. 30) dit-elle. Car désormais Sido est jalouse et point ne lui sert de se cacher derrière la menace de l'homme comme c'était le cas six ans auparavant. Colette en a saisi tout l'enjeu relationnel et émotionnel au point d'avouer (enfin) que telle est donc sa première échappée à l'emprise de sa mère :

Il m'a fallu beaucoup de temps pour que j'associasse un gênant souvenir, une certaine chaleur de cœur, la déformation féérique d'un être et de sa demeure, à l'idée d'une première séduction. (p. 30)

Ainsi, dans ce motif repris et recomposé, suivant un processus de maturation, il nous semble que Colette a pris pleinement conscience de la valeur du corporel dans l'apprentissage de soi et l'émancipation personnelle. Elle le dit très bien d'ailleurs : 'Ce n'est pas toujours par l'amour que la captation commence.' (p. 30). En ce sens, elle comprend bien que l'attirance, bien avant les formes sentimentales de l'amour, prend chez l'enfant une dimension uniquement liée à la sensation. Voilà pourquoi aussi, dans *Sido* ce passage semble relais à l'écriture puisqu'il dit la première captation de tous les sens, ceux-là même qui présideront la reconstruction des souvenirs. Même si nous pouvons cependant noter que, dans *Sido*, la relation mère/fille exposée est moins idyllique que dans *La Maison de Claudine*. Dans *Sido*, cette scène est en effet précédée d'un moment de rejet ambivalent de la part de Sido qui semble user du double lien. Sido, face au silence songeur de son enfant – motif que nous avons déjà étudié plus haut – stigmatise son inertie physique dans une inertie morale : 'Que tu a l'air bête en ce moment !' (p. 26). Or cette bêtise est d'emblée reprise par la mère comme à la fois un motif de beauté 'tu rajeunis' (ibid.) mais aussi comme une marque (plutôt négative) de naïveté intellectuelle 'miracle de gentillesse et de fadeur' (ibid.). Dès lors, l'enfant était

placé en situation conflictuelle dont l'enjeu était la lutte pour affirmer son identité. Sur ce fil d'ambivalences, Sido continuait : 'Elle ne m'appelait « ma fille » que pour souligner une critique ou une réprimande...' (p. 27). Mais sa voix était capable de changer très vite en un véritable éloge de son enfant :

- O mon Joyau-tout-en-or ! Ce n'est pas vrai, tu n'es ni bête ni jolie, tu es seulement ma petite fille incomparable !... Où vas-tu ? (p. 27)

Car absolution et fuite de l'enfant sont liées. La mère tient sa fille quand elle l'empêche d'accéder à son propre particularisme, même si en la rendant à elle-même, elle constitue un nouveau rapport de dépendance. En effet, c'est la mère qui donne à sa fille le but de sa fuite en l'envoyant chez Adrienne en tant que porte-drapeau de son propre pouvoir de création : '-Vas leur montrer ce que je sais faire!' (p. 28). Dès lors, en renforçant la dépendance, elle pose sa fille comme prolongement d'elle-même. Mais tout en tentant de manipuler l'émancipation filiale, Sido omet qu'il reste toujours une part de liberté. Car si Minet-Chéri trouve sa première expansion de soi sur injonction maternelle, cette ouverture n'en demeure pas moins une évasion sensuelle avant tout. Ainsi, au travers de cette nouvelle figure maternelle, qui constitue dans *Sido* le but de la quête de soi, nous avons l'enjeu ultime du processus de recréation de l'écrivaine Colette. Car c'est ici que se joue l'accomplissement de la transgression : créer une nouvelle figure maternelle idéale, image à la fois de Sido et de ses limites en légitimant son dépassement et surtout la fuite de l'enfant.

Le retour à la mère s'est donc fait de manière contrôlée et a servi de point d'appui en tant que modèle (d'aventure ou de sagesse) à Colette en lui permettant de déculpabiliser de sa transgression des lois de l'espace maternel en réintégrant, à travers le monde de sa mère, son propre rapport au monde. Ainsi, bien plus qu'une fugue entravée ou désenchantée, comme le fait remarquer Berthu-Courtivron (p. 178), dans ces textes, la reconstruction génère une fugue absolutisée – unique moyen d'échapper aux conflits de cet amour 'tyrannique' qu'il soit maternel ou amoureux. Aussi, par cette écriture du retour, Colette a pu faire le tour des tensions familiales tout en reconstruisant les dynamiques de sa propre recréation du souvenir. Le texte a donc dévoilé, par ces sinuosités et détours, la progression d'une écrivaine qui fait la somme, à une époque cruciale de sa vie, des éléments qui l'ont rendu à la fois femme et écrivain.²⁷ Et du

²⁷ On peut donc conclure que Colette a réécrit l'histoire de la jalousie de sa famille au travers de l'image de la mère et qu'elle procède par une progression dans l'écriture. On passe des paraboles animales et des rivalités dans *La Maison de Claudine* à quelque chose de plus complexe dans *La Naissance du jour*

corps de la mère, la narratrice est renvoyée à son corps à elle, à son 'je' mis en question dans ce processus d'interface mémorielle qui, emboîtant des réalités imaginées dans des images réelles, ne cesse d'alimenter le texte de tout discours colettien.

puisqu'elle rejette l'amant au profit de la mère pour neutraliser les rivalités. Tandis que dans *Sido*, la jalousie apparaît redistribuée à chacun (la mère et Adrienne, le père et la mère, Colette et sa mère). Ainsi, par l'accentuation de ce thème, Colette opère un détour par rapport à sa famille et permet de se rapprocher de façon plus chaste de l'image maternelle comme si elle avait enfin 'réalisé' la relation avec sa mère au point de ne plus en parler en terme de conflit.

Chapitre 4

De *La Naissance du jour* à la naissance de soi

On comprend alors pourquoi Colette a mis tant de temps à aller à la rencontre de sa mère. En épousant Willy, en devenant vagabonde, puis en aimant et épousant Henry de Jouvenel, bref en essayant de devenir une femme, elle ne pouvait que fuir Sido et garder le silence à son sujet. Sido n'était-elle pas celle qui n'avait jamais montré à Colette le chemin de son existence de femme, voire celle qui avait tout fait pour le lui fermer ? N'était-elle pas celle qui avait empêché son enfant de grandir et d'acquérir une véritable identité ?¹

Après ce détour par le retour à l'enfance et le tour de ce monde ainsi reconquis, ayant mesuré l'évolution de la relation à la figure maternelle de *La Maison de Claudine* à *Sido*, nous concluons sur l'importance capitale de *La Naissance du jour* dans la quête d'identité chez Colette. Car ce texte s'inscrit parmi les œuvres de la maturité comme la plate-forme de rebond pour le déploiement d'une identité de femme assumée. Bien qu'il ait une facture très différente des deux autres textes, il établit un lien très fort entre une Colette encore hésitante de la route à suivre au seuil de la vieillesse (retour vers l'enfance) et une Colette qui émerge peu à peu à son identité de femme (route tournée vers l'avenir) en s'affirmant sujet d'une sexualité reflet de sa singularité.

Section 1

Une plate-forme de reconquête de soi

Car, si le point commun entre ces trois textes demeure sans conteste la figure ancestrale de Sido personnage, ici, loin d'être le modèle nostalgique d'un idéal de soi, elle sert de rôle pivot à l'impulsion de l'écriture – puisque *La Naissance du jour* s'ouvre sur l'écrit de la mère, une lettre à sa fille peu avant sa mort.² En effet, les lettres de Sido constituent pour l'écrivaine un terrain du discours qui s'est avéré en fait très fertile. Toute la vie de Colette, jusqu'à la mort de Sido en 1912, a été jalonnée de cette

¹ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette, l'authentique*, p. 89.

² '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.' (p. 19).

présence quasi-quotidienne du lien maternel, comme nous pouvons le voir dans l'abondante correspondance de Sido à Colette.³ Et bien souvent, quand Sido écrit, c'est aussi pour appeler sa fille à l'écriture : celle purement égoïste 'tu restes trop longtemps sans m'écrire !' (p. 79) mais surtout celle de son métier d'écrivaine qui ne doit pas être abandonné à l'errance des tournées 'Quel dommage, quand on a un talent d'écrivain comme le tien, d'aller danser au théâtre' (p. 57). Voilà pourquoi nous insistons pour placer *La Naissance du jour* comme texte générateur de la venue à soi pour Colette. Car, espace différentiel, il condense en lui le désir du même (la mère) et le désir autre (elle est en train d'écrire) en un même lieu et place : la scène d'écriture. Contrairement aux textes précédents, l'interface de mémoire devient à ce moment-là une possibilité de se lire dans l'à venir et l'écriture se renouvelle dans un engouement de procrastination par l'affirmation d'une fausse maîtrise de soi 'Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ?' (p. 19).

(a) Le resserrement de l'espace

Tout comme dans l'ouverture de *La Maison de Claudine*, l'espace s'impose comme vecteur essentiel du retour à soi en amorçant sur l'objet symbole du livre : 'Les chiens, déjà retirés du monde, penseront à l'aube prochaine, et j'aurai le choix entre le livre, le lit, le chemin de côté jalonnés de crapauds flûteurs' (p. 23).⁴ Or, dans ce texte, il y a eu glissement de la première maison de Saint-Sauveur (celle de Sido) à celle de Colette appelée la Treille Muscate à Saint-Tropez : 'Est-ce ma dernière maison ?' demande-t-elle par deux fois avant de s'enfoncer dans la 'nuit intérieure' qui succède à l'heure de midi. La méditation étant amenée, le vœu de stabilisation, d'univers clos, abrité par la simplicité peut prendre corps : '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.' (p. 23). Par la notion de fidélité, la quête de la pérennité de soi est ainsi développée et l'abandon de Sido entamé. Or, bien que le jardin soit ordonné, la narratrice semble ne plus contrôler totalement les plants qui y sont semés. Il devient

³ En effet, Sido s'inquiète beaucoup pour sa fille : 'Aussi je crains le surmenage, surtout quand tu vas recommencer à Paris' (Sido, *Lettres à sa fille*, p. 83) ou encore, 'Tu es si peu protégée, mon pauvre chéri' (p. 125). Même si, finalement, elle ne peut pas cacher son rejet du métier de sa fille : 'Toi actrice, vois-tu, je ne peux m'y habituer.' (p. 201).

⁴ Notons le retour de la figure du crapaud chanteur et aussi l'objet 'livre' qui peut déjà indiquer une auto réflexivité de l'acte de démiurge – écriture – de la scène à laquelle le lecteur assiste.

alors le symbole de la vie naturelle mais surtout celui du renouveau, à travers l'image des jeunes mandariniers qui suivront les descriptions tout au long du livre : ⁵

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. Peut-être pour moi... (p. 24)

L'espace se fait alors salvateur, ouvert à une sagesse dont le but est de se retourner sur soi non plus pour se conquérir mais bien pour se retrouver et faire le bilan de sa personnalité à l'aube de la vieillesse. Sido n'est donc pas ici le point de retour mais plutôt un simple outil qui précisera la teneur de cet apaisement déclaré. Faisant référence d'ailleurs à ses années de vagabondage, Colette enchaîne sur l'énumération des preuves matérielles de son passé. Comportant des signes de sa personne, l'espace joue le rôle de passage à elle-même. Que fait-elle, en effet, si ce n'est construire un autre espace parallèle à celui de l'enfance ? Ne prépare-t-elle pas l'évanouissement du charme de *La Maison de Claudine* pour la version plus épurée (voire plus irréaliste) de *Sido* ?

En somme, n'élabore-t-elle pas ici un espace autre, sans passé, sans souvenir, où elle pourrait enfin créer à l'abri sur la table à écrire, à lire, à jouer.⁶ D'ailleurs, cette installation signifie revenir à elle après un 'grand détour de quinze années'. D'autant plus que ce pays s'avère être triplement le sien : pays du père de Colette puisqu'il était de Toulon, mais surtout espace de consolidation et de renaissance puisque le territoire peut annuler ou exacerber les affects sentimentaux : '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.' (p. 28). Le lieu, démultiplié en une infinité d'autres lieux, est donc ici présenté comme un antidote spécifique pour la femme qu'elle est. N'est-ce pas la promesse d'une nouvelle jouissance, jadis interdite par Sido (celle d'échapper), qui sourd ici ?

⁵ Cette image est aussi vecteur des symboles du feu et de l'eau tandis que deux autres références aux mandariniers déplacent ce motif sur le travail de création (le paillage des mandariniers) à visée existentielle (p. 100) et aussi sur la pérennité de l'identité difficile à sauvegarder : 'Je tâcherai de lui garder cette forme-là... Dans dix ans... Il faut croire que quelque chose d'invisible, d'indicible, m'attend au bout de ce terme, puisque je bronchai sur les dix ans et ne poursuivis pas.' (p. 101).

⁶ On rentre dans l'écriture ici : comme si écrire c'était aussi lire le jeu de la vie. De plus, nous notons un symbolisme des couleurs : par une aile de lumière, le rose se pose sur le mur et le bleu se dépose sur la table à écrire. On entre donc d'un côté dans la fiction (murs verticaux en rose) et de l'autre on entre dans la réalité par la scène d'écriture (toujours bleutée chez Colette) évoquée dans sa condition matérielle.

Car, dans le monde reconstruit de Colette, dans cet espace devenu entièrement espace de l'intime, 'tour d'ivoire', elle semble affranchie désormais du clivage homme/femme et de toutes sortes de dépendances.⁷ Etant devenue à elle-même une sorte de Sido, femme fixée dans un endroit du paysage n'ayant pas de projets, ni de convoitise malsaine. Empreinte d'une sagesse toute stoïcienne, elle affiche le contentement de ceux qui n'espèrent plus rien et dont la jalousie se serait enfin apaisée : elle rêve d'une 'trêve dans la suite monotone des luttes d'égal à égal' (p. 49). En somme, elle s'affirme comme ayant fait le dépôt des rapports de force ou de jalousie qui remuaient par exemple *La Maison de Claudine* et *Sido* :

J'aime qu'il en aille de même pour les cœurs et les corps : j'ai fait le dépôt nécessaire, remis ma toute-puissance dernière qui gronde à présent *dans une jeune prison virile*. Je replie un grand cœur flottant, vidé de ses trois ou quatre prodiges. Qu'il a bien battu et combattu ! [...] reposons-nous. Tu as méprisé le bonheur, rendons-nous cette justice. (p. 49)⁸

Seulement, par 'la jeune prison virile', nous remarquons qu'elle glisse aussi le renouveau et déjà la possibilité que tout amour ne soit pas impossible pour elle.⁹ Car, dans le monde de Colette qui refait de manière symbolique le parcours qui mène à elle même, tout appelle en ce lieu à la recreation selon Sido. Les animaux rejoignent le microsome de *Sido* : 'Allons donc à la rencontre, la chienne, la chatte et moi, de la grande couleur violette qui signale l'Est et qui monte de la mer.' (p. 68). Tandis que l'émergence d'un nouveau rapport aux végétaux incarnant le cycle de la vie de manière presque cosmique rappelle les attentes silencieuses de Sido devant la terre : 'A ouvrir la terre, ne fut-ce que l'espace d'un carré de choux, on se sent toujours le premier, le maître, l'époux sans rivaux. La terre qu'on ouvre n'a plus de passé, elle ne se fit qu'au futur.' (p. 100). Elle affirme même que la mort n'est plus une donnée pour elle : 'La mort ne m'intéresse pas, - la mienne non plus.' écrit-elle.¹⁰

⁷ 'Des hommes aiment mon logis privé de maître, son odeur, ses portes sans verrous. Quelques femmes disent, d'un air de soudain délire : « Ah ! quel paradis... » et comptent sourdement tout ce qui manque.' (p. 30).

⁸ Nous soulignons.

⁹ L'espace d'ailleurs, bien qu'apaisant, porte avec lui les signes de ce renouveau : renaissance de végétaux tel 'un sphinx des lauriers-roses' qui 'rebondit et rebondit' (p. 36). En effet, dans ce lieu de vie, la narratrice trouve deux autres sortes de plaisirs qui lui permettent de s'émanciper totalement des vicissitudes de la vie (ses souvenirs) : les animaux et la culture du végétal. Après le départ des amis, l'espace privé devient une sorte de royaume personnel et à la fois ouvert sur l'universel puisqu'elle peut y observer l'essence de la vie (l'expansion du naturel).

¹⁰ Car le corps dans l'espace réel ne perdure pas en tant que tel. Mais en se desséchant au soleil, il peut s'incorporer à la terre du royaume et donner de son ferment pour engraisser la terre. Face à cette inévitable destruction, l'autre face dramatique que recherche donc Colette, est l'envers de la mort porté par le titre même du livre 'la naissance du jour'.

(b) De la douleur au 'doux leurre' ou la recreation de soi

Or, si à ce moment-là de sa vie, Colette, en autofiction peut affirmer cela c'est que, forte de son identité d'écrivaine, elle sait qu'elle peut renaître par l'écrit et même faire renaître ceux qui lui ont été chers par ce qu'elle nomme le 'doux leurre'.¹¹ La trame de *La Naissance du jour* est en effet dédoublée en deux fictions narratives dont à chaque fois l'enjeu sera un discours avec une personne absente (Sido) ou bien quasi-irréelle (Vial).¹² Car l'enjeu de l'affirmation identitaire est placé, dans ce texte, sous le signe du double : déplaçant le drame sur autrui, Colette, tout en se construisant, joue de ce déclencheur autre pour révéler, au travers de ce qu'elle n'est pas, sa propre personnalité. Seulement, le portrait-reflet en une surface inversée sans consistance ne pourra rendre compte de la réalité fluctuante de soi puisqu'il s'agit d'une projection dans l'absence. La reconnaissance de soi par soi – qui se révèle alors comme projet impossible à réaliser si ce n'est dans l'acceptation de l'impuissance même à le saisir – nécessitera donc, plus que l'expurgation du modèle, son exorcisme, allant de pair avec un renouveau crépusculaire tel une naissance du jour (p. 97).

Or, le texte s'ouvre justement par une référence à Sido comme double supérieur à la narratrice. Par le questionnement moral que pose la vieillesse par rapport à la mort, Sido se fait antre de sagesse, et, par la lettre citée en exergue, elle devient écrivaine-source. Or, très vite, la morale de sagesse devient morale de l'ambiguïté : car en faisant le choix du renoncement (celui d'aller voir sa fille), Sido fait un choix peu commun (rester pour voir un cactus fleurir). Dès lors, le texte est placé en dehors du modèle social et ce décalage prépare un retour à soi quelque peu énigmatique puisque Colette joue de cette Sido totalement imaginaire : la lettre du début est en effet faussée par sa main. Où veut-elle donc en venir ? Car, le parallèle mère/fille ayant été établi, il permet

¹¹ 'A la margelle du puits un fantôme maternel, en robe de satinette bleue démodée, emplit-il les arrosoirs ? cette fraîcheur de poudre d'eau, ce doux leurre, cet esprit de province, cette innocence enfin, n'est-ce pas l'appel charmant de la fin de la vie ? Que tout est devenu simple...' (p.25).

¹² Vial est le personnage qui va faire naître la crise dramatique (sorte de naissance à soi de l'écrivain Colette) et rompre ainsi le charme maternel reconstitué. Vial n'est-il ici pas déjà signalé par la métonymie le 'second couvert' (p. 25) ? Et la narratrice de rajouter combien son emprise est forte sur cette existence nouvelle : 'Si je fais signe qu'on l'enlève à jamais, aucun souffle pernicieux, [...], ne fera tourner [...] ma vie dans un autre sens.' (ibid.). Il n'y a donc pas de menace de la part de cette autre assiette, de cette présence/absence, de cette douleur transformée par le biais de la fiction en un 'doux leurre'.

d'introduire le monologue (par la ligne directe de Sido à Colette) qui sera dialogue de soi au double afin de lui redonner confiance :

Au cours des heures où je me sens inférieure à tout ce qui m'entoure, menacée par ma propre médiocrité, effrayée [...] je puis pourtant me redresser et me dire 'je suis la fille de celle qui écrivit cette lettre.' (p. 20)

Mais la concentration du double renvoie largement à elle-même. Par la reprise anaphorique qui, trois fois, affirme 'Je suis la fille de [...]' (p. 20), nous avons l'impression qu'il s'agit pour l'écrivaine Colette de se convaincre de son existence qui fut jadis filiale (c'est-à-dire dépendante) même si c'est elle-même qui a finalement écrit cette lettre. Tout dans ce texte est donc centré sur le pouvoir absolu de Colette par sa capacité de création : car Sido personnage, c'est elle-même en somme. Dès lors, par la référence reconnaissante à l'héritage maternel, Colette entame à la fin du premier chapitre la mise en place d'un double détenteur (auto-réflexif) de l'écriture de soi puisque Sido est non pas femme mais femme qui écrit. La quête de la source (d'inspiration) est donc nécessaire au plein investissement de cette identité et la mère en constitue le modèle idéal. D'ailleurs, les trois passages décrivant Sido établissent une sorte de mythe (trangénérationnel) de la création par le motif de l'éclosion ou de la procréation auquel elle dédiait son temps (servante enceinte, nouveau-né, fleur sur le point d'éclore) – elle-même étant une femme-fleur : 'une telle femme qui ne cessa elle-même d'éclore, infatigablement, pendant trois quarts de siècles...' (p. 20).

Intégrée à la dynamique identitaire filiale, la narratrice opère cependant un détachement par image interposée et impossible adéquation : '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 ...' (ibid.). Car, la fille, ayant quitté le monde de l'enfance, s'étant mariée, a commis l'ultime trahison : tenter de recréer en informant le passé de sa propre subjectivité.¹³ Le rapport mère/fille idéalisé est donc d'emblée compris dans une impossibilité intrinsèque : celle de la perte – la vieillesse les rapproche certes, mais elle est aussi ce qui les sépare puisqu'elle amène avec elle l'évolution des stades de la vie et donc des identités (la fille change de rôle en devenant femme par exemple). Et Sido textualisée n'est qu'une figure tutélaire qui a pris peu à peu sa forme littéraire ébauchée avec *La Maison de Claudine* et condensée dans *Sido*. Mais l'interaction fonctionne : à l'aube maternelle 'Debout avant

¹³ En d'autres termes, moins la fille se ressemble, plus elle ressemble à sa mère mais moins sa mère pourrait la reconnaître malgré une certaine similitude. Tout le traitement du double nous apparaît dans cette phrase aux abords anodins mais qui, à une première lecture, ne permet pas d'en saisir le sens plein.

presque tous' (p. 21) répond celle de la fille 'comme souvent je suis avant tous' (ibid.) influencée par l'écriture dans le bleu du petit matin.¹⁴ Elle montre donc déjà là que c'est bien elle qui rend la vie (par la recreation) à celle qui lui a donné la sienne : elle est donc génératrice, par l'acte créateur, du principe même de son propre mouvement.

Le double se fait donc détour de soi et par des paliers de décompression du processus identitaire, elle tisse ainsi son identité de chair en une identité d'ordre immuable (écrivaine au moment où elle écrit) puisqu'elle tisse sa trame narrative avec celle d'une femme idole. Car Colette trouve en Sido les prémisses de l'acte créateur et comprend que saisir l'aube toujours plutôt, signifie pour elle, la fille, le désir de mettre à jour une parole perdue, celle du chant ancestral maternel : 'En ces instants encore nocturnes, ma mère chantait, pour se taire dès qu'on pouvait l'entendre. [...] sur l'échelle des heures, tâchant de posséder le commencement du commencement...' (p. 44). Dédier *La Naissance du jour* à la figure maternelle est donc l'unique façon de renouer avec le don de la mère et de le convertir dans un hymne à Sido :

Que j'aurais voulu offrir, à cet ongle dur et bombé, [...], que j'aurais voulu offrir mon propre miroir de naguère : la tendre face à peine virile qui me rendait, embellie, mon image ! J'aurais dit à ma mère : 'Vois. Vois ce que je fais. Vois ce que cela vaut. Cela vaut-il que j'endosse mon déguisement diffamé, qui me permet de sustenter, en secret, bouche à bouche, la proie que je semble boire ? Cela vaut-il que détournée des aurores que toi et moi nous aimons, je me consacre à des paupières que j'éblouis et à leurs promesses de lever d'astres ? Scrute, mieux que moi-même, ma tremblante œuvre que j'ai trop contemplée. (p. 45)

Section 2

L'ultime scène de reconnaissance

Mais plus encore, *La Naissance du jour* propose une scène de reconnaissance mère-fille, celle qui n'a pas pu pas avoir lieu dans le monde de l'enfance car Sido y était trop présente. Et le parcours de cette (re)découverte développe trois aspects de la vie de l'écrivaine qu'elle n'avait pas abordés auparavant : une réflexion sur l'homme et la femme, la vieillesse et la gestion du/des codes. Puis après, elle peut évaluer l'apport principal de Sido : le don de la mère (don de vie, donc de possibilités d'éclosions

¹⁴ Notons que l'aube et surtout la couleur bleue est signe aussi chez Colette de l'écriture comme à la fin de *La Naissance du jour* (p. 166) mais aussi comme dans *Le Fanal bleu* où cette couleur désigne la lumière sortant d'une lampe bleutée (p. 966). Colette écrivait d'ailleurs sur du papier bleu.

infinies) a été celui de la divergence du désir de soi pour une expansion par autrui – en somme, Sido a ouvert la quête de l'espace de soi.

(a) De la mère à la fille ou de la fille à la mère ?

Dès lors, la scène d'écriture, devenue scène du désir de soi et le corps du texte se transmutent en antre du sens par une saturation sensorielle/sensuelle/signifiante incarnant l'ultime stade de conversion identitaire :

'Ecarte-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'. (p. 21)

Reprenant les doublons pureté/impureté (p. 21), Colette commence par glisser entre mère et fille la rupture d'une 'ombre d'homme' (ibid.). Cependant, le regard du double générateur (Sido) sur l'amour (sexuel) de la fille pour un homme est lu comme la survivance du 'cactus rose' (symbole de l'unicité de l'être).¹⁵ Cette reconnaissance est donc aussi l'observation de l'émancipation sexuelle/sensuelle irréversible de la fille vis-à-vis de sa mère. Sido sert ici à la détente/impulsion du moi de la narratrice par l'exact déplacement/glissement du dialogue entrepris avec son double (sur un terrain intérieur certes mais qui demeure parallèle à son être) à un dialogue avec soi-même. Car l'unique différence entre Colette et sa mère réside bien dans la capacité à se nommer, au sens doublement réflexif où nommer *quelque chose à soi*, ce n'est rien d'autre que se nommer, nommer son être.¹⁶ Or, en nommant, on maîtrise. Plus que le monde, le symbole permet de contrôler le rapport particulier qu'on tisse avec lui : 'Mes premiers colloques avec moi-même m'ont instruite, sinon gardée de faillir : « Ne touche pas du doigt l'aile du papillon »' (p. 42). Ce début de dialogue est en effet l'écho d'une parole de Sido déjà entrevue dans *La Maison de Claudine* et dans *Sido* : mais qui parle ? Est-ce

¹⁵ N'y-t-il pas une connivence phonique entre 'cactus' et 'phallus' : le geste du baiser de la fille n'est-il pas en fait le geste d'ingérer le signe phallique comme domination et manipulation des codes tout en comprenant qu'il correspond à un remplacement du désir de la mère (son cactus rose qui peut éclore est le signe de la fiction).

¹⁶ Et si devant un spectacle émouvant de beauté, Sido 'soupirait d'une angoisse qu'elle ne savait nommer' (p. 42), c'est sa fille qui peut, en la relisant, apposer un nom enfin 'qu'elle n'aurait jamais imaginé' et qui se nomme 'tentation' (ibid.).

la mère ? N'est-ce pas plutôt la fille qui donne un extrait d'un dialogue devenu colloque avec soi-même puisqu'il se joue entre elle et son double ?

Finalement, Sido devient un contre-modèle dans l'édification du soi de la narratrice : 'A 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.' (p. 42). N'est-ce pas une fois de plus, caché dans l'arabesque des phrases, un message tout opposé qui transperce : à savoir le constat de l'échec de Sido dans la quête du renoncement ? Sinon comment expliquer qu'elle se soit brûlée s'il n'y avait pas eu, après la tentation, une tentative. Aussi, c'est le constat du savoir limité de Sido qui s'offre à la narratrice : celle-ci se renforce donc par cette nouvelle lecture de sa mère en déchiffrant ses moindres faits et gestes. Car tout comme le désir est double entre pur/impur, la tentation est soumise au doublon paradoxal de l'abstention/consommation et 'le péché n'est guère plus lourd ici que là' (p. 42). Malgré les éloges premiers, Colette dédramatise donc les adages maternels en les englobant dans une sphère plus vaste : celle de la réalité d'un désir qui est à la fois expansion et destruction.

Face à la 'passion ignorante' de sa mère qui a toujours voulu donner l'impression d'une innocence de ces passions, Colette relie l'existence de sa mère en la rendant à son identité somme toute humaine : 'Me voici contrainte, pour la renouer à moi, de rechercher le temps où ma mère rêvait dramatiquement au long de l'adolescence de son fils aîné, le très beau, le séducteur.' (p. 43). Colette peut enfin ici relire sa mère et déceler les signes de ce qui l'empêche d'être une idole parfaite. En ce sens, elle indique au lecteur qu'il y a eu une Sido humaine mais que la Sido qui survit littérairement est une construction. Ainsi, en lisant les signes du désir ravageur chez la mère ('sauvage', 'malédiction', 'enlaidie', 'diminuée', 'jalousie' et 'fureur'), elle se réconcilie avec son image et permet le jeu du double. Car le texte devient alors le lieu dans lequel la mère et la fille humaines peuvent s'unir dans un autre espace (idéal) de transposition.¹⁷

¹⁷ Comme empreinte d'une justesse psychologique, que Colette réprouvait d'ailleurs, c'est justement sur le domaine de la perversion que la relation fille/mère trouve son terrain d'entente et donc de mésentente : 'Entre la mère encore jeune et une mûre maîtresse, c'est la rivalité du don qui empoisonne deux cœurs féminins et crée une haine glapissante, une guerre de renardes où la clameur maternelle n'est ni la moins sauvage, ni la moins indiscrete. Fils trop aimés ! Lustrés de regards féminins, mordillés à plaisir par la femelle qui vous porta, préférés dès la profonde nuit des flancs, beaux jeunes mâles choyés, vous ne passez pas d'une mère à une autre sans trahir, malgré vous. Toi-même, ma très chère, tois que je voulais pure de mes crimes ordinaires, voilà que je trouve dans ta correspondance, déposés d'une écriture, appliquée, en vain, à me cacher le tumulte saccadé du cœur, ces mots : « *Oui, j'ai trouvé comme toi Mme X... bien changée et triste. Je sais que sa vie privée est sans mystère : parions donc que son grand fils a sa première maîtresse.* »' (p. 51).

Que je la revoie ainsi et qu'elle m'entende assez pour se reconnaître dans ce qu'elle eût le plus fort réprouvé ! Que je lui révèle, à mon tour savante, combien je suis son impure survivance, sa grossière image, sa servante fidèle chargée des basses besognes ! 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 ? (p. 43)

Désormais, c'est la fille qui donne une leçon à sa mère en lui apprenant *post-mortem*, que, loin d'être une mère idéale, le mal dans le désir constituait ses rêves de possession. Ainsi, Colette utilise Sido pour montrer combien c'est le paradoxe identitaire qui conduit la quête de soi. Car que faire de cet héritage (caché) maternel ? Outil donné par Sido, elle sait cependant qu'elle est en possession d'une meilleure technique. En ce sens, elle pointe ici même la fiction présente comme œuvre de la mère au sens où celle-ci n'existerait plus si la fille n'avait pas été là pour transmettre l'héritage maternel.

(b) De la transmission du désir à la saisie du code personnel

Mais ces retrouvailles avec soi-même changent de ton quand l'imaginaire achoppe sur un vide du discours de l'autre – qui est aussi reconnaissance de l'absence du double et donc préparation de son abandon : 'Quand je tâche d'inventer ce qu'elle m'eût dit, il y a toujours un point de son discours où je suis défaillante.' (p. 45). Car entre elle et Sido, l'argument essentiel a manqué puisque loin de suivre la voix maternelle, elle affirme 'son code personnel' (p. 45) opposé à celui de Sido (désintéressement, générosité et sensualité). Car, l'enjeu du texte est d'arriver à pratiquer le portrait de Sido avec ses propres références pour la destituer du piédestal sur lequel la petite Gabrielle l'avait placée.

Après le remplacement du désir de Sido dans une certaine normalité de culpabilité, Colette recherche la femme qu'a été sa mère. Le rapport aux hommes est alors soulevé (p. 48), et, bien que Sido doute de la nécessité du mariage, elle s'inscrit dans un amour absolu pour son second mari (père de Colette).¹⁸ Mais une fois de plus, le portrait rejoignant l'autoportrait, il faut à la narratrice se démarquer du double : ainsi le portrait de la mère devient en réalité un portrait en désaveu de manière ironique : 'Non, assurément, une femme aussi grande ne pouvait pas commettre les mêmes « bêtises »

¹⁸ Comme si l'amour parental reconstruit effaçait son identité de femme pour une légitimation de son identité de fille unique : 'Je me mis, ce jour-là, à douter d'avoir jamais aimé d'amour...' (p. 47).

que moi, et la première elle me décourageait de l'imiter.' (p. 47).¹⁹ Ainsi, à travers le désir antinomique de Sido, Colette exprime ses propres vues sur l'impossibilité du bonheur conjugal en tant que couple sexué (la félicité à venir avec Goudek et étant une amitié) : 'Celle à qui je retourne, Cassandre, qui n'osait pas tout prophétiser, nous l'avait annoncé : Nous n'étions pas en danger de périr en l'honneur de l'amour, ni, Dieu soit loué, de nous tenir contents au sein d'une bonne petite félicité.' (p. 50). Colette a donc puisé en sa mère les germes de force contre la dépendance amoureuse en même temps qu'elle a mis à jour le mystère de sa mère. Tournée vers la transmission transgénérationnelle, Sido s'est préparée une vie après sa mort, à travers l'émancipation scripturale de sa fille.

Ayant saisi à travers Sido la portée identitaire d'une transmission du désir dans la saisie du code personnel créateur, Colette peut enfin accéder à son propre mystère, celui de faire vivre les souvenirs sur une ligne parallèle :

O thésauriseuse !... Ce que j'entasse n'est pas du même aloi. Mais ce qui en demeurera provient du filon parallèle, inférieur, amalgamé de grasse terre, et je n'ai pas trop tardé à comprendre [...], qu'un âge vient où il n'est plus donné à une femme que de s'enrichir. (p. 53)

Colette révèle ici, en effet, son choix de voix par la naissance de sa voie – en cristallisant l'effectivité de l'éloignement mère/fille. L'espace ici affirmé est celui du corps du texte qui s'immisce entre elles deux comme plate-forme de rebonds des affects qu'il permet de rediriger vers d'autres buts. Et voilà pourquoi, cette mise en scène du double n'est que celle du modèle et non pas d'un portrait : entrée dans le domaine de la manipulation des réalités par le maniement du seul matériau capable de rendre compte du soi, et donc d'autrui (la photographie achoppe tout le temps sur une esthétique de surface imposée), Colette donne une seconde clé de sa création. Ecrire c'est avant tout partir du réel pour le recréer dans un autre espace, d'ordre de l'immobile, l'atemporel, quasi-religieux mais surtout inhabitable. En un mot, c'est accéder au Verbe pour mieux redescendre au monde : le modèle sert donc une volonté/tentative non pas de renoncement mais bien de possession. Il s'agit seulement d'un déplacement du désir du pervers en quelque sorte. Pas étonnant donc que pour parfaire la figure d'une Sido idéalisée, elle soit haussée au rang de celle qui va donner littéralement, par l'entremise

¹⁹ Mère et fille n'étaient donc pas sur une même longueur d'onde. Et nous pouvons gager que Colette, en définitive, s'est plus protégée par ses couples en crise que dans un potentiel couple harmonieux comme le couple parental (il y a, somme toute, un même constat d'échec de la création pour le père et la mère).

de ces mots à elle le feu créateur.²⁰ Ayant pris conscience de sa différence d'écrivaine, Colette-fille peut alors réintégrer sa propre identité : 'Quand j'écris nous, je la mets à part, elle, de qui me vient le don de secouer les années comme un pommier ses fleurs.' (p. 112). Car écrire, c'est échapper, en la sublimant, à 'la chair du monde' ainsi que l'explique Kristeva dans son livre *Colette ou la chair du monde*. Mais c'est aussi transformer, par le mouvement textuel, le contingent en immuable.²¹

En effet, au désir de possession des autres de Sido, Colette répond par le désir de possession du monde à travers l'écriture – ce qui rejoint toutefois aussi le besoin maternel de s'exposer devant quelqu'un pour donner de la valeur à sa vie. C'est donc sur la deuxième trame du texte que nous terminerons cette étude : car Vial joue le rôle de pendant littéraire au double de la narratrice (Sido).²² D'emblée, Colette assigne au personnage de Vial le rôle de palliatif du dialogue mère/fille : il est en effet le signe réel de l'échappée filiale et surtout de sa domination de tout pouvoir maternel puisqu'il est l'homme absolu car non menaçant (objet de fiction, il est manipulé) : '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...' (p. 34). Car loin d'être une récréation, il s'agit d'une re-crédation qui commence. N'écrit-elle pas, jouant sur une irrégularité grammaticale, 'Homme, mon ami, viens respirer ensemble ?' (ibid.) où l'homme/ l'autre est aussi devenu partie intégrante d'elle-même. Elle-même d'ailleurs, revêtant la chape du créateur est devenue être asexué, 'une femme qui échappe à l'âge d'être femme' (ibid.).²³ Renvoyant à la Colette écrivaine, Vial se pose donc ainsi plus en cristallisateur d'une question de théorie littéraire, de critique, de manière même d'écire, qu'en tant que personnage pertinent de l'histoire.²⁴ Colette fait d'ailleurs des clin d'œil aux lecteurs à travers une mise en abyme vertigineuse mais qui demeure une menace :

²⁰ C'est en effet dans le chapitre VI qui commence par une lettre de Sido, décrivant la beauté d'un feu dévastateur, que nous avons pu corroborer toute la valeur du don 'sidonésien' : il est bien issu à la fois d'une beauté (toute baudelairienne) faite de boue et d'or (de perversité et d'esthétisme absolu).

²¹ Nous retrouvons là la théorie baudelairienne du 'Peintre de la vie moderne'.

²² Vial est comme le double du double et c'est pour cela qu'il renvoie au phénomène de 'crise de soi' par excellence.

²³ C'est donc en réhabilitant l'homme, dans cette adversité, qu'elle peut se retrouver elle-même en femme-artiste : 'O homme ! adversaire ou ami, fronton fidèle à renvoyer, à réfléchir tout ce que nous te lançons, interlocuteur-né...' dit-elle (p. 105). En projetant sa propre virilité dans l'image mâle, elle intègre l'enveloppe masculine dans l'existence de son propre sexe et de fait accède à l'expansion (toute féminine cependant) de son propre désir de possession par l'écriture.

²⁴ D'ailleurs ne dit-elle pas 'Je n'ai pas manqué d'affirmer à Vial qu'on pourrait le guillotiner sans que personne ne s'en aperçoive.' (p. 78). Ici, la narratrice se montre littéralement dans la crise réelle de la création et des dilemmes qui s'offrent à elle au travers de la créature.

Ce n'est pas la première fois qu'une sourde ardeur étrangère tente de rétrécir d'abord, puis de rompre le cercle où je vis si confiante. Ces conquêtes involontaires ne sont pas le fait d'un âge de la vie. Il faut leur chercher – ici cesse mon irresponsabilité – une origine littéraire. J'écris cela humblement, avec scrupule. (p. 82)

En somme, parce qu'il est une figure de l'autre dans l'Autre scène, il renvoie, par son irréductibilité, la narratrice à sa propre existence : il joue bien le contre-point nécessaire, car porteur de la différence absolue, à tout passage du corps-objet au corps-sujet. En ce sens, il est la lettre volée (manipulation du code au féminin) par laquelle Colette va se révéler : 'Laisse-moi le droit de m'y cacher, fût-ce à la manière de la « Lettre volée »' (p. 122) dit-elle. Car Colette offre une preuve au lecteur de cette inexistence en (auto)portrait de Vial à la fin du texte. Au moment de partir (quitter le texte), Vial saisi l'espace de sa quête amoureuse échouée (décor du texte) d'un regard nostalgique : 'Il regarda assez longuement la mer, ma maison et deux sièges vides sur la terrasse.' (p. 135). Or, dans cette courte phrase, se condense tout ce qui fait le texte même de *La Naissance du jour* – sorte de conclusion cachée à la manière de la lettre volée.²⁵ Il y a là le regard de Valère Vial (double masculin/lecteur), la mer/mère (eau de source et Sido), la maison qui renvoie au corps de la narratrice et pour finir l'image des deux sièges vides (symbole d'un dialogue entamé). Par leur charge symbolique, ces éléments atteignent le corps, l'intériorité intime de la narratrice et en même temps le mécanisme de la narration. Tandis que, par l'absence, Colette laisse un indice sur ce livre comme dialogue avec deux entités irréelles – il n'y avait pas de personnage nommé Vial dans l'histoire du roman puisqu'il s'agissait d'une construction fantasmagorique de la narratrice en vue d'affirmer son identité. Vial et Sido ont donc constitué le couple parental auprès duquel Colette a puisé l'artifice, le prétexte (et la source) au discours sur soi par le thème de la perte. Elle a rendu ainsi hommage à sa famille tout en préparant le dernier retour à eux dans *Sido*.

Ainsi, si Sido a été point de départ et de retour d'un éternel va-et-vient de Colette à elle-même, elle s'intègre par *La Naissance du jour* dans sa venue à l'écriture. Ayant mis à jour des structures concentriques dans les textes sur l'enfance (imbrications des mondes mère/fille), Colette déploie, en effet, cette image par l'utilisation du reflet de Sido mais aussi de l'autre/l'étranger/l'homme qui, à l'infini, se reflèterait dans d'autres possibles miroirs (de soi). Partant à la fois d'un paradoxe identitaire qui fonde

²⁵ Et pour finir, souvenons-nous, à la manière de 'La lettre volée' d'Edgar Poe que l'évidence sous nos yeux est toujours invisible. En effet, VALERE VIAL (nom et prénom de Vial), n'est-ce pas le plus parfait anagramme de la lettre (ultime) d'expurgation de l'existence de la nécessité de LAVER LA VIE ?

le point commun et le point de dissemblance entre le 'je' et son double, Colette s'est expurgée de son sentiment de culpabilité (du à sa propre désertion filiale de l'emprise maternelle) en le déplaçant en lieu et place du reflet – scène de l'autre, terrain de l'écriture. Le rapport au double a donc permis d'opérer une autocritique de soi tout en favorisant le processus de la conquête de soi qui s'inscrit non seulement dans une chair des mots et du verbe mais dans une autre réinsertion de la femme sur la scène publique (moment textuel). Comme si, par l'acquisition de la conscience de l'infini des possibilités de soi, *La Naissance du jour* n'avait été rien d'autre pour Colette que la découverte intérieure du jour de sa naissance en tant que femme écrivant – écrivaine.

Conclusion

Ainsi, au terme de cette étude des trois grands textes de la maturité de Colette, nous avons parcouru, avec elle, les premiers jalons d'une reconquête de soi au féminin dans toutes ses possibilités (et renouvelaux) identitaires tels que le monde moderne le permettait. Colette a en effet mis à jour dans ces textes, aux premiers abords anodins, l'émergence puis l'affirmation d'un désir personnel de s'imposer à la sphère publique en tant qu'écrivaine.

Remontant jusqu'aux sources de ce qui a fait sa propre spécificité, Colette a parallèlement dégagé les nouveaux enjeux de l'identité féminine. En effet, elle ne pense pas sa condition en termes d'essence sexuelle mais bien en termes d'existence/création textuelle et sa représentation ne doit pas se cantonner à des images figées d'un corporel honteux mais bien, au contraire, elle doit se développer dans une exaltation des plaisirs physiques qui sont aussi traces d'une capacité supérieure à jouir. L'interface mémorielle a permis, ainsi, l'inscription des mouvements incertains d'un 'je' libéré des entraves du passé tandis que la descente dans le monde de l'enfance extirpait les conflits spatio-émotionnels du terrain familial – offrant un meilleur accès au texte de soi en réconciliant les apports féminins et masculins par l'intermédiaire de l'androgynisme Minet-Chéri. Dès lors, nous pourrions affirmer que ce que Colette apporte à la thématique identitaire consiste, comme l'a écrit Kristeva, en l'élaboration d'un nouvel alphabet du féminin :

De fait, son alphabet du monde est un alphabet du plaisir féminin, soumis au plaisir de l'homme, mais affecté d'une incommensurable différence par rapport à celui-ci. Qu'il n'y ait pas d'émancipation féminine sans une libération de la sexualité de la femme, laquelle est fondamentalement une bisexualité et une sensualité polyphonique : c'est ce que Colette ne cesse de clamer tout au long de sa vie et de son oeuvre, dans un dialogue permanent entre ce qu'elle appelle le 'pur' et 'l'impur', et en se décrivant d'emblée comme un 'hermaphrodite mental'. (*Le Génie féminin : Colette*, p. 25)

Cependant, il nous semble indispensable, pour conclure, de rappeler combien le motif maternel de Sido a, somme toute, joué un rôle différent de celui qui lui semblait initialement imparti – rôle de matrice de soi impossible à compenser. Certes, en faisant du personnage de sa mère une unité narrative indépassable autour de laquelle se mouvaient les biographèmes de la recreation personnelle, Colette s'avouait la légataire d'un héritage ancestral (par un processus trans-générationnel) dans *La Maison de Claudine*. Toutefois, dans *La Naissance du jour*, elle a démonté peu à peu Sido-réelle en

Sido-personnage-outil d'un surpassement infini de soi où la fille/démiurge manipule la mère/inspiration. Or, c'est avec *Sido*, qu'ironiquement, Colette se détache le plus de ce pilier trop souvent lu comme indispensable : Sido n'a apporté, somme toute, que les images du monde, semble dire Colette. Alors que c'est son père qui lui a donné l'espace même du texte par les pages blanches jamais noircies de 'la douzaine de tomes cartonnés' (p. 55) découverts après sa mort : 'Oeuvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain.' (p. 21) écrit-elle. Le désir de la fille/femme écrivaine s'impose donc alors en lieu et place des silences (de conquête de la voix) du père soumis aux règles de fermeture de Sido – il n'avait en fait écrit que la dédicace à sa femme : 'J'y puisais à mon tour, dans cet héritage immatériel, au temps de mes débuts' (p. 55) écrit Colette. N'est-il pas, en effet, celui qui lui a permis d'accéder à son 'sens critique' (p. 36) ? N'est-ce pas aussi celui qui constitue, par son attachement à la musique des sons, la première base de la prose colettienne :

C'est lui qui se voulait faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément, d'écrire, et qui me valut le plus acide éloge, – le plus utile à coup sûr : –Aurais-je épousé la dernière des lyriques ? (p. 37)

Ainsi, de la bisexualité psychique postulée comme identité première, Colette a pu décoller de l'emprise maternelle pour accéder à la réalité de son désir de femme (qui était en fait désir d'homme/du père) – et ayant conquis l'espace femelle (la feuille) d'un phallus jadis absent (le stylo paternel), elle s'impose comme la génitrice de sa propre famille. En somme, la boucle est bouclée puisque des retours, tours et détours, elle renverse la dédicace paternelle, et mettant 'sa grosse écriture ronde' (p. 56) dans celle invisible du père, elle accuse les espaces différentiels de son texte en en faisant l'interface de reconnaissance de la transmission des désirs vers l'infini de la création.

Partie III

L'intrusion de l'autre ou la déchirure du sens

Violette Leduc

(1907-1972)



Chapitre 1

La quête des épreuves de soi

La littérature, c'est : prendre le sac en moleskine pendu au clou, partir 'aux commissions', sentir à travers mon gant de laine la présence de mon porte-monnaie usé, traverser la rue, vérifier si les patrons du café *La Mandoline* sont à leur comptoir, pousser une pointe jusqu'aux laines du Pingouin, embrasser d'un seul regard toutes les pelotes dans les cases, revenir sur mes pas, traverser le faubourg, revoir sur la morue le givre des bourlingages, choisir le merlan le plus frais, caresser, sans les acheter, la peau des champignons, respirer mes doigts, j'aime la terre. [...] Est-ce le doigt d'une saison, celle du printemps venu dans le fragile hiver, qui me signale, [...], une déchirure ? Naissance d'une couleur dans le ciel, l'espoir est puissant. [...] Ecrire ? Comment le pourrais-je ? Je suis aveugle. [...] Un paquet de Lux, un paquet d'Omo ; pendant que j'y suis, une éponge métallique. Pourvu que la nuance et la déchirure... [...] Je suis là, liquéfiée sur un banc, avec mes commissions bien faites, inutile, indispensable à qui ? [...] La tendresse du ciel tout à l'heure, maintenant, mes lèvres qui ne remuent pas, mes lèvres pleines de mots et de sanglots qui ne sortent pas, est-ce écrire, est-ce ne pas écrire ? [...] Si c'était se taire, écrire, puisque c'est de l'amour...¹

C'est par cette définition de la littérature que donne Violette Leduc en 1958 dans *La Folie en tête* que nous ouvrirons cette troisième partie. Leduc, en effet, occupe une place bien spécifique dans ce travail. Contrairement à Colette, qui pouvait se retrouver dans l'image communément admise d'un certain mythe féminin, ce qui frappe chez Leduc, c'est que d'emblée, elle ne peut pas rentrer dans cette représentation. Elle n'a pas le choix de penser autrement car son existence s'impose par l'exclusion sociale (la bâtardise), la laideur physique et la solitude qu'une personnalité instable renforce. Dès lors, Leduc, sans le vouloir, ne peut que distordre l'imaginaire du féminin et surtout entretenir un rapport au réel subversif qui ne cessera de la renvoyer à l'absence de lecteurs. Car l'écriture représente pour elle le seul moyen de faire rentrer son être dans une sorte de légitimité du discours. Or, étant un être de la marge, elle entraîne avec elle un regard qui tente désespérément de réintégrer la parole de ceux qui, considérés comme des objets, n'ont jamais eu droit au statut de sujet d'un texte.

Voilà pourquoi chez Leduc, la quête de l'identité se fera sur la ligne d'une conscience de soi en tant qu'étrangeté (voire anomalie sociale) dont le désir de dire est un tabou qui la condamne au silence. L'entreprise d'écriture leducienne se fera donc sous le signe de la lutte entre l'expérience d'un déplacement et le désir de son 'je' d'entrer en contact avec la réalité. En son centre, l'imaginaire sera donc tout d'abord

¹ *La Folie en tête*, pp. 237-238.

travaillé par le principe d'individuation que constitue le corporel. Car la menace première de cet espacement est la désintégration totale du 'je' en tant qu'identité. En effet, Leduc est soumise à ce que nous avons nommé 'l'imarginalisation' (la mise en marge par la référence à une image qui fait office de loi) : elle est emprisonnée dans son corps lui-même pris dans une image-reflet qui est à la fois lui et pas lui. Elle est donc exilée de sa propre consistance. Pas étonnant alors que le rapport des sens (sensations) au sens (signification) se trouve modifié dans une subversion qui aurait pour fonction de poser une nouvelle valeur (comme par exemple dans les nombreux aphorismes qui trouent le texte).

Ce travail se rapproche d'ailleurs des décalages d'Arthur Rimbaud qui, au XIX^{ième} siècle, avait annoncé les débuts du 'je est un autre'. De plus, tout comme chez Rimbaud, dans les textes de Leduc, le corps est constamment mis en position de mouvement potentiel. Car il incarne, en somme, la possibilité de mouvement par le motif de la marche ou de la ballade solitaire propice au ressenti corporel et au recueillement de l'intériorité.² Or, marcher, c'est aller à l'autre, c'est donc risquer de se perdre quand on ne peut pas justement se retrouver en l'autre. C'est donc aussi d'une certaine manière se vouer à l'errance, à moins de prendre pied dans un nouveau 'je' qui serait à la fois 'moi' et 'autrui'. Or ce nouveau 'je' est une diversion de la part intime que Freud a théorisée sous l'appellation 'd'inquiétante étrangeté'. Puisqu'il s'agit d'appréhender le réel connu 'je' par le détour de la conscience d'être 'autre' ce qui signifie aussi être au pluriel.

Par cette problématique de positionnement(s) d'une signification du corporel, nous atteignons alors le cœur du travail de Leduc. Des sens au sens de soi, le chemin n'est pas tracé de manière linéaire, il va passer obligatoirement par le différent pluriel des autres en tant que possibilité(s) de soi-même. Et Leduc peut tenter de résoudre cette crise d'absence de signifiant de soi dans le reflet du monde par l'écriture, la mise en texte de ce corps auquel le corps social paraît dire non. Non seulement parce qu'elle est femme, non seulement parce qu'elle est 'visonnaire' mais aussi et surtout parce que sa destinée l'annonçait déjà dès avant sa naissance. Le texte devient donc pour elle l'unique façon de faire entrer son corps dans une réalité et par le travail de l'imaginaire, elle peut construire enfin une réalité à la mesure de la femme-écrivain-sans-nom qu'elle représente. Mais plus encore, comme l'a montré René de Ceccatty, par l'introjection de

² Nous pouvons d'ailleurs ajouter avec Colette Trout Hall et Ghyslaine Charles-Merrien que Leduc est fascinée par les chaussures du fait qu'elles représentent toujours l'évasion, le mouvement et l'errance (Colette Trout Hall, 'Clarisse ou le goût de l'absolu', *Roman 20/50*, n°28, Décembre 1999, p. 64).

sa négativité dans les mots, elle peut inverser son positionnement en imposant à la littérature le personnage qui aurait dû en être le plus exclu. Ainsi, elle devient maître de son corps et de là maître de son destin :

Elle s'est mise en scène à la fois comme écrivain et comme sujet de livre : elle a manifesté sa liberté doublement, dans l'acte d'écrire qu'elle a non seulement analysé, mais représenté et dans l'organisation scénique de chaque drame de sa vie. L'essentiel était pour elle d'échapper à ce qui pouvait apparaître comme la fatalité ou une destinée. (*Revue Nord*, p. 47)

Mais, contrairement à Ghyslaine Charles-Merrien, nous pensons que ce que Leduc recherche dans l'écriture de soi n'est pas tant la conquête de l'état civil qu'elle n'a pas eu que la valeur intrinsèque de ce que cela signifie pour elle et pour la société. Et pour retourner le déterminisme de sa naissance, la culpabilité d'être une fautive et le sentiment d'être dans un entre-deux de la vie et de la mort (laps de temps selon elle pendant lequel sa mère a hésité à la tuer avant de la déclarer), elle s'attèle à la tâche d'ouvrir l'espace du texte aux autres sens, aux autres voix privées de regards car engluées dans la honte.

Tel est d'ailleurs ce que nous lisons dans le regard 'bleu et dur' de la mère qui scrute la narratrice-enfant de son premier livre *L'Asphyxie* écrit en 1945 sous l'injonction de Maurice Sachs.³ Ce qu'il y a de structurant au niveau de l'imaginaire leducien dans ce texte réside essentiellement dans une mise à distance du corps du 'je' narrateur/narré par le détour des paroles d'autrui. Écrit alors que Leduc a déjà 38 ans et de nombreuses expériences douloureuses derrière elle, *L'Asphyxie* se présente en effet comme l'ensemble des réminiscences de son propre parcours d'enfant sous couvert d'une fiction. D'emblée, la marge entre le soi vécu et le soi narré s'impose dans son appréhension identitaire. Mais c'est surtout dans la circulation de la parole qui ajoute à la fragmentation interne du roman, qu'une première tentative de saisissement de soi au travers de l'autre, voire des autres, tente de résoudre la faille première – où le sens du 'je' se retrouve dans la circulation des paroles d'autrui. En effet, pour éclairer quelques fonctionnements narratifs de ce principe 'd'imarginalisation', il nous a paru significatif de mettre en parallèle *L'Asphyxie* à la théorie du texte que des sémioticiens comme Kristeva dans *Semiotike* ou bien Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* ont théorisé :

Nous définissons le Texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques.⁴

³ Voici comment elle relate ce moment crucial dans *La Bâtarde*, Sachs lui aurait dit : 'Vos malheurs d'enfance commencent de m'emmerder. Cet après-midi vous prendrez votre cabas, un porte-plume, un cahier, vous vous assoirez sous un pommier, vous écrirez ce que vous me racontez.' (p. 399).

⁴ Barthes, Article 'Théorie du Texte', *Encyclopedia Universalis*, p. 372.

Car ce premier texte leducien, composé de vingt-et-un tableaux sans lien apparent, et mettant principalement en scène le 'je' narrateur d'une petite fille et son regard sur le monde s'impose d'emblée comme dissonant – non seulement par rapport à ses propres objectifs annoncés dans le titre et la quatrième de couverture (atmosphère de souvenirs d'enfance) mais aussi par rapport à sa propre trame narrative (gestion de la mise en voix du texte). Clairement, si l'on considère le plan du livre, nous remarquons que dix parties (soit la moitié du livre) ne traitent pas de la fillette mais d'autres personnages (qui lui sont liés directement ou non). Le texte subit alors comme une gangrène thématique de l'exclusion sociale. Dans ces moment-là, la voix narratrice opère un glissement au niveau du signifié. Car tout en entendant directement le discours d'autrui dans sa brutalité – la fillette n'étant bien souvent qu'un réceptacle auditif et par là-même transcriptif de ces paroles – le lecteur tente d'établir un rapport entre ce qui est dit et ce qui aurait dû être comme s'il s'agissait du détournement de l'histoire de la fillette.

Telle est la place de l'histoire d'Armandine du quatrième tableau (p. 23) par exemple : dès le début, nous sommes déplacés sur le terrain nouveau d'une intériorité qui, bien qu'elle ne soit pas celle de la fillette narratrice du texte, semble lui emprunter sa voix. Quatre niveaux de réalité sont ainsi intercalés : le double niveau d'Armandine qui commute les paroles de l'institutrice en celles de son agresseur, le niveau de la narration, et celui du lecteur qui chapeaute l'ensemble. L'enjeu étant ici la tentative de donner du sens à ce qui ne peut être nommé (une agression sexuelle), ce qui n'a pas droit d'existence (conscience du mal), nous alléguons que ce passage est crucial dans sa réversibilité (c'est-à-dire son principe exemplaire) vis-à-vis de la quête de soi par la parole d'autrui. Mais plus encore, se déclenche justement ici la mise en scène de la rencontre d'un sujet à la langue et à sa propre voix à travers le réseau inextricable des discours qui l'entourent. Car si on se pense dans les mots, les mots de l'autre n'ont pas même usage, même fonction en lui et en soi. L'opération qui consiste à s'accaparer la langue pour se concevoir vient donc de cette inévitable interaction qui est aussi décalage par rapport à l'Autre en tant qu'individu et qu'entité sociale.

Or, le texte nous livre des exemples d'une telle dynamique où le sujet narrateur, sujet narré, est en porte-à-faux avec des paroles prononcées qui, bien que ne lui appartenant, pas le définissent : jeu d'une parole d'adulte contre celle d'un enfant avec Monsieur Pinteau, étouffement maternel sous les injonctions de la mère ou encore jeu

sur un signifié ‘c’est ta rue’ dont le signifiant est absent (l’homme qui vit dans cette rue est ton père).⁵ Face à cet accaparement de soi dans les mots d’autrui, la fillette est poussée à deux alternatives : soit se suspendre comme on retient son souffle, soit s’affaïsser sur le sens de soi donné par autrui (p. 59-61). Le silence, en tant qu’abandon de la charge de parole devient alors enjeu existentiel puisque fondateur de l’être-au-monde : ne pas se dire, c’est en effet risquer d’être asphyxiée sous les mots des autres. On a donc bien ici, au cœur de la pratique signifiante du premier texte de Leduc une tension générée par des contradictions.

Mais Leduc va plus loin quand elle obscurcit son texte en le dotant, de manière intrinsèque, d’une autre dimension – non plus celle d’un simple dialogue mais celle de toute une logique narrative. Les quatre derniers chapitres du livre sont tellement denses, condensés en terme psychanalytique, que le lecteur est vraiment face à ce que les sémioticiens nomment le processus de productivité au sens où le mouvement même de la langue est enrôlé dans un ‘jeu combinatoire’ visant à déstabiliser toute compréhension classique d’une potentielle fixité.⁶ Les signifiants, en effet, semblent parler d’eux-mêmes en tissant des liens intra-textuels (et même extra-textuels) : tels le parapluie, le cache-poussière, l’image de la grand-mère, la musique – motifs récurrents qui, par leurs réapparitions successives, opèrent un décalage entre le signifié et son signifiant. Ils s’investissent, en effet, au fil du texte (et des contextes) d’une charge affective et symbolique. Ainsi, le lecteur entre dans cette grille de lecture, derrière ce prisme kaléidoscopique de la fiction à travers lequel l’écrivain tente de se ressaisir puisqu’il peut dégager lui-même les clefs parsemées dans le texte. Par ces éléments, le sens de soi aboutit mais aussi rebondit toujours vers une autre signification. Car le ‘je’ narratif de la fillette, au centre du texte, est dans un ‘procès de la signifiante’ qui la fait échapper à sa propre identité par tout le réseau des mutations de sens qui ne cessent d’aller du phéno-texte au géno-texte.⁷

⁵ Dans la ‘scène du parapluie’, le dix-huitième tableau, qui condense l’apogée du traumatisme de la relation mère/fille, la mère utilise un datif éthique : ‘Elle m’a perdu son parapluie’ (p. 131). En s’associant ainsi au parapluie, objet de colère mais aussi de perte, elle s’engage aux côtés de l’objet face à sa fille pour affirmer sa propre perte à elle et faire culpabiliser encore plus la fillette.

⁶ Prenons par exemple le tableau vingt où la fillette suit un homme qui ressemble à son père (pp. 148-169) : il s’agit d’un parcours symbolique jalonné d’éléments (auto)-référentiels (un bébé, une statue), mais aussi dans lequel la fillette est réduite à un rôle de spectatrice jusqu’à l’évocation finale d’une crise d’épilepsie (ou bien l’angoisse de la jouissance masculine ?).

⁷ ‘Le phéno-texte peut donc, sans qu’il y ait incohérence, relever d’une théorie du signe et de la communication : il est en somme l’objet privilégié de la sémiologie. Le géno-texte, lui, «pose les opérations logiques propres à la constitution du sujet de l’énonciation»; c’est «le lieu de structuration du

Par cette première approche de la littérature, Leduc apporte donc une relecture des procédés même de la constitution d'un soi. En redistribuant les jeux de langues et de signifiante, elle opère une déconstruction des processus classiques (respect d'une chronologie, d'un *topos*, des unités de lieux et d'action) pour reconstruire *via* un mouvement textuel plus vaste, une nouvelle mythologie du 'je' qui dépasse le 'je' féminin.⁸ Dès le début du texte, il y a une impulsion donnée par la première phrase 'Ma mère ne m'a jamais donné la main' (p. 7) – mouvement négatif de rupture récupéré dans l'organisation fragmentaire du texte. Et, au fil des tableaux, nous assistons à un passage des lieux (certes symbole de la sortie de l'enfance) qui provoque, par cette même dialectique, un changement chez le lecteur quant à la perception de la trame narrative. *L'Asphyxie*, nous apparaît alors, bien plus qu'un début littéraire chaotique, portant les prémisses d'une poétique de l'écriture leducienne – traversée par une imarginalisation que le langage tente de résoudre.

Composé comme une œuvre de situation puisque les lieux y sont essentiels, c'est par le jeu entre intérieur et extérieur, et aussi par une dialogisation de la parole que la conscience d'un exil à soi arrive à la surface du texte. Car de l'espace public et de son regard de culpabilité, le 'je' doit arriver à remonter aux sources de son illégitimité et surtout se donner une valeur (par l'écriture) en tant que sens/signifiante de vie par l'interprétation des signes de culpabilité que le monde lui renvoie. L'interaction entre le décor et la constitution de soi en tant que sujet parlant est donc primordiale. D'une sexualisation violente de l'espace au gel identitaire expérimenté dans la fusion du cinéma, c'est toute une recomposition d'un soi défait par la honte d'être une bâtarde (celle de ne pas avoir de tête comme la poupée) qui a lieu (p. 18). L'enjeu du texte est donc d'établir un nouveau rapport à la langue dans lequel les marginaux trouveraient enfin matière à se dire en imposant leur droit à la parole pour lutter contre l'asphyxie menaçante de leurs mots restés coincés dans leurs gorges.⁹ Finalement, par ce premier

phéno-texte»; c'est un domaine hétérogène: à la fois verbal et pulsionnel (c'est le domaine «où les signes sont investis par les pulsions») (Barthes, Article 'Théorie du texte', in *Encyclopedia Universalis*).

⁸ Il faut renverser le sens du sens commun semble dire Leduc au travers des séquences de frustrations sexuelles féminines contenues dans *L'Asphyxie*. Comme si cette souffrance des femmes venait du fait que les hommes refusent de jouer leur rôle d'homme, celui d'entrer dans les clichés sociaux: par exemple le mari de madame Barbaroux ne fume pas, ne boit pas d'absinthe et se refuse à la toucher (p. 94). Ainsi, plus encore qu'un simple rejet des rôles féminins ou masculins, Leduc pointe ici une incommunicabilité tout humaine et une incompatibilité aux modèles sociaux.

⁹ Comme dans le passage du neuvième tableau où Leduc met en scène Fernand lors d'un bal à l'Estaminet. Par le motif de la danse et de l'étouffement de la fillette serrée dans les bras de Fernand, et surtout par la discussion qui s'ensuit, Leduc propose une autre lecture à *L'Asphyxie*. Fernand est un exclu de la vie au point où quoiqu'il fasse, il est déjà condamné: 'Il mendiait autre chose en m'écoulant, mais

texte, Leduc veut lutter contre l'emprise des préjugés sociaux qui étouffent les regards et les voix. Et son but ultime, découvert à la fin du texte, serait de laisser la parole s'ouvrir à celle d'autrui, à cette parole, somme toute partie de sa voix mais aussi de son silence : 'J'étais devenue une spectatrice qui, immobile dans son fauteuil, refait tous les gestes d'un acteur qui sait contaminer son public.' (p. 159). Car la voix est permise justement au regard de la fiction, de la mise à distance de sa propre parole dans celle d'un personnage : 'Je parlais, mais il me semblait que je regardais les mots d'une autre dans une glace.' (p. 163). A ce moment-là, la quête de soi se fait encore avant tout sur le mode de la fuite dans l'autre, du glissement du procès de signification du 'je' narrateur/narré, comme s'il était à pourvoir dans cet entre-deux suspendu, dans cet au-delà du miroir des/du sens qu'il y a entre la première phrase et la dernière : 'Ma mère ne m'a jamais donné la main... Ma mère est irréprochable.' (p. 7 et p. 188).

Or ce que ce premier texte apporte à l'entreprise leducienne réside dans cette thématique *princeps* de l'asphyxie et du rejet qui à la fois résume et présume de son destin dans le domaine littéraire : en effet, elle sera constamment soumise à la censure, à la coupure de ses textes, en somme à la condamnation de sa parole. Car, l'œuvre leducienne, est marquée par l'absence de lectorat et la constante mise au pilon de ses textes malgré une reconnaissance partielle de ses pairs (Beauvoir, Cocteau et Camus par exemple).¹⁰ L'œuvre leducienne dérange puisqu'elle ne s'ancre dans aucun genre alors défini. De l'unique matériau de sa personne, elle démultiplie les voix d'expressions en mélangeant autobiographie et fiction et en intriquant le lecteur à sa trame narrative. Présentant une facture proche du récit autobiographique – même si l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ne sont pas toujours identifiées comme une et indivisible – ses textes mettent l'accent sur deux importants paradigmes du pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune dans *L'Autobiographie en France*.¹¹ D'une part, le travail de Leduc met l'accent sur une vie individuelle et les mouvances d'une personnalité et d'autre part, il insiste sur le désir de donner une valeur au 'je'. Qu'il s'agisse de

je ne savais pas quoi. Il était désespéré, vaincu éternellement, quoique vainqueur dans l'aventure, la tête et la nuque offertes à un bourreau qui ne viendrait pas.' (p. 59). Comme si cette scène, par le motif de l'asphyxie, était une tentative collective de viol de la voix normative qui rejette les exclus en les menaçant constamment d'annulation dans leur identité.

¹⁰ Ce manque de reconnaissance du public est d'ailleurs ce qui va (en partie) la plonger dans la folie. Consciente de l'inutilité de sa tâche (elle qui écrit justement pour se faire reconnaître), Leduc est renvoyée, dès ses débuts, à l'absurdité de sa condition : 'Beaucoup de bruit pour rien si j'additionne le nombre de pages de *L'Affamée* avec celles de *L'Asphyxie*.' (*La Folie en tête*, p. 375).

¹¹ Voici la définition de l'autobiographie par Lejeune : 'Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.' (*L'autobiographie en France*, p. 10).

L'Asphyxie, de *L'Affamée* ou bien encore de *Ravages*, les textes de Leduc s'ordonnent autour du 'je' et tentent de résoudre par une construction, souvent à première vue absente, une identité en déroute. Beauvoir, elle-même, dans sa célèbre préface à *La Bâtarde*, va contribuer à ce mythe de la 'sincérité intrépide' de Leduc. Même si ce qu'il y a de frappant chez Leduc, c'est que le pacte autobiographique – qui seul, peut différencier par la foi à la voix de l'auteur, le récit personnel de l'autobiographie – est mis en question là où il a été délibérément utilisé, et convoqué de manière allusive là où il était manquant.¹² En effet, utilisant deux processus proches de la psychanalyse que sont la déformation et la substitution, Leduc lie la fiction à la réalité dans une intuition des pouvoirs de l'autofiction. Seulement, c'est justement dans ce refus de catégorisation que réside l'attrait de l'œuvre leducienne, dans cette esthétique des 'métamorphoses du biographème' telle que l'explique Carlo Jansiti :

En réalité, alors que dans ses nouvelles l'écrivain se plaît à glisser des éléments fidèlement autobiographiques – où le moi trouve toujours à s'exprimer, fût-ce de façon détournée, à travers un personnage -, dans les écrits autobiographiques, elle déforme et réforme les traces du vécu jusqu'à en inverser parfois le sens. Dans toute l'œuvre de Leduc, autobiographique ou non, vécu et imaginaire sont inextricablement mêlés. Ils constituent une unité indissoluble. Il serait donc trop simpliste d'opérer des distinguos entre autobiographie et fiction, comme la critique si souvent a prétendu le faire au sujet de son œuvre. (p. 80)

Leduc s'impose comme une 'fabulatrice' de sa propre personne. Et c'est dans des micro-unités appelées biographèmes que le nœud dramatique, étape essentielle à l'histoire d'une personnalité se noue. Ainsi, le choix autobiographique chez Leduc se fait de manière presque instinctuelle dans des drames/trames de répétition. Telle Colette qui utilise les mêmes motifs à travers ses écrits, Leduc ne cesse de développer des sensations qui ont cristallisé des moments de métamorphose de son 'je'.¹³ Le réel du texte est alors un moyen de projeter ses fantasmes sur l'écran d'une réalité qui serait dominée par son désir. On dégage ici la portée de la modernité de Leduc. Ecrire est doté non seulement d'une valeur cathartique de transfiguration du soi en personnage maître du regard mais aussi, d'un point de vue plus psychanalytique, écrire lui permet d'opérer un véritable transfert des tensions de son 'ça' et de son 'moi'. La revanche de pouvoir

¹² Leduc a d'ailleurs dit dans un entretien relaté par Carlo Jansiti : 'Je me suis souvent sauvée par des scènes romanesques. C'est pour cela que *La Bâtarde* n'est pas une vraie autobiographie.' ('Métamorphoses du biographème', in *Violette Leduc*, éd. Michèle Hecquet et Paul Renard, p. 79).

¹³ 'Le biographème, l'événement vécu, prend alors, une valeur démonstrative et allégorique. Il est sacralisé et magnifié par l'écriture afin de restituer l'intensité du moment.' (Jansiti, p. 80). En effet, dans les œuvres de Leduc, il y a souvent retour aux mêmes moments traumatiques : comme l'épisode du tailleur anguille, publié tout d'abord dans *Les Temps Modernes* puis repris dans *La Bâtarde*, ou encore toute une série de crises similaires qui traversent ses textes (souffrance de la solitude, laideur, sentiment de culpabilité, attrait pour l'impossible).

que nous avons pressentie plus haut peut alors prendre forme dans la voix d'un texte-corps du sens enfin retrouvé : le corps à corps des sens devenant l'ultime épreuve de soi.

Ainsi, notre étude nous portera essentiellement sur deux terrains liés à la thématique du 'manque de regard'. Car la quête de soi leducienne doit passer avant tout par la conquête du regard d'autrui. Du premier regard absent du père qui ne la reconnaît pas au sens propre comme au sens figuré, à celui d'un lectorat manquant, la démarche identitaire prend l'allure chez Leduc d'un parcours oedipien qui en donnant le regard (écrire) pourrait faire oublier l'aveuglement premier (manque d'être et oubli de soi). En effet, en choisissant cette dynamique, nous voulons nous approcher au plus près d'une vision complète de ce que nous nommerons les résistances leduciennes : comment va s'articuler le désir d'être reconnue avec la conscience qu'elle met à jour ce qui doit demeurer caché (sa culpabilité de bâtarde et à travers elle, celle de sa mère). Face aux éléments visibles du texte, nous ne devons donc pas omettre la présence, en filigrane, d'une volonté de conserver une part d'invisible qui révèle une nouvelle conception de soi au tournant du siècle.

En effet, par l'usage libre de son 'je' et l'éclatement des repères de la personne, Leduc met en cause l'idée d'une théorie qui puisse englober l'identité totalement. En ce sens, chantre des débuts du second modernisme, elle présume de l'explosion des valeurs de l'ère post-moderne : elle est à la fois le reflet et l'anti-reflet des changements de son époque. Voilà pourquoi, c'est en connaissance des dangers de réduction du texte leducien à des paradigmes qu'ils dépassent, que nous rapprocherons ses textes de la problématique visuelle de *L'Etre et le Néant* de Sartre paru en 1943. En effet, chez Leduc, le texte est informé par trois différentes relations au visuel. La première concerne l'expression d'un désir de voyeurisme qui en même temps englobe l'envie de montrer et celle d'être vue montrant ; la seconde, que nous nommerons scotomisation, consiste à l'exclusion des drames personnels révélés pourtant sur la scène textuelle en une parodie de l'obscène ; et enfin, la troisième aborde la sortie de l'emprise du regard d'autrui par un procédé d'anamorphose qui métaphorise littéralement le monde

C'est donc à la lumière de ces différents enjeux que nous étudierons les trois textes de Leduc : *L'Affamée*, *Ravages* et *La Bâtarde*.¹⁴ En effet, ces livres, bien que les deux premiers s'apparentent au genre du roman, vont mettre en scène un 'je' double de l'auteur. L'enjeu s'apparente alors d'emblée à la quête de l'identité. Les titres, eux-

¹⁴ Les éditions utilisées seront les suivantes : *L'Affamée*, Paris : Gallimard, 1999 ; *Ravages*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1975 ; *La Bâtarde*, Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1996.

mêmes, dévoilent de manière catastrophique cette quête : faim de regard et d'amour, rage de détruire les anciens clichés, et marginalisation du nom sont quelques-uns des thèmes que l'on peut lire derrière ces titres-chocs.¹⁵ Dans un premier temps, nous nous attacherons donc à montrer comment l'émergence d'autrui et du regard qu'il implique dans sa sphère personnelle rompt le peu d'équilibre de la narratrice : des raptures d'amour, aux regards d'effroi devant sa laideur, on arrivera à un corps forgé dans la solitude. L'unique remède sera alors le retour au réduit qui, espace de la solitude, permet une descente dans l'intériorité. Et, par le dédoublement de la scène réelle de l'habitat, il s'agira de montrer, comment elle devient la plate-forme de rebond à l'émergence de la scène d'écriture. Par cette démultiplication des espaces et des représentations, nous pouvons, dès lors, alléguer que Leduc inscrit sa quête dans une conscience du sens de l'impossible (de soi), du détour essentiel par l'inaccessible pour réhabiliter un lien au monde d'une voix enjouée qui saura en jouir.

¹⁵ Notons que pour *Ravages*, Catherine Viollet, généticienne de l'œuvre de Leduc a retrouvé trois autres titres moins simples et beaucoup plus torturés : 'La plaie et le couteau' faisant référence à Baudelaire, 'Le Vert paradis' et 'Mes genoux pourris de délice' ('L'incipit de *Ravages*', *Violette Leduc*, éd. Hecquet et Renard, p. 110). De plus, il faut remarquer le statut particulier de *Ravages* dans l'œuvre de Leduc : écrit durant six pénibles années, il stigmatise le rejet de Leduc en tant qu'écrivain tout en imposant sa force de romancière, tandis que, censuré de la partie 'Thérèse et Isabelle', il marque aussi les débuts d'une voix véritablement rebelle dans l'affirmation du sexe et du plaisir au féminin.

Chapitre 2

L'autre ou la déchirure du sens

Ainsi tout à coup un objet est apparu qui m'a volé le monde.¹

Section 1

Des *incipit* comme ruptures d'entrée de je/jeu

Ici, nous étudierons en quoi l'épreuve de soi va débiter essentiellement dans et par le regard d'autrui qui est à la fois craint et désiré. En effet, si l'on compare les trois *incipit* de nos textes, ils montrent que l'auteur, au fil du temps et de l'écriture (s')apprivoise son angoisse d'être regardée au point de retourner le regard d'autrui en condition *sine qua non* de son projet ultime de conquête de soi. En effet, de *L'Affamée* (1948) à *La Bâtarde* (1964) en passant par *Ravages* (1955), le parcours textuel de Leduc rend compte d'une lutte acharnée pour être reconnue en tant que sujet par autrui. Or, comme l'explique Sartre dans *L'Etre et le Néant* (1943), le regard regardant est toujours celui d'un sujet sur un objet maîtrisé.

Ainsi, comme nous le voyons dans *L'Affamée* (texte des débuts), l'émergence de l'autre dans son champ de vision est vécue comme élément perturbateur, danger qui peut défaire le sens (son sens de soi) – être un sujet et s'imposer comme tel. Alors, par crainte d'être déplacée vis-à-vis d'elle-même, de voir renversés ses propres codes spatio-temporels, Leduc va prendre les devant dans ses *incipit*.² Nous les lisons, en effet, comme trois manifestes d'une volonté de s'imposer en tant que sujet par l'affirmation d'un regard unique sur le monde en assurant une volonté de rupture.

¹ Sartre, *L'Etre et le néant*, p. 295.

² Selon Sartre, la première relation avec autrui se fait d'ailleurs toujours dans la désintégration puisque 'Elle apparaît comme une pure désintégration des relations que j'appréhende entre les objets de mon univers' (ibid., p. 294).

(a) *L'incipit de L'Affamée ou l'ouverture mythique de l'œuvre*

Mais avant d'aller en détail dans les textes de *Ravages* et de *La Bâtarde*, dont les factures nous ont semblé les plus riches, prenons la scène d'ouverture de *L'Affamée*. Celle-ci nous semble jouer le rôle d'*incipit* ancestral puisqu'elle condense non seulement un modèle du genre dans le traitement de l'apparition d'autrui rompant le monde intérieur de la narratrice, mais aussi, puisqu'elle relate la rencontre première avec Beauvoir – celle qui l'a fait rentrer dans le monde de l'édition et donc qui l'a fait naître à elle en tant qu'écrivaine :

Elle a levé la tête. Elle a suivi son idée sur mon pauvre visage. Elle ne le voyait pas. Alors, du fond des siècles, l'événement est arrivé. Elle lisait. Je suis revenue dans le café. Elle suivait d'autres idées sur d'autres visages. J'ai commandé une fine. Elle ne m'a pas remarquée. (p. 9)

Dans ce cours passage où le lecteur est transposé *in medias res*, la narratrice relate, en effet, sa rencontre avec une femme ('elle', 'madame' qui n'est autre que la transposition fantasmée de Beauvoir). Ce premier moment est ce qui va marquer une véritable dislocation dans la voix narrative, donnant dès lors au texte des allures de monologue extatique.³ Or, ce qui est frappant, si nous mettons en parallèle ce texte et la théorie sartrienne du regard, c'est que nous sommes en présence d'une voix double. Puisque sous la plainte initiale d'indifférence de 'madame' (reprise en leitmotiv tout au long du texte), sous cette quête du regard d'autrui, nous décelons, en réalité, l'assertion pleine et entière d'un sujet 'je' qui refuse de se laisser saisir dans son objectité, luttant contre la 'décentration du monde qui mine par en-dessous la centralisation que j'opère dans le même temps' (Sartre, p. 295). Car reconnaître l'autre en tant que regard-regardant, c'est accepter que les objets du décor se partagent entre plusieurs subjectivités en tant que 'distance'. En d'autres termes, le manque du regard d'autrui, tout en signifiant l'assomption du 'je' narrant comme sujet regardant autrui-objet, permet de stabiliser la menace de fuite de soi que représente l'autre. Leduc pointe donc là le tragique de la dialectique du regard qui est aussi celle de ses relations sentimentales : 'C'est dans et par la révélation de mon être-objet pour autrui que je dois saisir la présence de son être-sujet.' (p. 296). Dès le début donc, cette absence de regard qui stigmatise, aux premiers abords, la cristallisation d'une histoire d'amour

³ Déclenchée par un défaut de perception lié au regard, la narration, dont les codes sont brouillés, n'aura de cesse d'ordonner une nouvelle prise de connaissance du monde qui l'entoure – par l'intériorisation des sensations extérieures qui littéralement l'impressionnent et l'emprisonnent.

malheureuse, est en fait subvertie, en une affirmation de soi aux dépens de l'objectivité d'autrui. L'autre apparaît n'avoir alors qu'un rôle, celui d'être détenteur de l'impulsion vers soi. Voilà pourquoi, contrairement à toute attente, la phrase suivante n'inscrit pas un rapt amoureux classique mais une rencontre de soi avec soi, et même une exacerbation du narcissisme – parce que toute rencontre à autrui suppose en même temps la prise de conscience de notre être-pour-autrui : 'Alors, du fond des siècles, l'événement est arrivé.'⁴ L'événement en question réside en fait plus dans une accession à soi en réaction à la menace que représente l'autre qu'à un coup de foudre :

Aussi mon être-pour-autrui, comme le surgissement à l'être de ma conscience, a le caractère d'un événement absolu. Comme cet événement est à la fois historialisation – car je me temporalise comme présence à autrui – et condition de toute histoire, nous l'appellerons historialisation antéhistorique. [...] Par antéhistorique nous n'entendons point qu'il soit dans un temps antérieur à l'histoire – [...] – mais qu'il fait partie de cette temporalisation originelle qui s'historialise en rendant l'histoire possible. (Sartre, p. 322)

C'est donc dans la nécessité du ressaisissement spatio-temporel de soi, qu'autrui refuse par le manque de son regard (Sartre, p. 306), que l'origine et le but de l'écriture s'inscrivent. Car écrire, c'est enfin attirer sur soi la vision d'autrui (et l'on sait la relation de maître à élève qu'entretenaient Leduc et Beauvoir) et surtout sortir du sentiment de honte que la possibilité d'être vue suppose. Expliquons-nous : Sartre met l'accent sur la culpabilité ressentie quand on sait que l'autre peut nous surprendre et donc nous arracher à nous-mêmes, à notre authenticité au monde sans notre consentement puisque 'l'aliénation de moi qu'est *l'être-regardé* implique l'aliénation du monde que j'organise' (p. 303). Ainsi, l'incipit de *L'Affamée* condense, en quelques phrases, une attitude existentielle exemplaire alors même que Leduc n'adhérait pas aux théories sartriennes. Aussi, loin de réduire Leduc à l'existentialisme, ainsi que Beauvoir l'a fait pour légitimer son travail en quelque sorte, nos références à Sartre tentent plutôt de saisir, dans ces textes, le signe d'une crise identitaire plus vaste, typique de la société française des années cinquante – celle du corps devenu objet.⁵ D'une part, nous

⁴ 'L'être qui se révèle à la conscience réflexive est pour-soi-pour-autrui' (Sartre, *ibid.*, p. 322).

⁵ 'La honte n'est, pareillement, que le sentiment originel d'avoir mon être *dehors*, engagé dans un autre être et, comme tel, sans défense aucune, éclairé par la lumière absolue qui émane d'un pur sujet : c'est la conscience d'être irrémédiablement ce que j'étais toujours, « en sursis », c'est-à-dire sur le mode du « pas encore » ou du « déjà-plus ». La honte pure n'est pas sentiment d'être tel ou tel objet répréhensible mais, en général, d'être *un objet*, c'est-à-dire de me *reconnaître* dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui. La honte est sentiment de *chute originelle*, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis « tombé » dans le monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis.' (Sartre, *ibid.*, p. 328).

pointons l'avènement d'une société du spectacle qui offre le corps à la scrutation de l'œil (au sens générique du terme) et qui fragmente les rapports unitaires à soi, et d'autre part, nous ajoutons la contrepartie logique de cet état de fait qui consiste à croire qu'autrui détient *ma* vérité.⁶

Ainsi, la première rupture narrative, en subvertissant les codes de rupture d'amour à la 'rapture' de l'Imaginaire de soi, annonce déjà la nécessité du projet autobiographique.⁷ De plus, la scène initiale de 'ravisement' au sens où Roland Barthes le décrit dans *Fragments d'un discours amoureux*, cristallise ici un regard de soi sur soi par le manque d'autrui : 'Elle a suivi son idée sur mon propre visage. Elle ne le voyait pas. [...]. Elle suivait d'autres idées sur d'autres visages.'⁸ Déplacement d'identité, fracture de l'en-soi existentiel, ce premier texte nous amène au cœur de la problématique leducienne du regard : celle du don et du contre-don tel que l'a montré Françoise Armengaud.⁹ Par un corps qui est à la fois prédateur, parasite et gibier d'une même chasse : la chasse à l'amour.¹⁰

(b) De la rupture d'amour à la 'rapture' d'amour

Considérons maintenant les scènes d'introduction des deux autres textes qui nous intéressent. De prime abord, toutes deux expriment le désir (ou le souhait) du regard d'autrui comme révélateur de soi : que ce soit dans l'incipit de *Ravages* où présentation,

⁶ 'En effet, pour jouir de mon être-objet que j'assume, je tente de le récupérer *comme objet* ; et comme autrui en est la clef, je tente de m'emparer d'autrui pour qu'il me livre le secret de mon être. Ainsi, la vanité me pousse à m'emparer d'autrui et à le constituer comme un objet, pour fouiller au sein de cet objet et pour y découvrir mon objectité propre. [...]. En constituant autrui comme objet, je me constitue comme image au cœur d'autrui-objet ; de là la désillusion de la vanité : cette image que j'ai voulu saisir, pour la récupérer et la fondre à mon être, je ne m'y reconnais plus, je dois bon gré mal gré l'imputer à autrui comme une de ses propriétés subjectives.' (Sartre, p. 330).

⁷ '[...] lorsque je « revois » la scène du rapt, je crée rétrospectivement un hasard : cette scène en a la magnificence : je ne cesse de m'étonner d'avoir eu cette chance : rencontrer ce qui va à mon désir ; ou d'avoir pris ce risque énorme : m'asservir d'un coup à une image inconnue' (Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 229).

⁸ Le 'je' de la narratrice est noyé dans la pluralité humaine et cette rencontre capitale devient alors rencontre qui n'a jamais eu lieu. Le transport initial n'est qu'une broderie d'un Imaginaire qui se refuserait à n'être qu'un autre parmi d'autres pour l'Autre choisie et désirée : 'Elle ne m'a pas remarquée' (p. 9). D'autant plus que l'incident initial réorganise tout l'univers de l'amoureux : 'L'incident est futile (il est toujours futile) mais il va tirer à lui tout mon langage. Je le transforme aussitôt en événement important, pensé par quelque chose qui ressemble au destin. C'est une chape qui tombe sur moi, entraînant tout.' (*Fragments d'un discours amoureux*, p. 83).

⁹ Armengaud, 'L'usage de la métaphore dans *Trésors à prendre*', *Violette Leduc*, éd. Hecquet et Renard, p. 129.

¹⁰ 'Chasse à l'amour' qui sera d'ailleurs le titre du troisième volume de l'autobiographie de Leduc (paru de manière posthume grâce à Beauvoir en 1973).

représentation, imaginaire et réel s'entremêlent ou bien dans *La Bâtarde* où le pacte autobiographique de l'ouverture annonce l'acceptation et (même la réclame) du regard d'autrui. Comme si, Leduc, peu à peu, prenait conscience que refuser le regard d'autrui c'est se refuser en tant qu'élément du monde et donc être en constante solitude.

Et c'est bien cette nécessité de contact avec l'Autre qui inaugure *Ravages*, le premier véritable roman de Leduc car il tisse les thèmes qui hanteront ses autres livres.¹¹ Entrecroisant plusieurs niveaux de narration, cette ouverture mêle à la fois le son et l'image, le réel et l'imaginaire, dans une métaphore redondante de la cinématographie.¹² En effet, il s'agit d'une rencontre entre le 'je' narrant féminin et un homme dans une salle de cinéma. D'emblée, divers thèmes sont abordés amorçant sur l'aboutissement à la fois de cette scène et du livre entier : d'une part, la possibilité d'une communion érotique avec l'autre 'Je m'assis, je me mis dans le plaisir des autres' (p. 13), et d'autre part la rupture de l'équilibre par le regard d'autrui (ce qui lui fait massacrer son paquet de cigarettes) (p. 14). Mais c'est dans la mise en abîme de la problématique du jeu scénique lié au regard et surtout le sens de la duplicité des rôles que s'affirme le ton du texte.¹³ D'une part, l'espace dédoublé à l'infini par l'écran de cinéma pointe une fascination de la toile de l'imaginaire qui va informer le texte par le pouvoir de l'image mouvante (nous pouvons aussi y lire une sollicitation de l'inconscient). Même si, d'autre part, il y a un rétrécissement du côté du réel où il s'agit de 'se caser' dans un espace où l'ombre règne. De plus, l'action se nourrit de cet échafaudage de trames puisque le *in medias res* se joue plutôt du côté du documentaire de l'écran que du côté de la salle où est la narratrice. Car dans la salle se prépare un tout autre drame : celui du regard du 'je' qui regarde autrui en train de regarder les acteurs filmés donc privés de regard.

Et, au cœur de cette scène de voyeurisme abyssale intercalant différents plans de rebondissement du regard, le lecteur devient lui aussi un participant (voyeur absolu) puisqu'il saisit le 'je' narrateur. Tout se passe comme si Leduc dénonçait ici le processus de la création/représentation.¹⁴ Car, sans aucune parole, la narratrice sait

¹¹ Rappelons ici que cette introduction constitue le début de *Ravages* alors même qu'il a été déjà censuré.

¹² Voir à ce propos l'article de Patrice Bougon 'Le visible et l'invisible dans *Ravages*. Cinématographie et photographie dans une fiction littéraire' (*Roman 20/50*, n° 28, décembre 99, p. 31).

¹³ Selon Bougon, cette scène d'ouverture est aussi à lire en quelque sorte comme une 'allégorie de la caverne' où il s'agit de sortir des fausses images afin d'atteindre le vrai sens des choses. De plus, par une 'portée réflexive et une valeur figurale', il ajoute que cette scène sert même de matrice à d'autres scènes du roman et de l'œuvre de Leduc (*Roman 20/50*, n° 28, décembre 99, p. 33).

¹⁴ 'La syntaxe de cette séquence évoquant alternativement l'écran et la salle a pour modèle le montage parallèle, technique qui permet de donner à voir, en une succession rapide, deux espaces différents à un

désormais que l'homme dévisagé se rend compte qu'on est en train de lui voler son image : nous sommes alors dans le tacite, l'implicite de la relation à autrui dont parle Sartre. Seulement, cette communication, qui est en fait lutte entre deux subjectivités (remarquons la rigidité de leur posture) pour ne pas se laisser objectiver, est alors menacée : il faut un gagnant dans ce combat de prise de regard. La relation du dessin animé du moment est alors révélatrice de cette tension : elle suppose, dans l'au-delà de l'écran (inconscient) la tentative de subversion des rôles socialement sexués. Par l'image du canard (plus connu sous l'imaginaire de 'vilain petit canard') qui étouffe un ogre (supposé deux fois plus gros) en enfonçant son cigare (image certes banalement phallique) dans sa bouche (image exemplaire de la soumission de la femme dans la fellation), Leduc se rebelle contre ce que nous pourrions nommer la fatalité du regard normé – puisqu'elle annonce la victoire du supposé faible contre le supposé fort.

Elle impose donc à son texte un refus que le titre *Ravages*, de manière multiple, accentue : non seulement il s'agit des ravages subis et imposés par la société mais aussi des ravages à faire subir. La narratrice devient alors une actrice, elle intègre le processus en cours de l'imaginaire/inconscient 'je préparai l'aventure dans le fond de ma poche', pour tenter de faire sur cette autre scène ce que la société lui refuse 'Un metteur en scène invisible me dirigeait' (p. 14) dit-elle. En ce sens, Leduc suppose, là encore, quelque chose de nouveau dans le texte comme le dit Bougon (p. 35) ou finalement comment 'l'invisible donne à voir'.¹⁵ Car elle est en train de renverser les rôles, de devenir ce nouveau canard qui, de son membre phallique (sa plume, son écriture), va faire taire l'imarginalisation patriarcale.¹⁶ Voilà pourquoi, c'est sur fond de meurtre castrateur (par référence aux 'ciseaux du meurtre') que la scène de drague au féminin prend place, et surtout, pourquoi la narratrice souhaite (et redoute) la fin de la séance. Pour éviter le sentiment de transgression et donc de culpabilité, il ne peut pas y avoir totale conscience de la subversion, cela doit rester de l'ordre de l'autre scène, celle de l'inconscient, celle où autrui n'est qu'un profil sans épaisseur.¹⁷ Or, dès que la lumière

même moment de l'histoire racontée. Cette technique cinématographique, appliquée à la *description d'une salle de cinéma*, montre en quoi le récit mime son objet.' (Bougon, *Roman 20/50*, n° 28, décembre 99, p. 36).

¹⁵ 'Le style de *Ravages* crée ainsi une articulation originale entre visible et invisible, référent réaliste et fiction, voire hallucination, tout en rappelant comme le son produit des images mentales en l'absence de toute perception visuelle.' (Bougon, *Roman 20/50*, n° 28, décembre 99, p. 37).

¹⁶ Ce que nous lisons dans l'ironie suivante : 'un profil d'homme dans la pénombre est une présence vigilante.' (p. 15).

¹⁷ Ce qui explique la phrase suivante par le refus de penser à l'acte : 'C'était la première fois que je faisais des avances à un homme mais je n'y pensais pas.' (p. 15).

revient, elle accélère la fusion des rôles aux deux sens du terme. Le 'je' en effet, nous donne l'impression de réintégrer son corps de femme en constante représentation : 'je me cambrai', 'peignai', 'poudrai', 'affinai ma taille'.¹⁸ Et en même temps, par un jeu d'identification du regard, la narratrice se retrouve (ou se projette) dans cet homme sur qui elle a jeté son dévolu. Autant leurs imperméables se ressemblent, autant elle le revoit dans les glaces qui l'entourent, autant elle est prête 'à se couper un sein pour ressembler à une amazone' (p. 16). En somme, son corps se perd, se fractionne, se mutile sous l'œil de l'autre.

L'ouverture de ce texte marque donc bien une ouverture à la chasse : celle du corps de l'autre et à travers lui de son corps propre. Car, après un jeu de piste, de pertes et de retrouvailles dans les rues de Paris, jeu par lequel la narratrice doit prouver qu'elle a abandonné son impertinence masculine, ils se retrouvent.¹⁹ Mais, loin d'avoir perdu son orgueil, elle se félicite de mener si bien sa première entreprise de séduction et peut dès lors s'avouer maître du regard : 'Je regardai. [...] Je regardais, mes yeux mi-clos, [...]' (p. 16). Par cette description de vision presque onirique, la narratrice semble avoir franchi le palier de l'imaginaire : preuve en est cette accumulation d'éléments picturaux (chevalets, photographies, cinémas, vitrines). D'autant plus que, dans la dernière partie du texte, il y a une accentuation de l'irréalité presque magique de l'homme 'Comment s'y prenait-il pour s'éclipser et réapparaître ?' (p. 17), et déjà l'isolement visionnaire de l'image de leur couple à venir : 'nous allions sans commencement, sans fin.' (p.17). Comme si, en fait, cette première rencontre avec le regard viril, qui est aussi rencontre avec le lecteur, sacralisait une prise de conscience existentielle où 'autrui devient maintenant ce que je limite dans ma projection même vers le n'être-pas-autrui' (Sartre, p. 327).

¹⁸ D'ailleurs, ce jeu du sexe qui est aussi jeu du regard semble aller jusqu'au bout de sa consommation : 'Je descendis l'escalier avec une fausse désinvolture, je bravai la salle de cinéma, je reçus dans le hall une giclée de vitalité.' (p. 15). N'est-elle pas pénétrée par le regard de la file d'attente ?

¹⁹ Il y a l'impact du regard tout au long de cette promenade, regard qui la brûle littéralement de désir mais aussi qui la défigure par sa flamme : 'Il me suivait. [...] J'avais une brûlure sur ma nuque, sur mes reins. Je roulais des épaules, je voulais lui prouver que je m'étais libérée de la salle de cinéma.' (p. 16). Notons aussi qu'à la fin du texte, c'est elle qui maîtrise le regard tout en ressentant les premiers frémissements de désir. La situation s'est donc bien renversée.

(c) La chasse à l'autre où la quête du nom

Mais c'est bien dans l'incipit de *La Bâtarde* que la réunion des deux regards peut avoir lieu dans un espace désormais pacifié : affirmation de sa propre vision (qui plus est en son nom propre) face à l'attention de l'Autre, du lecteur qu'elle provoque et même invoque : 'Lecteur, mon lecteur' dit-elle (p. 19).

Car cet incipit joue à la fois le rôle d'annonce du projet autobiographique et en même temps il sert de justification à l'écriture qui est aussi devenue existence. En effet, il s'agit pour Leduc de *déclarer*, au sens juridique du terme, son nom à la société : en ce sens c'est aussi se déclarer enfin comme écrivaine. L'entrée du texte est d'ailleurs très révélatrice à ce sujet : *in medias res*, dans le trouble d'une personnalité, la narration n'aura de cesse que d'enrayer ce mouvement initial. Le premier paragraphe offre une peinture du 'je' extrêmement négative : six locutions de négation sur le mode 'ne ... pas', une accumulation d'une quinzaine de termes du registre de la souffrance et de la plainte qui viennent échouer sur les deux dernières phases du texte : 'Les vertus, les qualités, le courage, la méditation, la culture. Bras croisés, je me suis brisée à ces mots-là.' (ibid.). De plus, l'ambivalence de la première phrase vient ajouter à cette entreprise de réversibilité de sa propre infirmité. Cette phrase 'Mon cas n'est pas unique : j'ai peur de mourir et je suis navrée d'être au monde' pose une exemplarité de son existence par justement ce qui constitue une inadéquation à être.²⁰

Car contrairement aux théories de l'époque (qu'elles soient existentielles ou bien psychanalytiques), ce que Leduc affirme ici, c'est l'immutabilité d'un 'je' face aux épreuves de la vie : 'Le passé ne nourrit pas. Je m'en irai comme je suis arrivée. Intacte, chargée de mes défauts qui m'ont torturée.' (ibid.). En offrant au lecteur d'emblée son constat d'échec, de pauvreté intellectuelle et matérielle, de gaspillage de temps, Leduc dispose en réalité de tous les éléments pour *bâtir* une autobiographie. Par l'écriture, elle peut en effet contrôler le temps, et même l'annuler, au point de se stabiliser dans un espace qui ne serait que le sien 'Suis-je partie, suis-je revenue ? Vivre ne serait donc plus mourir sans répit dans les secondes de ma montre-bracelet' (ibid.) dit-elle – espace neuf qui annonce aussi un jour nouveau.²¹ Elle peut donc prendre possession d'elle-même par un mouvement de *rétroconversion* : en inversant son regard, en le tournant

²⁰ Ceci rappelle Maurice Sachs qui dira dans *Le Sabbat* : 'Je me considère comme un mauvais exemple dont on peut tirer de bons conseils.' (p. 13).

²¹ 'C'est nouveau et c'est la nouveauté de ma journée' (p. 20).

vers l'intérieur d'elle-même, Leduc réalise combien le saisissement de soi est un acte complexe qui nécessite du temps et surtout une origine pour combattre la honte liée au manque de regard.²²

Voilà pourquoi, il nous est possible d'affirmer avec Susan Marson que cette ouverture est un questionnement sur la naissance avant tout.²³ Mais plus loin que la réflexion sur la quête du nom (de famille, de soi), nous alléguons que cette recherche soulève la problématique de la nomination en tant que telle. Car si Marson pose comme dialectique leducienne le risque mortel qu'il y a à nommer (même si c'est indispensable car lié au désir de faire coïncider identité et nom), la tension du texte leducien serait due non au nom qui nomme mais au processus de nomination lui-même. Leduc, en somme, remettrait en question l'aval du nom. Qu'est-ce qui fait l'existence d'un nom ? Et surtout : Qu'est-ce qui dicte son rapport au réel, que ce soit à une personne, un objet, une entité abstraite ? Plus que le nom, c'est donc le mot en tant que signifiant qui constitue un véritable enjeu chez Leduc et sur lequel son écriture subversive se concentre.²⁴ Il lui faut créer de nouveaux rapports et ceci commence par l'origine du nom qui est aussi origine du *non*. Car ce que Leduc n'arrive pas à trouver, c'est justement ce début, le sien mais aussi celui du nom : peut-on se dire née quand on s'inscrit sur du papier ? Quel est le rapport entre existence de chair et d'encre ? Comment sommes-nous reliés à ceux qui nous ont précédés ?

Toutes ces questions ramènent donc au problème de la fabrication du lien quel qu'il soit. Car, tout comme Marson le souligne par rapport à *L'Affamée* – où elle découvre un nom crypté faisant le lien aux origines sans pour autant nommer le père – nous pouvons dire que, dans *La Bâtarde*, l'absence du nom du père est questionnement sur le nom de l'auteur.²⁵ Cependant, Marson ne va pas assez loin dans sa critique, car le nom qui manque, brille non pas seulement par son absence mais par la frustration

²² Car retrouver son origine c'est aussi retrouver l'origine de son regard : 'Je claironne le mien puisque je ne plaisais pas.' (p. 20).

²³ Voir l'article de Marson intitulé 'Cryptonymies : le moment autobiographique' dans *Violette Leduc*, éd. Hecquet et Renard, p. 53.

²⁴ Il y a, à ce sujet, le très bon article de Mary MacLean, 'Better to Reign in Hell ...', in *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*.

²⁵ 'L'inscription cryptée dans *L'Affamée* apparaît ainsi comme une série d'éléments décontextualisés, non-narratifs, insignifiants, série singulière qui énonce sans dire le nom du père que même *La Bâtarde* garde sous silence. Il n'est pas question du nom de l'auteur, mais d'un nom qui manque (DBL) et d'un autre trouvé et adopté (SDB). L'inscription fait cependant référence vers l'identité singulière de l'écrivain : trace individuelle et purement graphique, elle fait aussi signe vers l'écriture du texte, et donc vers le sujet de cet acte. Qui est-ce Violette Leduc ? *L'Affamée* donne à lire une réponse possible à cette question entre les lignes du texte narratif, mais ce nom caché ne se prononce jamais : il s'inscrit crypté, épitaphe secrète.' (Marson, 'Cryptonymies : le moment autobiographique', *Violette Leduc*, éd. Hecquet et Renard, p. 59).

générée de la carence du lien que l'éloignement logico-sociologique réclame – avoir un nom, c'est avoir le nom du père mais c'est aussi à-voir le père. Or celui-ci ne la reconnaît pas, ne la rencontre pas, ne la regarde pas et meurt alors qu'elle est encore en bas-âge. Ainsi, si le nom est caché, c'est parce que la logique lui interdit d'exister en tant que tel. Toute l'œuvre de Leduc est ainsi une mise à l'épreuve des liens de nomination pour arriver à se dire d'une manière raisonnée comme être existant et donc pour arriver à se nommer.²⁶ Et c'est bien ce que nous retrouvons ici, puisqu'il s'agit de sortir de l'échec et du néant de soi une réalité qui aurait assez de valeur pour générer un regard de reconnaissance.

Voilà pourquoi, chez Leduc, plus que d'identité, nous parlerons d'une quête du sens de soi à tous les sens du terme : chemin(s) à suivre, signification(s) de sa propre vie, de ses expériences mais surtout de son/ses rapport(s) au monde fait(s) de honte et de culpabilité.²⁷

Section 2

Le rejet de soi ou le corps stigmatisé

Or, cette quête de regard qui conditionne la quête du sens de soi est générée, avant tout, par une relation de souffrance au corps (du) vécu. Le rapport leducien à son propre objet physique, sa chair, mais aussi son image dans le monde est, en effet, constitué d'une ambivalence entre le désir d'exister, de plaire, d'être aimée, de rentrer dans la norme visuelle et la conscience (certes amplifiée) de la laideur de son visage qui empêche la réalisation de ses désirs. De cette ambivalence, le corps devient alors la stigmatisation de son rejet des autres au double sens du terme : il est mis à l'écart de la société par autrui mais aussi il est cause de son inadéquation au monde. En ce sens, nous alléguons avec Beauvoir que chez Leduc, 'La laideur n'a pas commandé son destin

²⁶ 'Je me jette sur les initiales argentées des tentures. Un D : le nom de ma mère. Un B : son prénom. Un L : mon nom. A onze heures du matin, nos initiales sont mortes ensemble. [...]. Je racole des noms de famille. Voler cette lettre en papier glacé, la glisser dans mon tiroir, l'acclimater. Je me mélangerai aux noms propres.' (*L'Affamée*, p. 60).

²⁷ Cette route paraît n'être rien d'autre que celle que définit Sartre : 'Cette route, en effet, n'est rien que la distance entre l'autrui-objet que je pourrais *percevoir* en liaison avec mon 'être-pour' [et] l'autrui-sujet qui m'est présent sans distance. Ainsi suis-je *situé* par l'infinité diversité des routes qui me conduisent à des objets de *mon monde* en corrélation avec la présence immédiate des sujets transcendants.' (Sartre, *L'Être et le néant*, p. 319).

mais l'a symbolisé.' (Beauvoir, *La Bâtarde*, p. 8) en lui donnant, par le reflet de son image, des raisons de s'apitoyer sur elle-même.

(a) La laideur : premier châtiment maternel

Seulement, en un premier temps, nous pourrions nous intéresser aux origines de ce défaut de perception de soi qui déjà dominait les *incipit* de nos textes. Car le regard leducien, dès le début est un regard corrompu. Elle vit la disgrâce de son visage comme la marque offerte aux yeux de tous de sa bâtardise, en un mot le châtiment de sa culpabilité native. Ce masque obscène est ainsi la preuve irréfutable de ce qu'elle ne peut pas cacher : son existence, malgré un fort déni d'exister.

Or, l'expiation dont elle se sent à la fois la cible et la responsable pose le problème de la faute. Car, d'où vient-elle ? Si, dans *L'Asphyxie*, Leduc avait soulevé le problème de l'héritage féminin de sa famille et de la mollesse certaine de sa mère ; dans *La Bâtarde*, son regard paraît se corriger en proposant au lecteur une véritable réflexion sur les tenants et les aboutissants de sa relation avec sa mère comme source principale du malaise qu'elle ressent face à son propre corps. Ainsi, si châtiment il y a, il vient d'une double malédiction maternelle. D'une part, considérée comme le fruit de sa chute sociale, Berthe Leduc fait reposer sur son enfant le poids de son propre rejet par la société. Et d'autre part, il y a la malédiction/condamnation au refus d'amour que sa mère a fait peser sur elle avant sa naissance : 'Si elle avait voulu de moi, j'aurais le plus beau visage que je puisse avoir.' (*L'Affamée*, p. 95). Car Berthe Leduc veut rendre sa fille coupable de sa propre naissance et donc de son existence. C'est ce que nous lisons quand Leduc dit : 'Ma mère était un écran.' (*La Bâtarde*, p.54). La perception de soi est donc toujours médiatisée par la personne de sa mère qui imprime en elle son regard de haine. Le rapport au sens identitaire de Leduc est donc d'emblée faussé : 'Je souffre de ses souffrances et des miennes' (ibid., p. 354) dit-elle. Ce n'est pas que mère et fille font un, mais plutôt que le regard de l'une fait l'autre.

La problématique visuelle s'impose alors comme l'enjeu premier chez Leduc : il lui faut reconquérir son propre regard sur elle-même et de là sur le monde. Ainsi le corps leducien devient à lui seul stigmaté de souffrance aux trois sens du terme. Tout d'abord, il est la marque de la disgrâce de sa mère quand les maladies répétées de l'enfance sont vécues dans la honte d'une faiblesse originaire qui pousse ainsi au

silence, à l'exil des autres et de soi, toute chargée qu'elle est d'un bagage qu'elle sent pourtant ne pas avoir mérité : 'J'étais malade, je me croyais coupable.' dit-elle (p. 47).²⁸ Sa première présence à soi est donc sous l'emprise d'une double souffrance : celle du corps malade mais aussi celle du lien de ce corps à la mère.

Ensuite, son corps constitue le seul héritage paternel qui ne soit pas illusoire : il possède, en effet, l'empreinte indélébile de cet inconnu, ce père impossible à définir mais qui a laissé une certaine impression sur son visage au point de prendre pour compliment le fait que sa mère le retrouve en elle 'Son père, c'est son père ...' (p. 63).²⁹ Enfin, ce corps détesté et ramassé dans son visage peut devenir flétrissure que le temps lui inflige, signe de sa décrépitude en tant qu'être inutile car jamais désiré : 'Je pensais à ma vieillesse. Elle me terrifiait. Mes forces s'en iraient, [...]. J'étais laide, je serais un monstre de laideur.' (p. 275). Sa présence physique au monde se caractérise donc par le dérisoire, l'absence de valeur, en un mot, la négation. Elle est l'exclue, l'exilée, la marginale qui ne trouve pas de place et que tout rejette.

Mais, contrairement à toute attente, chez Leduc, c'est justement par cette contradiction qu'elle va venir à la conscience de soi. Que ce soit dans le rejet subi par les autres ou bien dans celui qu'elle s'inflige à elle-même, en faisant vivre en elle l'héritage maternel, elle peut alors s'en débarrasser. Car la conscience du manque de regard est avant tout conscience de soi dans son rapport à autrui. Et le désir de creuser la douleur du vide identitaire, doublé d'une volonté de combler le manque d'une image de soi, montre combien Leduc cherche à quitter l'empire du déni pour forger une valeur de soi. Cette existence happée par le vide compose d'ailleurs la trame principale de *L'Affamée* : par la métaphore du manque de nourriture du titre (le besoin de nourrissage), la narratrice apprend peu à peu à combler le vide identitaire ressenti dans son apprentissage de soi et transpose ce *topos* dans le domaine relationnel.

La privation de regard maternel la propulse désespérément dans la grande ville en quête de chaleur humaine. Se rapprocher à tout prix, créer un lien qui ne vienne pas du ventre, tels sont ses souhaits, même si au bout du compte, le comblement atteint est, d'une certaine façon, aussi sexuel : 'Je m'allongerai sur lui, je poserai toutes mes lèvres

²⁸ 'Est-ce que tu as encore mal à l'oreille me demandait ma mère si j'étais souffrante. Elle s'inquiétait et me le reprochait. Je ne répondais pas, je ne me plaignais pas. J'endurai. [...] Les soucis de ma mère et de ma grand-mère me séparaient de la maîtresse et des élèves. [...] Souvent je me perdais, je m'oubliais. J'avais six ans, j'étais vieille. Une centenaire, une désabusée sans épreuves et sans expérience.' (*La Bâtarde*, p. 33).

²⁹ Même si c'est surtout son nez protubérant (propice aux moqueries) qui est vécu comme le signe matériel de sa naissance illégitime. Ce nez qui s'installe même entre elle et Marc plus tard : 'Ce sont tous mes gros nez qui me font souffrir.' (*La Bâtarde*, p. 346).

sur lui, toutes mes lèvres seront nourries.’ (p. 13) dit-elle. Des lèvres de la parole à celles du sexe, de l’expression du désir à son accomplissement, Leduc dit qu’il n’y a que l’épaisseur de l’imaginaire. De plus, une autre conséquence du défaut de l’attention d’autrui est le manque de confiance en soi pour s’affirmer en tant qu’individu. Si elle est un objet, exister ne consiste pour elle encore que dans des essais d’engagement en elle-même : ‘Plusieurs fois par jour, je déserte et je me rengage’ (p. 14). Dans ce (con)texte, la quête d’une relation d’acceptation de soi à soi-même (et au-delà à autrui) par le biais d’un changement de regard constitue bien, du reste, le principal enjeu de *La Bâtarde*.

(b) La condamnation au démembrement filial

Il lui faut alors, dès le début de l’entreprise d’écriture, tenter d’exorciser l’œil unique des autres/de l’Autre (la mère) qui la menace dans son existence. C’est en un sens par l’annihilation de cet œil inquisiteur, la fixité du regard ‘bleu et dur’ maternel que la narratrice leducienne ouvre la voix de son émancipation.

Tel est selon nous l’exemplarité du dialogue mère/fille dans *Ravages* lorsque Thérèse rentre chez sa mère au petit matin après avoir découché pour la première fois. Cet entretien, qui se déroule sur une dizaine de pages condense, en effet, tout le drame de la vie de Thérèse et donc de ses relations à elle-même et à autrui. Tout en rapports de pressions et d’impressions, ce passage amorce une volonté de séparation d’avec sa mère qui trouvera son apothéose dans l’avortement à la fin du livre au point qu’elle dira ‘Je guéris de mon enfance et j’en meurs’ (*Ravages*, p. 444). Mais prenons ce dialogue plus en détail : dès les prémisses, le rapport corporel entre mère et fille est posé dans sa problématique intrinsèque : comment découvrir le corps d’autrui sans trahir l’attachement au corps maternel ? Avant les mots, la gestuelle des deux protagonistes semble en dire long sur ce qui constitue la dialectique relationnelle (sorte de joute corpo-verbale) dans laquelle elles sont prises toutes deux et que nous nommerons dialectique du ‘j’ai et du rejet’ – logique d’ailleurs toute proche du jeu de la bobine (‘Fort und Da’) que Freud a théorisé dans *Au-delà du principe de plaisir*.

A peine l’œil ouvert, le regard pas encore en fonction, la mère immobile analyse déjà les sons/preuves du retour filial. Tel le retour du fils prodigue, Thérèse devient la fille prodigue d’une mère qui s’est tourmentée une nuit durant. Les éléments pour engager la logique vicieuse sont donc présents. Face à l’exaltation de la fille devant les

retrouvailles du corps maternel (le 'j'ai'), l'objet mère se fait 'rejet' (elle se cache sous les draps pour devenir plus importante) en générant ainsi la réponse attendue du 're-j'ai' filial : 'J'entrouvris la porte, je simulai un départ pour l'effrayer, comme si elle était mon bébé' (p. 66). Ce jeu de pressions physiques s'accroît alors quand il se déplace au niveau de la prise de regard qui est aussi prise de pouvoir sur l'autre. Mais là encore, il y a ambiguïté : le regard de la mère est perçu comme juge et avocat.

La stigmatisation de l'existence et le sentiment de culpabilité sont donc, en même temps que condamnés, pardonnés par la présence de la mère. Tel est ce qui explique ce va-et-vient d'impressions que le geste compulsif de Thérèse (éteindre et d'allumer la lumière) accentue. Car, si c'est la mère qui fixe de son œil dur la fille, c'est elle aussi qui en retour lui interdit de poser un regard de bonté sur elle : 'je te défends de regarder ainsi ta mère.' (ibid.) lui dit-elle.³⁰ Tout se passe comme si la mère refusait de partager un regard d'amour avec sa fille. Ce même regard contenu dans l'image *princeps* du bagage visuel de Thérèse : 'Sur ma rétine, elle sera toujours ma fiancée' (ibid.). Nous sommes donc ici au cœur de la problématique du regard :

- Si tu m'avais vue raccourant dans le métro pour te dire qu'il ne m'était rien arrivé... J'avais des ailes. Je me disais : 'Comme elle sera contente...' Je le *reconnais* : les *apparences* sont trompeuses.

- *Les apparences ne sont pas trompeuses.* Cette nuit, tu traînais. Ma mère travaillait *contre elle* en me disant cela. *Elle gravait mon premier souvenir* de la nuit. (p. 72)³¹

Comment en effet concilier l'apparaître et l'être ? Comment prouver un attachement intérieur sincère alors que la fuite a été consommée ? Mais surtout, quelle est cette consommation en question qui puisse être assez forte pour marquer la rupture ? Car ce qui sous-tend ce dialogue est en réalité l'affirmation du désir sexuel de Thérèse, désir qui est aussi désir du corps de la mère, de lui ressembler. Avoir une vie sexuelle active dans la norme hétérosexuelle, c'est pour Thérèse s'affirmer aux côtés de sa mère comme femme. Or celle-ci lui refuse cette possibilité d'existence en lui affirmant catégoriquement qu'elle n'aura pas d'enfant. Mais plus la mère se renferme et désire emprisonner sa fille avec elle, plus l'image du souvenir sexuel s'inscrit dans l'imaginaire de la narratrice. Nous touchons alors au problème premier de cette

³⁰ Notons de plus que le regard maternel est un regard destructeur car, par deux fois, elle lui dit : 'Tu t'es vue ?' en la décrivant comme 'décomposée', lui disant qu'elle l'a vue morte. Par contre, plus loin, c'est Thérèse qui verra sa mère morte.

³¹ Nous soulignons.

dialectique de l'être et de la négation : l'enjeu entre mère et fille est en effet ici de l'ordre du savoir mais plus encore du désir de savoir et de posséder ce pouvoir.³²

Car dans *L'Affamée*, la narratrice est complètement submergée par l'image que sa mère a construite d'elle-même : 'Si tu te découvrais avec l'œil d'un autre, tu creuserais un souterrain pour ressasser dedans.[...] Ta mère, [...], te le disait : « Maboule, espèce de maboule. »' (p. 69) ; au point où le regard de la femme aimée se conjugue avec celui de la mère (elles ont toutes les deux un regard bleu). Menacée dans sa liberté, 'Tu marches dans les rues mais tu vis à genoux.' (*L'Affamée*, p. 68), la narratrice se sent complètement crucifiée dans son désir d'être reconnue, toute empêtrée qu'elle est dans la malédiction maternelle. Or, dans *Ravages*, Thérèse paraît avoir conscience de sa supériorité face à sa mère dans leur amour à mort : 'J'ai honte d'en savoir en peu plus qu'elle. Je veux que ses lacunes me changent en analphabète.' (p. 70). Thérèse a donc la primauté, en ce qui concerne le regard intérieur (celui de l'analyse), celui qui va pouvoir la libérer de cet entrelacement, en sens unique, de sa vie à la destinée de sa mère :

Elle caressait les initiales entrelacées sur *leur* drap brodé.

- ... Je me dis que tu as les concerts, les livres. Je me dis que tu as des *ressources* en toi. Je me dis que tu n'en voudrais pas de cette vie-là : *la mienne*.

- Tu te dis tout ce qui t'arrange. (p. 79)³³

Dans ce passage, on comprend alors toute la portée de cette dialectique du 'j'ai' et du rejet devenu 're-j'ai' : 'ce que j'ai, je le re-jet/j'ai pour toi', semble dire Thérèse. Ce qui signifierait : 'je souffre cette vie-là pour pas que tu la vives'. Par cette abnégation maternelle, ce rejet maternel à double tranchant, la fille ne peut alors que rentrer dans cette dialectique et faire de même : être à elle-même sa propre mère, se rejeter en tant que mère et détruire son rejet/on dans l'enfant qu'elle porte.

Or, l'annonce des premiers signes visuels de la grossesse se fait justement par le manque : le signe premier est une absence, celle du sang (celui que la mère lui a donné) et le signe second est la mort de la mère de Marc. De plus, par le refus de se continuer dans le personnage d'une autre mère et par le refus de (se) poursuivre dans sa relation à Marc (elle veut divorcer), Thérèse veut enfin vivre par elle-même : 'Je n'étais plus dans

³² Elle fait même référence à une dialectique du maître et de l'esclave dans ses relations aux autres – dialectique qui a sa source dans la relation primitive à la mère : 'J'ai commandé au vendeur d'animaux automatiques. Il a obéi. C'est moi l'esclave. (Ma mère me commandait. J'étais dans un dur paradis).' (p. 51). Ici, l'usage de la parenthèse révèle une volonté de se libérer tout en rappelant quand même que la source ancestrale de ses difficultés provient de cette relation.

³³ Nous soulignons.

le même monde qu'eux. Eux, ils oubliaient qu'ils existaient, moi je vivais.' (p. 427). Son importance vient du fait qu'elle sait qu'elle va poser un acte qui aura une double valeur : pour sa mère tout d'abord, puisqu'elle sera contente d'elle, étant donné qu'elle lui a toujours refusé l'enfantement. Mais surtout, cet acte aura une valeur pour elle-même : car, en se débarrassant du fœtus qu'elle porte légitimement (elle est mariée), elle va aussi se débarrasser (enfin) de la culpabilité maternelle d'une grossesse illégitime (avortement que sa mère n'a pas osé effectuer) 'Tu serres trop, tu me feras mourir' (p. 448) lui dit-elle. Comme si Thérèse savait déjà que sa décision d'avorter est vitale pour elle, même si elle lui fait frôler la mort.

Voilà pourquoi, dans le roman d'apprentissage du personnage de Thérèse/Leduc, l'avortement occupe la dernière centaine de pages du livre et pourquoi, le passage où, après plusieurs tentatives pour provoquer une fausse couche, Thérèse, souffrant d'une septicémie, arrive chez sa mère, est d'une importance primordiale :

- A deux nous en sortirons. Moi je t'en sortirai.

[...]

Elle se regardait dans mes yeux. J'étais son miroir aux déceptions.

[...]

Je lui souris. J'avais un cadeau de reine pour elle.

- Je l'étais, oh ! je l'étais, mais c'est fini. Félicite-moi.

[...]

'Merci, merci', me dirent ses yeux.

[...]

- Si tu veux que je m'en aille, je m'en irai, lui dis-je. J'étais venu te dire... quand nous avions des lapins, une cabane, un panier pour l'herbe à lapins...

[...]

Son amour me comblait et me ravageait.

[...]

- J'ai huit ans. Je t'aime comme avant.

[...]

Mourir avant elle fut encore mon plus profond souhait.

[...]

Mon sang ne salirait pas ses mains.

[...]

Sa jalousie m'épouvanta. Je lui avais tout sacrifié et je voulais mijoter dans mon fumier.

Elle s'en alla dans la cuisine et je l'oubliai parce que j'avais dans ma tête des pierres qui se massacraient.

- [...] J'ai froid, je ne vois plus clair.

Je perdis la notion du temps. Ma conscience s'était sauvée. (pp. 444-67)

Ce long dialogue des mots et de la gestuelle (certes entrecoupé de l'intervention du médecin) fait en effet écho au précédent passage étudié. Car ici, bien plus que la possibilité d'une trahison envers le corps de la mère, il s'agit d'une réelle révélation corporelle dans toute sa sexualité. Dire 'je suis enceinte' à la mère signifie aussi 'je sais le plaisir que tu as pris lors de ma conception' et 'je suis comme toi, puisque je fais l'expérience du re-jet/j'ai'. La grossesse révélée est alors révélatrice, comme en négatif,

du double secret maternel et filial, nœud de cette dialectique infernale. D'une part, il dévoile les influences prénatales néfastes sur le fœtus/Thérèse quand sa mère la portait en elle avec le désir de s'en débarrasser, et, d'autre part, il anticipe sur ce que des psychanalystes tel Otto Rank ou Freud (il le nomme 'afflux initial d'excitation') ont défini sous le terme de traumatisme de la naissance :

Cette situation devient le *modèle* ou prototype de toute angoisse ultérieure, dont le facteur commun s'énonce donc à l'origine en termes de séparation *biologique* d'avec la mère mais qui, par la suite, se manifeste de façon plus psychologique et plus symbolique. (Jean Bergeret, *Psychopathologie de l'adulte*, p. 7)

Le sacrifice du fœtus de quatre mois et demi de Thérèse peut se lire alors comme le désir d'en finir avec la malédiction familiale : en refusant d'enfanter certes, mais aussi en extirpant, matériellement parlant, une double angoisse du/liée au corps. Selon Rank, en effet, le plaisir sexuel, en tant que symbole d'une union à la mère, aurait pour but de retrouver la satisfaction intra-utérine. Et si pour l'homme, il s'agit du pénis qui retourne dans le corps de sa mère, pour la femme, c'est en s'identifiant à son enfant qu'elle refait son propre trajet. Seulement, ainsi que l'exprime Bergeret, 'L'angoisse primaire de la naissance représente un obstacle à cette satisfaction, car elle constitue un signal de danger contre l'envie de retourner dans le sein maternel.' (ibid., p. 8). Tuer l'enfant en elle, au double sens du terme, c'est donc à la fois refuser de sortir de sa mère en assurant son appartenance à la lignée, et en même temps s'en détacher en s'affirmant comme femme indépendante. Ainsi, Thérèse peut refaire son propre trajet et réintégrer la relation fusionnelle à sa mère, même si, en fin de compte, une opposition demeure entre mère et fille. Puisque l'une demeure du côté de l'ombre et de l'aveuglement tandis que l'autre, peu à peu, s'ouvre à la lumière et donc à l'acceptation de soi-même en tant qu'individu unique :

- [...] je ne vous demande que cela : être malade dans son lit.

[...]

Il neigerait : la nuit dans un dortoir de collège revenait et assiégeait Paris à midi.

'Dites-le qu'on ne me séparera pas d'elle, dites-le !'

- Allume, ne me quitte plus, dis-je.

Elle alluma.

- Tu ne peux pas supporter tant de lumière, dit-elle.

Elle éteignit.

[...]

Une petite fille se mariait enfin avec sa mère.

[...]

Il neige : c'est un conte. Ma mère est mon enfant que je réchauffe sous mon jupon.

[...]

Ma mère fermait les yeux pour m'entraîner à fermer les miens. (p. 454-57)

Seulement l'enjeu relationnel s'inverse : ce n'est plus la fille qui représente une menace de trahison mais bien la mère, car elle peut tout raconter aux médecins et prouver une fois de plus l'illégitimité de sa fille au regard de la loi. Ainsi, la légalité n'est plus du côté de Thérèse, puisque bien qu'étant mariée, elle a eu recours à des pratiques interdites par la loi. Une fois encore, de par son existence, et son acte, Thérèse s'impose comme être illégitime dont la sur-vie légale repose (une fois de plus) entre les mains de sa mère – même si cette fois-ci, il s'agit de son propre choix :

L'entrée de la clinique ressemblait à l'entrée d'un collège. L'odeur de désinfectant me rajeunit.

[...]

- Nous n'aurons plus jamais peur. C'est fini, dis-je.

- [...]

- Je n'aurai pas droit à la parole. Je ne suis pas toi, dit ma mère.

L'acier dans ses yeux brillait.

- Nous avons fait ce que tu voulais. C'est l'essentiel, dis-je.

[...] Je voulais assurer son avenir.

[...]

Un homme entre dans une chambre : c'est l'oxygène au commencement du monde.

[...]

Elle me dévêtait mais nous n'osions plus nous regarder : le chirurgien était entre nous.

[...]

Il palpa longtemps, il me regarda et il me signifia qu'il palpait en même temps ce chancre qu'on appelle la conscience.

[...]

Ma mère lui dit :

- Je n'ai qu'elle, je n'ai toujours eu qu'elle. Je pouvais partir. Le roman avec ma mère finissait bien.

[...]

C'était une aveugle qui me fixait les yeux ouverts. (pp. 459-64)

L'expulsion du fœtus si longtemps conservé en elle est le moment qui va sanctionner les stigmates du corps : maladie ultime, culpabilité ultime, déchirure terrible de soi. C'est ainsi que Thérèse quitte le regard-reflet de sa mère pour se découvrir face à elle, nue uniquement : 'je me trouvais devant un miroir' (p. 478). Histoire d'un démembrement et d'un remembrement, naissance d'un regard de soi sur soi, cette expérience a été vécue comme une libération totale des entraves maternelles stigmatisantes. Plus de châtiment, plus de honte, plus de malédiction car plus de paroles.

Ainsi la place est faite à un silence qui ne demande qu'à se remplir au futur de ses propres mots : 'Pour la première fois, ses paroles n'avaient pas de résonance en moi. J'étais seule. Enfin seule.' (ibid.). C'est dans ces quelques lignes simplement que se trouve l'idée amorce de l'entreprise autobiographique (ainsi que son but) : 'Qu'est-ce que vont dire les gens ? Qu'est-ce que vont penser les gens ? Nos litanies, nos transfusions.' (*La Bâtarde*, p. 20) écrit-elle. Par cette condensation de trois éléments

phares que sont le qu'en-dira-t-on, l'affabulation possible d'autrui face à cette relation mère/fille transfusionnelle, Leduc dramatise et en même temps stigmatise sa ligne de vie. Le mot transfusion est en effet révélateur d'un double état de la relation à la génitrice.

En donnant la vie, en donnant le sang, elle donne aussi la capacité de recevoir mais toute réciproque (la fille donnant la vie) est dès lors bannie. Leduc s'avoue ainsi enfermée dans son corps mais aussi dans une relation à sens unique : donneur (autrui)/ receveur (moi). Ne dit-elle pas 'Je suis née porteuse de ton malheur' comme s'il s'agissait d'une maladie mortelle ? Et dans *Ravages* même, qui n'est encore qu'une vision romancée de son existence, n'entrevoit-elle pas justement que c'est précisément cette aporie sentimentale qui va peser sur son existence plus que toute autre : 'C'est un châtement lointain de ne pas aimer qui vous aime.' (*Ravages*, p. 53). Or, s'attarder à l'entreprise de mémorisation autobiographique constitue une rupture avec l'attache primaire : 'Je veux me défaire de ta vieillesse' (*La Bâtarde*, p. 20).

L'opération ultime de transfusion peut enfin avoir lieu : la fille, en reconstituant la mémoire familiale qui est trajectoire maternelle, va encre les mots de la mère dans le texte et de fait donner vie au personnage de Berthe par le processus de l'imaginaire : 'Tu parles, je te porte dans ma tête' (ibid.) dit-elle. Cette trans-relation s'affiche alors comme le désir de désertion filiale : Leduc s'impose enfin comme le transfuge, la traîtresse, non pas de la mémoire, mais de la réalité maternelle dont elle veut se détacher. Or cette apostasie est justement ce qui va permettre de cicatriser les stigmates du corps châtié par une transsubstantiation du corps en mots qui rend possible le retour à une avant-scène primitive. Celle où 'je' s'est constitué, celle où 'je' n'était encore que sang et eau – cela dans la caverne d'un réduit mythique. En somme, elle veut remodeler son visage, redresser sa face défigurée, et en faisant cela elle espère pouvoir conjurer le sort.

Section 3

Rejet de soi par les autres : vers la fragmentation

Voici le portrait de Violette Leduc que fait Maurice Sachs, sous les traits de la malheureuse Lodève. Cependant il s'agit d'un portrait tellement vrai que Leduc elle-même s'y reconnaîtra :³⁴

Pauvre Lodève ! Elle porte cette croix, la pire, d'être incroyablement laide et de le savoir. [...] Une exemple absurde de ce que jamais la nature ne serait assez cruelle pour réunir en une seule figure. Ce masque monstrueux et risible surmonte un très beau corps, long, mince, élancé, souple, élégant. [...] Lodève se sent maudite : une apatride de la vie. Les fées lui ont donné l'intelligence afin qu'elle souffre davantage, un cœur nerveux, dévoué, chaotique et bizarre qui sait la faire souffrir aussi. [...] Il faut qu'on l'opprime ou qu'elle opprime.³⁵

En effet, tout dans cette description, malgré une certaine cruauté, renvoie à l'ambiguïté de la souffrance leducienne qui consiste en un savoir/regard (trop) lucide de soi. Elle porte en effet un jugement sans appel sur son impossibilité d'être heureuse, tout en ayant conscience d'une fragmentation, puisque, chez Leduc, le corps est statue là où le visage est monstre. De là, les relations qu'elle entretient avec autrui (surtout du regard d'autrui sur elle) et de fait, à sa propre personne, ne vont pas être exemptes de conflits, partagée qu'elle est entre cette sub-conscience de l'impossibilité intrinsèque de soi et son désir d'amour qui la pousse cependant à chercher des liens.

(a) L'expulsion de la norme d'autrui

Dès lors, le positionnement corporel des personnages leduciens dans le rapport externe à autrui et au monde se fera sous le mode du retranchement, voire de l'expulsion du regard-norme pour se poser dans un espace que nous nommerons espace 'd'imarginalisation'. Cet espace propre au corps leducien est en effet une tentative de possession de soi dominée par une dynamique double : d'une part, il s'agit de soumettre un corps réfractaire à une norme de beauté et d'autre part, de soumettre un désir violent d'accaparer le regard au décalage ressenti de l'être et du paraître. Voilà pourquoi, si

³⁴ Voici ce qu'elle en dit dans *La Bâtarde* : 'Il a écrit en Allemagne *Portraits et mœurs de ce temps*. Je suis dedans. Je m'appelle Lodève. [...]. La description de mon visage est un cauchemar. Qu'il devait être malheureux pour s'acharner sur mon visage ingrat.' (p. 433).

³⁵ *Tableau des mœurs de ce temps*, p. 293.

nous considérons nos textes dans l'optique du rejet du corps, nous ne pourrions pas faire l'économie de cet entrelacement d'images dans la perception de soi.

Dès la prime enfance, d'ailleurs, l'entité narratrice leducienne est en proie au sentiment d'exclusion. Soit parce que non reconnue par le fils de bonne famille qu'est son père, il lui faut mettre son corps en constante représentation pour attirer le regard et assurer sa provenance malgré une situation bancale (*La Bâtarde*, p. 27). Soit parce qu'à l'adolescence commence la difficile réalisation d'une différence fondamentale, la bâtardise, dont la laideur ne sera somme toute qu'une manifestation. Car son quotidien est avant tout un monde exclu, honteux puisqu'elle mène (déjà) une vie de femmes seules 'Nous, nous vivions entre jupons' dit-elle (p. 50). Comment, en effet, rendre compte, dans un dialogue d'enfants non pas de l'absence d'un père mais de sa complète inexistence ?³⁶ Et surtout comment parvenir à conjurer ce sentiment de solitude qui commence à l'envahir à un âge où, se construisant pour plus tard, l'on désire trouver des alliés ?³⁷ Leduc ne fera jamais partie du groupe des autres, des comme-il-faut, Leduc est une extradée, une exilée : 'Dehors, je chancelais, j'avais peur de tout.' (p. 31) ou encore 'Ils m'effraient, ils m'attirent encore. Ils sont libres, ce sont des sauvages' (p. 34).

Mais bien loin de tout cela, la narratrice leducienne sent déjà les regards des autres la détacher de la masse par des moqueries 'quand je commençais de voir dans les yeux que j'étais laide, que cela les amusait, qu'elles se poussaient du coude' (p. 58) – et déjà ce qu'elle est se laisse envahir par la supposée image d'elle-même, reflet qu'elle croit saisir dans les yeux des autres. Mais cette infériorité physique est très vite le symbole aussi de son infériorité économique, sociale et sexuelle. N'ayant eu aucune reconnaissance virile, Leduc sent aussi combien elle échappe de fait à tout un pan du savoir.³⁸ En ce sens, elle comprend que son existence n'est en fait que l'exact opposé

³⁶ Dans le dialogue entre elle (enfant) et un camarade qu'elle relate dans *La Bâtarde*, elle montre combien les questions enfantines étaient pour elle à double tranchant. 'Ma mère, c'est mon père' dit-elle tandis qu'on lui répond 'Tu es venue au monde comme moi : avec un père et une mère.' (p. 50). Car, de toute façon, ce qu'il lui manque avant tout c'est le souvenir du père : 'Je ne me souvenais pas de lui, je ne me souviendrais jamais de lui.' (p. 50).

³⁷ Leduc regrette d'ailleurs que l'exclusion sociale du bâtard ne conduise pas, au contraire, à une alliance idéale : 'Les bâtards sont maudits. [...]. Pourquoi les bâtards ne s'entraident-ils pas ? Pourquoi se fuient-ils ? Pourquoi se détestent-ils ? Pourquoi ne forment-ils pas une confrérie ? Ils devraient tout se pardonner puisqu'ils ont en commun ce qu'il y a de plus précieux, de plus fragile, de plus fort, de plus sombre en eux : une enfance tordue comme un vieux pommier.' (p. 51).

³⁸ Leduc insiste souvent sur sa tare d'ignorance qui est aussi signe de sa bâtardise : 'Elle et les autres se moquaient de mon visage, de mon ignorance, de ma timidité.' (p. 124). De plus, sa mère elle-même alimente cette ignorance (qui est honte) quand elle lui refuse l'explication de 'bâtard' (p. 45) la renvoyant

de cette culture patriarcale puisque, produit purement féminin, elle ne peut s'affirmer que par ses sens : 'Mon expérience, ma supériorité me venaient de mes sens. Je devais le cacher à tout le monde.' (p. 124). Et l'unique sens qu'elle se doit de développer est alors son propre regard et sa propre sensibilité à un autre type de beauté qui serait, aussi bien qu'elle-même, en marge de la norme. Tel un Van Gogh, le regard de l'enfant Violette est un regard de fascination pour une beauté brute non élaborée, une beauté qui transcende les codes préétablis et dont Fernand le contrebandier semblait déjà symboliser, dans *L'Asphyxie*, toute la future poétique leducienne.

(b) La scène du pont ou le biographème indépassable

Jusqu'à la scène du pont, l'enjeu de la laideur demeure cependant en filigrane comme une des conséquences du titre de la situation éponyme du roman de la bâtarde, il n'est donc traité qu'en thème sous-jacent. Or, cette scène, située pratiquement au milieu du texte, est selon nous un marqueur/repère d'un tournant dans la quête d'identité.

En effet, le pont est à lui-même un symbole de passage d'un endroit à un autre, d'un état à un autre. Or, c'est en cet endroit qu'elle est attaquée, de *visu*, par une autre femme, lui renvoyant verbalement la réalité de sa laideur comme une invite au suicide.³⁹ Dans la trame narrative de *La Bâtarde*, l'annonce de cette scène, hautement dramatique, puisqu'elle constitue la révélation de l'abysse de sa laideur au travers de l'emprise verbale d'autrui, est particulièrement travaillée. De l'appel désespéré à l'inattention du lecteur : 'Lecteur, suis-moi. Lecteur, je tombe à tes pieds pour que tu me suives.' (p. 216), au miracle de la présence dans l'absence 'Te voici, nous voici. Miracle du silence le long du bruit' (p. 216), la voix narratrice entrelace le décor au surgissement de la crise qu'elle amorce et désamorce totalement dans la phrase suivante :

Un long, long foulard de soie naturelle resserré entre le pouce et l'index. Nous le tirons. C'est la caresse par l'étranglement, c'est la réalité d'un nouveau silence ce soir dans l'anneau du pouce et de l'index. (p. 216)

Par ce symbole du foulard de soie dont la sonorité rappelle une 'foule-art-de-soi', nous découvrons la réalité de l'impact castrateur qui va diviser mais aussi permettre le

déjà à l'inexistence et à l'innommable dont elle fait partie (hors du langage, de cette norme bourgeoise/patriarcale).

³⁹ Elle lui aurait lancé en plein visage : 'Moi, si j'avais cette tête-là, je me suiciderais.' (p. 216). Dans *L'Affamée* aussi, Leduc exprime l'emprise de soi dans le discours imagé d'autrui au point de détruire sa sève vitale : 'Les mots des autres ont dévoré mes globules rouges.' dit-elle (p. 56).

passage vers un autre 'art de soi' pour la narratrice, et ce, au sein de la grande ville. Aucune surprise donc quand elle utilise le pronom personnel 'nous' pour asseoir un certain masochisme à travers l'évocation de l'étranglement. Il s'agit pour le lecteur d'assister (aux deux sens du terme : être présent et aussi aider) à l'émergence d'une nouvelle voix sortie enfin de l'asphyxie. Et ceci constitue simplement une nouvelle naissance : 'Moi née à Arras me voici née à Paris. [...] L'invisible sera mon souvenir. [...] C'est notre enfance de pelouses interdites qui se déroule, c'est un pèlerinage sans commencement ni fin.' (p. 216). Naissance qui est aussi vision d'une mémoire neuve à venir, comme lorsqu'on va mourir et que le passé défile devant les yeux, la narratrice leducienne tente de ressaisir par l'évocation de ce *drama*, ce qui a changé en elle.

Dès avant la collision visuo-textuelle, comme consciente de l'imminence d'une transformation qu'elle ne peut pas éviter, elle se sent clouée sur place. Le coup mortel envoyé par une 'femme toute en croupe' (p. 217) a alors un effet retentissant dans tous son corps. La désagrégation de sa toilette commence et le démembrement n'est pas loin 'un seul coup ce n'est pas sourd. Il a des échos. Je recevais d'autres coups sur tout mon corps' (p. 217) dit-elle. L'incertitude dans laquelle elle est plongée concernant la valeur de son existence ne peut pas se porter dans les mots. Toute logique demeure donc sans effet, aussi se raccroche-t-elle sur des formes 'rondelle de bois', des impressions de chair décomposée 'mou de boucherie', 'cervelle fraîche' et même des concepts 'résignation' (ibid.,). Mais le coup fatal a été porté et la déformation est déjà en cours : l'excroissance nasale subit une 'crise de croissance' au point de devenir une trompe et de symboliser l'enjeu identitaire.⁴⁰ Dès lors, la narratrice régresse à un état de nourrisson, de semi-conscience de son corps puisqu'elle ne sent plus de limites entre lui et le décor. Et remonter à la surface de soi va nécessiter le recouvrement de la voix tout d'abord : 'areu' doublés d'une provision de chagrin, expression des voyelles 'a e i o u' comme martèlement du son dans l'espace, jusqu'à un début de phrase, désordonnée certes, 'Colle, colle. Y a. Sur. Le. Parap. Parapet.' (p. 219). Comme si à tout jamais, le biographème de la quête de soi était lié au pont. L'unique façon de l'en sauver est alors de le détacher d'elle en étant plus près du fleuve. Là par la symbolique du vent, Leduc annonce que la crise est dépassée et qu'elle fait place à une conscience de soi beaucoup plus lucide:

⁴⁰ Elle écrit d'ailleurs : 'Mon nez. Terrifiante crise de croissance, ma trompe balayait le pont.' (p. 218).

Me tuer : ce serait trop facile. Le vent n'avait que faire de ma trompe, de mes palmes, de mes paupières démesurées. Il supprima le superflu. Le vent, ce soir-là nettoyait jusqu'à la transparence. Nette de mon chagrin, c'était insupportable. (p. 220)

Ce que la narratrice a saisi ici, à ce tournant de sa propre histoire, consiste en trois importantes prises de conscience : la première, c'est que sa laideur est une donnée sur laquelle il ne faut plus s'aveugler, que ce soit en bien ou en mal ; la deuxième c'est que l'accepter c'est aussi s'en débarrasser ; et la troisième c'est que le suicide n'est pas une réponse en cela même qu'il ne résoudra pas l'absurde de sa condition – jusqu'au grotesque de sa mort auquel elle sait ne pas pouvoir échapper. Ainsi, Leduc choisit la vie et la lutte pour s'affirmer dans la reprise d'une voix plutôt que l'assomption dans la mort. Le châtiment ultime, semble-t-elle dire n'est pas tant la laideur que l'absurdité de l'annihilation de soi auquel elle pousse. Le foulard de soie a donc glissé avant le total étranglement et s'est transformé en une 'foule-art-de-soi' qui va lui permettre de se démultiplier à volonté et de faire de sa laideur constitutive une œuvre d'art. En ce sens, saisit-elle ici l'héroïsme de la vie moderne dans la grande ville telle qu'un Baudelaire l'avait défini. Ce passage devient alors un véritable manifeste poétique qui affirme la spécificité d'un regard.

(c) La foule en art de soi

En somme, chez Leduc, la quête de soi a toujours été, en un sens, rattachée à l'espace des autres qui est espace de l'œil public : dès *L'Affamée*, en effet, la ville se pose comme un intermédiaire, parfois traître, entre autrui et 'je'. Avant tout, monde des apparences mais aussi du spectacle, la ville met en question le rapport d'une possible adéquation des mots à l'image, et de l'être au paraître.

Tel est l'exemple du show du cow-boy au club de jazz où rapidement le spectacle se déplace de la scène au public et, plus précisément, à son propre visage qui devient cible, ayant été choisie pour y participer : 'Ma laideur était dans l'arène.' (p. 67) dit-elle.⁴¹ Dès lors, elle se sent scrutée par des milliers d'yeux qui achoppent sur son visage face à l'image consensuelle de la beauté féminine :

⁴¹ Situation d'être dans une arène qu'elle avait déjà décelée au début du roman quand elle décrit le café : 'La terrasse est une arène. Les clients assis s'abattent sur les promeneurs qu'ils dévorent. Leur ennui se nourrit.' (pp. 11-12).

Les femmes sortaient leur miroir de leur sac, mais elles se miraient dans mon visage. J'étais enchaînée. Je ne pouvais plus ternir mon nez luisant avec un doigt, je ne pouvais plus étoffer ma chevelure avec un peigne. Les femmes me détaillaient et me renvoyaient ma laideur. [...] C'était moi le travail. J'étais sur la chaise électrique, mais j'attendais d'être graciée. La clientèle mâchait et remâchait mon visage. [...] Le rire pénétrait en moi ainsi que l'aiguille du chirurgien-dentiste... [...] je m'accrochais à mes reliques : l'enfant à la tête bandée [...] ; les beuglements rouillés [...]. Ils riaient de moi mais ils ne pouvaient pas m'enlever la tête bandée, les beuglements rouillés. (p. 68)

Dans ce bref passage d'humiliation publique, nous assistons à une extrapolation de cette société parisienne du spectacle. L'être différent devient, en effet, le miroir rassurant des autres femmes. L'image disgracieuse est alors dévorée comme une nourriture inestimable tant elle joue le rôle de réassurance pour celles qui se retrouvent dans l'image-norme. Les jeux de regards sont alors capitaux dans l'économie du texte : 'je' donné en spectacle regarde autrui la regardant dans le but de ne pas se retrouver en elle. Son image reflétée en autrui est donc une anti-image, la réalisation de ce que la société veut avant tout détruire (chaise électrique) pour rassurer. En ce sens, Leduc vise à travers la thématique de la laideur la normalisation à outrance d'un seul système de valeur et de beauté.

Or, que faire, lorsque l'on ne peut pas rentrer dans l'image ? Comment se vivre dans une société dont on représente tout ce qui en est exclu ? Comment réintégrer le champ normalisateur quand même sa 'doublure est froide comme un miroir' (p. 10) ? Quand elle est face à autrui, elle est comme retournée dans sa propre représentation et fait l'expérience de l'inadéquation entre être et paraître. Ce qu'elle expérimente par la menace de l'image verbale : 'Je suis dangereuse. Leurs bouches molles ont trouvé cela.' (p. 11). Comme si elle se voyait se transformer sous le regard verbalisant (aux deux sens du terme) d'autrui. La fuite est alors la seule attitude possible pour ne pas être vue, pour passer littéralement inaperçue mais aussi pour éradiquer l'obsession de l'image primitive (celle de la rencontre qui rappelle aussi la mère) qui la hante. Au point où *L'Affamée* est un texte de regards, certes, mais aussi de visions qui se répondent, se cherchent mais où le désir est toujours en exil, en quête de nourriture de l'Image absolue – celle qui n'a laissé qu'une sensation, celle de pouvoir échapper, l'espace d'un instant, à la sienne propre (p. 13) :

Je n'ai pas de mémoire visuelle. Je cache mon visage. Pendant que le mien s'enfoncera dans la suie, le sien resplendira. Je ne m'effacerai jamais assez. Je cacherai mon visage dans mes mains. [...] Sa gentillesse inonde mon pauvre visage. (p. 14)

Car la relation à l'image d'autrui la renvoie à une auto-réflexion. L'autre est alors comme un miroir qui, en même temps qu'il parle de son absence, renforce la

présence de celle du 'je': 'Je perds le souvenir de son visage. [...] Je crispe le mien.' (p. 26). Car son visage, qui venait d'une source, n'arrive plus à re-voir tandis que l'autre 'm'aide à m'installer dans une forteresse intime' (ibid.). En somme, l'image/présence de l'autre est ce qui permet d'atténuer l'angoisse primitive de la séparation/absence due à la laideur :

Ma laideur n'est pas touchée par sa présence. Mes traits durcissent. C'est dur sa présence. Un client devrait me prêter un masque. Elle est là. Il n'y a jamais eu d'absence et je suis désolée pour cette absence qui me laissait emmagasiner de l'espoir. (p. 55)

L'espoir possible par l'absence est justement celui qu'il n'y a pas de laideur, car la présence de l'autre est là pour rappeler, à chaque fois, le fossé entre elle et les autres visages – en somme, son exclusion. Voilà pourquoi, chez Leduc, la métaphore du nourrissage par l'image d'autrui constitue un leitmotiv important dans la trame narrative. En dévorant le visage de l'autre, Leduc exprime son double désir d'aller, d'une part, au-delà de l'image, de l'apparence et d'autre part, d'entrer dans celle-ci, d'être en l'autre au point de le posséder. Tout ceci annonçant déjà le trouble principal de la quête identitaire leducienne : pouvoir se perdre en l'autre tout en s'y retrouvant – en somme, pouvoir sortir de soi par un fétichisme exacerbé de l'Imaginaire que l'écriture résorbera.

(d) Le rejet de soi comme autre

Ainsi, perdue dans ce dédale de réverbérations picturales, Leduc ne peut avoir de relation à son corps que viciée. Le rejet de soi par les autres trouve un relais dans le rejet de soi par soi qui consiste aussi, selon une attitude esthétiquement moderne, à aller jusqu'au bout d'une conscience déchue.⁴²

Ne dit-elle pas dans *La Bâtarde* : 'Je serais le forgeron de ma douleur' (p. 112) ? Et dans *L'Affamée*, elle affirme 'J'étais assise [...] sur le bord de la chaise du condamné à soi-même' (p. 45). Ne nous présente-t-elle pas une conscience écho à l' 'Héautontimorouménos' baudelairien :

Je suis la plaie et le couteau !
Je suis le soufflet et la joue !
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau !⁴³

⁴² Esthétique proche de celle que Charles Baudelaire évoque au travers des *Fleurs du mal*.

⁴³ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, in *Oeuvres*, Pléiade I, p. 79.

Car avant tout c'est son visage qui, détaché d'elle car il ne correspond pas à une norme, est devenu son bourreau. Et elle est prête à tout pour détruire cette image hideuse d'elle-même tant elle se sent menacée dans son intégrité par ce visage, qui est à la fois elle et qui ne l'est pas:

Quand j'avais douze ans, tu as été dur avec moi. Je n'en guérirais pas. Tu m'as empoisonnée. Je t'ai vu, j'ai découvert le charnier. Mon visage m'a empesté. Il est ma maladie honteuse. Je sais que, dans ma chambre, tu es l'objet le plus intègre. Je te respecte mais j'en souffre. Donne un bon reflet. [...] Visage tu es laid mais tu es plein d'amour. [...] Nous nous affrontons, nous nous confondons, tu commets quand même un assassinat. (p. 95)

[...]

Si vous me crucifiez, glaces, glaces, glaces, je m'en servirai. Je frapperai. Vous ne me maltraiterez plus. [...] J'ai des forces. Je serai le bourreau. [...] Ne plus se voir. [...] Je n'ai plus de reflet. (*L'Affamée*, p. 122)

Par l'expérience du dédoublement de soi jusqu'au morcellement par la vision de soi-même, Leduc ne peut que conjurer cette inadéquation, cette castration phallocentrique due à l'image adulée d'une femme bien comme il faut (demeurant en filigrane dans son imaginaire). Mais, si elle sait qu'elle ne correspond pas à cette image, elle s'en venge par l'imaginaire qui lui permet de réaliser ses désirs de mutilation en déformant et affabulant le réel de son visage : ironie d'un visage tel un abat-jour invendable (*ibid.*, p. 17) ou auto-punition qu'elle lui fait subir pour éradiquer sa solitude (p. 42). En effet, elle multiplie dans *L'Affamée* les tentatives d'évitement, de distorsion de la ligne déstructurée de son profil (p. 15).⁴⁴ Mais elle sent qu'elle a les racines de son malheur dans la gorge (p. 96) et quoiqu'elle fasse sa voix sera celle de cette souffrance qui, depuis l'enfance, la poursuit et qui, lucide, lui fait constater : 'J'emmagasinais les dépressions pour plus tard.' (p. 60). De la conscience extrême d'être une charge financière pour sa mère et son beau-père 'Me voici responsable d'avoir été un souffle emportant leurs économies' (*La Bâtarde*, p. 26), à l'évocation redondante de son inadéquation intellectuelle 'son goût pour le mauvais goût' (*ibid.*, p. 46) et sa pauvreté cérébrale (*ibid.*, p. 76) ; tout pousse Leduc, dès sa prime conscience de soi, à se retrancher dans une isolation qui la rend encore plus monstrueuse – car son désir demeure finalement inadapté à sa condition : 'Si les bâtards sont des monstres, ils sont des gouffres de tendresse.' (*ibid.*, p. 32). Or, elle est toujours prisonnière du cliché de la

⁴⁴ Même si pourtant, elle a pitié de son visage comme d'un objet à part qui serait à bout de forces : 'Je cajole cette tête qu'on n'achèterait pas pour un centime.' (p. 19).

bâtardise, celui qui fait que face au beau-père, elle a le mensonge, le vice et le désordre dans le sang (ibid., p. 56).⁴⁵

Ainsi, prisonnière de son corps stigmatisé, enfermée dans un visage qui ne lui correspond pas, son identité physique est vue et vécue avec dégoût dans une lutte acharnée – même si finalement, elle sait qu'elle ne peut pas se sortir d'elle-même car 'on peut se battre soi-même, les coups ne portent pas' (ibid., p. 141).

⁴⁵ Même si elle reconnaît que son beau-père a du lutter contre les préjugés sociaux quand il a décidé de se marier avec sa mère puisqu'elle le décrit comme 'bravant l'opinion de toute une ville par amour pour ma mère' (p. 61).

Chapitre 3

La solitude du réduit ou l'exemplarité de la femme seule

Il n'est pas étonnant que la plus misérable des vies humaine s'écrive avec des mots trop beaux. La magnificence de mon récit naît naturellement (par le fait de ma pudeur aussi et de ma honte d'avoir été si malheureux) des pitoyables moments de toute ma vie. Comme une pauvre condamnation au supplice prononcée il y a deux mille ans fit fleurir la Légende Dorée, [...], mon récit puisée dans ma honte s'exalte et m'éblouit.¹

Après avoir soulevé les différents enjeux du sentiment d'exclusion subie par Leduc, nous verrons maintenant comment la solitude – et tout particulièrement l'isolement féminin – va être alors élevée dans le texte à un cas exemplaire. Dans sa souffrance et sa marginalisation, Leduc se veut, en effet, personnage archétypal d'une condition : le processus d'élimination constamment enduré devient alors son sceptre et sa laideur son bouclier. Elle est la femme qui ne se laissera pas abattre par les conventions, et en lui prêtant sa voix, elle assume à elle seule une identité féminine en déroute. Or l'affirmation d'une nécessaire et possible auto-suffisance en constitue le premier paramètre. 'Une femme qui se suffit, c'est une femme seule.' dit-elle dans *La Bâtarde* (p. 310), tandis que Beauvoir, dans la préface du même livre, insiste aussi sur cette idée 'Une femme qui se suffit : c'est sous cette figure que Violette Leduc se plaît' (p. 10) – même si, voulant se suffire, elle montre qu'elle ne peut pas.

Section 1

Bizarrerie de la femme seule

Mais, bien plus que de se plaire à elle-même, Leduc veut attirer l'attention d'autrui. Elle se fera donc exemplaire dans tous les sens du terme, sans pour autant se complaire (s'exempter) au bon plaisir d'autrui. Son évocation féminine sera donc à la fois une modélisation qui se veut parfaite même si, en même temps, elle a la conscience qu'elle ne constitue qu'un mauvais échantillon – elle veut dissuader les autres femmes de lui

¹ Jean Genet, *Miracle de la rose*, p. 356.

ressembler. En ce sens, elle veut instruire, par le biais du livre, à travers son sujet, sur le sujet féminin plus vaste. Car être exemplaire, c'est aussi se transformer en une épreuve prête pour la publication, être de papier qui sublime toutes les erreurs.²

(a) Bannissement(s)

C'est dans *Trésors à prendre* (1950), texte qui relate son voyage à travers la France, que Leduc exprime pour la première fois une pleine conscience de l'étrangeté sociale que constitue le type de la femme seule.³ Elle-même solitaire en voyage, fait ainsi l'expérience d'une véritable exclusion de sa personne sous l'idée communément admise qu'une femme ne peut pas subvenir à ses besoins toute seule et que donc sa solitude est signe d'une anormalité amoralisée. Voilà pourquoi les mères de famille éloignent leurs enfants quand elle s'approche : 'Il ne faut pas m'aborder. Je suis seule. C'est une tare.' (p. 46) dit-elle.

Mais cette tare sociale est exemplifiée dans l'épisode du Sidi où la narratrice, spectatrice d'une injustice raciale/sociale d'exclusion, prend conscience de sa propre marginalité. Elle porte en elle, en effet, une impuissance fondamentale d'exclue et de solitaire à faire entendre sa voix :

Je suis du sexe féminin, mon sexe doit se taire, demeurer neutre, se vouloir faible, effacée dans une salle de douze hommes, douze puissances d'indifférence après le boire et le manger. Que pouvais-je faire ? Prendre la parole, attaquer la géante, les ouvriers... Je ne me délivre pas d'une éducation innée, de ma saloperie d'hérédité de bâtard, je ne m'en délivre pas surtout dans un cas de terrifiante injustice comme celui-ci. Je ne peux pas parler en public au-delà d'un auditeur, je ne peux pas m'imposer. [...] Je suis une femme seule donc à cause de cette fatale anomalie, je dois la fermer. J'ai moins droit à la parole qu'une femme accompagnée. (p. 81)

Ce qu'elle pointe ici est l'existence d'une déficience féminine qui serait d'ordre social. Par l'annulation, l'annihilation de toute potentialité d'émergence d'une voix propre avant même qu'elle puisse se réaliser en tant que telle, Leduc montre combien c'est tout le processus socio-identitaire du féminin qui doit être repensé. Féministe avant l'heure et bien que non totalement du côté des femmes, Leduc, femme seule qui voyage pour s'appropriier le monde, va devenir ainsi l'exemplaire de la négation de sa propre

² Il s'agit d'une sorte de prostitution (verbale) pour vaincre la solitude qui, bien que vécue comme une condamnation, ne saurait être condamnable.

³ *Trésors à prendre*, Paris : Gallimard, 1999.

condition au double sens du terme.⁴ Ne pas être prise pour ce qu'elle est (une femme) pose pour logique d'être prise pour ce qu'elle n'est pas, en ce sens l'identité de droit se substitue à l'identité de fait.⁵ Celle de refuser de rentrer dans le cliché qui la rendrait pourtant à un modèle féminin, sorte de prêt-à-porter identitaire, mais aussi celle de pouvoir condamner, par là-même, ce phototype de la femme-havre de paix :

Je lis dans leurs yeux ronds qu'une femme seule sur le chemin de l'Aigoual, son baluchon enfilé par un bâton [...] doit se taire, doit disparaître. [...] Je pars et j'enrage et j'entends qu'ils gloussent, qu'ils se réfugient dans leurs gloussements parce que je suis le contraire de la sécurité, de l'établi. (p. 131)

En somme, ce voyage et ces trésors à prendre tels qu'elle les énumère vont devenir le symbole d'une accumulation nécessaire des sédiments d'une personnalité pour (s')émerger à elle-même et accéder au statut de l'anonymat d'un 'je suis humain'. C'est d'ailleurs ce que nous retrouvons quand Leduc soulève l'asphyxie sociale de cette problématique de la différence des genres. Et, comme si elle était visionnaire, elle prévoit déjà que l'enjeu est majeur pour le développement, l'amélioration de son pays car il obstrue l'avenir de toute la nation : 'Que mon pays est arriéré, que son horizon est bouché par le sexe ...' (p. 82) dit-elle. Ainsi, de la femme seule, nous avons pu entrevoir ce qui fait sa caractéristique première : d'une solitude d'un être, elle passe à la problématique de la solitude d'un sexe, et la progression n'est pas des moindre. Aussi, comment cette articulation d'une condition première banale à un état de paria sexuel a-t-elle pu se construire ? Comment concevoir cette exclusion à la fois de l'Image féminine et de la conscience du refus du rôle à jouer ?

Or, une fois de plus, bien qu'offrant des réponses partielles, c'est dans une étude comparée des textes de Leduc que nous pourrions tracer le chemin d'une réponse. Celle-ci consiste d'une part, à saisir l'enjeu sexuel du rejet socio-politique dont elle fait l'objet, avant de voir, dans une deuxième section, comment la marge de la pauvreté et le manque de repères vont générer le désir de réintégration d'une autre image – celle individuelle de soi. Ce qui va permettre de changer la révolte de camps et de renverser les jugements de rôles en montrant que la femme porte sur elle et en elle les armes pour se défendre :

⁴ Elle dit en effet : 'Je ne veux pas qu'on me traite en dernière, je ne veux pas qu'on m'escamote, je ne veux pas qu'on me prenne pour ce que je suis.' (p. 187) mais en même temps, elle veut s'imposer à la société en tant que femme seule.

⁵ Voici ce qu'elle dit dans ce dialogue avec Marc issu de *Ravages* (p. 51) :

- Elle vous aime ? - Je n'ai pas besoin qu'on m'aime.
- Qu'est-ce qui vous attriste ? - De parler de cela avec vous, dit Marc.
- Je ne suis pas une femme. - C'est vrai. Vous n'en êtes pas tout à fait une.'

Vieillir plus vite. Sortir avec une voilette. Ne regarder que la terre. Il est interdit de porter des armes pour se révolter. Je n'ai que mes ongles. (p. 128)

(b) D' une sexualité dévoyée à l'émergence de la voix

Prenons *La Bâtarde* : dès le début de sa vie, Leduc est comprise dans un phénomène de bannissement familial. Mais étant elle-même le fruit d'une relation charnelle bannie, désintégrée dans son identité, elle devient l'objet symbole de la signifiante même de l'acte sexuel de sa mère. Voilà pourquoi, le sexe sera toujours approché par le biais de l'exclusion, véritable occlusion/occultation du vécu.⁶

Les mots de la mère ont, en effet, chez Leduc, le rôle d'obstruer le vagin familial pour ne pas répéter sa propre exclusion. Des leçons de réalité maternelles ne demeurent alors qu'une impression de suffocation, de condamnation à la plus dure des solitudes, celle qui la mènera vers 'l'indispensable mécanique de l'onaniste' (p. 40) :⁷

Ma mère m'entretenait des laideurs de la vie. [...] tous les hommes étaient des salauds [...]. Elle me fixait avec tant d'intensité pendant sa déclaration que je me demandais si j'étais un homme ou non. [...]. Abuser de vous, voilà leur but. Je devais le comprendre et ne pas l'oublier. [...] J'étais prévenue, je ne devrai pas fauter. [...] Qu'est-ce que ça voulait dire, céder ? Ne pas revoir le sang, grossir jusqu'à ce qu'un enfant sorte de vous, tombe dans le ruisseau avec vous. Après une telle leçon, la faute est impossible : j'étais prévenue. [...] Ma mère a voulu, après la mort de ma grand-mère, changer une petite fille en amie intime. Hélas ! pour elle et pour moi, j'ai été son réceptacle à douleur, à fureur, à rancœur. L'enfant retient sans comprendre : un océan de bonne volonté recevant un océan de paroles. J'ai subi trop tôt son humiliante expérience ; je la traînais comme un bœuf traîne la charrue. L'affront dans ses entrailles devenait universel. Elle souffrait au passé et au présent lorsqu'elle disait que moi non plus je n'avais pas de cœur. J'ai trop retenu ses prédications, ses tableaux. Méandres de l'oubli, revanche de l'innocence, j'ai cru jusqu'à l'âge de dix-neuf ans que les femmes enfantaient par le nombril. (p. 40)

Totalement dépossédée de son corps au moment où justement la relation mère/fille se développe dans une scène de reconnaissance, la fillette ne peut, dès lors, que refouler toute cette sexualité qui, faisant déjà partie d'elle-même n'avait pas encore été révélée. La révélation donc des choses du sexe, de l'identité de genre, se fait d'emblée sur le mode de la négation. 'Le sexe existe mais il ne doit pas vivre' est en substance la leçon maternelle. Ainsi pouvons-nous comprendre les débuts onanistes de Leduc comme de

⁶ Nous pouvons rappeler ici que Leduc est toujours tombée amoureuse d'homosexuels (Maurice Sachs, Jean Genet et Jacques Guérin). Dans ces cas-là, la composante sexuelle est alors transfigurée sous forme de passion obsessionnelle (surtout vis-à-vis de Jacques Guérin).

⁷ Cependant, l'onanisme est présenté dans *Ravages* comme une des formes du bannissement sexuel (son exclusion) qui la torturait. Quand elle a des rapports avec Marc, elle dit : 'Tant de nuits blanches pendant trois ans de privations... [...] Je ne suis plus le souffre-douleur de mes mains vides.' (p. 284). Même si elle sait que le plaisir n'est qu'une forme d'accès au saisissement de l'inaliénable solitude 'Il était seul comme j'étais seule' dit-elle après l'acte sexuel (p. 284).

véritables tentatives (inconscientes certes) de réveiller, ou même de donner vie, à ce qui avait été tué dans l'œuf maternel (c'est-à-dire son identité de femme) :

J'ai promené souvent mes doigts entre mes lèvres ; plus tard j'ai bouclé souvent ma toison avec un doigt avant de m'endormir, en m'éveillant, en lisant au lit. J'ai fait cela sans jouir jusqu'à l'âge de vingt-huit ans. C'était un passe-temps, une *vérification*. Je respirais mes doigts, je respirais *l'extrait* de mon être auquel je n'attachais pas de *valeur*. (p. 37)⁸

Cette citation est exemplaire à plus d'un point de vue de ce qui constitue l'enjeu sexuel de la femme seule. Par ces trois mots 'vérification', 'extrait' et 'valeur' n'avons nous pas ici les trois grands traits de l'entreprise autobiographique leducienne tels que nous les avons définis dans l'introduction ? Comme si écrire sur soi était aussi un moyen de conjurer les refoulements sexués de l'enfance, unique moyen de donner sens et valeur à une existence qui en est démunie – en retournant l'infertilité foncière en une seconde naissance de soi.

Réciproquement, Leduc peut parfois se confondre entièrement à l'existence de son seul sexe quand elle se plonge dans un profond érotisme dans *Thérèse et Isabelle* par exemple. Ceci nous renvoie alors à un certain homoérotisme entre mère et fille. L'objet de désir par excellence chez Leduc est en effet le sexe maternel dans sa tentative de possession et dans sa capacité à éprouver du plaisir 'Nous dormions l'une dans l'autre – [...] ses fesses dans mon creux, entre mon ventre et mes cuises de petite fille de neuf ans' (p. 38) – et ce, malgré la conscience d'un vide absolu et définitivement impossible à combler entre les deux corps. La relation sexuelle idéale, telle que la fillette la vit porte donc en elle les germes de sa destruction et de son propre malentendu. En effet, contrairement aux leçons de renoncement maternel, Berthe Leduc ne constitue pas l'exemple parfait à suivre. Elle a des aventures que la délicate attention filiale détourne par la sublimation et l'aveuglement d'une possible infidélité : 'C'était bien ma mère mais Juliette avait une voix d'homme.' (p. 38). Il y a donc nécessité d'un bannissement de l'objet mère : la mère n'est pas la femme exemplaire, le modèle à suivre pour se construire puisque mots et attitudes sont antinomiques. L'objet de désir doit donc être modifié tout en n'ayant aucune possibilité d'échapper à une négation : impossibilité de se satisfaire avec la mère, mais en même temps, condamnation de l'exercice sexuel par cette dernière.

Dans *L'Affamée*, le même bannissement se ressent dans la difficile révélation à elle-même et à autrui de son amour pour une autre femme (qui de plus est très connue).

⁸ Nous soulignons.

La narratrice apparaît totalement submergée, d'une part, par son exclusion d'origine mais aussi d'autre part, par son impossibilité à atteindre l'objet de son désir – ce qui l'enferme dans une logique de l'insuffisance : 'Elle partira. Je me griffe. Ma peau le saura et souffrira. [...] Elle partira. Je suis au milieu d'un tunnel qu'il faut absorber.' (p. 88). Exclue par son amour, retranchée dans son délire amoureux, Leduc ne peut qu'évoquer combien ce défaut de perception la tourmente jusqu'à déboîter son propre corps de part en part : ⁹

Je suis un meuble pourri. Fais sortir les clous. Je voudrais qu'il y eût une pluie de clous. Ils tomberont du creux de mes épaules, de la paume de mes mains, de mes joues, de mes lèvres, car mes lèvres, mes joues, mes mains, mes épaules sont clouées.
[...]
Je suis un orchestre plaintif que personne n'écoute. (p. 89)

Tordue qu'elle est par les soubresauts de l'émergence d'une voix qui lutte contre les bannissements des désirs, exprimant ses soifs de reconnaissance, la narratrice ne peut que se replier sur elle-même puisque :

Ma voix n'a plus à faire avec le monde. [...] Leur voix ne se dérange pas. [...] Les mots des autres ne font plus partie de mon monde. [...] Les bruits des autres ne font plus partie de mon monde. (p. 90)

Consciente que le son est à réinventer entre elle et le monde, la narratrice choisit cependant de bannir l'extériorité au profit du développement de sa propre intériorité.¹⁰ Et c'est en agissant ainsi qu'elle trouve enfin un semblant de réponse à sa propre négation. Car s'accepter sera enfin se libérer de sa déroute identitaire – celle du bannissement, celle aussi d'une sexualité dévoyée qui l'a menée en premier chef aux femmes. Car la solitude de la femme seule se résume donc à une incessante fuite qui est aussi, en même temps, une quête de soi en tant que révélation et acceptation de son sexe :¹¹

⁹ Notons que dans *L'Affamée* le corps souffrant de la femme seule est une thématique récurrente. En effet, ce thème est lié au bannissement puisqu'il s'agit en sorte d'expier une peine ancestrale dont le corps serait le dépositaire (sorte de grossesse qui va bientôt arriver à son terme). La narratrice se sent submergée par cet intrus en elle dont la source se trouve au creux de son vagin : 'Je suis pleine de peine. Mon ventre est plein de peine. Ma bouche est pleine de peine. Dans l'aîne et dans l'aisselle c'est plein de peine. Entre mes jambes, il y a l'écoulement de cette peine. Entre mes mains jointes, il y a un amas de peine.' (p. 97). Mais cette maternité métaphorisée est aussi une façon de se trouver pour se recommencer en reconstituant le réseau de son corps : 'J'ai un visage à modeler, à recommencer.' dit-elle ensuite (p. 98).

¹⁰ Elle affirme d'ailleurs dans *La Bâtarde* : 'Après une telle leçon la faute est impossible : j'étais prévenue. Ma mère s'était surpassée en courage, en énergie, en magnanimité quand elle avait quitté la maison d'André. Elle ne pardonnait pas aux autres hommes ce qu'elle avait fait pour un seul. J'ai parlé de cela autrement dans *Ravages*, dans *L'Asphyxie*. J'ai mêlé la vérité au roman.' (p. 40).

¹¹ Accéder à l'empire du sexe tel qu'elle le décrit dans *Ravages* c'est donc en quelque sorte remanier le désir et son objet. Et dans la tentative de se détacher de l'œil tout-puissant maternel 'Je m'en irai. On est

Je croisais les bras, l'univers était un chemin sur lequel il fallait avancer, sans s'arrêter jamais ; si l'ombre d'un homme surgissait, il fallait l'abolir en marchant toujours seule, toujours plus vite – toujours seule, toujours plus vite, indispensable mécanique de l'onanisme. Le chemin de chaque côté vous griffait avec des arbustes grimaçants. (p. 40)

Section 2

De l'exclusion à la réintégration

(a) Pauvreté(s) et perte de repère(s)

Ainsi, de bannissements en désordres sexuels, s'amorce un des biographèmes les plus puissants chez Leduc : la notion (récurrente) de pauvreté. Le dénuement pointé par la narratrice est en effet bien plus que celui d'un bien-être matériel puisqu'il s'agit aussi d'une intériorité en déroute.¹² Manque de confiance en soi, manque de force, impuissance à se faire accepter telle qu'elle est : tel est le fond de pauvreté sur lequel se détache la femme seule. La pauvreté de la femme seule réside dans les sphères cachées de son attitude sociale qui lui obstrue les paramètres d'une liberté pourtant intrinsèque. Type de femme complètement apathique, aboulique, au point de risquer de laisser détruire toute sa personnalité sous cette mollesse ancestrale :

L'idée me vint de commander trois fines, de les faire porter à leur table, de m'asseoir à côté d'eux. 'C'est impossible, me dis-je, je ne sais pas pourquoi mais c'est impossible. [...] J'enviais l'homme aux petits métiers : il avait un but. Je n'avais pas soif, je n'avais pas faim, je n'avais pas de projets. J'étais enfermée dans le bas de laine de mes ancêtres. (p. 36)

De l'absence des besoins du corps à l'absence des besoins du cœur, il n'y a qu'un pas, semble dire Leduc. Car dans *Ravages*, ce qui paraît en filigrane du *ravage* éponyme du texte est celui du désir. Que ce soit dans son manque d'existence, de profondeur ou bien de densité, cette co-présence/absence des jeux de désirs hors de l'amour est l'enjeu du sexuel dans le texte. Est-on pauvre quand on n'est pas capable d'amour ? Pourquoi le désir peut-il être si détaché et détachable de toutes contingences

bien que seule. Je m'en irai. Je m'en irai' (p. 214), elle cherche à l'éveiller symboliquement par une relation au voyeurisme des plus explicite.

¹² Dans l'œuvre de Leduc, les objets sont omniprésents surtout dans *L'Affamée* puisqu'ils constituent un des principaux moyens d'épanchement de son 'moi' par l'attrait statique 'd'être plein de soi' tout en s'offrant sans se cacher. A un moment du texte, elle s' imagine elle-même, objet inerte : 'Je serai raide et dénudée sur la place publique. [...] Allongée sur le bois, je serai gravement pleine de moi-même.[...] Je ne tournerai plus en rond autour de moi.' (p. 107).

sentimentales ? Qu'est-ce qui le fait émerger à lui-même dans une explosion de sensations ? Autant de questions que soulève Leduc, même si c'est plutôt dans l'entrelacement des corps du couple à trois têtes (Marc, Hermine et Thérèse) que, par la perversion des expériences, le désir va s'épancher dans une révélation des particularités du corps sexué. L'œil tant convoité devient alors celui qui détient le regard et, qui œil du désir, peut seul imposer une norme de vision. En l'occurrence, dans les textes auto-fictionnels dont elle se réclame tels *Ravages* et *L'Affamée*, Leduc déjà accentue la conversion culturelle d'un système de vision/valeurs.

Arrêtons-nous un moment sur *L'Affamée* : dans ce texte du découragement amoureux physique et verbal, la narratrice, en proie à une solitude implacable, tente d'expliquer comment il lui est impossible d'en sortir puisque la norme sociale n'est pas faite pour la comprendre. Dans une société où l'intériorité n'a pas de place, seul les symptômes externes de richesse ou de pauvreté matérielle peuvent être pris en compte. Une fois de plus, la problématique du regard et de la possession par la vision est très forte ici. L'attitude de mendiante de la narratrice, métaphore d'un vide affectif, n'est donc pas comprise comme telle et renvoie la narratrice à la sur-conscience de soi comme individu délaissé, qui ne désire, somme toute, que le contact avec autrui, la chaleur humaine :

Je caresse les briques. Le grain des briques est revêche. Il décourage ma main. Dans les rues ma main n'a rien de tiède. Je m'accroupirai dans le métro. A la station Strasbourg-Saint-Denis, je la tendrai. Un agent me demandera ce que je fais de avec ma main. Je lui dirai qu'elle mendie de la chaleur. Il vérifiera mes papiers. Il me chassera. Je reviendrai. On m'embarquera. Mendier autre chose que de l'argent est impossible. (p. 14)

La pauvreté de la femme seule est donc le manque de toucher humain, mais c'est ce qui, dans ce cas, la conduit encore plus rapidement vers l'exclusion puisque cela la marginalise. Elle est celle qui ne veut pas refuser la réalité de son désir et de son besoin, même si elle sait que l'incompréhension d'autrui va l'enfermer dans un cercle de rejet encore plus vicieux que son propre manque – cercle menaçant de la folie.

Ainsi, la femme seule se caractérise par un décalage entre ses besoins et sa capacité à se faire comprendre. Elle est toute lourdeur, prisonnière de son incommunicabilité foncière, elle est comme captive d'elle-même : 'Cette malle que je porte en moi m'écrase mais j'avance quand même.' (p. 29). Même si elle se considère, dans la liberté de la grande ville, comme encore plus à plaindre que les vrais prisonniers des prisons : 'Les prisonniers ont des murs avec des cœurs et des déclarations. Les murs de la ville ne sont pas à moi.' (p. 29). Sa pauvreté réside dans le fait qu'elle est

incapable de posséder quelque chose : tout autour d'elle et en elle est en fuite de son soi. Ses tentatives pour se trouver ou même échapper à elle-même sont vaines. Elle tourne en rond. Elle a donc besoin de créer ses lois propres : énumération d'adages sur des états d'âmes à répétition constituent le cœur du texte de la quête de soi (p. 38). Ceci est d'ailleurs renforcé dans une sécheresse de cœur seule capable de la calmer : 'La cruauté de ma main m'a détendue.' (ibid.) dit-elle. Mais plus encore, sa pauvreté est ce qui va faire d'elle un monstre social et humain car 'C'est monstrueux d'être seule' (p. 65). Face à un espace sexualisé par des couples d'amoureux enlacés (p. 59) et face à ses tentatives de vivre tel un parasite de la vie des autres 'Celui-là a escroqué la solitude. Il se distrait de lui-même, avec lui-même. Je vis un moment sur lui' (p. 65), la narratrice solitaire de *L'Affamée* se déchire sur les écueils de son vide d'être.

Voilà pourquoi Leduc met en garde contre l'ultime condamnation de la femme seule qui risque de la porter vers un inconnu, tant elle manque de chaleur humaine. Même si elle sait que racoler quelqu'un dans la rue n'est pas une solution à son isolement :

Descendre dans la rue, suivre un inconnu, le dépasser, me retourner, lui dire 'tu viens ?'. Rentrer chez moi avec cet inconnu, ne pas allumer, ne pas lui infliger mon visage, ouvrir son col, toucher une peau qui n'est pas la mienne. Je suis une incapable. [...] Je lis, je travaille, je trime avec moi-même et je me traîne. (*L'Affamée*, p. 128)

Car pouvoir offrir son corps à autrui c'est aller vers le regard scrutateur mais en le provoquant : c'est en un sens outrepasser le regard maternel. Ce n'est donc plus en être la victime : 'Il m'appellera bonhomme dans un hôtel de passe et le règne d'une mère finira.' (p. 77). Mais c'est surtout transgresser sa propre identité sexuée en répondant à cet autre nom plus asexué : 'bonhomme'.¹³ Bien plus encore, *Ravages* nous offre, dans cette tentation de prostitution, qui est aussi besoin de déroger à une image conventionnelle de refoulement des pulsions, la réclamation d'une ouverture, non pas des mœurs, mais des lois fondamentales du désir car seule cette force peut construire un nouvel ordre :

¹³ Telle est exactement la valeur d'un passage quasi-identique dans *La Bâtarde* où la narratrice est suivie par un inconnu et paraît prête à tout : 'Marcher plus vite, marcher plus, lentement, changer de trottoir, inventer la tête levée pour le jour déclinant, une cadence de solitaire invincible. Etre suivie. Un trottoir me courtisait.' (p. 183). Ici, être suivie constitue pour elle une reconnaissance de sa solitude et donc de sa disponibilité à jouir du sexe. Notons cependant que, là encore, le dénouement d'une scène de provocation sexuelle a lieu dans une mise à distance de soi par l'asexualité aseptisée d'une rupture de narration. En attendant de l'argent, et n'en recevant pas, la voix narratrice note : 'Sa correction stupéfia Violette. Elle le quitta les mains vides. Elle désirait de lui une liasse de billets qu'il aurait jetés dans une poubelle et qu'elle aurait repris aux ordures avec sa bouche.' (p. 183). Par ce rejet de soi, ce dédoublement soudain de l'instance narrative, on comprend que le désir d'humiliation, de prostitution est ce qui la rend étrange à elle-même tout en lui permettant de dire l'incommunicable de son désir.

Des femmes, me suis-je dit, des femmes qui ont cédé simplement à des hommes dans des chambres d'hôtel ont mis au monde ce boulevard, ces immeubles, ces grillages autour des platanes, cette file d'automobiles, cette caserne, ce chapelier. (pp. 80-1)

Leduc nous dit finalement ici que le monde se transforme quand le genre féminin est libéré et que l'amélioration de la vie sociale passe par une libération externe mais aussi interne du désir féminin.

Or comment (se) vivre une fois que la femme seule a compris qu'elle n'avait pas agi selon le modèle féminin mais selon une attitude plus virile ? Comment prendre conscience de son propre désir sans se perdre ? Comment ajuster ce que l'on fait avec ce que l'on pense, ou plutôt ce que l'on désire faire avec ce que la masse pense ? N'est-ce pas là encore une forme de pauvreté morale que ressent la femme seule, celle de ne pas trouver de réponse en elle-même ? Telle est en ce sens l'indécision leducienne du premier *vrai* ravage ressenti, celui qui la marginalise à autrui et à elle-même :

Qui m'a poussée vers lui au cinéma ? Moi-même. Je l'ai choisi, je l'ai voulu. J'ai de la répulsion mais je ne peux pas me détacher. Je ne suis pas coquette. Je suis timide et je me suis trop engagée. Je ne suis pas honnête et je ne suis pas malhonnête. Je déteste et je ne déteste pas le sexe. Je suis une ennemie indécise. [...] Le renflement est noir, luisant sous le jersey mouillé. C'est provocant. Je ferme les yeux, je me fiance avec moi-même. (*Ravages*, p. 44)

Quelle exemplarité de la femme seule dans ce passage au premier abord si anodin ! N'est-ce pas, en effet, toute l'ambiguïté de l'émergence du désir que Leduc retrace ici ? Jaillissement du sentiment que quelque chose en nous peut être si fort qu'il nous fait échapper à notre propre corps, surgissement d'une réalité qui est nous et pas nous à la fois, perte de contrôle, mais en même temps sensation d'affirmer ce qui fait notre être dans sa valeur intangible. Perte des repères de probité et de moralité, mais en même temps conscience aiguë de s'appartenir à soi comme jamais : 'je me fiance avec moi-même' dit-elle. La femme seule est celle qui ne désespère pas de se réaliser dans sa propre acception de soi en tant que particularité. Ainsi, la femme seule est aussi celle qui, à force de volonté, est capable de s'écarter du chemin tracé pour elle par les autres pour s'éprouver dans la réalité de son désir. En ce sens, ce sera aussi d'une certaine façon s'affirmer par sa sexualité non plus dévoyée mais détournée.

Ce qu'il y a de frappant chez Leduc, c'est que quoi qu'elle fasse, la sexualité est une donnée impossible à réaliser dans la norme : qu'elle soit sociale (être avec un homme est interdit par la mère) ou bien maternelle (elle lui refuse son sexe et la pousse cependant dans des bras féminins). L'unique moyen de quitter cette perversion libidinale est donc de prendre la place de la mère et d'enrayer ces jeux de pouvoir au

cœur de sa personne en retournant l'anomalie première en une monstruosité bienvenue. En détournant l'homoérotisme tant désiré en un homo héroïsme exemplaire. Et en retournant le bannissement sexuel maternel en une érection du corps de soi en une idole souveraine à protéger :

Je ne peux pas. Je me veux jeune fille jusqu'à la fin, je me veux séparée d'eux, je me veux hors d'atteinte. Je ne veux pas qu'ils entrent dans mon trésor. [...] Je ne veux pas me joindre au troupeau, je ne veux pas me perdre, je ne veux pas m'oublier, je ne veux pas être leur carpette. Je m'aime jeune fille. Je veux être une tombe surplombant la mer. Une vierge d'ébène en moi veille Je veux être honnête avec elle.

[...]

Je ne céderai pas. Je ne veux pas que le calendrier me tyrannise le mois prochain. 'Pas de ça. Il ne te faut pas de ça .' A vos ordres ma mère.[...] Je veux bien mourir mais je ne veux pas reproduire. Il comprendrait si je l'expliquais mais c'est inexplicable : c'est moi-même. (*Ravages*, p. 62)

Leduc peut alors trouver une raison de se protéger et en même temps de vouloir se détruire : l'idéal de pureté n'existe pas sans son antinomie perverse d'idéal de dégradation. C'est ici qu'une autre forme de femme seule va remplacer la femme solitaire et dévoyée.

(b) La réintégration ou la femme écrivaine

Car chez Leduc l'ultime forme de cette féminisation du désir est empreinte dans la femme écrivaine. En effet, elle est seule capable de se ressourcer dans ses mots à elle, dans l'expression d'une voix personnelle, celle qu'on lui refusait, celle qui la signifie en tant que valeur. Telle est, à la veille de son mariage, l'expérience de la première coïncidence de soi à soi, mêlant à un bien-être physique de concevoir (et savoir) son corps le bien-être intellectuel de se retirer dans les mots et dans le plaisir de savoir n'appartenir qu'à soi :

Je lisais le soir, j'étais fière de mon tabernacle sous ma toison. Une femme seule. J'étais une femme seule. J'étais une femme seule, je m'appartenais. Ma lampe de chevet de femme toujours seule. (p. 293)

Comme si le mariage n'avait été en fait qu'une formalité qu'elle se sentait obligée de réaliser durant sa vie pour se prouver qu'elle pouvait quitter sa condition de femme seule afin de rentrer dans la norme et d'user de son sexe de façon légale. Or là encore, le désir identitaire de soi est plus fort et l'appartenance à elle-même trop forte pour oublier son nom et se normaliser dans un rôle, au point de se rendre étrangère à

elle-même : ‘C’est décidé je rachèterai mon nom de jeune fille.’ (p. 298) dit-elle, comme consciente qu’il s’agit-là d’une conquête importante. Voilà pourquoi, la sexualité (dévoyée) de la femme seule va trouver palliatif dans l’affirmation d’un nom que la publication de soi, en tant que véritable exemplaire de papier, va inscrire dans le réel – sorte d’acte ultime de masturbation qui n’en serait plus un car révélé à tous.¹⁴ En ce sens, la femme écrivaine est celle qui va combiner ce double désir de soi : d’une part, celui d’un onanisme exacerbé par un narcissisme primaire et d’autre part, la tentation de se révéler, au-delà des masques sociaux, dans toute une réalité cachée jadis (celle de son corps). Ainsi s’affirme-t-elle dans un don entier de son corps à l’œil scrutateur d’autrui. Ecrire, ce n’est en fait que retrouver le désir, celui de posséder le monde mais aussi d’être possédée par lui.¹⁵ Voilà pourquoi elle refuse de se laisser convaincre par de petits tableaux parisiens qui marquent, au contraire, la victoire de la solitude sur le désir :

Quand je vois un vieillard qui chipe une salade à un étalage, quand je vois un apprenti qui se masturbe dans un cinéma, quand le vieillard s’éloigne vainqueur et penaud avec l’aiguillon de la réussite entre les fesses, quand l’apprenti claironne en se mouchant dans le mouchoir avec lequel il s’est essuyé la main, je me ronge pour ne pas les dénoncer. Je ne supporte pas les solitaires qui aboutissent, je ne supporte pas les prouesses minables. Il me faut des grosses caisses. (p. 312)

Ainsi telle est la teneur de l’héroïsme que nous avons frôlé un peu plus haut et qui constitue l’unique tentative de repère normé dans l’agencement du texte leducien. Le désir dans/de la grande ville doit être plus fort que sa solitude, et en cela seulement, il peut enrayer l’isolement et ouvrir sur une possible communication. Prenons, dans *L’Affamée*, le passage sur les travaux publics dans lequel Leduc, à force d’intuition, arrive à une haute conscience d’une possible identité commune qui enrayerait ce fond d’exil. Espace marqué par les mouvements humains, le chaos du sol, cet endroit (pourtant interdit) lui ouvre le chemin d’un autre regard : ‘Le sol inhabituel me détache de moi-même. [...] je marche dans les pas des ouvriers.’ (p. 111). Ne sont-ce pas eux d’ailleurs qui, jour après jour, font la ville ? Aussi l’abandon du terrain en construction parle à Leduc de sa propre quête d’identité. En suivant métaphoriquement l’appel à édifier un peu plus chaque jour que représente ce territoire, Leduc entrevoit ses propres possibilités dans son territoire intérieur : ‘Je me ramasse, je m’introduis dans ce

¹⁴ Ne dit-elle pas d’ailleurs dans *L’Affamée* : ‘Je suis mon affameur.’ (p. 61), sous-entendant là la conscience que ce sont ses propres exigences (d’écrivaine) qui l’ont rendue ainsi.

¹⁵ Notons que dans *L’Affamée*, c’est même l’unique moyen de combler le vide sentimental de son intériorité : le monologue halluciné de ce texte nous apparaît comme la tentative désespérée de faire passer l’in(dé)passable.

tabernacle qui a une chaîne.’ (p. 112). Elle peut enfin entrevoir une porte de sortie à travers l’évocation d’un possible partage du sentiment d’abandon. Car soudain, c’est au cœur de la ville qu’elle comprend le mieux ce qui fait l’unité de ce désir de possession : reprenant le thème baudelairien, elle affirme que chacun court après sa propre chimère. Nous sommes tous identiques en tant qu’êtres désirants, c’est seulement l’objet de désir qui varie de personne en personne. Or, quel soulagement que de pouvoir se réfugier un instant dans le désir d’autrui – forme ultime de partage des solitudes :

Une très grande intimité au milieu de la rue. Je suis à l’abri. Je n’ai rien. Je n’invente pas. [...] C’est notre sang qui charrie la solitude. Pour l’oublier on se drogue. Cette drogue s’appelle la chaleur humaine, les échanges, les frottements, l’emboîtement des sexes. Je me drogue avec moi-même et délire froidement. [...] J’arrive au monde. (p. 112)

Ne s’agit-il pas là d’une naissance de soi à soi dans le plus pur auto héroïsme ? N’est-ce pas là l’émergence de l’événement total après lequel elle court dans le livre ? Comprendre enfin d’où vient la solitude qui lui colle à la peau pour pouvoir mieux la maîtriser. Ou encore, se faire naître au monde en pleine lucidité de cette marginalisation qui enrôle, de ce désir-tyran qui bouleverse un fragile équilibre de soi à soi. Dans un passage de *La Bâtarde* où elle évoque un de ses nombreux trajets à travers Paris, Leduc expose, en effet, ce qui fait toute la puissance de son désir au sein même de sa solitude.¹⁶ Car la ville est désir, la cité est corps, et le mouvement de va et vient des passants recompose dans son imaginaire le déplacement rapide des pulsions sexuelles que l’avidité de posséder (dé)génère :

Je convoitais comme je convoite les seigles, le mouvement, l’inclination, l’épanchement, le brassage, le jeu, la vague, la rumeur et le chemin de l’orgasme. (p. 253)

Or cette avidité sans bornes qui s’éveille dans les lumières du soir de la ville n’est, somme toute, que la partie la plus volatile du désir de la femme seule. Celle-ci désire le pouvoir, non seulement celui qu’elle peut avoir sur son corps mais aussi celui qu’elle peut imposer à l’ordre du monde. Pas étonnant donc que, dans l’exténuation d’un onanisme effréné, qui lui fait en quelque sorte expurger les liquides douloureux de sa solitude ‘Plaisir solitaire, lumière dans un miroir à Cayenne. Tu coules jusqu’aux genoux, tu serais donc une source, solitude’ (p. 254), elle prenne aussi conscience que sa solitude est ce qui va lui permettre de mener à bien sa quête de sens de soi. Tout doit partir de là, semble-t-elle dire en pointant son entrejambe de manière symbolique. C’est d’ailleurs ce qu’elle exprime sans détours quand elle affirme dans *L’Affamée* : ‘Je

¹⁶ Voir à ce propos de l’impact de la grande ville, le livre de Sheringham, *Parisian Fields* (1996).

n'aurais été qu'une montée de solitude. C'est mon chef-d'œuvre intime. Je suis à ma place quand je suis seule.' (p. 74). Avec un peu plus loin ce commentaire sur la chasteté :

La chasteté me procure tantôt l'équilibre, tantôt le déséquilibre. Mon déséquilibre est authentique. Mon équilibre par la chasteté est l'équilibre d'une ombre. (p. 76)

Soucieuse d'authenticité, tout doit donc découler d'elle-même au sens propre comme au sens figuré du terme. Les matières de son sexe de femme dans lesquelles elle se retrouve pour (com)prendre le monde en constituent l'enjeu premier. La femme seule, qui est aussi la femme sans pénis, se doit alors de trouver un échappatoire à sa castration socio-maternelle. Mais le chemin est long pour trouver une confiance en soi et enrayer ce processus d'auto-mutilation du désir identitaire :

Je mourrais de froid avec mon désir inutile de devenir intelligente. [...] Avoir une vie intérieure, réfléchir, jongler, planer, devenir équilibriste dans le monde des idées. Attaquer, riposter, réfuter, quel match, quelle bagarre, quelles accolades. Comprendre. Le verbe le plus généreux. La mémoire. Retenir, geyser de fidélité. L'intelligence. Ma privation déchirante. Les mots, les idées entrent et sortent comme des papillons. Ma cervelle... graine de pissenlit au gré du vent. [...] Pudeur, élégance. Discuter, échanger des opinions, avoir des convictions. (p. 254)

Dans ce passage, on comprend combien l'ambivalence de la femme seule est de se trouver dans une double image de masculinité et de féminité : retrouver le pénis mais le transformer au féminin. Avoir une vie intérieure de lutte pour s'affirmer, devenir forte par la manipulation du verbe certes, mais surtout convertir ce désir soit-disant mâle en une adéquation au mythe féminin. 'Généreux', 'mémoire', 'fidélité' sont des mots qui ont toujours défini les femmes dans l'imaginaire socio-culturel. Ainsi, par la co-présence des champs lexicaux d'un imaginaire sexuel classique, Leduc invoque ici deux choses. D'une part comment le ressaisissement de la femme seule ne peut pas se passer d'un modèle masculin et, d'autre part, comment c'est en le subvertissant qu'elle va pouvoir arriver à prendre parole, et donc possession du désir. Car l'intelligence est une capacité de jouer avec les codes, sur les codes, dans les codes, c'est une façon de détourner le sens commun au profit des sens annexes, c'est enfin comprendre qu'il faut recommencer à réfléchir les jugements de valeurs. C'est, en somme, la faculté de saisir que la norme peut varier et que seule l'ouverture à autrui (par l'échange) peut modifier cette relativité des règles existentielles. Ainsi, la femme seule se propose d'ouvrir les barrières d'épanchement du désir et de libérer, suivant son modèle, les milliers d'intériorités en déroute qui se perdent dans l'entrelacement des désirs de la grande ville :

Je récite : je suis seule parmi des centaines de millions de femmes seules, d'hommes seuls. [...] Plus malheureux, moins malheureux. [...] *Chaque cas est unique*. [...] Je me demande où est Dieu. [...] Je suis dans le courant du monde. J'humilierai sans le vouloir, ils m'humilieront sans le vouloir. Je suis parmi les vivants, c'est mon gros atout. Qu'est-ce que ce bourdonnement ? Mes oreilles quand elles ne veulent pas êtres seules. Mangeons, donnons notre amitié à la miette sur la table. (p. 255)¹⁷

Que dire en dernier lieu de cette prière de la femme seule ? Comment ne pas saisir dans cette plainte une tentative de poser un nouveau repère ? Celui de la problématique de l'unicité et de l'authenticité. Souvenons-nous de la première phrase de *La Bâtarde* : 'Mon cas n'est pas unique' (p. 19) qui fait écho, sans nul doute, à celle du passage ci-dessus 'Chaque cas est unique'. Comment expliquer un tel revirement de point de vue au tournant du roman puisque nous sommes ici au milieu du texte ? Comme si le particularisme leducien était justement d'être unique dans ce qui fait son manque d'unicité. N'a-t-elle pas saisi, dans ce retour autobiographique, que les entrelacements de l'expérience personnelle n'étaient en fait que constantes répétitions d'une vie plus vaste – celle d'une humanité qui, au tournant du siècle, est en train de perdre ses repères sous l'effet destructeur de la seconde guerre mondiale. Chacun est donc à la fois unique et non unique : telle est la portée de l'exemplarité que nous avons abordée plus haut. Il faut s'offrir à autrui comme spécimen d'expérience. Même si, pour soi, on demeurera toujours, par l'exigence de légitimité qui nous meut, une identité en fuite, car en quête de possession de sa propre singularité.

Voilà pourquoi, le dédoublement apparaît comme la seule alternative possible à la prise de soi. Se nommer certes, mais surtout se répéter permettra le seul contact avec l'âme de la femme seule. Car prendre conscience de soi, c'est avant tout prendre consistance en soi : 'J'ai dit deux fois « Violette » à voix haute, j'ai fait ainsi l'inventaire de ma présence.' (p. 137) affirme-t-elle dans *L'Affamée*. L'enjeu d'une subjectivité comme terrain divisible est alors ce qui permet de sauver la solitaire. En se découvrant un espace personnel dans une extériorité imaginaire, celle du texte, la voix de la femme seule peut s'épandre dans sa propre hémisphère de restructuration. Or, cet aménagement ne pourra avoir lieu que dans un espace clos où l'air vicié donnera justement l'impulsion à l'émergence du dire de soi. Comme si, partant d'un ventre imaginé (de l'utérus imaginaire d'une mère qu'elle serait à elle-même), Leduc tentait de naître à soi en se mettant au monde à partir du nœud existentiel tissé au cœur de son réduit. Retraite de soi, endroit exigü, recoin de honte, il s'agit bel et bien pour Leduc de

¹⁷ Nous soulignons.

ramasser dans cette niche ses débris éparpillés. Et, par un processus littéral de réduction, elle peut alors se condenser au point de n'extraire de soi qu'une essence vitale : tel est, dès lors, le processus de l'auto-fiction.

Chapitre 4

Réappropriation d'un espace : le réduit comme scène d'écriture

Réduit, pour toi, mon cœur bat. Je vais te quitter, dans ton coin j'étais enceinte, près de ta fenêtre j'envisageais un avortement. Pas de larmes, je voudrais des larmes. Chagrins touffus, maintenant je me tais. C'est grave, j'accepte de te quitter, tu ne m'as rien fait. Je vais partir sans toi. Tes murs étaient humides, tu me semblais méditatif. Je me promenais dans tes cloîtres, tu étais si sombre. [...]. Toi, régulier, humble avec ton absence de soleil. Je criais, je me déchirais, je vivais de toi. [...]. Réduit, expliquons-nous : je ne peux pas partir, je ne peux pas te tourner le dos. Vivre et mourir dans le même terrier. Déjà je me souviens de toi. Tu es secret, tu es discret, tu gardais pour toi nos clameurs, nos vociférations, notre cirque se refermait.¹

Section 1

La quête du lieu

Comme nous l'avons vu précédemment, l'héroïne leducienne se caractérise premièrement par le fait qu'elle n'a pas de place dans la société et que donc, son espace personnel est constamment assailli par autrui. Dans *La Bâtarde*, elle se présente comme un être en déséquilibre : elle est assise sur une chaise à trois pieds dont le quatrième pied, son père, est mort.² Complètement délocalisée au sens premier du terme, Leduc ne sait pas d'où elle vient ni comment elle peut saisir son identité : 'Où suis-je née ? Où suis-je tombée après être sortie du ventre de ma mère ?' (p. 57) demande-t-elle. D'emblée donc, elle s'impose par une position d'exclue (voire de marginale) puisqu'elle est reléguée dans un espace autre qui semble ne pas avoir de réalité en propre. Solitaire, rejetée, sans travail, pauvre, elle ne détient que la négation de ses désirs de possession. Elle vit comme en négatif de son appétit d'exister. L'espace lui est donc hostile, jusqu'à même son propre logement où elle se retire à l'abri du regard des autres – regard, qui, dans l'espace public, ne cesse de lui renvoyer sa propre déchéance. Car sa retraite est

¹ *La Folie en tête*, p. 195.

² 'J'ai mangé à ma faim chez eux mais à table j'étais assise sur une chaise à trois pieds. De quatorze à vingt ans le quatrième pied a manqué. Le quatrième s'était le mort, le séducteur de ma mère.' (*La Bâtarde*, p. 57).

une retraite de fortune, un espace pauvre, lugubre, là encore en marge d'un monde où l'apparence revêt une importance capitale et où l'espace de vie est vécu comme reflet de l'individu. Le réduit a donc, en un premier sens, un lien très fort avec l'expression du corps : il lui est lié mais aussi il joue son rôle quand la subjectivité leducienne se sent désertée par son propre corps.

(a) Vers l'espace de soi

Commençons par *L'Affamée* : dès les premières lignes, la narratrice solitaire fait l'expérience de l'angoisse vis-à-vis de l'espace. Son réduit est en effet vécu comme une extériorisation de son propre corps et donc de sa propre déchéance. Le réduit, c'est elle, c'est donc, en fin de compte, son refus de vivre. Voilà pourquoi, au début du texte, la voix narratrice s'enfonce dans une nuit de rejet et de souffrance corporelle : 'J'ai la nuit, j'ai les murs sur lesquels j'étends les bras. Je caresse les briques. Le grain des briques est revêche. Il décourage ma main.' (p. 14). Pouvoir s'étreindre soi-même, pouvoir se saisir et se donner de la douceur physique est marqué ici comme l'expérience impossible par excellence. Il est impossible de fusionner avec soi-même : le grain de sa peau est devenue le grain des briques, la matière humaine a fait place à la froideur des pierres. Ainsi, la tentative de saisissement de soi s'est annulée dans un découragement.

Car, telle est la trame narrative que sous-tend *L'Affamée* : l'espace intérieur ne se laisse pas convoiter aussi facilement. Conquérir sa propre place au monde, c'est aussi prendre possession d'un espace intérieur qui ne cesse de fuir. Il faut donc affronter les démons intimes que la présence d'autrui réveille chaque jour : écoute attentive des bruits de l'immeuble, reconnaissance des habitudes quotidiennes, anxiété de n'avoir aucune existence pour les voisins. Leduc s'expose ainsi dans ce qu'elle nomme 'un rapport de poussière' (p. 15). Tel un corps vicié, le réduit sous la fenêtre duquel s'alignent les poubelles, protège mais aussi fait mal. Comme son visage, il est à elle mais en même temps, elle n'en veut plus. Voilà pourquoi, dans *La Bâtarde*, nous avons une alternative intéressante au réduit de *L'Affamée*, celle de l'hôtel meublé qui, par la location, allège la douleur d'une possession de quelque chose de rebutant. Tandis que l'instabilité de la promiscuité installe l'ivresse de la liberté:

La vie en hôtel meublé excite. [...]. Ce qui se loue allège. C'est la transition entre le dénuement et la possession. Une chambre d'hôtel meublé est l'aboutissement d'une salle d'attente. [...] Nous recommençons l'amour avec nos voisins les amants. Nos semblables en

gueulant se précisent, ils nous donnent et nous leur donnons l'ivresse, la rage. Promiscuité, pénétration, mirage d'une communauté, voilà l'hôtel meublé. (p. 175)

Dans *Ravages* cependant, nous comprenons la quête de l'espace comme une réflexion sur la corporalité de l'identité et sur le besoin de se défaire de son propre corps, trop lourd à supporter. Roman d'apprentissage des fluctuations amoureuses d'une sensibilité, ce texte nous porte en effet à saisir les ravages du cœur dans la relation à trois avec Marc et Hermine comme autant de tentatives de s'échapper pour la narratrice. Le corps de l'autre, tel le réduit, devient alors une autre forme de possible déplacement et en même temps de potentiel remplacement de sa subjectivité : 'Je pensais à suivre Marc, à entrer en lui comme il entraît en moi, à demeurer en lui comme il demeurerait en moi.' (p. 280). Ici, le désir de possession va de pair avec un désir de perte de soi pour mieux se retrouver dans un nouveau lieu choisi par elle-même. En un sens, la problématique spatiale chez Leduc se substitue au désir subterfuge de transfuge de soi. Tout comme chez Colette, le détour va permettre un meilleur accès à l'intériorité identitaire qui a été détournée de sa voix. Voilà pourquoi, l'espace leducien est à considérer comme interface de rebondissement indispensable à la délivrance du cri de soi. Il est, en effet, d'une part l'espace autre dans lequel s'investit le désir identitaire, et d'autre part, il joue le rôle de l'espace de l'autre (l'étranger, la différence) au cœur duquel va se projeter le soi. Ainsi, dans cette dialectique de miroir et de contre-miroir du lieu idéal de soi, la voie personnelle peut se développer en émergeant sous forme de la voix originale. Voix qui se nourrit de la différenciation pour construire, dans un espace autre, l'étrangeté du même – l'identité particulière.

(b) Le réduit : la délivrance du cri de soi

Marque d'enfermement, de protection et de disgrâce à la fois, l'hostilité première va peu à peu se transformer en une acceptation de soi dans la lutte qu'elle mène avec son taudis :

J'ai honte de trahir mon réduit. [...] On ne louera rien. On retournera dans le réduit. On ne trahira pas. [...] Je ne plaquerai pas mon réduit. [...] nos disgrâces ne seront pas désunies. Par lui, j'ai pénétré cette demi-pauvreté qui a un lit, une cuvette, une table, un évier, un placard, une poubelle, un réchaud à gaz. Je le respecte, je ne veux pas le transformer. Il m'enlève à ma laideur, c'est mon souterrain. (p. 27)

Tentée d'abandonner cet espace pour une retraite beaucoup plus douce et plus familiale, désir de se donner de la vie par un regard ouvert sur le monde 'Mon oeil est gourmand' (ibid.), Leduc comprend alors combien son rapport à cet emplacement est important pour sa stabilité personnelle. Il la représente, il la présente, mais plus encore en se projetant en lui, elle marque le premier pas pour se retrouver. Elle peut en effet s'oublier en se concentrant sur les disgrâces de son appartement, elle peut ainsi composer avec sa propre illégitimité sociale. Accepter le réduit, c'est s'avancer vers soi. Et par ce contre-point d'horreur à son propre délabrement physique et moral, elle peut s'exiler à elle-même, s'oublier dans cet exil social. Car l'affamée est avant tout une asphyxiée, mais une asphyxiée qui se drogue de son manque d'air et de vie. Elle ne peut pas abandonner cette relation sado-masochiste qu'elle entretient avec elle-même par la truchement de son logement. Comme si elle se refusait à se donner un espace dans lequel elle pourrait répandre son désir, bien qu'elle ait l'intuition de ce qui lui rendrait un peu de bonheur. La narratrice de *L'Affamée* se refuse pourtant à la facilité d'un espace conquis d'avance. Car, si elle sait que la campagne représente pour elle l'ouverture nécessaire à l'expansion de son identité, elle ne veut pourtant pas s'y oublier dans un premier temps (p. 74).³

De même, nous retrouvons ce besoin de se délivrer d'un cri de soi au sein de l'espace confiné du réduit dans *Ravages*. Cependant, dans ce texte, l'autre en tant qu'espace aussi va jouer un rôle déterminant, comme si, par une réflexion d'espaces imbriqués les uns aux autres, la narratrice parvenait à saisir sa propre multiplicité identitaire – ce qui va justement la mener à l'écriture du cri de soi :

Je suis née pour hurler, je me taisais toute l'année. Le soir, je retrouvais ma tasse à café, je la brisais. Je posais ma joue sur mon épaule, je cherchais un peu de rose sous mes paupières. Mais c'était encore le même noir : le noir avare de la serge de laine. Je ne pleurais pas. Mes larmes demeuraient sous mes paupières avec la cendre froide. J'étais seule, je n'espérais plus, je ne dormais plus, je diminuais comme un cierge allumé. Maintenant Marc est là. [...]. Marc a joui. Il me semble que j'ai mis un héros au monde. (p. 269)

Par le détour que le plaisir abstrait du corps de l'autre représente pour elle, Leduc entre en effet dans une autre sphère de sensations. Car il lui faut imaginer le ressenti d'autrui, il lui faut se dessaisir d'elle-même pour entrer dans le réduit intime que représente la subjectivité corporelle de l'autre. Une fois encore, la notion d'espace suggéré par les choses, les personnes, le milieu qui l'entourent devient pour elle l'unique moyen de

³ Notons que c'est dans sa maison retirée à Faucon dans les Hauts de Provence que Leduc s'apaise à la fin de sa vie.

persévérer vers sa propre expression. Voilà pourquoi, le deuxième détour se fera par l'affirmation de soi au sein d'une capitale qui exclue par son avarice et son indifférence. Elle veut renverser le manque d'air de la capitale, sa propre occlusion identitaire, non par une fuite mais bien par un assaut, une exploration complète, comprenant tous les risques d'une telle aventure : 'Je ne sortirai pas de mon réduit. J'explorerai mes malheurs. Je bourlinguerai dans la peine.' (p. 107). Car Paris est apparu comme l'espace par excellence : celui de tous les possibles mais aussi celui de toutes les destructions. A la fois espace de démultiplication de soi dans un environnement ouvert mais aussi capable de cruauté dans une indifférence sans pareille, le réduit joue donc le rôle protecteur d'une identité en quête de soi :

Je prenais les immeubles, leur hauteur, la patine de leurs murs, la longueur des rues, les passantes, les passants, une femme non maquillée m'étonna. Ce que deux petites cavités peuvent recevoir et garder ... [...]. Parce que Paris est indifférent et grand. (p. 119)

En un sens, le taudis est le tabernacle, le garant de la pérennité leducienne : il est le temple de sa virginité psychologique et morale. Il est l'espace réduit d'une expansion de soi qui sourd.

C'est donc dans l'espace réduit de l'intérieur protégé que la nouvelle naissance par l'ascèse scripturale peut avoir lieu : 'Moi née à Arras me voici née à Paris.' (p. 216) dit-elle. Car elle a saisi combien elle peut manipuler l'espace extérieur sous la pression de son propre espace intérieur pour parvenir à une représentation rare de la réalité car personnelle : 'Espace, recueillement, proportions ne sont pas pour les passants.' (p. 216). Or, tel est le travail qu'elle a commencé lors de son activité de journalisme : rendre compte d'un espace infini, extérieur dans l'espace mesuré de la page blanche. Prendre possession de l'espace autre pour le rendre à autrui tout en l'intégrant à sa subjectivité fait donc rapidement partie de son drame personnel :

Je traversais la scène dans tous les sens, je ne ressentais rien. Moi, tragédienne de notre réduit, moi tragédienne des reproches et des ressentiments, moi, tragédienne de mes ovaires, tête fleurie de bigoudis, avec ma traîne de larmes, pluie d'orage pour pleurer, face brisée, douleur de la terre grasse retournée, qu'est-ce que j'étais dans le palais de Phèdre, dans l'appartement de Chimène ? (p. 329)

Comprenons bien la tragédie leducienne : une capacité de ressentir intensément, certes, mais aussi une impossibilité de se détacher de sa propre trame narrative. Elle ne veut rendre compte que de l'autre côté du rideau, du côté non connu, non vu. Il lui est difficile de se focaliser sur l'attention commune : son regard est neuf, il est aussi pervers par sa subjectivité en déroute. Selon elle, elle est déjà au centre de la scène, de

son propre spectacle dans sa vie : elle ne peut donc pas rendre compte d'une fiction, d'une littérature totalement inventée. Leduc nous dit ici que la tragédie se vit au quotidien, et plus encore, devant le décor fade du réduit. Il est sa scène idéale, son théâtre rêvé, ses tréteaux de fortune où elle joue la comédie et d'où seul pourra émerger son cri de soi, son affirmation d'un corps qui se cherche dans la représentation d'une grande ville.

Section 2

La tentation de l'autre réalité ou l'écriture en suspens

(a) De la scène du réduit...

L'espace du réduit devient alors le milieu dans lequel va avoir lieu l'assomption du 'je' dans toute sa souffrance :

Me voici encore, prête à vivre de toi, réduit. J'ai criblé tes murs avec des cris. J'ai éclaboussé ton plafond avec mes prières en folie. Ton plafond n'a pas de bonheur. Je trépigne, je hurle en le menaçant. [...]. Ton plancher ne connaît de moi que la loque. Je n'ai pas dansé dans mon réduit. [...]. Je l'ai frappé avec mes poings.[...]. Reprends-moi, réduit. Creuse-toi encore. Je veux te pénétrer avec mes peines. Oublions la mort qui a rêvé ici. Recueille-moi, réduit. Je n'allumerai pas. (*L'Affamée*, p. 98)

L'invocation au réduit se réalise ici dans une convergence d'un double espace. Il s'agit d'une co-représentation de l'intime, de l'intérieur, de l'espace privé dans un endroit extérieur, mais plus encore d'une zone complètement libre et ouverte au public – l'entrée dans l'espace du texte. Expliquons-nous, le réduit est devenu métaphore d'une progression du 'je' vers l'espace de soi : l'intériorité veut se révéler et surtout se trouver un endroit à elle. Or, le réduit est aussi un espace marginal. L'ultime possibilité qui reste à la narratrice, pour résorber ce conflit existentiel, est donc de se servir de l'espace réel que lui offre le réduit pour l'augmenter d'un espace imaginaire en faisant de lui le lieu de la génération de soi-même : 'Reprends-moi, réduit. [...] Nous serons toujours l'un à l'autre, réduit. Tu es la matrice dans laquelle une misérable revient.' (p. 97).

Car le réduit est finalement le support de ce qui va devenir le transport identitaire d'une voix en quête de soi. Par la concentration des affects qu'il représente et par la simplicité des retrouvailles douloureuses avec elle-même qu'il permet, le réduit

est donc le nouvel utérus. En effet, bien qu'intérieur clos, il est ouvert à l'œil scrutateur non plus de la mère mais d'autrui en tant qu'offert aux subjectivités inconnues par l'interface du texte. Le réduit est ce qui permet de faire le lien entre l'absence et la présence, entre la rupture et les retrouvailles que l'existence dans les mots expérimentée par la lecture a inauguré. Ne dit-elle pas : 'Je lirai toute la journée sans couper les pages, je ne quitterai pas ma mère.' (*La Bâtarde*, p. 68) ? En ce sens, apprendre le monde par les mots, c'est refuser la séparation totale avec le corps de la mère et s'écrire dans le réduit, c'est s'apprendre comme objet détaché du corps maternel tout en en retissant les liens. Ecrire au cœur du réduit a donc une fonction cathartique forte dans l'imaginaire leducien : il la fait entrer dans le texte du corps primitif, corps premier désiré en absolu. Ainsi, en réintégrant le corps de la mère, c'est son corps qu'elle réintègre et pousse au développement, à la nouvelle naissance.⁴ Elle va se présenter et même se représenter alors dans tout l'affranchissement d'une intériorité libre qui tente de se libérer des images asphyxiantes d'une société trop pesante. C'est à ce moment-là que l'écriture prend le relais de cette liaison scabreuse entre une réalité décevante et un désir qui veut toujours plus. Ecrire sera donc l'unique moyen de se débarrasser de l'emprise de son propre corps que le réduit incarnait – tout en ayant joué le rôle d'une mise à disposition de l'espace nécessaire au développement interne de soi :

Assise à ma table, j'essaie d'écrire. Pendant que j'essaie, je me délivre laborieusement et innocemment de mon incapacité d'écrire bien. Ma plume grince. Je gémis avec elle. Nous gémissons pour rien. Nous formons ensemble des mots inutiles.[...]. Pendant que je m'efforce, je trace ma voix à mes impossibilités et je les oublie. Ce paragraphe les représente. [...]. Plus je m'efforce, plus je crois que je travaille bien, plus je m'égare, plus je me drogue avec mon effort. Capables et incapables d'écrire, nous suons de la même sueur. L'effort est un faux frère. (*L'Affamée*, p. 52)

Translation de l'espace du réduit et de la table à celui de la page blanche, investissement en lieu et place d'un vide premier d'une explosion subjective, bataille de soi contre soi-même, lutte avec le réduit pour se faire admettre, création d'une authenticité fictive par le pouvoir de l'imaginaire, la voix leducienne s'expose comme un dernier recours face à une désagrégation sociale et personnelle impossible à surmonter – tout en demeurant pourtant condition première de sa survie.⁵ N'est-ce pas d'ailleurs ce que nous avons dans le passage où le travail d'écriture est relayé par la

⁴ Par l'acte d'écriture, elle prend conscience/consistance de soi et se réunit avec la matérialité de son corps : 'Apprendre à lire, c'est mon index contracté sous la lettre, le mot, la phrase, apprendre à écrire, c'est le crayon avare, non friable entre les pinces du porte-crayon.' (*La Bâtarde*, p. 33).

⁵ D'ailleurs, elle fantasme l'ablation de sa main pour ne plus écrire : 'Pour ne plus écrire, c'est ma main droite qu'il faut sectionner.' (p. 187).

besogne nécessaire du ménage du réduit (ibid., p. 188) ? Comment alors comprendre ce déplacement si ce n'est comme une volonté de montrer l'enjeu d'évidement que représente l'action d'écrire. Car écrire, c'est s'inscrire dans le réel mais dans un réel propre où la maîtrise règne. Nettoyer le réduit c'est donc d'une certaine façon montrer un intérêt nouveau pour le corps, ce corps laid rejeté mais dont il faut quand même supporter et maintenir les désirs. N'est-ce pas aussi ce qu'elle ressent, alors qu'enceinte et après des tentatives abortives, elle se réfugie dans le lit de sa mère afin d'écrire des articles pour des magazines féminins ?

Ecrire, c'était lutter, c'était gagner ma vie comme les croyants gagnent leur paradis. [...] Inoubliable après-midi avec mon papier à noircir, avec ma volonté de femme seule qui se suffit et ne veut pas tomber. (*La Bâtarde*, p. 354)

(b) ...à la scène d'écriture

En effet, s'intégrer dans l'espace du papier lui permet de se détacher de son propre corps et de sa souffrance en les sublimant et en les transposant en une lutte pour s'imposer en tant que volonté et individu. En un sens, c'est aussi montrer le respect de soi qu'elle a conquis au fil du texte. Se consigner dans le néant de la page du texte, c'est bien s'affirmer au-delà des règles sociales puisqu'il s'agit de se réapproprier par le truchement de son texte – cet espace corporel jadis démembré. Pouvoir enfin dépasser la pluralité des existences exigées par le monde pour se poser en soi-même afin de se dire dans la plus grande simplicité devient l'ultime conclusion de cette quête de soi dans la clôture (vaste) du réduit: 'Ma place est en moi-même. J'ai un port d'attache dont je suis l'unique mouette. [...] Ma place est en moi-même. Le reste est vanité.' (p. 186).

C'est ainsi, par le détour de la double appropriation de l'espace externe et corporel en une métaphorisation textuelle de soi que Leduc parvient à s'éprendre de soi. En faisant de cette réduction première une expansion infinie de sa personnalité, le réduit marque un apaisement des troubles intérieurs puisqu'il pose le premier repère sur le chemin douloureux d'une conquête de soi, comme le montre la fin de *L'Affamée* :

Je me suis éloignée à pas feutrés. Je me tenais droite dans mon réduit. Je ne parlais pas aux murs. J'ai remis le même tablier. J'ai serré plus loin ma ceinture de cuir. Je me suis assise à ma table. Je n'ai pas attendu longtemps. On dégageait mon cou, on tirait sur le col de mon tablier, on agrafait sur ma nuque une rivière de diamants. (p. 197)

Eloignement, droiture, silence et retenue, contenance deviennent les nouvelles qualités de cette voix narratrice reconstruite sous l'œil (du) public. Nouvelle authenticité qui va

de pair avec un nouvel art d'écrire aussi. Celui d'avoir la capacité d'inventer un élan à un ensemble d'images désagrégées, de permanences transposées mais surtout de réorienter une identité en déroute en imaginant une nouvelle forme de succès : 'On dégageait mon cou, on tirait sur le col de mon tablier, on agrafait sur ma nuque une rivière de diamants.' (p. 197). Fin de l'asphyxie, écrivaine artisanne de son labeur, par l'image du réduit, Leduc a recomposé une poétique d'écriture : celle de l'humilité dans la création, celle du pouvoir de l'imaginaire de compenser les manques d'une existence de solitude. Pouvoir, par l'intermédiaire de l'espace clos du réduit, réveiller la réalité devient son unique credo : il lui faut déchiffrer par les impressions ce qui ne se révèle pas d'emblée. Prenons ce passage de *Ravages* où Marc dormant, elle tente de le saisir dans son essence d'être :

Il dort deux minutes, ensuite il est tout étonnement, toute nouveauté, tout abandon. *C'est une page blanche qui s'éveille.* Je distrais avec mes lèvres ses paupières, la racine de ses cheveux, ses sourcils, je cherche avec ma bouche sa chaleur au creux de l'épaule, et c'est là que je me perds dans l'haleine des saints innocents. (p. 296)⁶

Dans ce cours fragment, nous avons tout l'art leducien condensé. Partir de la réalité, l'approfondir, la dépasser jusqu'à en extraire les fondements tangibles du visible constitue un des aspects les plus importants qui soit entrelacé à sa propre quête identitaire. En ce sens, Leduc a cherché et a trouvé comment se définir dans une autre réalité, celle de son désir propre.

Ne donne-t-elle pas d'ailleurs dans *Ravages* une définition de cet art de soi quand au milieu du texte elle affirme 'J'avais retrouvé l'écran le plus opaque : celui qui cache le monde.' (p. 276) ? Comment en effet lire cet écran si ce n'est comme espace de projection ? Mais dès lors pourquoi parler d'opacité par rapport à la réalité ? Un écran consiste tout d'abord en un espace de représentation qui joue le rôle aussi de révélation à celui qui se plonge dans ses images. Comment donc interpréter cette parole de Leduc ? Si l'on considère la notion d'écran d'un point de vue psychanalytique, l'on peut dire qu'elle se rapporte à celle du souvenir mêlant des expériences infantiles marquantes à des fantasmes d'ordre inconscient. Le souvenir-écran est en fin de compte un arrangement réflexe entre des refoulements et un principe de défense qui, par la technique de déplacement, va permettre de condenser les affects afin de les révéler tout en les voilant. Ainsi, Leduc nous paraît consciente de sa technique d'expression : sous une couverture qui cache le monde puisqu'elle rend opaque un certain côté du réel, elle

⁶ Nous soulignons.

sait qu'elle révèle d'une autre manière sa propre réalité hors-norme. Car l'écran qui cache le monde n'est rien d'autre que la toile blanche de sa subjectivité sur laquelle se projettent ses fantasmes de femme seule, de femme dévoyée, de femme écrivaine. Ainsi, prête à tout endurer pour se satisfaire dans ses exigences de prise de pouvoir et de parole, Leduc ne négligera rien concernant ses fantasmes de possession et de révélation. L'aveu chez Leduc se fait, en effet, bien souvent hallucination prémonitoire, divagation folle.

Ainsi, du réduit, on est passé à une autre sphère : celle d'un espace libéré et à conquérir sous toutes ses formes car manipulable à l'infini. Il s'agit de l'espace de son propre désir, de la scène secrète de ses convoitises, des contusions psychologiques qui vont la révéler à elle-même. Car Leduc a besoin de se suspendre dans un demi-monde à moitié fantasmatique pour se récupérer. La réalité est trop difficile avec elle et ainsi que l'a écrit Beauvoir, après le remariage de sa mère :

Désormais, elle a eu peur de toutes les consciences, parce qu'elles détenaient le pouvoir de la changer en monstre ; de toutes les présences, parce qu'elles risquaient de se fondre en son absence. (*La Bâtarde*, p. 8).

Il lui a donc fallu se créer un espace de retranchement pour se protéger mais aussi pour renaître neuve à partir de son passé douloureux : 'Le passé ? C'est un ventre. Me voici dedans ; 3 h 31 à ma montre-bracelet.' (p. 278) écrit-elle dans *La Bâtarde*.

(c) Le lieu de soi ou l'impossibilité suicidaire

Voilà pourquoi, pour finir, nous étudierons en détail comment c'est dans *Ravages* que Leduc va donner un ton final à l'hémisphère du réduit dans la scène de la tentative de suicide. En effet, le décor de la chambre meublée devient, dans ce passage, comme la condition *sine qua non* de l'impulsion dramatique et surtout de la communication à autrui : 'L'ordre dans la chambre sera clarté. Cette clarté éveillera Marc.' (p. 374) dit-elle.

Poussée à l'extrême par une relation sentimentale qui se délite, la narratrice n'a pas d'autre choix pour libérer sa parole que de révéler l'intérieur de la chambre en tant que métaphore de son propre (incurable ?) mal-être. Il lui faut donc combler le vide affectif ressenti par une activité de remplissage de l'espace externe : arranger les objets, certes, mais aussi ouvrir un son, une parole dans un univers où l'absence et le silence

règnent. 'Le silence me donnera le vertige si je ne parle pas dans la chambre' (p. 374) dit-elle : que dire de cette assertion si ce n'est qu'elle exprime de manière relativement directe une crise de type existentialiste ? Par l'élément négatif et négateur du silence, ainsi que la menace qu'il représente pour elle, la narratrice met en relief une des conditions du sentiment de liberté tel que Sartre le définit dans *L'Être et le néant*. Cette condition est l'impression de vertige, de perte de soi qui s'empare du 'je' quand il prend conscience des infinies possibilités que son être recèle au point de comporter aussi leur contraire et donc sa propre annihilation. L'acte de parole devient alors une façon de se raccrocher, sorte d'attitude de mauvaise foi développée par l'écrivaine face à une identité en déroute. Et c'est là que la chambre prend son ampleur de décor essentiel au développement de l'intrigue : elle est en effet le lieu où se noue la lutte entre les forces de l'abandon et de la création, entre 'l'inexorable silence' et 'la sournoiserie d'une armée à l'affût de l'autre côté des monts' (p. 374). En somme, c'est un combat aussi entre l'incommunicabilité et le désir pourtant d'altérer les murs impassibles entre son 'je' et l'autre.

Car, cette lutte au sein du réduit représente aussi la fin, la mort de la mauvaise image, du mauvais souvenir, du travail solitaire (celui de Marc mais à travers cela le sien propre). Ayant détruit les photos de Marc par vengeance de son indifférence, Leduc intègre sa voix alors à un système de représentations abstraites dont l'enjeu sera de faire sortir du néant l'image unique capable de dire, au sens fort du terme, la réalité : 'Les photos que j'ai déchirées sont ensevelies sous une pyramide de silence.' (p. 374). Dépossédée de toute reproduction, de tout contact avec la représentation, mis en face de soi-même sans pourtant être capable de se saisir, la narratrice n'a alors pas d'autre issue pour s'échapper dans son réduit que de partager leur sort commun jusqu'au bout.

Se détruire par le gaz dans le réduit, c'est en fait retourner dans le ventre des souvenirs, dans la matrice de toute représentation et de tout drame. Mais c'est aussi se délivrer des mauvaises images de soi pour se recréer telle qu'elle le veut vraiment. Voilà pourquoi nous avons isolé six séquences dans la progression narratrice de cette scène primordiale dans l'œuvre leducienne : ⁷

1. Une première séquence qui présente l'enjeu double de la négation en cours : destruction où construction ?

⁷ Nous soulignons.

J'ouvris le robinet à gaz, j'allumai. Les flammes en fer de lance, le tremblement, la trépidation, cela était encore l'espérance. Je ne me réchauffai pas à cette chaleur qui ferait bientôt pleurer les murs. [...]
Je n'osais pas respirer, je n'osais pas me souvenir, je n'osais pas espérer. (pp. 375-76)

2. Une deuxième séquence qui pose le problème de la représentation et du jeu leducien faisant de Leduc une Phèdre moderne confrontée à l'inutilité de sa mort : le manque d'images comme condition absolue de l'absurde ?

L'odeur tout de suite nauséabonde monta jusqu'au sinus, se logea sous le front, refroidit l'âme, gela ma plaie. [...] Ce serait lent, ce serait encore de sourdes manœuvres, travaux de patience. [...] Je me souris dans la glace, je me pris la main, je me conduisis jusqu'à la fenêtre. [...] C'était une phrase qui me venait de je ne sais où. Pour parler, pour m'entendre. Le gaz redit chut, chut [...] Je croyais que l'odeur morbide serait un spectacle. Il n'y avait pas d'odeur morbide, *il n'y avait pas de spectacle*. Je pris mon tube de rouge, je me fardais les lèvres. (p. 377)

3. Une troisième séquence qui se rattache à la première image leducienne de l'asphyxie liée au personnage de la mère : l'enrayement suicidaire ou le refus de l'asphyxie maternelle

Ma mère soulèvera les épaules. Je soulevai d'avance les épaules comme elle les soulèverait. Je ne mourrai pas et je ne pourrai pas payer la note de gaz. [...] Marc ne venait pas. [...]. *C'est fade le début d'une asphyxie*. [...] L'idée que je pouvais arracher le tuyau de caoutchouc au réchaud et me rattacher plus vite à la mort en mettant son cordon ombilical dans ma bouche ne me vint pas. (p. 379)

4. Une quatrième séquence enfin qui montre combien l'annihilation en cours n'est pas une destruction mais bien une écoute des forces de vie en elle : se détruire comme quête de l'intensité d'être où le divertissement morbide

- Je m'ennuie, je m'ennuie, je m'ennuie, dis-je aux choses de la cheminée.
[...] Je voulais pleurer. J'étais vieille, usée, desséchée. Marc ne vient pas et je ne meurs pas. [...] Toutes les larmes se ressemblent. [...] L'odeur pullulait. 'Délivre-moi de cette odeur', dis-je à moi-même. Mais elle m'envahissait comme aucun amant ne m'envahirait. La mort serait charitable : je me quitterais sans me débattre. Je me pris la main en pensée, je m'entraînai de tunnel en tunnel. *Mourir c'était écouter*. (p. 380)

5. Une cinquième séquence qui fait rentrer le lecteur dans le jeu nouveau de manipulation de la vie et de la mort où la réincarnation de l'entité narratrice en un démiurge de soi-même

J'eus honte. Je n'avais pas osé mourir. [...] Je devinais qu'elle me méprisait mais j'étais à l'abri dans la tanière de l'échec. [...] *J'eus honte de vivre sans blessure, sans maladie*. [...] Je voulais mourir de dégoût. Vivre était une trop grande déception. Je disparus. [...] *Tous croyaient que je mourrais. J'escroquais les vivants comme j'avais escroqué la mort*. (p. 382)

6. Une dernière séquence qui marque la renaissance de soi en une existence ouverte, détachée du réduit car intégrée dans une vie publique : le réduit comme espace dramatique d'une existence à vivre dans les mots

Ils me firent respirer dans un ballon et à mesure que je respirais je me fortifiais, je rajeunissais et m'assainissais. Je levai les yeux : un pompier lisait les titres de nos livres. *Notre chambre était tombée dans le domaine public.* Je respirais, je respirais. Bientôt j'éclaterai de santé. (p. 382)

Ainsi, la tentative de suicide lui permet de s'assimiler, de se perdre et de vivre la symbiose première du corps en tant qu'objet physique dans un autre objet – qui, contrairement au corps de la mère, ne peut pas refuser. Mais c'est aussi en même temps une volonté de dé-posséder sa subjectivité interne en une chose inerte afin d'aboutir au néant de soi (sorte de retrouvailles de l'état premier en tant que chose de silence). Par l'accumulation des notions de présent, passé et futur, nous comprenons comment Leduc pointe l'asphyxie en cours, non seulement comme celle de son corps, mais aussi comme tentative d'irradier son imaginaire étouffé par une sensibilité trop forte à la temporalité : 'J'avais du silence dans mes membres, dans ma gorge, entre mes dents, entre mes cheveux. [...] Je me pris le front mais le silence sépara mon front de ma main.' (p. 376). Leduc dans cette scène va donc très loin dans l'approche qu'elle effectue de la notion d'identité de soi. Elle plonge en effet le lecteur en pleine dialectique entre forces physiques et psychiques, affects moraux et corporels qui la gouvernent.

Par ces extraits, nous approchons ainsi le cœur de l'imaginaire du réduit comme scène d'écriture essentielle qui a mené au lieu textuel de soi. En effet, il est le lieu qui la fait littéralement passer de son corps privé/extérieur à son corps comme objet public/dans sa subjectivité intérieure. Le réduit est donc un espace investi au double sens du terme : que ce soit en tant qu'espace revêtu d'un pouvoir symbolique de rendre à soi-même, ou bien que ce soit en tant que lieu à posséder dans son intégrité physique. Mais plus encore, d'un point de vue psychanalytique, Leduc l'a chargé d'une énergie psychique intense dans sa quête de soi puisqu'il représente tout ce qui lui échappe en elle-même ainsi que ce qu'elle s'efforce de s'approprier. Ainsi, vouloir se suicider dans le réduit marque l'ultime charge mentale qu'elle implique dans sa relation à cet espace : car se détruire va la rendre à elle-même, certes, mais plus encore va lui montrer le chemin d'un autre lieu, celui qu'elle nommera, par la transposition imagée en objet du littéraire, le réduit.

Par ces tours et détours, l'espace réel, transformé en espace corporel puis sublimé en scène mythique de la naissance de la voix a donc permis la création du lieu de soi comme plate-forme où se jouent constamment la mise à mort et en même temps la renaissance (impossible du suicide) d'un 'je' qui, illégitime et banni, se trouve condamné à l'entre-deux des possibles identitaires.

Conclusion

Ainsi, en parallèle de la quête du sens de soi, il y a eu chez Leduc le parcours d'un désir qui tente de donner signification à un espace autre. Celui-ci symboliserait l'ensemble des affects liés à l'étrangeté d'autrui. L'intégration du lieu au texte en pleine modification de sa propre signification joue alors le rôle d'interface différentielle dans la narration : les biographèmes spatiaux (chambre meublée et réduit) se déforment sous l'impact de l'unité textuelle. En effet, zone de rebondissement de la source d'écriture, le réduit est devenu aussi l'espace où se crée le modèle imaginaire. En ce sens, il est la métaphore du plaisir douloureux, de la relation sado-masochiste d'une subjectivité de femme déchirée dans son identité par son existence naissante d'écrivaine.

Telle est donc chez Leduc la tentation de l'autre réalité : celle qui va faire passer, par l'intermédiaire du réduit, de l'espace commun (mais privé) à un espace intime (mais public). Le texte approché en tant qu'objet de valeur de soi est alors ce qui va s'immiscer entre réalité vécue et réalité traduite dans les mots. Tel est donc le sens de cette description du réduit peu après la tentative de suicide :

Marc ne devinait pas que je me retrouvais étrangère entre des murs étrangers. Je me sentis très proche et très loin de lui. Non, je n'étais pas dans la chambre. J'étais sur une passerelle entre la chambre et la rue. (*Ravages*, p. 391)

Désormais, la rupture est consommée entre la chambre meublée et le réduit. La voix narratrice se sent donc constamment arrachée à la réalité par la sensation d'étrangeté qu'elle a investi elle-même dans le réduit. Si elle vit dans la réalité, celle-ci désormais est toujours traduite par cette 'passerelle' entre le privé et le public, entre son existence telle qu'elle est vécue et telle qu'elle va la relater. Détachement de soi nécessaire pour mieux s'appartenir, tandis qu'une page écrite la rend indéniablement à elle-même :

La mort vous émousse quand vous êtes le contraire d'un héros. Je mis une nouvelle feuille de papier blanc sur la machine à écrire, [...]. Il me semblait que l'Europe se taisait, que c'était une faveur, qu'elle me laissait l'espace pour décider si je quitterais Marc ou non. [...] Je ne décidai rien. Je revins à ma machine. Je taperais jusqu'à deux heures. Cela je pouvais le décider. (*ibid.*, p. 406)

Enfin, puisqu'elle ne peut mourir héroïquement, la narratrice a besoin de se constituer en héroïne de sa propre vie. Le pouvoir sur sa propre signification devient le dernier recours pour se prouver son existence. En somme, c'est en se donnant elle-même son

propre sens, en se faisant entrer dans l'univers du texte, du symbole qu'elle pourra se ressaisir. Réfugiée désormais dans l'univers du réduit, solitaire, elle peut alors s'ouvrir aux autres et se constituer en réceptacle de la parole d'autrui : 'Ceux qui ne s'écoutaient pas vivre furent toute ma vie.' (p. 420) dit-elle et aussi 'J'attendais : je recueillais les instants des autres, mon cœur s'épanchait sur le rebord des fenêtres' (ibid., p. 420).

De la réduction primitive et de la paralysie, elle est passée à une expansion de son espace car, malgré une action violente, elle avait dirigée ses forces vers un seul but : toujours briser le silence et la solitude de la femme seule, toujours dire par les mots ce qui n'a pas de sens dans un univers social patriarcal. Tel est donc le destin de la femme écrivaine du réduit : s'épancher à l'infini dans l'exemplaire de papier 'Je tapais, je tapais : j'avais un paquet de marteaux et de caractères d'imprimerie sur le cœur.' (p. 419). Devenue être de papier, elle peut enfin se réaliser et consommer ses plus intimes affects afin de pouvoir mettre un point final, de manière symbolique certes, à sa première relation sentimentale, tragédie de toute sa vie, sa mère. Voilà pourquoi, s'étant récupérée dans l'univers double du réduit, la narratrice peut enfin clore, en relatant ses débuts d'écrivaine, le roman d'amour et de haine commencé avec *L'Asphyxie*. Nul besoin de gaz, nul besoin d'images complexes, c'est seulement dans l'évocation de sa perte et de ses retrouvailles avec soi-même que Leduc achève ce qui constitue finalement son plus important roman : 'Je pouvais partir. Le roman avec mère finissait bien.' (ibid., 462) dit-elle après son avortement.

Ayant refait le parcours de la vie et de la mort, du silence et de la venue à la parole, c'est bien dans la venue à l'écriture qu'elle s'est déclarée dans toute sa liberté de femme et qu'elle a pu rétablir une image d'elle beaucoup plus ressemblante à sa réalité. Réalité subjective qui pourtant va s'imposer comme regard de norme sur un 'je' fatigué des jeux de soi infinis car reflets de plusieurs représentations. Leduc, en ce sens, parachève la quête d'une essence de l'image femme, et en lui donnant voix, elle l'ouvre à d'autres possibilités.

Partie IV

**De l'éclatement à la structure, du morcellement des
voix à la quête d'une voix: vers l'exil identitaire**

Assia Djebar

(1936-...)



Chapitre 1

Le sens dédoublé ou la déchirure intérieure devenue texte

Amour imprenable. A chaque instant, la langue étrangère peut – pouvoir sans limite – se retirer en elle, au-delà de toute traduction. Je suis, se disait-il, un milieu entre deux langues : plus je vais au milieu, plus je m'en éloigne.¹

Avec Djébar, l'enjeu de la quête d'identité prend un tout autre aspect. En effet, au travers de ses textes, le lecteur voit défiler devant lui tout un panel (auto)fictionnel qui semble servir de double discursif à l'auteur. Des personnages de roman dans *Les Alouettes naïves* (1967) par exemple, aux instances narratrices proches du 'je' de l'autofiction dans *L'Amour, la fantasia* (1985) ou même dans *Loin de Médine* (1991), à chaque fois, les histoires sont, en effet, empreintes d'une marginalité dédoublée. Que ce soit en termes d'espace(s) extérieur(s) ou d'espace(s) intérieur(s), la notion d'existence déplacée s'impose dès le départ entre le sens de soi et le sens qu'autrui donne à ce même soi – mouvements identitaires transversaux que nous avons avec Leduc et de manière moins évidente, avec Colette.

En effet, l'identité est présentée avant tout comme un sens (de soi) dédoublé sur plusieurs plans : idée que le 'je' se fait de lui-même à travers l'expression de son discours personnel mais aussi représentation de soi et image de soi détournées par le regard d'un autre à travers le jeu des multiplicités de versions d'une même histoire racontée.² De plus, cette notion de décalage, de l'écriture de l'entre-deux est au cœur de l'expérience de Djébar – femme arabe parlant/écrivain en français en dehors de son pays d'origine mais aussi écrivaine d'expression française tout en sensibilité arabo-berbère. Dans son oeuvre à caractère autobiographique qu'elle nomme le 'quatuor algérien' composé, pour l'instant, de *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995), Djébar s'impose donc avant tout comme transfuge

¹ Abdelkebir Khatibi, *Amour bilingue*, p. 10.

² Par exemple dans *L'Amour, la fantasia*, la dernière section du livre intitulée 'Voix' intercale dans chacun des quatre premiers mouvements le récit du 'je' autobiographique de Djébar avec celui d'une autre femme racontant ses déboires de guerre ou bien familiaux. Après ces deux récits, dans une troisième phase, Djébar reprend le texte, cette fois-ci en italique, comme pour rajouter sa propre version de conteuse au récit du 'je' de la femme (l'histoire de Chérifa dans le premier mouvement, pp. 129-163).

de son milieu.³ Car, ainsi que l'écrit Monique Gadant dans son article 'La permission de dire « Je »', écrire l'identité-femme, dire 'je', chose impossible en arabe, et de surcroît dans une autre langue, est ce qui sanctionne ce que nous avons nommé 'le sens dédoublé' de soi tout en le consommant à travers la production textuelle.⁴

Car, il s'agit, somme toute, de rendre compte d'une double oppression dont les tenseurs respectifs sont liés. L'écriture marque en effet le point de résistance à cette double relation ambiguë sur le modèle hégélien du maître et de l'esclave. D'une part, Djébar soulève le problème du colonialisme et de son (im)position culturelle, notamment par le biais de la langue qui porte en elle un imaginaire.⁵ Et d'autre part, elle souligne le resserrement mâle, au sein même de la société, qui s'est développé tout au long de cette période envers la femme (ou plutôt envers son image) : c'est ce qu'elle dénonce dans la postface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980) intitulée 'Regard interdit, son coupé' :

En Algérie, précisément, lorsqu'en 1830 commence l'intrusion étrangère – maintenue coûte que coûte aux seuils des sérails appauvris –, à l'investissement progressif de l'espace au-dehors, correspond parallèlement un gel de plus en plus sourd de la communication intérieure : entre les générations, et encore plus entre les sexes. (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 153)

L'écriture et la construction littéraire apparaissent dès lors comme l'arme unique capable de faire éclater ces représentations qui sont en dehors mais qui tentent

³ Les éditions des textes principalement étudiés seront les suivantes : *Les Alouettes naïves*, Paris : Actes Sud, coll. Babel, 1997 ; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris : des Femmes, 1984 ; *L'Amour, la fantasia*, Paris : Albin-Michel, 1996.

⁴ Dans cet article, Gadant part de la constatation que l'écriture du roman, genre emprunté à l'Occident, pose un triple problème qui est triple transgression. Le besoin de se dire impliquant le recours au 'Je' : 'Que l'œuvre soit plus ou moins proche de l'autobiographie, le simple fait de dire 'je', d'exposer la subjectivité est déjà une incongruité, puisque la morale oblige à un effacement de l'individu dans le groupe.' (p. 94). Ensuite, l'écriture de soi est une ouverture sur le privé et donc entame l'honneur des pères et maris quand l'écrivain est une femme (elle peut faire surgir la honte sur le nom de sa famille). Nous pouvons d'ailleurs rappeler ici que Djébar a choisi son nom d'écrivaine en relation au vocabulaire arabe : 'After asking her fiancé to recite the ninety-nine ritual modes of address, Djébar selected *djebbar*, a phrase praising Allah, as her pen name.' (Katherine Gracki, 'Writing Violence and the Violence of Writing in Assia Djébar's Algerian Quartet', *World Literature Today*, 70. 4, 1996, p. 835). Enfin, écrire sur soi consiste en une double trahison car la femme, être abstrait, est celle qui n'a pas d'existence propre et donc qui n'a pas la parole. En ce sens-là, la femme qui écrit menace les fondements même de la société et de la politique : 'Si elle s'empare de l'écrit, elle s'emparera de la parole, et menacera la règle de la séparation des sexes (inficel), condition d'existence de la société. Elle violera la loi que les hommes eux-mêmes doivent respecter. Il est donc interdit deux fois à la femme de parler (d'elle).' (Gadant, 'La permission de dire « je », Réflexions sur les femmes et l'écriture à propos d'un roman d'Assia Djébar *L'Amour, La fantasia*', *Peuples méditerranéens*, n° 48-49, (juil-Déc. 1989), 93-107. p. 94).

⁵ Prenons par exemple, la réflexion de Djébar sur les mots d'amour français et notamment 'Pilou chéri' qui semble la couper à jamais de la nomination de l'amour : 'Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce « Pilou chéri », résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ces mots d'amour ne me serait réservé...' (*L'Amour, la fantasia*, p. 38).

d'informer l'identité intérieure. D'ailleurs, Djébar le souligne dans *L'Amour, la fantasia* : l'écriture est finalement plus que ce dévoilement de soi 'mais pas seulement pour sortir de l'enfance, pour s'en exiler définitivement' (p. 178) puisque, dans la langue adverse, elle mène à une 'mise à nu' renvoyant 'étrangement à la mise à sac du siècle précédent' (ibid.). Ainsi, face à cette ambivalence intrinsèque à son existence, Djébar utilise la technique du détour qui est aussi subversion – comme nous l'avons vu avec Colette par exemple dans les jeux de rôles et aussi avec Leduc dans l'utilisation du grotesque – en inscrivant dans le texte français non seulement le monde des opprimés (celui des hommes dominés de son peuple) du colonialisme ; mais aussi en insistant sur la libéralisation des femmes de la domination masculine notamment dans l'insistance sur leur participation à la guerre d'Algérie (1954-1962).

Car le biais que Djébar utilise, pour justifier son travail de sape de l'imaginaire du féminin mais aussi de l'orientalisme (rappelons que la féminité arabe n'est pas la féminité de l'occident), est celui avant tout, de la trame historique.⁶ Dans *L'Amour, la fantasia*, Djébar choisit délibérément l'écriture de la guerre pour lancer son récit, ou plutôt la relecture commentée des textes laissés par les colons français. Ainsi, par cette transmission textuelle, mais aussi transculturelle, qu'elle compare à 'une spéléologie bien particulière' (p. 91), Djébar raccroche désespérément sa quête identitaire à autrui et son acte transgressif devient légitime car le soi devient prétexte à un passage, une ouverture à l'autre quand elle relate l'asphyxie de la tribu d'El Kantara par exemple :

La mémoire exhumée de ce double ossuaire m'habite et m'anime, même s'il me semble ouvrir, pour des aveugles, un registre obituaire, aux alentours de ces cavernes oubliées. Oui, une pulsion me secoue, telle une sourde nostalgie : remercier Pélissier pour son rapport qui déclencha à Paris une tempête politique, mais qui me renvoie nos morts vers lesquels j'élève aujourd'hui ma trame de mots français. (p. 92)

En somme, elle n'est que strate parmi d'autres strates, participant à l'immense palimpseste de la mémoire, elle n'est que l'interface sur laquelle une nouvelle version des souvenirs va s'inscrire et autour duquel les espaces différentiels du grand texte Historique ne cessent de se mouvoir.⁷ En donnant une épaisseur légitime à ses récits, Djébar apporte une nouvelle structure à la déconstruction du mythe féminin. Car en

⁶ En effet, après ses études à l'ENS, Djébar se spécialise en histoire. Et dès son premier roman en 1954, *La Soif*, qui suit une trame proche du roman d'apprentissage *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, elle tente d'englober les identités (féminines) en fuite, en rébellion politique, dans un questionnement sur le sens de soi par rapport à l'Histoire.

⁷ 'Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres.' (*L'Amour, la fantasia*, p. 93).

reliant l'histoire, elle démontre la non pertinence des mythes basés sur l'asservissement et l'asphyxie (au sens propre comme au sens figuré). Et tout en faisant rentrer les femmes dans le temps historique comme par exemple avec *Loin de Médine* où, racontant la propagation de l'Islam à la mort du Prophète, Djebbar insiste sur le rôle des femmes dans la transmission de l'héritage religieux et surtout du texte oral qui fait office de Loi. En ce sens, elle aborde l'élaboration de ce que nous avons nommé le mythe au féminin en retrouvant, dans une certaine nostalgie certes, les prémisses d'une liberté identitaire – bien souvent celle de dire non.⁸

Ainsi, par l'enchaînement de ces deux problématiques d'identité marginale voire minoritaire que sont l'identité maghrébine et l'identité femme (mais allant aussi jusqu'à la néantisation de l'homme colonisé), Djebbar, en s'intégrant dans une pratique postcolonialiste, s'insinue dans l'espace de la mise à l'écart, de la marge à laquelle on résiste mais qui nous tisse en même temps comme Edward Saïd et Homi Bhabba le montrent dans leurs textes respectifs.⁹ Et, en fin de compte, elle transforme la déchirure intérieure d'un exil identitaire partagé entre deux mondes, deux cultures, deux langues, deux idéaux, en un texte tissé et métissé par cet obstacle qui est aussi point d'impact d'une tentative de dépassement. C'est ce que nous nommerons la bipolarité de l'écriture dans laquelle le discours postcolonialiste se meut en tentant (impossiblement) de le résoudre.

Les textes de Djebbar s'écrivent donc avant tout sur cette ligne de brisure, cette *borderline* entre identité groupale et identité personnelle, entre identité innée et identité acquise, entre identité imposée et identité choisie cherchant à chaque fois à répondre à la question : qui puis-je être pour me reconnaître en tant que moi ? En quelle langue me dire ? En ce sens, le texte est à la fois l'expression de cette déchirure et la déchirure elle-même. Car l'œuvre, par le corps du texte devient une métaphorisation du corps même de l'écrivaine et de cette plaie, véritable marque dans sa chair de l'intrusion de l'autre – puisque c'est ce qui la rend, malgré toute tentative d'évasion, à la fois femme, arabe et écrivaine. Finalement le texte représente la zone de clivage entre intérieur et extérieur :

Ecrire les plus anodins des souvenirs d'enfance renvoie donc au corps dépouillé de voix. Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler

⁸ Comme dans *Loin de Médine* dans le chapitre 'Celle qui dit non à Médine' où Fatima 'va dire « non » pour tous' (p. 75) tandis que dans *L'Amour, la fantasia*, la voix de Chérifa ne cesse de nier une identité dans laquelle elle ne se reconnaît pas : 'Je ne reconnais pas la France !' dit-elle puis 'Je ne suis pas marée !' et enfin elle ajoute 'Je ne connais pas' (p. 153-54).

⁹ Voir Saïd, *Orientalism* et Bhabba, *The Location of Culture*.

d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. (*L'Amour, la fantasia*, p. 178)

C'est d'ailleurs ce même mouvement de comparaison de l'écriture à un acte corporel de déchirure du corps, de la mise à l'air de la chair que Derrida utilise dans son texte *Circonfession* :

[...] mais une seule phrase, à peine une phrase, le mot pluriel d'un désir vers lequel tous les autres depuis toujours semblaient, la confluence même, se presser, un ordre suspendu à trois mots, *trouver la veine*, ce qu'un infirmier pouvait murmurer, une seringue à la main, la pointe dressée vers le haut, avant la *prise de sang*, [...] (p. 10)

Comme si c'était de cette blessure charnelle voulue ou subie que le discours pouvait émerger, comme si les textes de Djébar constituaient en eux-mêmes la preuve du message qu'elle veut faire passer : 'quand la plaie me tisse en texte' semble-t-elle nous dire. Mais si nous avons décrit cette fracture – qui est aussi bien souvent représentée sous la forme d'une meurtrissure – comme clivage c'est parce qu'avant tout, il s'agit de séparations de niveaux, de plans que les mots du texte font converger et diverger au fil des combinaisons textuelles.¹⁰ Il s'agit, somme toute, d'éviter de particulariser ce quelle nomme les 'assises différentielles' (*Ces voix qui m'assiègent*, p. 55) en en faisant des stigmates au-delà desquelles l'identité ne serait plus viable.¹¹

Car, dans cette logique de pouvoirs imbriqués – et même de bio-pouvoir pour reprendre le terme de Foucault – il s'agit de montrer comment c'est avant tout dans une sorte d'échange, et non d'imposition des idées d'un groupe à l'autre, que l'identité peut s'épandre. Djébar, elle-même, insiste d'ailleurs beaucoup sur l'héritage du Maghreb en tant qu'espace transculturel depuis des années et surtout elle souligne la présence quasi-constante d'un triangle linguistique sans lequel ne peut être saisie l'identité de son pays : ¹²

Je vois là, dans cette aurore de l'Afrique du Nord, un triangle linguistique s'imposer à nous comme lieu de nécessité à la fois dialectique et ludique pour toute saisie, dans le mouvement de l'altérité acceptée, de l'identité maghrébine. (*Ces voix qui m'assiègent*, p. 55)

Car depuis Alexandre Le Grand, la richesse du Nord de l'Afrique réside justement dans cette interpénétration des cultures grecque, latine et arabo-berbère qui fait de cet espace

¹⁰ Ainsi que l'explique Deleuze dans son livre *Dialogues*.

¹¹ 'La vitalité d'expression se bloque dans une dualité illusoire, dans un face-à-face de deux langues (tantôt franco-arabe, tantôt arabo-berbère). Le métissage inévitable, dont se nourrit toute création, se vit dès lors en dichotomie intérieure, en amputation douloureuse, en reniement ou en oubli de sa diversité de généalogie.' (*Ces Voix qui m'assiègent*, p. 56).

¹² Nouss parle même de 'creuset méditerranéen' qui a permis une 'hellénisation de l'Orient et une orientalisation de l'Occident' (*Le Métissage*, p. 16).

un lieu hautement historique et symbolique pour l'humanité entière sur le plan politique et spirituel.¹³ En effet, le métissage ainsi conçu est non seulement porteur de nouvelles valeurs pour la *Polis* qui est devenue une *Cosmopolis* dont les frontières sont destituées pour un meilleur brassage des étrangers qui n'en sont plus, mais aussi il porte en lui, 'par la rencontre continue de l'Orient et de l'Occident' (Nouss, *Le Métissage*, p. 18) les trois grandes religions monothéistes. Comme si, finalement, il n'y avait pas eu de réelles frontières géographiques, comme si, dès le départ, il n'y avait pas eu de frontières des langues aussi. Comme si, le concept même d'identité n'avait jamais pu se constituer en dehors du voyage et de la rencontre, en dehors du contact à autrui qui fait prendre conscience des différences dans un souci constant du monde.¹⁴ Ainsi, l'identité ne serait toujours qu'un fragment composite d'un plus grand tout, celui d'une Humanité en marche, qui toujours en fin de compte réinvente l'homme :

Il devient, les années passant, impossible d'effectuer un tri, de distinguer les processus d'adaptation (de ce qui vient de l' 'extérieur') et d'adoption (par ce qui est à l' 'intérieur'). Adoptés ou adaptés, les techniques, les idées et les hommes sont réinventés. (*Le Métissage*, p. 22)

Circulation et réinvention, plate-forme d'échanges et de remise en forme, l'identité par laquelle Djébar se définit est d'emblée une identité tournée vers l'avenir puisque 'la culture vers laquelle on va l'emporte sur la culture dont on vient' (ibid., p. 32) et surtout aussi, puisqu'elle se compose sur le terrain déterritorialisé de la mixité, de ce que Bhabba nomme l'Hybridité.¹⁵

C'est donc cette bi-polarité identitaire qui va générer des tensions de résistances au sein du texte de soi. Malgré le positivisme du métissage, il ne faut pas oublier que l'enjeu principal de l'écriture (et encore plus dans l'écriture de soi) est la prise en main du discours (sur soi). Car une minorité, quelle qu'elle soit, n'a jamais accès à sa propre définition : la parole est, d'une certaine façon toujours médiatisée par celui qui monopolise les moyens d'expression.¹⁶ L'écriture francophone, telle que nous l'avons

¹³ Rappelons d'ailleurs que la culture arabe n'est pas forcément une culture islamique.

¹⁴ 'Le processus de métissage commence lorsque la nationalité ne suffit plus à définir l'identité, mais bien plutôt l'appartenance à ces villes-mondes (*cosmopolis*).' (Nouss, *Le Métissage*, p. 20).

¹⁵ 'Such cultures of a postcolonial contra-modernity may be contingent to modernity, discontinuous or in contention with it, resistant to its oppressive, assimilationist technologies; but they also deploy the cultural hybridity of their borderlines conditions to « translate », and therefore reinscribe, the social imaginary of both metropolis and modernity.' (*The Location of Culture*, p. 6).

¹⁶ Et, ainsi que Pierre Bourdieu l'explique dans *Ce que parler veut dire*, la langue en tant qu'objet politique permet d'inscrire (à travers son utilisation) dans chaque sujet la différenciation des marginalités non plus en terme d'espaces différentiels, comme nous le postulons, mais bien en termes d'écarts différentiels : 'Les usages sociaux de la langue doivent leur valeur proprement sociale au fait qu'ils tendent à s'organiser en systèmes de différences (entre les variantes prosodiques et articulatoires ou

avec Djebbar, est donc, avant tout, une contestation des significations, des systèmes de sens qui, sans cesse, s'arrachent dans un processus de falsification du sens de soi. Ainsi, face à ces codes faussés, il faut décoloniser le sujet à tous points de vue. Car le cadre culturel et le code linguistique ne correspondent pas au cadre réel : le passé des colons par exemple ne correspond pas au passé des autochtones même si, à l'école française imposée, les enfants indigènes doivent apprendre bien souvent une Histoire qui n'est pas la leur. Ainsi, déplacés dans leur propre zone géographique voire même déterritorialisés (on leur supprime leur espace et donc l'authentification de leur histoire personnelle), le colonisé devenu inadéquat chez lui, et en lui est donc voué au silence.

Or, Djebbar dessine un parallèle, en langue française, entre les hommes arabes colonisés par les français et les femmes arabes colonisées doublement par les hommes arabes et par les français. Le dédoublement du sens de soi permet donc une véritable circulation des pouvoirs dont l'enjeu demeure la production du sens dans un nouveau langage – qui ne soit ni celui des opprimés/opprimants mâles arabes ni celui totalement des colonisateurs français. Il s'agit alors d'une véritable entreprise de traduction (de soi) incomplète puisque l'identité ainsi révélée s'inscrit dans l'entre-deux des deux langues opposées, dans le non-dit de l'impossibilité de traduire – en somme dans la limite du sens. Transportée dans un espace du dialogue des significations, cette relation de traduction de soi dans un espace linguistique autre renverse totalement les idées reçues sur l'acte même du traducteur 'accueillir l'étranger en lui ôtant toute marque d'étrangeté, accepter l'autre s'il a perdu toute marque d'altérité' (Nouss, *Le Métissage*, p. 39).

Car du texte-source au texte-cible (du 'je' réel/vécu au 'je' dit/écrit), s'il y a rapport de dépendance, il n'y a pas rapport de conformité. Car tout comme traduire un texte met à l'épreuve les notions de vérité et de fidélité constamment en redéfinitions dans l'espace du texte traduit nouvellement créé, l'identité dans l'autre langue se nourrit d'une polysémie dans son rapport à la réalité. Et la constitution du sujet ne devient alors que cet espace de dialogue incessant entre les langues : 'Or il en va du dialogue comme de la rencontre et du voyage : sa valeur tient dans la distance parcourue.' (Nouss, *Le*

lexicologiques et syntaxiques) reproduisant dans l'ordre symbolique des *écarts différentiels* le système des différences sociales.' (p. 41).

Métissage, p. 41). L'identité n'est donc qu'un espace de distanciation au point de risquer d'éloigner de soi-même plus qu'elle n'en rapproche.¹⁷

C'est ce qui menace le colonisé d'une perte d'identité selon Abdellatif Laâbi car le langage de l'autre inscrit en nous, malgré nous, un sens qui n'est pas le notre et qui risque de nous acculturer.¹⁸ De plus, ainsi, que l'écrit John Erickson dans *Islam and Postcolonial Narrative*, le travail de Djébar se trouve aux limites du langage et de l'expression, dans une interface textuelle qui sans cesse renouvelle la voix au sens général (p. 8). Car écrire dans la langue de l'autre, c'est se soumettre à un système de représentation, à un désir qui n'est pas à nous : il faut donc, tout en écrivant, interpréter le texte écrit. Ainsi, le texte francophone de Djébar semble se plier et replier en sous-textes interprétatifs, en moments-rebonds autour d'un texte-mère symbolique : celui, absent, du récit de soi dans la langue maternelle.¹⁹ Chaque plateau doit déployer alors, dans un nouveau réseau de métaphores à s'approprier, un sens condensé de cette identité en fuite.

Mais il arrive que ni langage, ni aucune image littéraire ne puissent saisir la duplicité du 'je'. Voilà pourquoi, Djébar utilise dans son quatuor algérien, comme alternatives aux limites, la symbolique de l'échappée musicale en staccato, la métaphore sourde et puissante de la fantasia, la représentation picturale laissée par des peintres, l'appropriation visuelle du cinématographe, ou bien encore, de manière méta-textuelle, la construction architecturale domestique pour ériger une sorte de monument à (l'impossibilité de) sa quête d'identité.²⁰ Car, en fin de compte, le texte de Djébar se révèle porteur d'une volonté politique et sociale d'appropriation de l'espace : espace public du pays d'origine jadis colonisé mais aussi espace privé des femmes jadis plus libre. Conquérir le discours revient donc à s'affirmer comme femme publique du dehors

¹⁷ 'Car, la langue étrangère, dès lors qu'elle est intériorisée comme écriture effective, comme parole en acte, transforme la langue première, elle la structure et la déporte vers l'intraduisible.' (Khatibi, *Maghreb pluriel*, p. 186).

¹⁸ 'Assumant provisoirement le français comme instrument de communication, nous sommes conscients en permanence, du danger dans lequel nous risquons de tomber et qui consiste à assumer cette langue en tant qu'instrument de culture.' (*Souffles*, n°18, Mars-Avril, 1970), p. 36.

¹⁹ Voir le chapitre 'Bilinguisme et littérature' (p. 177) de Abdelkebir Khatibi dans *Maghreb pluriel*.

²⁰ Ce que montre par exemple Mireille Calle-Gruber dans son chapitre '...Et la voix s'écrit(e)ra. L'Amour, la fantasia ou Le cri architecte' (*Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, p. 35). Car chez Djébar, écrire c'est avant tout mettre en espace/scène le cri de soi (s'écrier).

mais aussi à rendre aux femmes soumises à la loi islamique de la Shari'a le contrôle sur leur propre espace intérieur (au double sens du terme) perdu de manière ambiguë.²¹

En somme, il s'agit de combattre toute forme de manipulation du sujet féminin devenu véritable objet de pression durant le colonialisme et la guerre d'Algérie comme le montre Frantz Fanon dans *Sociologie d'une révolution* :

Les responsables du pouvoir, après chaque succès enregistré, renforcent leur conviction dans la femme algérienne conçue comme support de la pénétration occidentale dans la société autochtone. Chaque voile rejeté découvre aux colonialistes des horizons jusqu'alors interdits, et leur montre, morceau par morceau, la chair algérienne mise à nu. [...] Chaque voile qui tombe, chaque corps qui se libère de l'étreinte traditionnelle du *haïk*, chaque visage qui s'offre au regard hardi et impatient de l'occupant, exprime en négatif que l'Algérie commence à se renier et accepte le viol du colonisateur. (*Sociologie d'une révolution*, p. 24)

Dévoilement soit-disant libérateur des droits des femmes (par les colons) masqué en outil de domination politique auquel répondra un resserrement (par les mâles jadis colonisés) encore plus asphyxiant à la libération de la guerre et auquel Djébar fait référence dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* :

Ainsi, tandis qu'au-dehors toute une société se cloisonne en dualité vaincus-vainqueurs, autochtones et envahisseurs, dans le harem, réduit à un gourbi ou à une grotte, se verrouille quasi définitivement le dialogue. Si l'on pouvait seulement investir ce seul corps spectateur qui reste, davantage le cerner pour oublier la défaite !... Mais tout mouvement qui rappellerait la furia des ancêtres se fige irrémédiablement, redoublant l'immobilité qui fait la femme prisonnière. (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 154)

Ainsi les textes de Djébar s'inscrivent dans notre étude des espaces différentiels, comme espaces de distorsion textuelle nécessitant avant tout un repositionnement du discours narratif et donc de la voix par l'émergence d'un nouvel espace lié au corps même de la voix – celui qui se situe entre l'identité et la différence ainsi que l'explique Abdelkebir Khatibi :

L'être d'une langue est tourné vers celui qui va vers elle, vers celui qui – en lui-même – s'inscrit radicalement dans l'intervalle entre identité et différence. Cet intervalle est la scène du texte, son enjeu. Dans la littérature maghrébine, un tel intervalle – quand il devient texte et poème – s'impose par son étrangeté radicale, c'est-à-dire une écriture qui cherche ses racines dans une autre langue, dans un dehors absolu. (*Maghreb Pluriel*, p. 141)

Or, cet étrangeté radicale dont parle Khatibi trouve son identité déchirée dans la bi-langue, cette langue en mouvement, langue événement 'différence de toute pensée qui s'affirme et s'abolit dans la traduction' (*Maghreb Pluriel*, p. 76) à laquelle fait aussi

²¹ 'Shari'a (Islamic legal system) derives from: 1. The Qur'an: duties and laws mediated by; 2. The Sunna (moral sayings of Mohammed); 3. The analogy (qiyas); 4. The Ijma' (consensus).' (Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative* p. 8).

référence Djébar dans son article 'Un créateur peut-il être bilingue ?'²² Issu d'un déchirement qui s'oppose à l'enrichissement de l'humanisme classique, le bilinguisme des pays anciennement colonisés est assimilé à ce qu'elle nomme le bilinguisme des pauvres (ou l'affirmation d'un déséquilibre linguistique qui aliène les individus). Bilinguisme non seulement de la langue jadis du colon mais surtout de la langue dite 'maternelle' (l'arabe classique) imposée dans la terreur, il s'agit selon Djébar, du tout premier exil indépasseable, insurmontable car signe d'une mémoire qui défaille.²³ Or, dans cette translation d'une langue à l'autre, c'est la transformation du discours de soi, son dédoublement dans la prise au corps à corps d'un nouvel espace des mots du 'je' qui marque le texte. Cependant, le trouble de cette bi-langue réside justement dans la déchirure entre l'acceptation du nouveau système d'expression (étrangeté/culturel) et son rejet (radicalisme/naturel). C'est pourquoi, Djébar s'est retranchée pendant dix ans dans un silence inquiet, avide de parler pourtant, mais où seules les images pouvaient dire cette nouvelle voix à émerger, celle de l' 'immersion totale en généalogie féminine' (p. 38) :

Ces dix années de non publication littéraire ont donc servi à cela : chercher, sinon à sortir de mon français, langue d'écriture, du moins à l'élargir, et pour finir à y revenir dans un total libre arbitre, consciente enfin de la nécessité d'inscrire dans la pâte même de ma langue française, ainsi que dans la structure romanesque, tous les tenants de mon identité personnelle. (*Ces voix qui m'assiègent*, p. 36)

Nous voici donc à nouveau plongés dans la problématique de la voix mais cette fois-ci non plus en tant qu'expression directe mais en tant que moyen de traverser le sens pour faire passer littéralement la perception de soi en tant qu'individu. Ainsi, la traduction, le passage d'une langue à l'autre (qui est aussi passage de la langue de l'autre à la langue maternelle) se fait ici non d'une manière classique – c'est-à-dire par le déplacement sémantique – mais par l'insertion de traces langagières de ce, qu'à l'instar d'Erickson, on peut nommer en anglais la '[M]other tongue'. Langue maternelle mais aussi autre, 'other', par laquelle on résout une union trans-mémorielle, les époques et les fluctuations identitaires se nouent dans une langue faite de cette inquiétante

²² 'Un créateur peut-il être bilingue ?' in *Condition de la poésie dans le monde de la technique*, France-Culture, 1968, pp. 5-10.

²³ 'Pour tout dire, quand nous nous replaçons contre nos origines, le « bilinguisme des pauvres » que nous pratiquons n'est en somme que le résultat d'une mémoire trouée, d'un passé en nous zébré de failles.' (Djébar, 'Un créateur peut-il être bilingue ?', in *Condition de la poésie dans le monde de la technique*, France-Culture, 1968, p. 7).

étrangeté dont parle Freud.²⁴ Sans même le vouloir, l'écriture francophone rejette alors le logocentrisme, c'est-à-dire le discours à une seule voix, ou même le discours unique pour y substituer une sorte de dialogisme bakhtinien. En effet, en écrivant dans une autre langue, l'écrivain francophone dégage de nouveaux espaces à conquérir dans l'imaginaire de la langue, il établit en ce sens une dynamique métalinguistique qui renverse le processus standard de création littéraire en y intégrant d'une certaine façon son propre héritage linguistique.

Mais chez Djébar, cette dialogisation de la langue est poussée à son extrême puisqu'elle se démultiplie d'une dialogisation des voix. Car dans ses textes, la voix (voie) identitaire du 'je' féminin est toujours plurivocale, comme hantée soit par la somme de ce qu'elle a été (les générations de femmes dépossédées d'elles-mêmes), soit par un démembrement des linéarités textuelles en une myriades d'histoires de vie qui partagent de près ou de loin ce même legs identitaire. Comme si l'image qu'autrui (le dominant, le colon mais aussi l'homme) se fait de soi (la femme, le colonisé, le dominé) avait pénétré les schèmes imaginaires et perverti les représentations. Djébar veut alors rétablir un code, celui d'une différence non pas assimilée mais bien réelle. Voilà pourquoi chez Djébar la quête d'identité ne se fait plus espace comme avec Colette ou bien corps comme avec Leduc mais essentiellement voix : elle devient la métaphore de l'idéalisation d'un espace méta-géographique de soi (tels les milles plateaux de Deleuze) basé sur le transculturel. Ainsi la voix est lieu avant tout d'un échange (impossible) qui ne peut se réaliser que dans la prise en main et l'affirmation du discours de soi.²⁵

D'ailleurs, l'autobiographie chez Djébar devient un véritable jeu/je de langues, de voix, et de voie. Car l'intertextualité ici n'est plus celle de textes écrits mais de récits entremêlés, d'un rassemblement de patrimoines oraux disséminés ou bien transmis d'une génération/communauté à l'autre. Ce passage du texte vocal de soi, proche d'une musique intérieure qui résonne en adéquation avec les ancêtres et donc l'Histoire du pays, est aussi ce qui va permettre de résoudre l'exil linguistique du texte francophone. Car avant toute traduction, il y a un travail de transcription de la dispersion – comme le

²⁴ 'The binary linguistic and narrative model of traditional translation (that displaces one language with another) gives way to an antinomial linguistic and narrative structure in which former opposites coexist, cohere in a new voice.' (Erickson, p. 12).

²⁵ Ce qu'exprime Khatibi dans *Amour bilingue* : 'J'étais un livre parlant, qui s'arrachait de ses palimpsestes, pour parvenir à se faire comprendre, se faire admettre. Je suis donc un texte de cet arrachement, et peut-être suis-je le premier fou de ma langue maternelle : faire muter une langue dans une autre est impossible. Et je désire cet impossible.' (p. 35).

fait Sarah dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* – pour pallier au plus près l'exil du sens qui menace après l'exil spatial reconquis symboliquement par l'entrée dans le texte public. Elle pointe donc, qu'au-delà de ces textes, l'exil est l'interface commune à ces plates-formes de forces. Par le morcellement des voix qui finissent par résonner dans une accointance directe en donnant naissance à l'unisson de la conscience de soi en exil identitaire, Djebbar déplace alors bel et bien la démultiplication des discours du moi sur le terrain du social et surtout du politique. La poétique au sens large du terme (position de soi par rapport à l'Autre) retrouve donc ses droits avec Djebbar dans son lien ancestral avec la cité.

Ainsi, en déplaçant la légitimité discursive du pouvoir des dominants à la légitimité de la parole des opprimés, elle rend finalement légal le pouvoir des marges, en faisant rentrer dans le texte le bâtard politique – non pas celui de corps ainsi que Leduc l'a fait – mais celui de voix. Djebbar permet l'inscription du travail du métissage identitaire au cœur du texte tel que nos sociétés le conçoivent actuellement puisque, somme toute, le texte maghrébin de voix française s'inscrit dans une certaine lignée des discours occidentaux par la langue tout en demeurant oriental de voix.²⁶ Somme toute, suivant le propos de Erickson (p. 26), les écrivains maghrébins ont fait subir au roman un phénomène de 'bâtardisation' ('bastardization') en mélangeant les genres, les styles et les tons.

En effet, dans *L'amour, la fantasia*, il y a à la fois un désir de recréer l'histoire telle qu'elle a eu lieu, et à la fois, par le cadre narratif fragmenté, la conscience que cet effort est vain transparaît. Seulement loin de penser, comme Erickson qu'il s'agit là d'une ironie, nous alléguons que ceci résulte plutôt des choix esthétiques que Djebbar élabore au travers de son texte : peinture et musique qui sont eux-mêmes partagés entre continuité et rupture, entre volonté de totalisation (espace du tableau et du morceau et lignes de fuite du regard et de l'écoute). Ainsi par là Djebbar renouvelle la conception du roman autobiographique comme texte de soi sur soi puisqu'elle en fait avant tout l'outil d'une ouverture d'un nouveau regard sur le pluralisme linguistique et représentatif du monde.

²⁶ Notons d'ailleurs que, dans les librairies, les livres de Djebbar peuvent être classés à plusieurs rayons : littérature étrangère, littérature française et littérature maghrébine.

Chapitre 2

Des structures en destruction(s) ou l'unique ligne de démarcation du 'je'

Soyons francs : tantôt notre présent nous paraît sublime (héroïsme de la guerre de libération) et le passé devient celui de la déchéance (nuit coloniale), tantôt le présent à son tour apparaît misérable (nos insuffisances, nos incertitudes) et notre passé plus solide (chaîne des ancêtres, cordon ombilical de la mémoire). Par ce tangage incessant, et parce que nous faisons constamment le grand écart entre le passé paralysé dans le présent et le présent accoucheur d'avenir, nous, Africains, Arabes, et sans doute d'ailleurs, nous marchons en boitant quand nous croyons danser, et vice versa. C'est pourquoi nous nous demandons parfois si nous avançons.

Je ne prétends pour ma part avancer qu'en écrivant.¹

Section 1

L'image symbole de l'ouverture : le chemin ou l'incipit linéaire ancestral

D'emblée, il nous a donc semblé pertinent de nous pencher sur la problématique de l'espace et de sa conquête au travers de l'espace du texte. Or, c'est par l'image de la ligne d'une route ouverte sur l'horizon (qui est aussi littérairement un horizon des possibles) que s'ouvre *Les Alouettes naïves*, dernier texte de la jeunesse mais aussi avant texte de la période de silence qui ouvrira sur les écrits de la maturité. Or, c'est par ce symbole linéaire que nous saisissons l'enjeu de la constante possibilité d'un évanouissement de (l'identité) de soi dans une brèche du sens perdu. En effet, par cette ouverture textuelle, nous sommes déplacés aux frontières de la quête de soi : celles qui s'immiscent entre l'Histoire et l'histoire personnelle, celles qui nécessitent toujours un regard en arrière, un retour sur le parcours de la génération du sens personnel. L'enjeu, par cette spatialisation, se déplacera donc sur une arrête binaire constamment démultipliée en sous-arêtes de sens (du pays à l'individu, de l'individu aux genres sexués, des genres à l'établissement des rapports de forces).

¹ *Les Alouettes naïves*, p. 9.

(a) 'Je suis et la route, et le voyageur' ²

Car, écrire sur les textes de Djébar, c'est avant tout prendre conscience du 'tangage incessant' dont elle parle, de cette oscillation constitutive de l'identité francophone entre structures opposées (tradition(s), culture occidentale) et tentatives de destructions (rejets superposés, entremêlés de l'oppression de ces cadres existentiels). Voilà pourquoi, la quête de soi dans l'œuvre de Djébar se situe en un premier temps sur une ligne de démarcation, sorte de *borderline*, qui balance toujours entre plusieurs terrains : qu'ils soient espaces (géographiques, intérieurs, mémoriels), états physiques ou mentaux (identitaires, sociaux, et même politiques), ou encore voie/voix d'expressions (personnelle, communautaire, historique). A la différence de Colette et de Leduc – qui, d'une certaine façon, faisaient un usage encore classique de l'espace textuel en lui faisant jouer le rôle d'une surface plane sur laquelle viennent rebondir les impacts individuels – le texte djébarien semble s'insinuer sur une interface linéaire, sorte d'épine dorsale à vif de l'instance narrative.

De plus, par l'image récurrente du chemin, de la route à parcourir telle que nous l'avons au début des *Alouettes naïves* mais aussi au début de *L'Amour, la fantasia*, elle place son écriture sous l'auspice de différents secteurs de réflexions. En effet, plusieurs acceptions du terme (et de vision textuo-spatiale) sont soulevées : au premier sens du terme, le chemin est, en effet, une 'voie qui permet d'aller d'un lieu à un autre' (*Le Robert*, p. 357). Par cette définition large, l'image du chemin, qui se caractérise par un mouvement horizontal de rupture/ou de continuation entre un point A et un point B (considéré comme un but à conquérir), peut ainsi désigner plusieurs espaces conflictuels. Il peut s'agir d'un lieu spatial réel (chemin de montagne du village natal de Kabylie qui ouvre sur d'autres espaces), d'un lieu à conquérir (route des villes sur lesquelles les femmes peuvent marcher dévoilées en s'appropriant doublement l'espace par l'inscription de leur corps propre dans l'espace public) ou encore le chemin à parcourir de l'extériorité (le corps) à l'intériorité délivrée des représentations imposées. Par cette métaphore qui informe la textualité, il nous est possible aussi de dégager dans des rapports d'homonymie, le lien entre voie et voix : où la ligne physique du chemin se superpose au fil du son de la voix, de sa linéarité linguistique.³

² *Les Alouettes naïves*, p. 453.

³ Puisque, toute comme le chemin, la phrase se constitue d'un point de départ et d'un ordre logique linéaire qui fait d'elle une sorte de ruban textuel.

Mais, hormis la différence entre l'amont et l'aval, il arrive aussi que le chemin s'instaure sur une rupture verticale entre le dessous et le dessus, le souterrain caché (mais 'voie' là encore) et l'évidente apparence du dessus. Or, Djébar joue sur ces transpositions méta-textuelles pour spatialiser son écriture et renforcer les positions théoriques qu'elle évoque soit au début, soit pendant, soit après le roman sous formes de micro-textes engagés.⁴ Car son texte inscrit toujours la quête identitaire dans une logique de l'intervalle, du moment exactement juste pour saisir la/les fluctuation(s) de la voix du 'je' qui se construit dans un monde politiquement et socialement dédoublé. De plus, tout en étant consciente de la logique linéaire de toute temporalité, Djébar joue avec cette image du chemin pour lancer au contraire, le passage d'une instance temporelle à une autre (et d'une histoire à une autre) – le chemin étant devenu simplement le raccord de progression qui les lie entre elles, la direction, au sens large, à suivre.

Le chemin chez Djébar est donc plus une ligne de conduite, sinueuse et imprévisible qu'une ligne droite ; il est plus une ligne de transmission qu'une ligne de séparation irrémédiable telle la ligne Morice qui sépare l'Algérie et la Tunisie dans *les Alouettes naïves*. Le chemin est simplement la reconnaissance et l'acceptation des lignes de démarcation identitaires et des tensions qui les traversent. Il arrive d'ailleurs, très souvent, que le trajet soit interrompu par d'autres chemins (identitaires, vocaux ou encore historiques) : c'est l'image même de 'la croisée des chemins' qui transperce de part en part l'œuvre de Djébar. Multitude d'itinéraires différents, destins entrecroisés, voix entremêlées forment les relais (ou ce que nous avons nommé des moments de décompression) du trajet narratif, les moments-rebonds chargés de dynamiser la progression textuelle. Devenue trajectoire multidirectionnelle, aux images nouvelles, elle fait rentrer dans le français classique un imaginaire maghrébin tout en suivant cependant la lignée syntaxique. L'image du chemin ouvre donc les portes du monde djébarien en tant qu'incipit ancestral (puisque'il permet de relier les oeuvres entre elles par la récurrence des trajets solitaires à pied) qui, par ses tours et détours, ces voyages jusqu'aux frontières de soi, permet, au final, de rejoindre le 'cercle rassurant de la mémoire' (*Les Alouettes naïves*, p. 428). 'Je ne prétends [...] marcher qu'en écrivant' (p.

⁴ Par exemple, il y a les préfaces sans titre des *Alouettes naïves* et de *Loin de Médine* qui expliquent les tenants et les aboutissants de l'œuvre. Mais il y a aussi les postfaces aux titres très engagés socialement et politiquement qui, tout en ouvrant des pistes de réflexion, légitiment le ton souvent nostalgique de ces textes : 'Regard interdit, son coupé' dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 'Le sang ne sèche pas dans la langue' dans *Oran, langue morte* ou encore 'Le sang de l'écriture' dans *Vaste est la prison*.

9) écrit-elle : ainsi l'espace du pays perdu dans l'exil est retrouvé dans le glissement du moment géographique au lieu textuel. Avancer, ce n'est plus voyager là-bas et hier mais se réintégrer à l'exil intime/privé d'ici et de maintenant en raccordant toutes les voix intérieures, trans-générationnelles entre elles.

(b) *Les Alouettes naïves* ou l'ouverture de la voie

Or, c'est avec *Les Alouettes naïves* que Djébar inaugure cette écriture du chemin. En effet, ce texte constitue un tournant dans l'œuvre djébarienne pour trois raisons : elle l'écrit en 1967, exactement dix ans après son premier roman intitulé *La Soif* (1957) – souvent comparé à *Bonjour tristesse* de Sagan par son ton désinvolte. Quatrième roman, *Les Alouettes naïves* semble donc inscrire dans son travail de romancière une rupture avec les écrits de la jeunesse *Les Impatients* (1958) et *Les enfants du nouveau monde* (1962) qui, par leurs titres évoquent l'empressement et l'excitation de la jeunesse. Et enfin, par ce livre, Djébar marque une triple distance dans son travail : par l'usage d'une préface explicative ou bien de légitimation de son écriture (style qu'elle reprendra à chaque fois par la suite) dans un contexte postcolonialiste puisque le titre lui-même vient d'une image orientalisante qu'il faut destituer :

Ombre qui a permis à l'équivoque de déboucher sur ce surnom joliment précieux : les 'Alouettes naïves'. L'exotisme de ce tableau de Bou-Saada correspondait à une réalité sinistre (la prostitution des danseuses), tout en exhalant un vague souvenir de noblesse (les Ouled-Naïl ont été autrefois une splendide tribu guerrière) que ne pouvait percevoir l'œil étranger, mais qu'il nous faut, nous, restituer. (p. 8)

Ensuite, par une nouvelle découpe structurelle temporelle des chapitres 'Autrefois', 'Au-delà', et 'Aujourd'hui' (structure qu'elle reprendra dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1980) elle annonce une véritable réflexion sur l'espace-temps tout en préparant sa propre échappée – puisque ce texte inaugure une rupture silencieuse de dix ans avec l'écrit :

Car l'exil, en vérité, est le mélange des temps : la coupe du passé déborde sur le flou du lendemain et le présent inconfortable, croit-on à cause de la séparation – 'nostalgie', mot qui circule dans les discours des hommes –, l'est en fait de ce tangage dans le temps. (p. 271)

En ce sens-là, *Les Alouettes naïves* est le livre qui va ouvrir la voix et la voie à l'autre et aux autres comme si l'*incipit* de ce roman valait pour Djébar la romancière, possiblement cachée derrière l'instance narratrice du 'je', la conclusion mais aussi

l'amorce d'une démarche vers un nouveau sens de soi.⁵ La métaphore du chemin initiée au début du roman est donc le signe de la mise en route d'une réflexion tournée vers l'avenir certes 'ce n'était pas au bord d'un cratère qu'ils attendaient mais tout contre l'avenir' (p. 15) ; tout en n'omettant pas l'horizon des 'frontières' à ouvrir (p. 461) qu'elles soient extérieures (la ligne Morice) ou bien intérieures.⁶ L'instance narratrice du 'je' transporte ainsi avec elle le lecteur dans la jeep qui parcourt l'espace des limites : celles des camps des frontières, des exilés de la guerre démunis qui attendent du ravitaillement, mais aussi celles du soi qui se sent exilé dans un pays et un peuple qu'il ne peut plus reconnaître comme le sien :

Car je commençais à m'irriter contre quelque chose de sourd que j'avais senti, tous ces jours, se lever peu à peu en moi, à travers les poussières de la route, devant ce spectacle que j'avais voulu fuir selon des façons à chaque fois inventées, [...] alors que ce qu'ils proposaient aux témoins comme moi, c'était leur chaîne indissoluble contre ce perpétuel horizon qui n'avait pas dissimulé la guerre, c'était leur être uni comme l'étaient leur foi et leur immobilité. (p. 18)

Tel un 'road movie', ou bien, en jargon cinématographique un 'travelling avant', l'écriture de Djebbar annonce d'emblée qu'il s'agira là d'un spectacle impossible à oublier (p. 15). Spectacle du réel (instant de narration) ou bien spectacle de la mémoire (par le temps de l'imparfait), il se situe au tout début d'un chemin encore long à parcourir, encore vierge d'événements. 'La piste s'allongeait blanche dans la poussière' (p. 16) : il y a ici un partage entre le désir de croire que la victoire est là mais aussi que la libération tant espérée est encore loin car la fin de la guerre ne signifie pas la fin de la lutte. Après cette mise en mouvement du récit, commence le retour en arrière proprement dit : la route blanche qui s'annonçait au présent était en effet porteuse de lien entre le passé et l'avenir. Dès lors, le texte est informé de deux mouvements parallèles qui alternent en ascendance et descendance, entre passé et avenir : l'instance narratrice au masculin, porteuse du 'je' – celle d'Omar Hellal, jeune homme désenchanté par les troubles de la guerre d'Algérie – et le récit de l'histoire de Nfissa –

⁵ Comme si Djebbar avait encore besoin de se cacher derrière une figure mâle (celle d'Omar Hellal) pour légitimer sa parole sur le désenchantement de la jeunesse de son pays : 'Oui, je l'avais reconnue, cette exaltation chaque fois assassinée et qui renaissait chaque fois en moi, comme si j'avais toujours dix-sept ans, que j'étais révolté et allumé d'orgueil.' (p. 18). Comme si ce texte était aussi la preuve d'un début d'émergence de sa propre parole après son silence sur la guerre d'Algérie : 'Mais je m'étais tu, ou presque, tout au long du voyage. Voici même que je cherchais à déterrer contre moi, contre nous, une lacune convaincante, un défaut amer.' (p. 19).

⁶ '- La Ligne, reprend soudain Rachid, appelons-la le *Medjeb*. Autrefois, lorsque les tribus nomades combattaient, on traçait au préalable une ligne derrière laquelle on entassait tout ce qu'on risquait de perdre : femmes, enfants, tentes, troupeau. [...]

- Chacun de nous, dis-je, doit donc tracer une ligne qu'il ne franchira pas ? Mais qu'aurait-il de précieux à mettre derrière ? Sa famine pour l'un, ses racines coupées pour l'autre ?' (p. 373).

ancienne résistante et 'femme-soldat' (p. 48) dans la guerre de libération de son pays.⁷ Tous deux semblent être en effet arrivés 'au terme du voyage' (p. 16) d'une certaine façon : celui extérieur, certes, par la thématique du retour, mais celui aussi qui annonce le début d'un exil intérieur par la conscience naissante du fossé qu'il reste encore à parcourir pour que les rêves personnels de libération totale (c'est-à-dire sociale) rejoignent le réel et les autres.⁸

Car Nfissa est un peu séparée des autres par sa propre histoire et son désir qui l'empêchent de s'ouvrir au monde tel qu'il est :

En ce temps-là, toutes les femmes lui semblaient irréelles, elle seule s'imaginant vivre, désirer, tant le trop-plein de vie ne peut faire sortir un être de lui-même : à peine s'il en pousse un peu plus loin les frontières. (p. 82)

Ainsi, si Omar peut enfin reprendre les 'discussions de jeunesse interrompues pendant ces six années de guerre' (p. 19), Nfissa, traître, libérée par la lutte et la mort, de retour à la maison, tente de renouer difficilement des liens avec sa famille restée dans la tradition 'comme si Nfissa apportait sur ses traits, dans ses gestes et l'accent de sa voix un peu basse, les signes mystérieusement révélateurs du monde qui l'avait jusque-là ravie' (pp. 22-23). Dès lors, les deux intrigues portent la marque de deux espaces/cultures qui ne cessent de s'entrechoquer et avec lesquels les deux protagonistes ont tenté désespérément de faire le lien. Celui de la culture coloniale, occidentale et moderniste (p. 62) et celui de la culture arabe chez Omar 'nous tentions de rétablir le raccord des connaissances appelées pompeusement humanistes dans le collège français où nous étions élèves, avec les récits bibliques rapportés par le Coran et que nous enseignaient nos grands-mères' (p. 33) ; mais aussi celui de la lutte pour l'indépendance (du pays mais aussi de soi, et au-delà, du 'je' féminin) chez Nfissa qui est encore de l'ordre de l'innommable 'lorsque ses sœurs la questionnaient et qu'elle répondait mais par bribes car le silence étouffait sa voix, son regard resté là-bas dans cette lumière descendue de la montagne' (p. 37). Car il s'agit avant tout d'une rupture entre deux mondes différents (p. 43), entre l'avant et l'après, entre l'ici et le là-bas, entre l'hier et le maintenant. Or, le seul lien qui peut encore la retenir est le fil ténu d'une tradition-repère, apaisement contre lequel, inconsciemment, elle lutte:

⁷ Nfissa compare d'ailleurs la guerre à un voyage : 'La guerre, ce n'est pas chaque jour la guerre, se remémore Nfissa. C'est comme dans un voyage... il se produit des haltes. Quelquefois elles semblent ne jamais devoir finir... On est alors en dehors de tout, vraiment de tout !...' (pp. 44-45).

⁸ D'ailleurs, le personnage de Nfissa semble mû par ce sentiment de nécessaire exil, ce leitmotiv 'cette façon insatiable d'aller de l'avant' (p. 41) à tout prix, quitte à préférer l'oubli au souvenir (p. 124).

Dans les rêves, ces dialogues la poursuivent, mais indistincts, un murmure ténu. Au creux du lit de l'aïeule, dans la pénombre de la chambre – derrière le rideau qui la sépare de la salle de séjour, toute la famille au cours des veillées baisse la voix pour ne pas réveiller Nfissa –, elle se croit redevenue enfant lorsque, en pleine nuit de Ramadan, Nadjia et elle se réveillaient, [...]. D'autres fois, ainsi abritée, l'oreille tendue vers les bruits familiers de la demeure, Nfissa pense à la peur. On en parlait tant en ces jours de forêt où chacun des partisans évoquait qui une arrestation, qui des sévices subis, qui l'émoi d'être pourchassé. (pp. 45-46)

Dès lors, pour Nfissa, le raccord ne peut se faire que dans l'homo érotisme, cette façon de retrouver l'apaisement des corps dans une identité du même, dans une perte de l'identité personnelle au profit d'un corps métaphorique ancestral : en dormant dans le lit de la grand-mère où jadis elle se retrouvait avec ses sœurs, et, en se laissant nourrir des paroles chroniqueuses des ancêtres rappelant des temps où l'on n'était pas opprimé (pp. 44-45) : ⁹

Les fillettes écoutaient la vieille qui, de ses doigts fripés, découpait sur le tamis les vermicelles pour la soupe écarlate des soirs de ramadan. La conteuse s'attardait dans ses récits de plusieurs siècles, bien avant, précisait-elle, 'l'arrivée des chrétiens'. (p. 81)

Cependant, de son côté, Omar insiste, par une sorte d'ironie, sur le double problème familial qui s'est répandu dans la société algérienne. D'une part en effet, il montre combien, avant la guerre de libération, les jeunes rejetaient la tradition des parents au profit du rêve de liberté occidentale (p. 59) tandis que six ans plus tard, il pointe le resserrement des liens familiaux et traditionnels pensés comme unique moyen d'être plus fort contre l'ennemi :

La trame des liens généalogiques s'esquisse, comme toujours, quand nos compatriotes se rencontrent pendant cette guerre, comme si, dans la plaine de cette saignée immense, d'entendre le même sang rassure et fera croire que nous résisterons par nos aïeux et nos grands-pères et nos oncles paternels, et les oncles maternels de nos mères, etc. (p. 62)

Mais dans *Les Alouettes naïves*, le chemin est aussi celui du fil de la mémoire et des souvenirs qu'on va quêter au fil du temps. Car une fois le voyage et les remous terminés (p. 65), les sédiments du passé (ou biographèmes) peuvent émerger en 'cet instant du souvenir (qui ne tue pas, oh non, qui éclaire)' (p. 69). Ils éclairent donc la quête identitaire et la constitution de soi en tant qu'individu : 'Une autre scène, que je rattache mal à cette époque et que je ne situe pas [...], me permet de mieux déceler ce que je cherche.' (p. 95). Mais ce travail n'est pas facile car la guerre, telle une 'tuberculose des souvenirs' a nettoyé les esprits de leur vie d'avant :

⁹ Comme dans la nouvelle 'La Nostalgie de la Horde' (p. 135) dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

De là vient que, des années suivantes, je ne garde, à présent, que des souvenirs syncopés : quelques jours effaçant une année, puis une nuit particulière, là toute une période ressuscitée, une autre plus courte. Mais le plus souvent, à travers ces ralentis du temps demeurent des blancs où se déroulait pourtant ce que je croyais ma vraie vie. (p. 84)

Section 2

Une mise-en-scène de conquête(s)

Ainsi, l'imbrication des temporalités différentes (p. 67) et la volonté de recréer un lien réel avec le passé dans le présent par la recherche et la reconstitution d'un lieu pour le souvenir (p. 133) constituent la trame principale du texte, le chemin narratif sur lequel les voix s'imbriquent les unes aux autres.

(a) La (nécessaire) reconquête de l'espace du féminin

Or, Djebbar superpose à cette ligne acérée du souvenir les courbes du corps féminin comme point de rencontre de l'homme et de la femme. L'espace géographique du terrain à reconquérir, se métamorphose donc en une reconquête nécessaire de l'espace au/du féminin.

Car que ce soit chez Omar ou chez Nfissa, le problème de la femme est intrinsèquement lié au passé des colons dans leur pays puisque hommes et femmes sont en souffrance d'une tradition lourde.¹⁰ Djebbar insiste sur le fait que, sans le montrer ouvertement (p. 87), les jeunes hommes, jeunes arabes éduqués à l'occidentale, souffrent doublement : comment accepter désormais, et surtout au nom de quoi, la douleur du destin des femmes ? Que faire devant ce corps 'angoisse du vide' (p. 54) qui est tout entier souffrance ?¹¹ Le mariage, bien souvent forcé, est comparé à une mort annoncée par les (fausses) couches successives, tandis que la femme est 'la sacrifiée' sur l'autel des traditions (p. 86) au point de pousser Rachid, l'ami du narrateur, à

¹⁰ Les sexualités sont inter-liées au mouvement social dû à la guerre. Comme dans le retour de Rachid à la prostituée pour se protéger des colons et de leur empreinte : 'comme si, de tourner le dos à ce qui en faisait la capitale – agitation, Européens, mendiants, étudiants, le 'modernisme' en somme – le consolait et lui donnait l'illusion de ne pas avoir quitté « chez nous ».' (p. 62). En effet, un changement social (qui remet en cause les rôles sexuels) est déjà en route sur les boulevards des villes (p. 190).

¹¹ '[...] pendant longtemps, nous comprenions ainsi la mort : une cachette dans le ventre de l'étrangère.' (p. 136).

préférer la répudiation de sa sœur plutôt que de la voir mourir en couches (p. 92) – tandis qu'Omar, médecin, se souvient d'une femme qui s'est empoisonnée pour avorter (p. 95).¹² La symbolique de la route du début est donc aussi annonce du parcours d'affranchissement (p. 88) des hommes eux-mêmes par rapport à une tradition qu'ils jugent parfois inhumaine et qui leur fait repenser la sexualité au sens général :

L'acte sexuel ne devient que l'antichambre des maternités sans angoisse. [...] Ce passage qui devrait suffire à emplir une vie est ressenti comme une malédiction pour nos femmes, une fatalité qu'elles subissent et dont, entre elles, certainement, elles doivent se plaindre. (p. 387)

En ce sens, ils sont face à un dilemme intérieur : d'un côté ils se rendent compte combien les coutumes peuvent être injustes mais de l'autre, ils comprennent que, d'une certaine façon, ce changement d'attitude a été inféré par l'intrusion de la culture occidentale dans leur vie. Accepter la rébellion contre les usages ancestraux, c'est alors aussi se soumettre au monde colonial (pp. 97-98). Ce même monde colonial qui leur a enlevé leurs femmes (celles qui comme Nfissa sont parties au maquis) en leur supprimant la douceur réconfortante du foyer.

Les hommes ont donc l'impression de ne plus être que des sortes d'acteurs ayant été manipulés par le texte étranger d'une pièce de théâtre qu'ils n'auraient pas compris, ou même, qu'ils n'auraient pas voulu jouer mais qui les a changés à jamais puisqu'il y a eu glissement de cette scène du monde public au monde privé :

- Dans cette ville, il n'y a que des ombres. Je n'ai vu qu'elles. Des acteurs qui auraient plus ou moins bien joué le premier acte et qui ont décidé que leur rôle est fini. Depuis, ils errent dans les coulisses. Certains, toi, s'exclame-t-il d'une voix rêche, font de leur mieux pour s'occuper, mais la pièce continue sans eux. [...]
- Ces acteurs, toi, moi, faut-il qu'ils rentrent rejouer la pièce qui continue, dont ils entendent les râles ? [...]
- Rentrer jouer mais y a-t-il un rôle encore ? Savent-ils leur rôle et s'ils ne rentrent pas sur scène, qu'ils rentrent au moins chez eux, comme des acteurs qui ont fini leur travail. Certes... mais voilà, où se trouve pour chacun le chez-soi, le refuge, le foyer, n'importe quoi qui leur fasse oublier la guerre ? (pp. 253-254)

Fantoches de leur propres vies, il ne leur reste bien souvent que le silence et l'alcool pour noyer leur désespoir (p. 252). Tout absolument tout, jusqu'à leurs batailles, leurs luttes, a été corrompu par plus d'un siècle d'avilissement, d'asservissement faisant d'eux non pas des guerriers mais des suicidés abandonnés désormais à leur propre

¹² Notons, de plus, l'interdiction de montrer l'image de la fillette qui sera voilée : 'la coutume n'interdisait-elle pas de photographier une fille qu'on voilerait ensuite et dont l'image ne devait pas traîner ?' (p. 91).

solitude (puisque la famille est éclatée) qui n'est qu'un prélude (mortel) à leur mort réelle :

Comment luttons-nous ? Non pas comme des guerriers qui auraient peur d'avoir peur, non hélas ! Plutôt comme des suicidés. Non pas le dos acculé contre le meilleur de nous-mêmes : femmes, enfants et tentes, mais seuls, irrémédiablement seuls ! (il haussa la voix)... Dans cette solitude, la mort, qu'elle soit victoire, qu'elle soit défaite, nous ouvre les bras. (p. 374)

Ainsi, Djebbar annonce que la quête identitaire féminine est aussi une affaire d'hommes puisque tout changement chez les femmes va conditionner, d'une certaine façon aussi l'identité masculine. En effet, malgré tout abus des traditions, la structure de la famille islamique pose la femme en pilier des relations quelles qu'elles soient. Tout ébranlement de la structure traditionnelle, et donc de l'édifice féminin mythique de la femme manipulable, pousse les hommes à se reconsidérer dans leur vie (p. 134).¹³ Car la femme est avant tout un exemple d'endurance, de souffrance acceptée et dépassée qui peut servir de contrepoint à l'humiliation des hommes face à l'oppression coloniale. Dépouillés de leur pouvoir et de leur voix, ils peuvent en effet mieux comprendre l'abnégation féminine et en tirer une certaine force pour continuer et surtout se reconstruire :¹⁴

Elles ont trop d'enfants souvent, un mari taciturne, de petits comptes multiples pour cacher la misère, mais elles vivent ! A la fois dans l'attente et dans le souvenir. Cela paraît contradictoire, mais ... Elles sont victimes de tout : du Clan, des traditions, de la misère, de l'emprisonnement, oh oui de tout, et même de l'état de victime du mari-maître. Pourtant, répète-t-il avec une obstination dirigée contre lui-même, elles vivent ! (p. 328)

Car rentrer au pays, c'est pouvoir retourner à la vie normale, aimer, créer une famille, s'investir et s'engager dans une relation durable. Seulement désormais l'homme, se sentant affaibli, ne sait pas s'il est assez fort dans son identité pour faire face aux changements de la société et aussi de l'amour. Car si la femme est en mutation, l'homme aussi au point de n'être plus sûr de pouvoir gérer une relation dans la nouvelle donne 'sa rupture avec la vie, traduisons : avec la femme' (p. 384) en même temps que reconquérir le pouvoir politique :

Non, tu l'aimes et elle, elle est prête à devenir cire fondante dans tes mains qui la remodèlent... Mais c'est alors une charge nouvelle ! (il crie presque). Un poids de plus !

¹³ Mythe ancestral d'une femme-pâte-à-modeler à l'identité modulaire : 'Chaque femme connaît un moment où son être devient matière flexible dont il semble qu'on peut tout faire : rendre la femme putain ou la transfigurer ange, merveilleuse, fascinante métamorphose à cause de la simultanéité des deux pôles !...' (p. 376).

¹⁴ Et aussi retrouver une voix, une oralité à l'image des femmes : 'les hommes de chez nous ressemblent à des muets... Retrouver les mots pour parler de soi, peut-être faut-il passer par là pour se dénouer.' (p. 328). A moins qu'il ne faille écrire, se dire ('Des mots. Boucher les trous du vide') et que ce soit dans la littérature qu'ils ne trouvassent leur ultime 'moyen de combat'. (pp. 278-279).

Car toi aussi, tu n'as pas encore de solution, toi aussi tu te sens informe, tout entier en devenir ! (p. 384)

Ainsi, la solution à cette déchirure consistera du côté des hommes, selon Djébar, en une redéfinition des rapports humains en général et surtout entre hommes et femmes (p. 385). 'Tous nos rapports d'homme sont à inventer' (p. 278) : la ligne à suivre est donc celle d'une évolution sociale nécessaire pour dépasser les ruptures de la guerre mais aussi les changements identitaires.¹⁵

Mais qu'en est-il du côté des femmes ? Comment vivent-elles les changements de cette société ? Pour Nfissa, qui a été encouragée par son père à travailler à l'école occidentale (p. 80) et par son grand-père à conquérir l'espace du dehors (p. 106), sa vie de femme a été libérée principalement du voile. Désormais, quand elle va à l'université, elle peut y aller 'nue' c'est-à-dire non recouverte totalement du voile annihilant, et elle peut même imaginer, en scénario parallèle à sa vie, ce qu'elle aurait pu devenir sans cette libération (p. 75). Oubliant les séquestrés de sa famille, elle veut s'inscrire cependant dans la ville en tant que femme comme les autres : 'Savez-vous, je suis vous-même, ou votre sœur' (p. 71) pense-t-elle désormais. Mais pour elle aussi, il s'agit d'un jeu d'actrice car elle se dédouble : mi-arabe, mi-occidentale, son identité devient celle de l'intervalle, celle du masque (p. 72) qu'elle doit déposer parfois devant les vieilles femmes de sa tribu (p. 72) pour reprendre une autre identité masquée – cette fois-ci celle de la tradition et du voile-déguisement (pp. 116-117).

Ainsi, au travers de l'exemple de Nfissa qui, dans la ville en marchant, n'est 'que regard' (p. 70), Djébar développe deux thématiques sur lesquelles elle reviendra dans ses écrits postérieurs. D'une part, l'essentielle conquête de l'espace extérieur, du domaine public (la rue, autre figure du chemin) de manière anonyme en passant 'inaperçue' (p. 70) : 'marcher, marcher, comme si, en vérité, on l'avait enfermée trop longtemps et qu'il lui fallait réaliser tous ses rêves d'évasion accumulés.' (p. 102). Et d'autre part, elle insiste sur la prise de possession du regard en devenant spectatrice critique à son tour des choses bien réelles et des êtres devenus de simples images (ibid.).¹⁶

Se concentrant uniquement sur son appropriation des images du monde, la femme devient à son tour 'son image seule' : elle ne s'offre plus aux regards

¹⁵ Nous remarquons, qu'écrit en 1967, ce roman est encore relativement optimiste sur les retombées possibles de la guerre d'indépendance dans les rapports entre hommes et femmes.

¹⁶ Ces deux aspects se retrouvent condensés dans l'acte d'écriture.

littéralement mais plutôt se dérobe à l'enfermement dans le regard de l'autre telle 'une invisible, légère, si légère' (p. 70). La jouissance féminine est alors exhibée par le sentiment d'appartenance à un groupe conquérant et en même temps par l'impression d'appropriation du monde, malgré son exil, par la nouveauté de déplacement dans l'espace de l'autre : Nfissa littéralement dévore la vie par son regard : '- Non pas seule, mais regarder les autres, et se sentir comme un regard qui dévore tout !...' (p. 72). En ce sens, avec Nfissa, Djebbar annonce la naissance d'une nouvelle femme arabe, celle qui n'appartient à aucune des deux sortes de femmes traditionnellement admises (la prostituée et la matrone) (p. 124) et qui porte les promesses d'un nouvel amour créateur (p. 301) :

Les 'combattantes', comme on dit à Tunis, avec un sentiment de malaise devant cette espèce nouvelle. Dans mon village de montagnes, pareillement je suppose, les boutiquiers apeurés et sournois devant la garde découvrent cette autre catégorie d'eux-mêmes : en dehors des prostitués, en dehors du harem respectable des épouses cloîtrées, où mettre les héroïnes et surtout comment réagir devant elles ? (p. 270)

Le chemin pour Nfissa indique donc la quête d'une reconnaissance de son identité par le milieu social et familial et politique dans lequel elle vit. Mais c'est dans la partie centrale du texte, partie intitulée 'Au-delà' que Djebbar, en tant qu'écrivaine, semble évaluer son nouveau projet d'écriture en tentant de cerner 'le noeud de cet éblouissement' (p. 181) que constitue son texte. Non seulement elle assume ouvertement le rôle de metteur en scène des lieux et des histoires en croisant les chemins de Omar et Nfissa (nouvellement mariée à Rachid) qui partagent désormais la même maison : 'je les fais vivre ensemble' (p. 181) écrit-elle. Mais en plus, elle s'annonce en conteuse comme celle qui aimerait 'dire indéfiniment si ce récit se laissait tisser sans fin —, elle est tenue par des fils tenaces la reliant à quoi... ?' (p. 182). Porteuse de mémoire en somme, Djebbar est là pour réveiller les personnages, les faire avancer dans leur quête identitaire, quitte à les trahir : ¹⁷

Faisceau qu'elle se garde de dénouer ou de revivre par la mémoire qui veut comprendre et qui tue. Mais je suis là moi, l'auteur, non, l'imitateur, qui suit en boitillant la même route ; je m'efforce de me couler contre elle pour mieux la surprendre, ou la trahir. (p. 183)

¹⁷ Rachid dit d'ailleurs à Omar : 'tu es ma mémoire.' (p. 252).

(b) Du théâtre des destins au théâtre de l'Histoire

En somme, il s'agit d'un véritable théâtre des destins par l'utilisation des termes de mise en scène quand elle parle du 'reste du décor' (p. 195) ou d'un 'silence de théâtre' (p. 443). De plus, le texte djebarien, en entremêlant les voix, par l'usage – encore non régulier certes, de l'italique (dans le passage du bain maure, pp. 142-158) – démultiplie en un sens la voix narratrice et surtout la révèle. L'auteur (Djebar) s'est cachée derrière Omar Hellal (car il écrit lui aussi) pour l'utilisation balbutiante du 'je' tandis que c'est par le personnage de Nfissa qu'elle approche la problématique féminine. Car l'angle masculin légitime son mouvement en même temps qu'il lui offre un masque plus sûre (elle n'a que 31 ans quand elle écrit ce texte).

Dans un monologue rétrospectif d'Omar, il s'agit plutôt de Djebar et du voyage intérieur de l'écrivain parmi les images passées, il s'agit aussi du rapport aux êtres semi-fictifs s'ébauchant dans l'écriture au travail, et en somme, il s'agit de la perte de soi dans l'acte d'écrire :¹⁸

Cette dernière année, j'ai cru traverser des périodes d'errances. Un solitaire au Sahara après la tempête ; le paysage a changé : de nouvelles dunes ici, une rivière au cours contraire là, et surtout, Dieu, comme des cadavres de gens égarés dans les tourbillons. [...] il y a les faces étrangères d'un étrange pays que, le vent tombé, le voyageur découvre. [...] Un autre désert, avec d'autres voyageurs, chacun solitaire, certes, mais ne perdant pas des yeux l'autre...[...] toutes ces figures lointaines et familières, se mouvant dans mon désert intérieur. Au-devant d'elles enfin, l'ombre de Rachid [...] Comme si un cordon ancien qui me retenait à lui se rompt et se renoue tour à tour. (p. 370)

De son côté, Nfissa enceinte semble personnifier l'Algérie et la difficile gestation d'une nouvelle société tant espérée des jeunes. Ainsi, Omar/Djebar à genoux devant elle, sa mère, celle qui peut le rendre à la vie, la prie de quelque chose de plus grand, sorte de vision d'un avenir meilleur, même s'il n'arrive pas encore à formuler sa requête :

Comme si l'amour pour cette femme sort de moi, va se dissiper, mais que demeurent dans son village des ombres dernières : désir, rancune, regret déjà amer devant ce qui aurait pu être et, [...], larmes en moi à retenir, larmes filiales... Je me retrouve à genoux devant elle, mes mains tenant ses jambes, les yeux fermés pour lutter contre ces larmes pitoyables mais sans honte, ébranlé si profond et depuis, ne sachant toujours pourquoi...[...] je ne retiens en moi que l'image de madone droite, ventre en avant que je prends soin de ne pas frôler. [...] je reste là longtemps, livré à ma recherche d'elle qui disparaît peu à peu par lentes vagues. [...] un attachement nouveau nous lie, me semble-t-il, comme si je m'étais approché mystérieusement d'un inceste, où elle aurait été proche de moi ce soir-là, et ainsi le restant des jours qui suivraient, elle, ma mère. (p. 378)

¹⁸ 'Je me fixerai, me dis-je (et voici que je ne converse plus désormais avec Rachid mais avec moi seul), ni à un lieu, ni à un instant de ma vie, ni même à un visage' (p. 453).

Car à ce moment-là, Djebbar entame une réflexion plus politique en affirmant la nécessaire acceptation de la Révolution sociale entre les genres comme moyen culturel pour faire avancer la société même s'il s'agit d'un arrachement douloureux à tout un passé. Cependant, dans *Les Alouettes naïves* la nature de l'action politique est encore à l'état de germe car il y a eu trop de bouleversements qu'il faut remettre en ordre. Et au présent, le peuple et les hommes sont encore perdus, 'asexués', 'dévorerés par l'Histoire', en attente de 'la réalisation de soi-même' (p. 456) :

Nous préférons à la fois nous perdre et nous retrouver au sein de la multitude, comme n'importe quel mâle le fait, à la seconde du plaisir, dans les entrailles de la femme saccagée... Nous discouons et, dans notre propre écho, nous imaginons notre image, telle qu'elle apparaît dans les prunelles luisantes de l'épouse renversée. Même mirage, nostalgie identique de la puissance... [...] Tandis que l'homme à la recherche de soi-même devant cette face ombreuse appelée peuple, à chaque échec, à chaque erreur se camouflera aisément la trahison... [...] Où est le risque en vérité ? Au plus, il conviendra s'être trompé de clan, de parti, de méthode... semblable à l'acteur qui, s'il n'a point été applaudi, accusera la pièce, ou l'auteur, ou le théâtre même où il s'est produit... (p. 456)

Ainsi, l'ultime image du chemin semble bien celle, encore ouverte, du chemin de transformation dans un avenir à créer.¹⁹ Avenir qui serait à la fois ère de retrouvailles et de reconnaissance des nouvelles identités à reformer à partir de leurs anciennes racines (p. 250) mais aussi, avenir d'une poésie nouvelle, celle, épique, d'une réorganisation/reconstruction des identités sexuées de leur pays par 'la participation de la femme, de la femme de demain, naturellement' (p. 367).

La ligne nouvelle qui a commencé à émerger dans ce texte est donc bien celle d'une voix et d'un regard qui ne veulent plus se laisser identifier (au sens d'imposer une identité qui n'est pas la leur) par autrui, qu'il soit l'étranger du dehors ou bien l'étranger de l'intérieur. La lutte se place en effet sur tous les fronts et la guerre pour l'indépendance du pays n'était que la prémisse de l'affrontement des sexes à l'intérieur des frontières. Comme si, tout était à réinventer, comme si toute voix nécessitait, pour naître, une redéfinition de sa propre géographie, par le refus tout d'abord de l'intrusion, en parlant 'le français, la langue des autres !' (p. 266), puis par un mouvement vers la traduction et l'appropriation des paroles d'autrui devenues siennes, quitte à choquer ses amis (comme dans la lecture-traduction des vers de Lautréamont sur Dieu, p. 297). Comme si, aussi, tout n'était, somme toute, qu'une histoire de regards non partagés entre l'Occident et 'son' Orient : celle de l'impudeur de l'étranger avec laquelle il dit s'approprier une histoire qui ne lui appartient plus, de l'impudeur des journalistes, qui

¹⁹ ' - La Révolution, chuchota Rachid, la lumière éteinte, nous y sommes comme le Petit Poucet dans la forêt, alors, avant de chercher le moteur, il faudrait tracer notre chemin, ne crois-tu pas ?' (p. 233).

saisissent en un clic de leur appareil-photo des heures de souffrances tout en assaillant de questions les hommes réfugiés :

De quel droit dire à un homme, à une femme : 'Raconte pour que le monde sache !' Le monde ? ... Le monde s'est figé à l'instant de leur effroi, ou de leur solitude, et que tenter de faire d'autre sinon, pour qu'ils s'en délivrent, de parler de l'avenir, de le dessiner devant eux comme un brouillon, juste pour que leur regard s'allume. De quel droit les replonger dans les jours d'hier ? (pp. 286-287)

En somme, Djebbar pointe là l'impudeur de la manipulation d'une Histoire faite de nombreuses histoires personnelles, Histoire maquillée pour satisfaire d'autres intérêts personnels – celui du pathétique par exemple qu'il faut ramener aux pays développés pour faire pleurer les foules en montrant 'la misère des colonisés' (p. 288). Omar d'ailleurs se sent humilié devant cette incommunicabilité foncière, devant cet impossibilité de faire partager la totalité d'une culture à une autre, de faire passer, translater l'existence des sujets avilis dans celle de 'sujets' imagés voire imaginés par le regard de l'autre qui ne voit que ce qu'il regarde :

Encore quelques heures de ce travail qui m'humilie. D'autres que moi emmèneront les journalistes aux frontières du Sud : dans le désert, sauront-ils distinguer entre la misère des lieux, et celle de la *hijra*, dispersion aux racines coupées ? Qu'importe s'ils ramènent finalement de là la même provision de dépaysement qu'un reporter pour tourisme, dans les terres de la soif et des dunes. (p. 289)

Car finalement, la quête identitaire n'est que ce rapport de linéarités entre deux pôles qui s'opposent : parallèles, il suffit qu'un accroc intervienne dans leur course pour les faire dévier et les faire se rencontrer. C'est là que la ligne dont nous parle Djebbar commence : au croisement des différences, au moment où l'étrangeté face à elle-même s'inverse et se renvoie incessamment son 'autre'. Il s'agit donc de la ligne de fait qui rappelle l'impossible du partage identitaire sans fond culturel commun c'est-à-dire qui renvoie à une solitude de soi dans son étrangeté, voire même son néant :

C'est le cœur plein du bruissement des ruisseaux, que nous devons faire face à l'homme assoiffé, que nous pouvons partager sa brûlure. C'est l'âme bercée de paix et de jours limpides qu'il nous faut écouter les récits des tortures. Soutenir l'image tremblante de la violence et de son vertige grâce au bonheur étale d'autrefois... Mais autrefois nous étions autres ; nous n'étions rien ! (p. 289)

Ainsi, *Les Alouettes naïves* s'impose, dans l'œuvre de Djebbar comme le texte visionnaire de son art encore balbutiant. Rempli d'une sorte de volonté de totalisation des problèmes de la vie algérienne, roman d'apprentissage d'une jeunesse en mutation, constante de la quête identitaire encore incertaine, il annonce un désir de dire tout en portant l'impossibilité même de tout dire. Ainsi, il est bien le roman du silence à venir :

il ouvre la route, les pistes encore vierges de toutes voix tout en tissant les débuts d'une articulation du lien identitaire, rétablissant le maillon manquant comme figure de femme opprimée :

En arrière, les couleurs et les bruits se levaient, quelques ombres, un gémissement anonyme de femme, en arrière... là où il faudrait trouver un raccord... avec quoi ? (ibid.)

Chapitre 3

La guerre des corps pour un butin de paroles

Ainsi, ce monde de femmes, quand il ne bruit plus de chuchotements de tendresse complice, de plaintes perdues, bref d'un romantisme d'enchantement évanoui, ce monde-là devient brusquement, aridement, celui de l'autisme.¹

C'est avec *Femmes d'Alger dans leur appartement* que Djébar en 1980 rouvre sa parole à autrui en faisant de ce recueil de nouvelles une continuité logique de la réflexion entamée avec *Les Alouettes naïves*. En effet, si ce dernier développait les espoirs et les doutes de la jeunesse exaltée par la libération entamée par une 'guerre du peuple pour un butin d'espace', dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, il s'agit alors du constat terrible du revers de cette guerre qui, déplacée désormais sur le terrain de l'intériorité (au sens de guerre interne à la société mais aussi de lutte intérieure des identités refoulées) est devenue 'une guerre des corps pour un butin de paroles'.

Section 1

L'ouverture à l'autre

(a) Corps prisonniers, voix asphyxiées : vers une libération

En effet, dans la courte partie pivot des *Alouettes naïves* intitulée 'Au-delà', Djébar esquisse, par la relation de Nfissa, l'ancienne combattante et Rachid, le jeune homme désenchanté la possibilité de l'évolution des relations de couple grâce à cette guerre. Or, c'est par une modernisation des relations sexuelles que les relations hommes/femmes pourront évoluer semble-t-elle nous dire afin de 'recomposer leur originaire unité' (p.

¹ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 161.

189), cet 'accouplement à la fois connaissance et déchirement pourtant d'un être double, d'un être unique' (p. 360).²

Mais, quand Rachid demande à Nfissa de parler de son expérience de femme, c'est le silence de son corps qui la paralyse :

Elle se tait parce qu'elle cherche, ou parce qu'elle lutte. [...] Elle se tait parce qu'elle cherche ; les mots lui manquent pour dépeindre la lueur dans l'antre de son corps ombreux. (p. 203)

Même si déjà pourtant, elle reconnaît en elle le pouvoir de son corps qui représente pour elle l'unique attache à ce qu'elle est par le biais des sensations car 'seule, la mémoire du corps est fidèle' (p. 203) pense-t-elle. Car en son corps semble résonner l'acte d'amour ou de déchirure ancestrale, sorte de scène primale où le sexe sanctionne la soumission féminine et dont la douleur parle à travers elle sous forme du refus de l'intrusion d'autrui en soi :

Instant de la déchirure : un éclair qui illumine les recoins du corps et sa demeure végétale, mais il est à la fois bien davantage que déchirure ou simple souffrance, lame de couteau dans la laine de l'abandon ; tout à fait au fond pourtant, comme une bête hurlant le refus, la révolte aveuglée, le durcissement dressé : 'Non !', un corps peut-il hurler 'non !' en son profond et que ce soit pourtant un don, yeux ouverts à l'intérieur du mystère, bouche béante qui crie, puis se révolte d'éblouissement... Quel est le nœud ? Quel est le mystère ? [...]. ' Dans cette nuit, rêve-t-elle, il y a une nuit... Je n'oublierai jamais , mais pourquoi ce 'non' en moi, qui n'était point le refus... comme la limite de l'abandon... au-delà.' (p. 204).

Car ce non corporel est le signe de l'incommunicabilité homme/femme et des limites de toute relation dans ce qui peut s'actualiser par la parole. Or, la femme, aphone, par de nombreuses années de silence ne peut encore exprimer son propre désir même si elle le ressent à travers celui de l'homme quand il y a décalage entre les attentes de l'une, la 'prochaine étape du progrès' (p. 191) et l'ironie douce-amère de l'autre.³ Ainsi, ni traditionnelle, ni bourgeoise occidentale, la génération de femmes à laquelle appartient Nfissa lutte pour que l'acte sexuel soit vécu de manière positive et non comme instrument de sévices à supporter.⁴ Même si, Djébar est un peu anxieuse de ce qui va advenir :

Combien pourtant il reste encore d'étangs et de marais et de précipices mais aussi, il est vrai, de prairies fertiles, de mers pleines où se noyer ensemble, combien entre eux pour la fusion, l'espace demeure accidenté. (p. 209)

² Même si, Nfissa, elle, espère toujours cette fusion où le visage de Rachid deviendrait le sien propre (p. 205) tandis que Rachid est enfermé dans son égoïsme indépassable puisque 'ne voulant écouter que la femme, c'est lui qu'il écoute' (ibid.).

³ Avec la volonté de ne plus rester à la maison comme les femmes arabes et les bourgeoises évoluées (p. 209).

⁴ Pour qu'il ne redevienne pas pour la femme ce qu'il était : 'une lame de couteau [qui] glisse dans son corps mou sans parvenir à le recomposer ni à la faire frémir.' (p. 198).



Femmes d'Alger dans leur appartement, Eugène Delacroix (1834)



Femmes d'Alger dans leur appartement, Eugène Delacroix (1849)

C'est donc sur ce thème qui était autrefois l'au-delà que Djebbar entame son recueil quelques treize ans plus tard. Qu'en est-il de ces relations où la duplicité et le non-dit des souffrances règnent ? Qu'a apporté la guerre d'indépendance à ce niveau social ? A-t-elle permis l'accès des femmes à leur propre voix ? Les a-t-elles fait sortir du harem, en donnant libre cours à leur corps dans l'espace public sans honte ? Leur a-t-elle permis enfin de mettre la main sur leur propre représentation ? Autant de questions que Djebbar soulève dans un monde désormais devenu post-colonialiste. Or, son constat est accablant : dans l'Algérie actuelle, c'est à corps perdu ou du moins voilé, que la femme fait l'expérience de sa nouvelle existence. Après la libération de son pays, la voilà prisonnière d'une image-clef pour la reconstruction politique, devenue enjeu et siège des jeux de pouvoir.

Il semble donc qu'elle a réintégré une image archaïque qui la fossilise sous un double regard paternaliste : celui des Algériens certes mais aussi, ainsi que l'explique Saïd dans *Orientalism* (p. 40), celui des Français pour qui l'Orient est un espace neuf, investi de tout un réseau d'imaginaires dans lesquels le colonisateur tisse le colonisé (voilà pourquoi, il y a, par le titre, la référence au tableau de Delacroix qu'il s'agit de déconstruire). Or, la femme a été, depuis longtemps, l'élément exotique porteur des secrets de cette société qu'il faut maîtriser pour procéder à l'effort de nivellement muet des représentations indispensable à toute domination.

Ainsi, au travers de ces nouvelles, Djebbar désire rendre ou déployer les langues féminines asphyxiées : délier, à corps défendant, le cœur/chœur des langues de femmes qui s'agitent dans un 'arabe souterrain' (p. 7), rechercher dans la pénombre poussiéreuse des gynécées la voix recluse et asphyxiée des corps et enfin mettre à/au jour la part intime d'une existence oubliée car niée.⁵ C'est l'enjeu de la première séquence textuelle intitulée 'Ouverture' : l'auteur s'offre comme l'intermédiaire entre ce monde enfoui et le monde extérieur du lecteur. Le fil directeur de l'écriture devra puiser, de ce fait, à la racine du travail d'extraction de la parole : '*Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les silences du sérail d'hier ?*' (p. 7). Mais aussi il s'agira de l'extraction d'une parole à la levée des corps dont l'écriture ne suivra, somme toute, que les ondulations : '*Ne pas prétendre « parler pour », ou pis « parler*

⁵ Car pour Djebbar, ce texte est aussi une découverte de sa voix après le souterrain d'un silence de dix ans : l'ouverture et la postface constituent son engagement personnel dans l'écriture d'une nouvelle langue – celle du colon – qui parlerait de l'image orientale. Elle ouvre donc par cette voix/langue tout un nouvel imaginaire.

sur », à peine parler près de, et si possible tout contre: première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit' (p. 8).

En effet, passant à un ton plus politisé, Djébar se demande comment on peut vivre, quand l'environnement se borne à refuser l'existence physique (enveloppant les corps dans des voiles-camisoles) ou bien même l'existence morale, quand les bouches sont bâillonnées tandis qu'on s'efforce de ligaturer les cordes vocales? De plus, comment émerger au monde dans un nouveau rapport d'équilibre et de force quand tout condamne à l'isolement? Comment faire face au présent à l'exaltation d'hier? Tels sont les enjeux de trois des nouvelles du recueil. Que ce soit au travers du parcours du personnage de Sarah dans 'Femmes d'Alger dans leur appartement', femme *en crise du présent*, toute pétrie qu'elle est encore de ses souvenirs de guerre mais aussi d'espoir d'indépendance des sexes; que ce soit dans ces deux nouvelles du passé 'Il n'y a pas d'exil' et 'Les morts parlent' où la femme est une déplacée dans une société qui use de son corps à ses propres fins.

Le parcours textuel semble donc mettre l'accent sur le déplacement subi par ces femmes qui, après avoir été à l'avant-scène des combats, se retrouvent héroïnes entravées dans leur quête de voix, condamnées qu'elles sont à une solitude aride. Or, vouloir faire émerger au monde la femme, ce sera délivrer les femmes. Car mettre à jour cette 'langue desquamée' (p. 7) dont parle Djébar est un travail de longue haleine qui nécessite avant tout une prise de conscience des femmes de ce qu'elles sont. Et, au sein de leur communauté et de la société, elles pourront enfin, en faisant voix/voie commune, devenir à elles-mêmes le cœur/chœur de leur vie exprimée. Djébar pointe alors comme clef d'ouverture de ce chemin d'une identité féminine en gestation, la délivrance du corps au féminin – travail qu'elle avait ébauché avec Nfissa – unique et ultime support de la voix, car origine de sa genèse et de sa mémoire :⁶

Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles - nous délivrons-nous - tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps? (p. 7)

⁶ Peter Brooks ne dit-il pas que peu à peu (à l'ère moderne) le corps a pénétré le texte au point de renverser les codes classiques des schèmes narratifs: 'Modern narratives appear to produce a semioticization of the body which is matched by a somatization of the story: a claim that the body must be a source and a locus of meanings, and that stories cannot be told without making the body a prime vehicle of narrative significations.' (*Body Work*, p. xii).

(b) Le dévoilement féminin ou la circulation des paroles

Soulever le voile, au sens plein comme au sens figuré, devient l'enjeu véritable de ces nouvelles. Mais, dans une société qui en a fait l'étendard de son orgueil, cela semble acte suicidaire. Djébar, d'ailleurs, sent à quel point son écriture ne pourra être finalement qu'une figure dé-doublée d'une transgression d'un cœur/chœur mis enfin à nu. Car de la transgression sociale à la transgression politique, il n'y a qu'un pas: *'Depuis dix ans au moins – par suite sans doute de mon propre silence, par à-coups, de femme arabe –, je ressens combien parler sur ce terrain devient (sauf pour les porte-parole et les « spécialistes ») d'une façon ou d'une autre une transgression.'* (p. 18).

Djébar fait donc ici double acte de subversion : d'une part, elle s'impose en français, et d'autre part elle impose les autres femmes avec elle dans ses textes. Car, juxtaposer des histoires sans lien apparent est le signe d'une rupture voulue avec les conventions du roman mais aussi avec la linéarité de toute réflexion sur l'histoire personnelle. Il ne peut plus y avoir de narration comme avant où le 'je' est allégé de tout engagement, de toutes attaches à quoique ce soit. Djébar signe un tel engagement dans sa postface 'Regard interdit, son coupé' (p. 145) en liant le sort des algériennes avec celui de leur pays. Le resserrement traditionnel qui s'opère autour de la figure féminine à la fin de la guerre d'indépendance n'est rien d'autre que le reflet du désir des hommes algériens d'avoir main mise sur un territoire, jusque-là encore préservé : la sphère féminine.⁷ Ecrire se politise aussi en mettant à jour une parole, bien souvent critique, après tant d'années d'absence car silencieuse.⁸

Au niveau social et symbolique, libérer la femme se sera donc dénoncer les exclusions, les réclusions dominatrices des hommes pour transformer un espace autrefois assiégé en un espace libéré par les mots faisant passer l'espace public du dehors à l'espace public du texte. Ainsi, l'écriture de Djébar, à l'image des théories féministes françaises des années soixante, et ainsi que l'écrit Luce Irigaray dans *Ce Sexe qui n'en est pas un*, tente de décoloniser la femme d'un patriarcat aujourd'hui dépassé,

⁷ La notion de territoire est ici très importante: il y a eu, en effet, comme un glissement entre le territoire public violé et le territoire privé à préserver. Car, ainsi que l'explique Brooks, l'idée d'une sphère privée est consubstantielle à l'idée de sa violation (*Body Work*, p. 37). En ce sens-là, la sphère des femmes, celle de l'intérieur des maisons devrait à tout prix être clôturée de manière à ne laisser entrer et sortir quiconque.

⁸ En effet, ainsi que l'écrivent Caws et al dans la préface d'*Ecritures de femmes, nouvelles cartographies*, les écrivaines du vingtième siècle doivent, pour se libérer, opérer une mise en marge volontaire par rapport à l'ordre social, jadis unifié, que ce soit du politique ou du culturel, sur les plans intérieurs ou extérieurs à la société. De plus, Djébar brise, pour la première fois, la règle tabou du silence.

mais qui avait constitué l'identité féminine comme 'autre' de l'espace politique et social, car avant tout la femme était l'exclue, l'autre du système sociolinguistique.⁹ Le soi féminin jadis objectivé, devient un sujet colonisé par une parole parasite censée le représenter : l'identité féminine est donc soumise désormais à ce que Kristeva nomme l'abjection. La femme est alors mi-objet, mi-abjecte au sens où son identité ne la représente plus. Ce nouveau sujet, alors tout juste découvert, réclame donc une décolonisation historique et culturelle en même temps qu'une politisation pour se replacer dans la cité, la société, la réalité, répondant à la question métaphysique 'Pour/qui suis-je, moi, la femme?'.

Tout le travail de Djébar est alors de procéder à une reterritorialisation au féminin de la langue, française en l'occurrence, en déplaçant la notion de territoire à celle, certes plus vague, de langage. Il s'agit de ré-imaginer la langue comme instrument unique capable de faire passer la voix des générations de femmes qui n'ont pas eu accès à l'écriture, en les réconciliant, dans un premier temps avec la tradition féminine ancestrale de l'oralité, telle que la théorise Béatrice Didier dans *L'Écriture femme* (p. 32). De chants collectifs, aux souffles inaudibles, en passant par l'élévation d'une parole solitaire de rébellion, la parole 'autre' s'ouvre à l'autre, au lecteur, gardien de sa libération. En s'ouvrant à cet autre, elle se rapproche de ce qui en est cependant détaché : la communauté des femmes, de la femme, de ce 'je' étrangère et semblable.¹⁰ Djébar exploite ainsi dans ce recueil la circulation de la parole et la mise en scène dans le spatio-textuel de cette tradition ancestrale de l'oralité qui fait que la femme ne pose pas son existence comme individualisée mais se présente comme partie d'un groupe, celui de la féminité.¹¹

S'exprimer est alors le lieu du passage d'une époque à l'autre, d'une femme à l'autre par une parole unique mais à chaque fois modulée par le lien à la communauté,

⁹ Héritière de Lacan, Irigaray s'attache à montrer que les structures de la compréhension sont codées dans le langage. Elle perçoit ce langage comme un système de domination patriarcale créé par des hommes pour des hommes. Or, c'est dans la littérature, qui est considérée comme expression de l'inconscient, que la spécificité féminine doit faire jour. Or, la femme, sous l'appel d'Irigaray ou encore d'Hélène Cixous, se doit d'opérer, après ces années de répression, une libération qui devra passer essentiellement par le dire d'un corps, unique pour chacune et à la fois multiple pour toutes, considérée comme seul élément capable de créer une parole différente, un 'parler-femme'.

¹⁰ En ce sens, Djébar distord la tradition littéraire islamique puisqu'elle met en avant une relation spécifique entre un 'je' et le monde alors que 'le Surmoi social doit l'emporter sur le 'je' individualiste, qui est imaginaire dangereux, pulsion subite, inédite, brisant l'unanimité du groupe' (*Littératures Autobiographiques de la Francophonie*, p. 187). Mais elle se rapproche de Kristeva en postulant l'étranger/étrangereté (une part obscure du 'Moi') comme garant d'une unification d'un monde en son essence pluriel.

¹¹ Rappelons qu'à ce moment-là, Djébar vient de filmer *La Nouba des Femmes du Mont-Chenoua* où il s'agit de recueillir des bribes de discours mémoriels sur l'histoire de son pays.

aux autres femmes, mais aussi aux autres hommes – en somme à une histoire héritée. Ainsi, face à une montée des violences privées et à un renforcement des règles islamiques, le dire oral devient en même temps qu'un dire personnel de soulagement ou de rébellion, un dire critique qui s'interroge sur le chemin d'une identité tout en posant la question du sens d'être femme dans une société qui opprime. Le parler des femmes qui s'exhale des textes de Djébar, porte ainsi une véritable décolonisation du sujet féminin par la tentative, pour elles, de dominer la voix et de ce fait leur voix.¹² En somme, il s'agit de dépouiller la femme jusqu'à son corps nu pour retrouver sa vraie identité, celle qui se cache sous les strates d'acquis sociaux patriarcaux. Le parcours narratif, qui devient dès lors retour aux sources, se fera donc, dans un premier temps, sous le signe de l'écoute libre dont l'auteur, en véritable porte-parole ne sera que l'intermédiaire, le scripteur chargé toutefois de dégager les prémisses d'un avenir différent: '*Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel.*' (p. 7).

En ce sens, Djébar, qui joue sur les résonances d'un dire en mutation, place son recueil de nouvelles dans une catégorie qui ne serait plus celle, classique, de l'écrit-transcription, mais bien celle, plus moderne, d'un écrit-résonance, véritable écrit du cri qui s'écoute, s'entend mais ne s'écrit pas. Toute l'oralité des propos contenus dans les textes fait donc appel avant tout à l'oreille du lecteur afin qu'il établisse un rapport d'entente avec ces femmes, en l'inscrivant de ce fait dans son propre 'schéma narratif' de vie.¹³ Car dans ces enjeux de pouvoir de voix, Djébar crée, en même temps qu'un nouveau lien à l'oralité, un nouveau rapport du lecteur au texte en amplifiant ses capacités d'évocation du réel puisqu'elle le place à la source de toute expression. Comme s'il s'agissait d'un acte de purification de l'écrit qui ne s'épancherait plus uniquement dans la fiction sans cesse renouvelée. Or dans cet acte purificateur, c'est le lecteur qui a été choisi comme reposoir de cette parole visionnaire – lui seul, capable de répondre en dernier lieu aux questions:

¹² Djébar agit de façon double: en transcrivant en français, l'arabe interdit 'son feutré' car féminin, non seulement elle souscrit la femme à l'emprise masculine qui étouffe les corps et les voix au nom d'interdits sexuels mais aussi elle la souscrit au regard des colonisateurs.

¹³ Notons, à l'instar de Brooks, que la relation auteur/lecteur peut être lue, effectivement, comme un processus d'analyse psychanalytique dans lequel 'The transference model of listening to the body's talk recognizes both the involvement of the listener and the final otherness of other's bodies and stories, both the capacities and the limits of knowing' (*Body Work*, p. 255).

Femmes d'Alger nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles - nous délivrons-nous - tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps?

Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter, à cause de l'œil-espion? (p. 8)

Parole échappée de l'œil-espion, ce regard panoptique qui saisit tout dans un seul geste, par l'utilisation de la fragmentation des voix narratrices afin de délier le corps féminin entravé et sa parole muette.¹⁴ Sous l'exemple des femmes algériennes, c'est bien toute la communauté universelle des femmes que l'auteur tente de délivrer:

J'aurais pu écouter ces voix dans n'importe quelle langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement pas chaînes d'échos et de soupirs.

Son arabe, iranien, afghan, berbère ou bengali, pourquoi pas, mais toujours avec timbre féminin et lèvres proférant sous le masque. (p. 7)

Elle veut traduire, transmettre le langage du corps, de la fatigue de l'éternel héritage féminin d'ici ou d'ailleurs, à lui seul représentant toutes les origines mais n'ayant, de ce fait, aucune existence ancrée/encreée dans la réalité. Aussi, face à une telle évocation, la parole féminine se doit de révéler comment l'expérience d'être femme se construit. Et si Djébar préfère les dialogues ou le discours direct pour ses personnages, c'est parce qu'elle désire, par le biais de l'échange avec autrui (Sarah) ou bien du retour sur soi (Aïcha) et du travail maïeutique qu'il engendre, rendre compte de l'éveil du personnage à lui-même en même temps qu'il s'éveille à autrui sous les yeux du lecteur. Ce recueil de nouvelles, qui nous proposait de par son titre une image assez statique de la femme d'Alger offre donc, entre les lignes, sous le mouvement lancinant des figures féminines qui semblent s'écouler dans la fluidité verbale 'Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère mais peu à peu, chez nous toutes' (p. 41), les prémisses d'une véritable dynamique de repositionnement des subjectivités.¹⁵

¹⁴ 'The knowledge associated with the woman's body may belong to the story of women's curiosity, which so often [...] brings both trouble and the affirmation that there is another narrative to the woman's life which the male gaze has failed to register' (*Body Work*, p. 244). Produit d'un schéma narratif typique de l'ère post-moderne en littérature, l'événementiel quotidien et la fragmentation de la technique de discontinuité sont seuls capables de saisir les différents éclats de l'individu féminin dans la sphère temporelle si l'on veut, au terme de ce parcours, décoloniser le soi historiquement et culturellement pour accéder enfin au vrai d'une individualité. En ce sens-là, écrire la femme est devenu une expérience absolue de reconstruction d'un être.

¹⁵ Le titre évoque des femmes dans leur appartement, confinées à un intérieur, image doublée d'un autre statisme, avec le tableau de Delacroix qui fait couverture et qui montre des femmes soumises à un regard intrus censé les *saisir* par le jeu de la représentation afin d'en dire leur vérité (alors qu'il n'en montre que ce que le peintre-voyeur veut effectivement voir).

Section 2

Un remplacement au féminin

(a) Le repositionnement des subjectivités

Or si nous considérons la structure du texte, nous pouvons remarquer que le remplacement de la femme ainsi opéré se fait à la fois dans le temps et l'espace, les deux instances qui définissent l'individu et le groupe social. Face au temps qui semble se diviser en trois parties : l'avant, le pendant et l'après de la guerre d'indépendance, et face à l'espace, puisqu'il englobe à la fois la sphère privée et la sphère sociale/publique, la femme nous est montrée en effet tantôt prisonnière d'un extérieur qui lui refuse tout contact, tantôt prisonnière d'un intérieur auquel elle est confinée.¹⁶ Mais, dans une société où la femme est avant tout l'assise maternelle immobile et immuable, nous pouvons alléguer que c'est au creux de la sphère privée que les limites d'expression et de contrôle prennent leur plus intense vigueur au point de définir socialement la femme comme l'unique corps-mère, instance matérielle de toute existence humaine. En effet, dès le début du recueil, l'incipit de la première nouvelle évoque le 'rêve de torture' d'Ali le mari de Sarah. Ali est alors désarmé devant sa femme torturée à vif et qu'il ne peut pas sauver: désir réprimé ou bien aveu inconscient de culpabilité masculine face à des femmes qui, à la fin de la guerre de libération, ont aussi souffert d'une guerre des genres (p. 163)?

Or, une fois encore c'est ce que dit Djébar dans la postface : en désirant faire (r)entrer la femme dans une sphère publique qui ne cesse de la dénigrer, dans son propre espace-temps historique, elle refuse que les femmes algériennes ne soient que des images volées d'un tableau colonial, 'étrangères mais présentes terriblement' (p. 148).¹⁷ Les femmes sont présentes tout d'abord à l'homme à qui elles renvoient les reflets de leurs propres faiblesses, mais surtout, à l'Histoire avec des héroïnes, telles Messaouda ou bien les porteuses de feu de la dernière guerre. De plus, par la transmission des chroniques dont elles sont le siège, les femmes font partie de l'Histoire non seulement

¹⁶ C'est l'exemple de Sarah conduisant dans une ville aux allures hostiles 'à travers des rues étroites qui montent, qui descendent, tournant de plus en plus en couloirs de rêves' (p. 13) ou bien encore l'exemple de l'héroïne de 'Il n'y a pas d'exil' qui, étouffant à la veille de son mariage arrangé, ne cesse d'ouvrir et fermer les fenêtres de l'appartement familial.

¹⁷ 'For Djébar, the « living word » of Islam is voiced not just by male theologians and rulers but also by generations of women' (Woodhull, Winifred, 'Feminism and Islamic tradition', p. 30).

en action mais aussi en tant que corps et paroles : elles sont le 'chœur intemporel où se reedit l'histoire' (p. 160).¹⁸ Voilà pourquoi, à la différence des *Alouettes naïves*, la structure du texte ne comporte que deux parties : après la section 'aujourd'hui' et celle intitulée 'hier', le futur à la fois héritage du passé et produit d'une réflexion présente reste à inventer. Car le futur de la société est lié de manière intrinsèque à celui des femmes : dépassant une tradition manipulatrice, un changement doit avoir lieu, mais il fait encore partie d'un au-delà du texte qu'il ne vaut mieux pas évoquer.

Si les relations des sexes ne sont pas celles espérées à la fin des *Alouettes naïves*, où il s'agissait de parvenir à la fusion des identités en déroute, c'est par la réintégration à la sphère politique et sociale que Djebbar dépasse ce problème de l'incommunicabilité des genres. Si on ne peut pas trouver un terrain d'entente réel, il faut donc qu'il soit imposé par un cadre extérieur plus vaste. De fait, que vaut une expression enfin mise à jour si personne n'est là pour l'écouter et surtout l'entendre? Et surtout 'Quelle est la place à venir de la femme dans le contrat social?' sont deux questions que pose Djebbar en filigrane du texte. Elle a voulu agir sur la figure féminine dans la société afin de transformer une image classique de femme-statue (mythe féminin par excellence) en une femme-réactivée (mythe au féminin) soulevant de manière visionnaire le voile de son ancien statut pour l'imposer au corps social.

Or, c'est au travers des sujets masculins que cette volonté de redonner du pouvoir aux femmes va se faire sentir. En effet, tout comme dans *Les Alouettes naïves*, les hommes semblent jouer à la fois le rôle d'exemples (en tant que figures de pouvoir au sein d'une société patriarcale) et de contre-exemples (ils sont cependant montrés sous un angle affaibli), comme si l'écrivaine voulait d'une part s'appropriier leur force politique et d'autre part s'ériger en une force supérieure en montrant combien les femmes sont actives et ouvertes sur l'avenir. Ceci se profile notamment par l'exposition d'hommes qui ont été littéralement dépossédés d'eux-mêmes après une colonisation séculaire et une terrible guerre d'indépendance.

Tout se passe comme si l'identité de ces hommes, autrefois figures autoritaires dans la société, avait été usurpée par d'autres autorités plus importantes au point de faire changer leur pays à leur insu (et de fait le statut de la femme). Tout semble avoir été détruit dans cette société patriarcale: les ancestrales conceptions de la famille, des enfants, de la femme, de leurs femmes ont été ravagées. En un mot, leur présent, au sein

¹⁸ Il s'agit donc d'une 'histoire dont s'expulse l'image archétypale du corps féminin' (p. 160).

de leur propre pays, ne leur appartient plus : il semble appartenir désormais à un autre mode de pensée, celui de l'autre qui l'a infiltré, et à une autre génération – et surtout un autre sexe – qui doit faire la balance entre le passé et le présent.¹⁹

Ainsi, de cette vie qui s'échappe, certains hommes veulent retenir ce qu'ils peuvent. Prenons la nouvelle 'Femmes d'Alger dans leur appartement': nous avons le Hazab, par exemple, qui s'attache à des traditions jugées quelque peu désuètes maintenant. D'ailleurs, réduit au silence au même titre que sa femme, il 'ne se sentait pas tout à fait chez lui' (p. 27): il est déplacé même en sa propre maison. Face à ses filles, il n'ose plus dire ce qu'il pense: celles-ci, issues d'une société colonisée, et de ce fait du double produit d'un désir de libération sociale (apporté par la culture occidentale) et politique (contre l'hégémonie de celle-ci), veulent désormais imposer leur liberté à tous niveaux. Lui, lecteur du Coran à la mosquée, jouissant jadis d'un grand prestige n'a même plus droit de regard sur la cérémonie de circoncision de son unique fils: elle sera effectuée par un médecin et non plus dans les rites traditionnels (p. 34).

Dans cette nouvelle, nous avons aussi l'exemple d'Ali, le mari de Sarah, qui dès le début du texte, par son rêve ambigu d'impuissance à sauver sa femme, semble affaibli à la fois dans le domaine privé de la relation à l'autre sexe, et dans le domaine politique qui lui semble étrangement lié – puisqu'il s'agit, avant tout, d'une scène de torture. Malgré donc sa place de haut rang de chirurgien, il nous apparaît, lui aussi, tombé dans les affres de l'impuissance – dévirilisation – quand il ne peut même pas communiquer avec son propre fils, et faire passer l'héritage paternel, incapable qu'il est d'ailleurs de lire la nouvelle langue dite 'nationale' dans laquelle écrit son fils, lui qui ne pratique qu'un arabe oral. Une fois de plus, tout se passe comme si l'homme n'avait plus d'héritage à transmettre à ses enfants, dépouillé qu'il a été de son passé.²⁰ Ali fait donc appel à une de ses collègues pour pouvoir déchiffrer la parole du fils : la femme devient donc ici intermédiaire nécessaire non seulement dans la relation filiale père/fils mais aussi entre deux générations, deux vies, l'une du passé (l'héritage) et l'autre du présent (la modernité). Ainsi, la relation père-fils est menacée par une non-communication qui,

¹⁹ Notons que les Français, malgré leur propre oppression, ont toujours valorisé une indépendance relative des femmes musulmanes qui leur apparaissait comme le meilleur moyen de détruire le pouvoir communautaire des colonisés.

²⁰ A l'hôpital, la communication est un très grand problème. Il semble y avoir deux sortes de parlers : l'arabe oral (plutôt berbère, celui de la paysanne et d'Ali, mais aussi des femmes qui se le transmettent en héritage) et celui de 'la langue nationale' (arabe dit classique, imposé à la fin de la guerre d'indépendance à des milliers de gens qui ne se retrouvent pas dans cette langue) (p. 19).

loin de toucher la figure paternelle du domaine privé uniquement, se pose comme le symbole d'un rejet de tout un patriarcat. Par exemple, Nazim refuse son père Ali car il lui reproche une 'mémoire parcimonieuse' (p. 21) (quand il s'agit de la guerre d'indépendance) au lieu d'une vivacité à vouloir défendre son pays. Comme si, la nouvelle génération ne se reconnaissait pas dans le passé de leurs parents, de cette histoire héritée.

En effet, la nouvelle génération, désormais, et que ce soient des hommes ou des femmes, oppose au passé de soumission, un groupe uni dans une lutte progressiste. Et c'est dans le personnage du poète que cette union entre hommes et femmes pour un combat libertaire prend toute sa force – même si, faisant écho aux personnages des *Alouettes naïves*, il y a un peu de nostalgie : 'Ce n'est pas seulement le colonialisme l'origine de nos problèmes psychologiques mais le ventre de nos femmes frustrées!' (p. 28). En effet, il est le premier à verbaliser ce qui sous-tend le texte : il y a un lien étroit entre le malaise social de cette reconstruction politique au présent, et le passé opprimant de la femme. Et cette interconnexion politique entre domaine privé et domaine public se condense dans le ventre féminin qui est aussi lieu de gestation du peuple. Selon lui, le grand changement social capable de faire avancer l'Algérie passera par une amélioration des conditions de vie de la femme. Surtout, il faudrait lui rendre le monde en arrêtant de l'enfermer physiquement et moralement : il se propose d'ailleurs de libérer Leila, qui n'arrive pas à se sortir du marasme des douleurs des guerres familiales et sociales en prônant un mariage libéral.²¹

L'émancipation doit donc être prônée par les hommes, le changement doit venir d'eux aussi pour que le cri féminin puisse exalter toute sa richesse et puisse finir de convaincre les femmes-patriarches installées en gardiennes de la tradition mâle comme l'indique Sarah :

Les femmes libres de la ville repartent chez elles, rêvent devant un café sur la table basse, au fils aîné qui grandira, qui, sûr, deviendra lui aussi un des ces chefs d'étage: elles pourront enfin fermer leur porte et surveiller à leur tour les jeunes filles pour les maintenir à l'abri, entre des murs. (p. 30)

²¹ 'Je suis le seul mâle ici qui refuse, sous tout prétexte, d'enfermer une femme... Chez moi, elle sera sûre de s'envoler en toute sécurité..' (p. 28).

(b) Femmes d'Alger dans leur appartement ou le parcours initiatique

Livre écho aux *Alouettes naïves*, la quête de l'identité féminine dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* semble donc prendre corps dans la naissance d'une nouvelle voix qui est devenue le chemin à suivre choisi par Djébar. Mais la route est encore longue pour libérer totalement la femme. Sarah pense d'ailleurs gravement et ironiquement, que les femmes étant tellement vouées à une non-existence pour autrui, dans le fait social, la loi pourrait tout aussi bien décréter un jour l'institutionnalisation de leur surdité afin de les enfermer en elles-mêmes pour toujours: 'Elles ne percevraient que leur gargouillis intérieur, cela jusqu'à ce qu'elles deviennent vieilles et n'enfantent plus.' (p. 26).

Constat presque d'échec, le silence de Djébar est donc signe qu'il faut rester sur ses gardes pour éviter des abus futurs. Et le seul moyen de lutter r s de dans la création d'une société de femmes non seulement loin des hommes mais aussi loin des femmes réfractaires à tout changement. Car même le 'monde cerné des femmes' (p. 102) est double, vicié, en lui-même au point d'entretenir l'espionnage (p. 102). Tel est le message de la nouvelle 'Les morts parlent': Aïcha, l'héroïne, trouvera sa voix/voie dans l'accès à une critique des aïeules, de ces femmes soumises, femmes-oreilles, femmes-murmures, pleureuses mais non femmes simplement femmes. Et elle pourra enfin se dire 'Je n'ai ni loi ni maître' (p. 95) et, forte de cette parole, ouvrir devant elle un nouveau chemin de femme, celui des exclues qui rentrent dans la cité après un long exil. Une nouvelle génération de cœur pourra enfin émerger et en chœur faire vivre l'égalité hommes-femmes: '- [...] N'as-tu pas entendu hier le discours sur la place? 'Nous sommes tous frères!' - Justes, ma sœur, tu dis des paroles justes! ... Fasse que les hommes l'entendent ainsi!' (p. 94).

Car le corps inerte de Yemma Hadda, effigie de toutes les mères, parle et il dit, tel un thrène obscur, la mort symbolique de la langue maternelle qui doit renaître dans un 'bouleversement verbal' (p. 101): la révolte du dire. Les femmes ne se sont pas battues pour rien, n'ont pas porté des bombes ou bien été incarcérées pour que tout recommence, à l'identique, après: 'Papoter, manger des gâteaux, s'emp ffrer en attendant le lendemain, est-ce pour cela qu'il y a eu deuil et sang?' ('Jour de Ramadhan', p. 134). La guerre d'indépendance politique est devenue indépendance des genres. Il faut donc retrouver la voix féminine qui, tel le peuple, est en exil de son propre territoire en redéfinissant de nouvelles frontières et en s'engageant pour une

seule mission : assurer le lien de la nouvelle parole qui doit réconcilier les mères et les filles:

- Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent: parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. (p. 60)

Ainsi, ce recueil de textes, de voix, de trames inter-liées a joué le rôle de parcours initiatique pour Djébar en devenant en quelque sorte son manifeste esthétique et théorique.²² Son texte se fait conquête d'un nouveau territoire : celui qui se situe au-delà des silences du sérail, au-delà des terres connues, celui d'un au-delà du texte, celui enfin d'une intériorité ouverte au monde et à l'autre. Cet espace se trouve à l'intersection du privé et du public, sur la frontière, cette marge entre l'exil et la réintégration. Il est celui avant tout du rétablissement d'un dialogue au féminin dans la nécessaire création de nouveaux repères pour cette voix/voie qui sourd encore : car chercher sa propre identité, se (re)construire en soi, c'est surtout se relier avec autrui, s'intégrer à l'autre et à sa multitude dans ce qui fait sa différence.

Voilà pourquoi, écrire devient alors l'impression des sons fugitifs multiples du passé : transport mémoriel, il peut faire perdurer l'héritage tout en le faisant progresser sur la ligne du texte vers un avenir inconnu. En ce sens-là, le textuel rejoint le maternel symbolique, la voix-source de toute histoire/Histoire, le 'Son de la mère qui, femme sans corps et sans voix individuelle, retrouve le timbre de la voix collective et obscure, nécessairement asexuée' (p. 160). Ecrire permet alors de changer la mémoire qui entrave (p. 54), pour après l'avoir ravivée, la transformer en la recréant, épurée, neuve. Djébar a donc préparé son chemin de création et des 'je' multiples, elle peut enfin arriver à son 'je' personnel : l'autobiographie est ainsi déjà en cours par cette restructuration du détour et de l'accès. Ainsi, la ligne de démarcation a pris corps non seulement dans le corps féminin mais aussi dans ce qu'il porte au fond de lui : la (trans)mémoire au travail.

²² Venue à la création représentée et doublée par le parcours de Sarah qui, après avoir reçu en don la voix/voie de l'eau et celle du feu (par ses rencontres) désire créer un poème d'abord puis un documentaire (p. 25).

Chapitre 4

Le corps de la voix ou la mémoire au travail

Car la source des voix, jaillissant à l'origine des temps, est inaccessible, plus profonde que toutes racines, plus profonde que toutes voix, plus profonde que tout silence, la source des sources [...] — reflet de soi-même et partant reflet de la connaissance salvatrice, totalement ineffable, totalement soustraite à la mémoire, totalement incommunicable,[...]: fontaine de la première origine, croisement de toutes les routes, qu'aucune route ne permet d'atteindre, but éternel à la portée de chaque route pourtant éternellement transporté au-dessous de lui-même et au-dessus de toutes les routes ! Même le premier, le tout premier pas dans une direction quelconque de l'enchevêtrement des routes réclamerait toute une vie et davantage pour son accomplissement, si rapidement qu'il fut exaucé, et, pour retenir ne fût-ce qu'une misérable seconde de souvenir, réclamerait une vie infinie pour jeter un seul regard d'une seconde dans les profondeurs des abîmes du langage!¹

Section 1

La voix corporelle ou l'eau du corps

Dans la quête de la voix/voie de soi, il apparaît que Djebbar lie de manière très intrinsèque le rapport au corps avec l'émergence du sens de l'individu femme. Comme si le corps était la première voix féminine, le premier chemin à suivre pour mieux avancer dans une compréhension de l'identité femme. Car, pour déconstruire le mythe féminin lui-même constitué d'une pluralité de sous-mythes, il faut revenir à une base sûre, bloc charnel de sensations dont l'accès a été verrouillé depuis des années.

(a) Le hammam : espace des retours

Pouvoir alors prendre conscience de cette corporalité, de ce corps-sensations devenu corp-oralité, c'est dégager cette voix de soi. Or, outre la métaphore du chemin, il y a une autre occurrence spatio-textuelle qui s'imbrique çà et là dans le texte djebarien : il s'agit de ce que nous nommerons le 'biographème' du hammam qui, des fillettes des *Alouettes naïves* au 'je' de *Vaste est la prison* en passant par les femmes de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, permet à Djebbar elle-même, en faisant acte de dépouillement

¹ Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, p. 86.

personnel, d'accéder à sa voix. Comme si, la quête de la voie personnelle ne pouvait avoir lieu que par le passage, là encore, du corps de l'autre femme et donc du corps de sa voix mémorielle à celle du 'je' – ou bien, ne s'agit-il pas de l'expression d'une voix de soi au travers de laquelle l'autre s'exprime ? Le but étant, à chaque fois, de donner naissance à cette voix du silence du passé, du silence des passés, silence que Djébar veut justement dépasser.

Car le hammam ou 'bain maure' est d'emblée un espace symbolique en termes de sa nature (architecture) et de sa fonction : il s'agit avant tout d'un lieu de progression spatiale dans lequel un parcours physique accompagne une sorte de dénuement corporel (vécu aussi comme déposition psychique des soucis du quotidien) qui est mis à l'épreuve des éléments du froid, du tiède et du chaud. Le hammam s'impose donc comme lieu fermé de purification (puisqu'on y fait l'ablution majeure) mais aussi il joue le rôle, par sa disposition spatiale et ses couloirs serrés en chicane, d'une renaissance psychique à soi-même et à son corps loin des pressions de la cité.² D'ailleurs, la partie centrale n'ayant aucune ventilation, elle semble rejouer l'asphyxie du monde extérieur mais vécue dans l'intériorité de soi à soi en ramenant, sans aucune possibilité de fuite, au corps. Seulement, le corps auquel nous sommes soumis dans l'ancre du hammam est un corps multiple, corps du même mais démultiplié en une série d'autres toujours les 'mêmes êtres fantomatiques' (p. 143). Djébar semble utiliser cette image du rassemblement de la communauté féminine (moment privilégié de calme loin des hommes), et des chuchotements dans les vapeurs, pour concentrer l'énergie de sa création comme si c'était, culturellement parlant, dans cet espace que son écriture avait puisé sa source.³

Car l'autre symbolique du hammam est effectivement la notion de commencement où, par le dépouillement, nous sommes plongés au cœur des origines identitaires : celle d'un milieu moite, humide et rempli de bruits inaudibles où le temps est aboli :⁴

² Or, n'est-ce pas là ce que Djébar fait quand elle se propose d'entrouvrir les portes du gynécée, d'aller au-delà des murs extérieurs des maisons pour nous faire pénétrer en son sein même ? C'est le silence du corps qui travaille dans la courette intérieure 'où la mère, assise, jambes écartées devant un brasero, grillait poivrons et tomates' (p. 17) ; ou encore le corps qui s'éveille lentement à la vie, retrouvant sa nudité originelle, quand il est déchargé des vicissitudes quotidiennes au hammam, seule sortie de la semaine : 'Assises ensuite, toutes rosies, semblables, elles s'apprentent à s'alléger : conversations ou monologues déroulés en mots doux, menus, usés, qui glissent avec l'eau, tandis qu'elles déposent ainsi leurs charges des jours, leurs lassitudes.' (p. 40).

³ 'Monde enchanté' que Nfissa ressent comme un monde privilégié car loin des 'autres', les hommes (p. 150).

⁴ L'écoute flottante de la 'chaîne monotone' (p. 144) des paroles échangées est en effet très importante.

Le temps du bain, un après-midi étalé dans des buées grises comme si, dans ces salles dallées de marbre où stagnait la vapeur amollissant les corps lourds des femmes, les heures se suspendaient... et de même les sons flottaient dans l'air sous les vitres du plafond. (*Les Alouettes naïves*, p. 142)

C'est aussi un lieu où l'on s'adonne à un rite de la progression, du mouvement : véritable reconquête spatio-temporel avec ses outils (dont le coffret de toilette pour le bain, p. 143), le hammam est avant tout un rite de passage de soi aux autres. Et surtout, ce moment sanctionne un souvenir indélébile, comme inscrit dans la chair : celui d'une gestuelle apaisante éternellement recommencée et que Nfissa ne peut pas oublier même après ses années d'absence car il s'agit avant tout d'un rythme solennel dans lequel elle redécouvre à chaque fois l'aura maternelle (p. 143) :

Nfissa, rendue docile dans cette atmosphère du bain, est là de nouveau, dans cette halte recherchée ; comme autrefois, elle tient dans sa main le même bol de cuivre et elle s'asperge d'eau glacée les pieds et les mains. [...] le visage maternel s'adoucit dans cette pénombre moite, il respire la bonté mais avec une sorte de réserve [...] (pp. 143-144)

Mais aussi où elle redécouvre ses premiers souvenirs en tant qu'être, partageant une identité avec d'autres tout en prenant conscience de sa propre individualité, cette 'trace véritablement la plus ancienne' (p. 147), celle qui joint le contact corporel avec la mère et la naissance d'un cri, de ses pleurs de bébé qu'elle entonne en chœur avec les autres enfants :

[...] ces larmes tandis que Lalla Aïcha lui lavait les cheveux, elle ses yeux fermés et ces pleurs qu'elle entonne comme un chant qu'elle écoute, en même temps elle ressent sur sa tête la double pression régulière des poignets de sa mère... elle tend encore l'oreille, écoute au plus profond d'elle-même et du bain maure tout à la fois. [...] Elle se rappelle en outre qu'à ses jérémiades répondaient celles des autres bébés – et si ce n'était point pas douleur, pourquoi ces plaintes, sinon pour participer, au-delà de ces femmes nues dans la vapeur, à un royaume de bébés geignant doucement les yeux fermés sous la mousse du savon, univers de gémissements où les réponses les unes aux autres tissaient entre les nourrissons la véritable distance et la véritable affinité. (p. 147)

(b) L'intrusion du corporel ou la réorganisation textuée

Seulement, si le hammam joue le rôle d'impulsion au souvenir, il permet aussi de joindre les sensations du corps par l'élément de l'eau qui se fait ruban (physique) du souvenir : en effet, pour Nfissa, le hammam est aussi le lieu de remémoration de la perte de cette harmonie corporelle par l'entrée dans la culture de l'autre (des occidentaux) et de l'usage, au lycée de la douche. Et même si, par 'le mirage de l'eau' (p. 151) qui opère, les chants des fillettes se répondent à travers les cloisons, le sens de soi est divisé

par le temps qui est compté et l'espace limité. Nfissa, forte alors de son expérience du hammam, et voulant le partager avec autrui devient, malgré elle, une rebelle, contre les lois de l'autre (qui est passé de l'homme, aux français). En ce sens, le hammam joue un rôle de déclencheur de l'individu :

[...] car elle s'apercevait alors que l'audace, ou l'insolence, ou la bravade contre toute autorité, est souvent comme une poussée éblouie et vivace du passé. Celui-ci resurgit à la conscience dans l'acte présent, et l'être entier se sent poussé en avant contre n'importe quoi, n'importe qui. Poussé et libre. (p. 151)

Ainsi, lieu ancestral, il constitue un abri pour les paroles déliées (p. 145) tout en portant en lui l'ultime retour : naissance, descente en soi, il prépare alors l'émergence du cri – le corps constitue en effet la première voix de l'existence donnée de fait par la matière, tout en étant à la fois le siège et la possibilité du langage ainsi que l'écrit Peter Brooks :⁵

Along with the semioticization of the body goes what we might call the somatization of story: the implicit claim that the body is a key sign in narrative and a central nexus of narrative meanings. (*Body Work*, p. 25)

Levant alors le voile sur cet espace fermé, Djebbar s'immisce dans la sphère privée, en dé-voilant les secrets d'une société jusque-là bien gardée : il faut sortir à la lumière le corps de la femme, le montrer tel qu'il est, quitte à soulever les tabous qui l'entravent, qu'ils soient d'ordre sexuels ou bien d'ordre existentiels semble nous dire Djebbar.⁶ Descendant donc jusqu'aux profondeurs interdites de la voix féminine, de son début, Djebbar renverse l'acte d'intrusion forcée, viol du regard occidental, en en faisant ici une éthique d'écriture. Et, si elle devient à son tour voleuse d'images et de paroles, elle ne le fait jamais de manière pernicieuse mais toujours en usant son identité de femme comme d'un laisser-passer pour accéder à l'essence réelle et cachée de l'existence féminine tout en exposant un discours critique sur toute pénétration visuelle. Qu'il soit d'une intériorité physique ou morale comme nous avons avec le tableau de Delacroix – où le corps de la femme algérienne est non seulement (sur)pris dans son intimité mais aussi (re)présenté selon des schémas colonialistes –, ou bien qu'il soit d'un corps individuel ou social, le viol est le produit d'une incompréhension

⁵ Nous pouvons ajouter d'ailleurs que c'est par la cavité buccale que le rapport corps/langage s'ouvre au monde. Il n'est donc pas innocent que l'acte de manger prenne autant de place dans les écrits (notamment féminins), où l'enjeu est avant tout celui d'une création identitaire au travers des mots. Comme si l'image sociale du corps de femme comme corps-mère, nourricier s'était déplacée jusqu'au lieu de transformation première de la nourriture, la bouche, pour déplacer aussi l'image de la femme, en en faisant une femme de parole et non plus de corps.

⁶ Le corps de la mère est tabou car il offre au regard les secrets à la fois de la vie et de la mort mais aussi, somme toute, il est le lieu où se cristallisent tous les désirs. Ainsi, il est l'endroit par excellence où peut venir se loger la peur existentielle de l'homme.

fondamentale jamais résolue générant une violence toujours réitérée.⁷ Tant que dans un univers patriarcal, le désir masculin est un désir du même qui rejette l'autre comme facteur de déstabilisation, seule la femme pourra opérer, pour son groupe sexué l'ouverture nécessaire à une expansion des individualités.

En première étape, il s'agit donc pour l'auteur, de reconstituer le corps féminin éclaté çà et là dans une société qui l'a fragmenté en en faisant, loin d'une entité, un amas grossier et confus de différentes parties autonomes :

Je marchais, je marchais, comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux [...]

- Par moments, je me dis: je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme... A quoi servent les miroirs? (pp. 63-66)

C'est l'exemple de la porteuse d'eau, qui, autrefois violente par son mari, ou son père (p. 51) a perdu la face, son visage littéralement, au point d'être vouée à cette fuite sans fin dans un désert de solitude ou bien encore de la femme-corps de 'Il n'y a pas d'Exil', où il y a un parallèle effectué entre un enterrement et le mariage de l'héroïne – la charnière entre les deux événements (supposés être opposés) étant la question suivante 'Est-ce qu'on est venu chercher le corps?' (p. 79). Le mariage s'alourdit alors d'un tout autre sens au niveau de la subjectivité de la jeune femme : par ce parallélisme, il devient la situation métaphorique de sa propre mort, symbolisée dans la proximité de la réalité d'un corps inanimé et dans le propre engourdissement, sorte de néantisation, d'objectivation de tout son être. De plus, dans les deux cas, le corps-objet lourd et immobile doit disparaître car il dérange. L'enjeu est donc, face à ce regard qui la fractionne, de replacer dans le regard d'autrui la femme en tant que sujet entier.

Dans la nouvelle intitulée 'Femmes d'Alger dans leur appartement', le passage au bain public s'affirme alors comme une pause dans la narration puisque ce qui parle désormais c'est le corps, en tant qu'unique signifiant visuel de l'identité afin de dire les marques ancrées dans sa chair. Et par ce défilé de séquences homo érotiques, elle libère l'existence charnelle des femmes en même temps qu'elle recrée un monde propre à elles seules où les femmes ont accès à leur désir, leur sexualité révélés dans ce 'bien-être merveilleux du corps' (*Les Alouettes naïves*, p. 145) qui rend voluptueuse.⁸ Cette scène

⁷ Au tableau de Delacroix, elle affirme d'ailleurs son propre tableau : 'Lalla Aïcha, en compagnie de ses deux fillettes entrant au bain, c'était un tableau dont la sérénité harmonieuse surprenait les baigneuses.' (p. 144).

⁸ On assiste ainsi, comme le dit Clarisse Zimra, quand la représentation de soi est niée, à l'irruption du corps féminin dans ce qui en fait, avant tout, un élément biologique ('Writing Women: the Novels of Assia Djebar', p. 78).

s'étale sur une dizaine de pages et est dédoublée d'un long poème existentiel 'le Diwan de la porteuse d'eau' - lui-même dédoublé par 'le Diwan des porteuses de feu'.⁹ Cette avant-dernière séquence de la nouvelle détient les prémisses de la conclusion, puisqu'il s'agit ici, comme on le verra, d'une séance de retrouvailles entre les femmes. En effet, nous assistons à une sorte d'ode au caché, au dénudé, au dévoilé des corps jeunes ou moins jeunes dans toute leur authenticité et leur réalité. Le corps usé, meurtri, semble exalté et évoqué de manière fragmentaire là encore:

Bras d'une masseuse, dressée debout sur la dalle, qui s'agenouilla ensuite, ceinturant le corps d'une baigneuse, face, ventre et mamelles écrasés contre la pierre, les cheveux en masse rougeâtre, les épaules ruisselant des traînées du henné délayé. (p. 38)

Or, dans ce passage, nous pouvons saisir à l'œuvre une double dynamique qui semble entamer une démystification du corps de la femme: du côté de la baigneuse, il y a, en effet, le dévoilement des zones d'habitude couvertes, mais plus que tout on assiste à un renversement des codes esthétiques puisque le vocabulaire la décrivant est dans son ensemble péjoratif (mamelles, rougeâtres, henné délayé...).¹⁰ Il s'agit donc d'une scène d'intimité, de l'autre côté du miroir. Scène qui prend toute sa force signifiante dans le personnage de la masseuse: par la force quasi-virile qui se dégage de son corps dressé puis ceinturant. Nous entrevoyons, dans ce jeu du corps-à-corps entretenu par le massage, comme une symbolisation de la nécessité, pour les femmes de se stimuler mutuellement pour une prise de possession d'elles-mêmes. Ici, tout un corps se reconstruit sous nos yeux voyeurs: bras, ventre, mamelles, cheveux, épaules, dos et aussi face trouvent une existence dans le regard d'autrui. Cette ode à la chair retrouvée saisit alors le corps dans l'intégralité de son discours en tant qu'objet signifiant: douleur et plaisir s'inscrivent au même titre sur sa peau. Et tout d'abord, l'unité narrative de cette scène semble concentrée sur la souffrance physique du corps féminin qui s'exprime enfin en exhibant les cicatrices encrées au sein de la mémoire corporelle – celle d'un corps individuel, certes, mais aussi, au regard d'autrui, du corps communautaire.¹¹ En ce sens, même si la souffrance n'est pas exprimée verbalement

⁹ Djebar semble donner là les deux aspects principaux de la communauté des femmes algériennes qui se crée chaque jour à l'ombre de l'Histoire: après avoir parlé de celles qui font la parole, qui façonnent l'oralité, en portant l'eau purifiante, elle doit rendre hommage à celles qui, au lieu de parler, agissent en portant le feu libérateur des bombes.

¹⁰ Comme les 'clowns violacés' des *Alouettes naïves* (p. 143) qui ne sont rien d'autre que des femmes enduites de pâte épilatoire.

¹¹ Le mouvement du texte va, en effet, des descriptions des corps des femmes-mères dont la chair est déformée par leurs lourds fardeaux d'enfants (p. 41), femmes traditionnelles dans la communauté, au corps plus jeune et plus marginal, tel celui de Sarah qui se découvre balafre d'une longue cicatrice

(Sarah ne répond pas à la question d'Anne sur sa cicatrice), elle est, dans le simple acte d'être dénudée et vue, comme partagée.

Le 'bain public' comme union des corps au-delà des différences? Les douleurs semblent en effet s'estomper dans une communion des corps: Sarah et Anne, l'une algérienne, l'autre française, séparées par une guerre, se rincent mutuellement (p. 44), enveloppées par le regard maternel de la masseuse qui les observe 'comme de jeunes mariées' (ibid.). Et, un peu plus loin dans le texte, comme si Sarah était à présent forte de cette leçon, c'est de cette manière qu'elle tentera, à mots perdus, de consoler Leila:

'J'ai toujours eu des problèmes avec les mots!' songeait Sarah qui se dévêtait de son corsage, la face encore en larmes. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus d'un sein, [...]. Elle s'approcha du lit, étreignit Leila. Elle lui tâta le front, les arcades sourcilières, elle aurait voulu [...], écraser de violences chaleureuses ce corps décharné [...]. Sarah ressentit un élan purement sensuel... Elle chercha en sourde-muette des mots d'amour, mots informels, en quelle langue trouver les mots, comme des grottes ou des tourbillons de tendresse. (p. 55)

Double recherche ici, sous l'élan de Sarah: d'un côté, volonté d'harmoniser, dans une sorte de reconnaissance tacite, la relation au corps de l'autre femme qui est en crise, en s'approchant au plus près; mais aussi, d'un autre côté, volonté, en crevant l'écart de la séparation corporelle par des caresses, de faire jaillir enfin les mots des retrouvailles. Car, les corps étant ainsi réincarnés, la voix peut trouver naissance et refuge dans cette sphère absolue d'intimité.

Et principalement, Djébar évoque cette articulation d'une voix par la métaphore filée de la fluidité, de la liquidité qui prend justement sa source au corps : c'est en se lavant, en débarrassant le corps des impuretés du dehors, publiques, que l'expression verbale des peines intérieures peut se faire entendre: 'Chuchotements entretenus des peines, une fois les pores de la peau bien ouverts, et ouverte l'ombre des pierres froides.' (p. 40). Tandis que Nfissa, elle, laissant son corps s'écouler, ne devient qu'une ombre parmi d'autres ombres, se sentant appartenir à cette communauté des fluides qu'il faut rendre à la vie :

Nfissa s'imaginait devenir eau qui coule. Plus rien n'existait : [...] Tout finalement s'étouffait comme si Lalla Aïcha et ses deux fillettes avaient coupé l'amarre délibérément, et aux yeux de Nfissa, toutes ses femmes [...], toutes deviennent fantômes dans un royaume d'ombre chuintante. (p. 145)

véritabile 'blessure de guerre' (p. 43). Deux communautés de femmes algériennes se font face: l'une traditionnelle, qui subit les coups du sort, et l'autre qui a émergé à la guerre d'indépendance, une communauté de femmes qui lutte pour se mettre au grand jour.

Mais le ton poétique et métaphorique de la fluidité prend toute sa véritable ampleur dans le 'Dîwan de la porteuse d'eau': car l'eau apportée par cette femme pour la toilette est aussi celle qui va délier l'expression des autres femmes. Cette vieille femme est la libératrice, mais elle est aussi la génératrice au niveau symbolique, au travers de la narration de sa propre histoire, de la divulgation de l'histoire féminine entière. Et lors de son voyage en ambulance, dans son apparent délire d'images du passé, par l'assimilation de l'eau à sa parole – devenant porteuse de paroles – nous avons même la création d'un 'espace neuf' (p. 48), celui unique lié aux menstrues, au sang de la mort et de la vie, espace textuel unique des femmes pour elles-mêmes :¹²

Les strophes effilochées se regroupent, où cerner la langue qu'exhalent les femmes arabes, sanglots longs, ininterrompus, intérieurs, qui coulent en accompagnement triste, pertes sanguinolentes d'une renaissance de menstrues, mémoires béantes de harems [...] dont les murs de chaux oscillent de sons nouveaux, de paroles lacérées, toutes autour de moi, la porteuse d'eau créant mon espace neuf... (p. 48)

(c) L'eau : métaphore de l'émergence d'une langue nouvelle

Il s'agit donc, pour la femme, de créer une langue nouvelle et commune dans laquelle toutes les femmes puissent 'se dire' en tant qu'histoire individuelle. L'enjeu de l'expression féminine est de retrouver l'individualité jadis 'abjectivée' sous le regard du Surmoi social des traditions. Il faut pouvoir exprimer désormais la capacité personnelle à l'appropriation des signifiés et des signifiants, capacité puisée dans les valeurs d'un attachement à la communauté des femmes dans un éternel recommencement.¹³ 'Se lire' va dialoguer ainsi avec 'se dire' car si le langage peut former les relations humaines au sein d'un groupe particulier, l'acquisition de cette langue transforme aussi l'individu.

Or, tel est justement l'enjeu de l'occurrence du hammam dans *Vaste est la prison* écrit de 1988 à 1994. Devenu lieu-rebond de l'incipit, le bain maure est utilisé comme lancement d'une narration du 'je' djebarien quelques quinze ans après – relatant une expérience d'il y a une quinzaine d'années. Nous sommes donc replongés au moment même où *Femmes d'Alger* s'écrivait mais cette fois-ci du côté de l'auteur. Moment-clef de la perte de soi, cette rencontre au hammam suivie d'une courte

¹² L'accident de la porteuse d'eau a ainsi une symbolique pour l'ensemble des femmes. C'est grâce à cet accident que l'émergence d'une voix va se développer : il faut aller au-delà du quotidien pour renverser les habitudes et accéder à une nouvelle voie.

¹³ 'Oui, en vérité, il semblait à Nfissa que le jour, que la vie ne finirait jamais, puisque même le sommeil devenait un lac de chaleur d'où elle jaillissait comme d'une source à chaque fois ressuscitée.' (*Les Alouettes naïves*, p. 156).

conversation est donnée, par Djebbar, comme une des raisons au silence charnière de sa production : 'Moi, sans voix, et durant les quelques années qui s'écoulèrent ensuite, dépouillée, noyée dans un deuil de l'inconnu et de l'espoir.' (p. 15). Contrairement à toute attente, la narration du passage au hammam, dépouillée de la nostalgie de l'ambiance charnelle et apaisante des bribes de paroles, a été chez elle signe de renfermement sur elle-même. Elle est, en effet, traumatisée par l'imprégnation d'une conversation qui joue le point de rupture mais aussi de départ du roman par un terme arabe, *l'e'dou* (l'ennemi) en glissant une fissure dans l'apparente neutralité du texte :

Ce mot, *l'e'dou*, que je reçu ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d' 'ennemi', proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange ; telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur trop tendre alors. (p. 14)

Elle, alors 'suivante muette' de sa belle-mère à la sortie du bain, encore toute lourde des vapeurs du bain, sursaute à cet appellation. Qui pourrait être l'ennemi de femmes ayant pourtant l'air heureuses ? Quel pourrait être cet ennemi commun dont il faut se méfier car son souvenir resurgit au sortir du hammam ?

- Son mari, mais il est comme un autre mari ! ... L' 'ennemi', c'est une façon de dire ! Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... Sans qu'ils le sachent, eux !... Moi, bien sûr. (p. 14)

Comme si, ce terme avait fait pénétrer en elle le doute, comme s'il lui avait permis de remettre un nom sur cette ambiance feutrée et calme des hammams de son enfance si chère à son cœur : il s'agit de 'la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes' (p. 15). Comme si aussi, il lui avait remis en tête la ligne de partage de son être, la ligne de démarcation sur laquelle elle est, entre les deux langues et les deux cultures et à laquelle elle ne peut échapper, étant ainsi à tout jamais séparée du monde maternel.¹⁴

Déchirée ainsi de ce lieu magique de toute création, de l'ancre aux mille voix qui s'échappent en chœur, Djebbar, ramenée à cette blessure du couple impossible qu'elle évoquait pleine d'espérance dans *Les Alouettes naïves*, ne peut plus écrire : 'En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture.' (p. 14). Crevée dans ce qui alimentait son travail, elle se rend compte que son écriture n'était que le silence d'une écriture 'sans ombre' c'est-à-dire sans retour à cette langue de la mère qui porte en elle les traces d'une

¹⁴ 'Comme si, parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline.' (p. 15).

mémoire vive. C'est alors, au cœur de cette expérience opposée à tout ce qu'elle en décrit, que le projet de Djebbar s'est dessiné. Par le don du mot de cette inconnue, Djebbar décide de faire parler le silence de l'au-delà des sons : son écriture ne sera plus celle du présent tournée vers l'avenir mais bien celle du non-dit d'hier qui vient percer en fulgurance le texte d'aujourd'hui. Dès lors, c'est l'écoute patiente et la relecture des voix (trans)mémorielles mais aussi des corps qui s'annoncent. Projet d'une écriture affirmée à rebours de sa pratique, ce moment-clef du hammam constitue dans l'œuvre de Djebbar la révélation de ce qui lui a permis d'aller au-delà d'elle-même (le mot en trop) pour mieux y revenir :

Par elle, la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume...
Dès lors, où trouver mes halliers, comment frayer un étroit corridor dans la tendresse noire et chaude, dont les secrets luisent, et les mots rutilants s'amoncellent ?
Ne me faudrait-il pas mendier, plongée dans la nuit de la langue perdue et de son cœur durci, comme en ce jour de hammam ? (p. 15)

Ainsi, c'est tout son rapport à la mémoire qui a changé pour devenir la mémoire vive constamment tirée d'elle-même et de ses limbes comme nous l'avons dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, au lieu de la 'trace vive [qui] se dilue' (p. 11). Ecrire n'est alors plus une fuite en avant, comme celle de Nfissa, mais bien, dans cet *incipit* de la maturité, une écriture dépôt, écriture retour qui dans la langue de l'autre, du double ennemi (le père, mari de la mère, et le colonisateur) tente de restituer, hors du deuil et hors de la mort, hors des images fixées par les clichés manipulateurs, le miroir des années passées en réponse à l'appel de Nfissa des *Alouettes naïves* :

Où est-il le miroir qui, dans la mémoire, garderait intact tous nos contours et nos images qu'à l'instar de nos actes, nous ne voyons jamais complets, ni même réels, les photographies n'étant que mouvement brisés, entrechoqués. (*Les Alouettes naïves*, p. 148)

La langue des aïeules, des femmes du gynécée, parle au travers des textes djebbariens : seul point d'appui réel d'une quête de soi, cette voix/voie de la mère qui est en même temps mille voix/voies parle des ennemis. Et Djebbar, douloureusement, parlant à son tour, mais dans la langue de l'ennemi, met fin au silence, à l'effacement des histoires et de l'Histoire en rétablissant le lien ancestral qui passe par ce lieu géniteur de l'identité féminine, le hammam. La boucle est ainsi bouclée dans ce retour au silence d'un 'je' qui parle. Et la mémoire désormais au travail, peut alors, quinze ans après, s'entremêler avec l'autofiction, transformant la *borderline* des débuts en l'actualisation de soi dans la ligne de l'énoncé – ligne/produit de l'agencement de soi

avec autrui (Deleuze, *Dialogues*, p. 65), cristal de réflexion par excellence, ligne de fuite mais aussi ligne de brisure :

Les deux aspects du temps, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve, se distinguent dans l'actualisation, tout en ayant une limite inassignable, mais s'échangent dans la cristallisation, jusqu'à devenir indiscernables, chacun empruntant le rôle de l'autre. (Deleuze, *Dialogues*, p. 185)

Section 2

Le remplacement solitaire dans une géographie du soi

La deuxième étape dans cette conquête identitaire d'une voix personnelle ne se fera donc pas sans un retour sur soi – joignant le mémoriel personnel à l'écrit – qui seul peut donner corps à la voix du 'je' tout en s'imposant comme processus de la mémoire au travail.

(a) Le texte comme lieu d'affirmation d'une double décolonisation du sujet

Or, c'est au travers du texte de *L'Amour, la fantasia* que cette question fait jour pour la première fois dans l'œuvre de Djébar : ce livre en effet s'annonce comme une première tentative d'autobiographie voire de reconstruction d'un passé doublement menacé par l'oubli naturel d'une part, mais surtout par les effacements de l'Histoire – histoire qui, du côté colonial, ne conserve que ce qu'elle veut. 'Me parcourir par le désir de l'ennemi d'hier, celui dont j'ai volé la langue' (p. 243) dit-elle.

D'emblée le texte est alors informé par une impossibilité à choisir entre histoire personnelle et histoire d'un peuple. Le texte se structure donc en tours et détours, arabesques des chapitres qui semblent s'enrouler à une armature pourtant commune. Tout se passe comme si Djébar, aspirée dans la spirale infernale de la duplicité en somme, se proposait de rétablir un nouvel équilibre par une esthétique du (re)morcellement, voire de la brèche ainsi que Barthes l'a théorisé. Plus que jamais, Djébar exploite cette impossibilité intrinsèque, inhérente, innée à son existence et à l'écriture d'une linéarité du soi. Et ce pour plusieurs raisons : parler de soi, tenter de rendre compte de sa propre vie de femme et ce dans l'autre langue (celle du colonisateur) est une triple transgression : développement du 'je', inscription d'une

identité féminine dans le discours et enfin appropriation du principal outil d'oppression de son peuple (la langue française) sont autant de facteurs qui vont provoquer le trouble avant même tout départ de l'acte d'écriture.

L'écriture de sa voix ne pourra donc trouver de répit que dans le devenir ou la transformation, à l'aube du texte, en écriture de la voix, et le style ne pourra alors se satisfaire d'un morcellement identitaire unique. Djébar, jouant sur la découpe du texte littéralement, va faire usage de sa capacité de romancière en re-structurant d'une autre manière ce qui fait son identité. L'autofiction chez Djébar est donc une technique de démantèlement de ce qui peut être considéré comme l'appartenance à une lignée familiale par exemple, ou bien temporelle car, ailleurs ou ici, elle est l'exilée :

Amoindrir au moins l'intensité ! Les étrangers, derrière leurs murs, se recueillent et je ne suis, moi, qu'un exilée errante, échappée d'autres rivages où les femmes se meuvent fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale, justement pour ne pas faire ce que je fais là maintenant, pour ne pas hurler ainsi continûment : son de barbare, son de sauvage, résidu macabre d'un autre siècle !... Atténuer quelque peu ce rôle, le scander en mélopée inopportune. Incantation dans l'exil qui s'étire. (p. 132)

Mais en agissant ainsi sur la rupture et en quelque sorte en se flagellant du sceau de la ligne de démarcation, non seulement elle se sépare de son passé mais elle s'en rapproche sous un nouveau regard. Le détour et l'accès, le détour puis l'accès forment le mouvement circulaire autour duquel le lecteur indéfiniment semble se mouvoir par sa lecture sans pour autant accéder ni à l'un ni à l'autre. Car le texte, divisé en trois parties, dont chacune opère un mouvement bien à elle, ne se laisse que difficilement saisir. Il s'agit en effet de ce que nous nommerons un texte en réseaux : où les thématiques (virtuels) forment et déforment les segments textuels en les regroupant de manière implicite ou bien en les alternant de manière logique. En ce sens, le texte djébarien est plate-forme de rebonds, plan divisé en d'autres plans qui se font et se défont suivant une même ligne de fuite, celle de la brisure ainsi que l'a développé Deleuze :

Le plan se divise donc en une multiplicité de plans, suivant les coupures du continuum et les divisions de l'impulsion qui marquent une actualisation des virtuels. Mais tous les plans ne font qu'un, suivant la voie qui mène au virtuel. (p. 185)

Or, c'est ici que l'intérêt réside justement : dans ce dévoilement qui ne peut pas l'être, dans cette révélation qui n'est en fait qu'un sabotage de l'autobiographie en toute conscience – en somme, dans cette fantasia du cri de soi :

L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant 'me parcourir', je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules ! (p. 243)

L'auteur se cache et en se cachant se révèle dans les entrecroisements des plates-formes textuelles. Sous les trois grands titres des parties qui font écho au titre du livre nous pouvons placer une logique personnelle comme suit : 'La prise de la ville' deviendrait 'La conquête d'une dé-possession de soi', 'Les cris de la fantasia' semble souscrire à 'L'entrée de soi dans un texte nouveau' tandis que 'Les voix ensevelies' décrit 'L'émergence d'un nouvel espace de la lutte'. Il y a donc, dans ce texte, un contre-mouvement, une histoire à double sens : celle d'un retour sur soi impossible à loger dans l'Histoire de son pays et celle d'un pays du silence (historique et féminin) qui sans cesse attire à lui. Ainsi, c'est l'histoire d'un tiraillement, d'un déchirement que nous évoque Djébar.

Pour reprendre la métaphore du chemin, nous pouvons dire que Djébar lutte pour transmuier la ligne de démarcation en une corporalité, ou prise du corps, de la mémoire. Rendre une existence physique à ce qui a disparu ou bien même à ce qui n'a jamais eu d'existence – telles les voix des ancêtres – constitue un des buts en filigrane du texte. De plus, il y a une alternance binaire inversée des deux premières parties. En effet, les chapitres de la première section ont d'abord un titre lié à sa vie personnelle et ensuite un chapitre sans dénomination paraissant évoquer les blancs de l'histoire ; tandis que la situation se renverse dans la deuxième partie puisque, cette fois-ci, les chapitres concernant l'Histoire ont un nom et ceux liés à Djébar écrivaine se fondent dans l'anonymat. Par cette technique structurale, l'auteur inscrit son propre texte dans un double réseau : celui d'une indécision à être ('De quel peuple suis-je donc ?' semble-t-elle demander), mais aussi elle se légitime par l'entremêlement du texte de sa vie à celui de l'Histoire ('Ce sont mes ancêtres, mon histoire personnelle dépasse donc ma trahison'). Tandis que dans la troisième partie dédiée à l'oralité, elle remonte aux sources de tout discours, aux expériences douloureuses (ou heureuses) mais aussi à la voix en elle-même.

Or, cette structure est devenue tierce et inscrit non seulement le soi et l'héritage dans le texte mais aussi l'Autre dans l'écriture personnelle. Chaque 'mouvement' est, en effet, constitué d'une double série de trois sous-parties agencées comme suit : mise en avant d'un récit du 'je' de l'auteur, suivi d'un récit d'un autre 'je'-ancêtre, puis relecture de l'auteur du second texte mais en tant que narrateur omniscient. Ceci marque bien l'aboutissement de la réflexion identitaire, par l'évocation de manière directe mais subtile, de l'échappée du conflit djébarien des deux premières parties (les voix entrelacées). D'ailleurs, empruntant à la musique sa terminologie structurale, Djébar

parle de cinq mouvements dont les quatre premiers, divisés en deux moments, sont partagés eux aussi en trois souffles de manière tout à fait symétrique (exemple : récit de sa vie, puis voix d'une autre, puis titre-mot désignant une expression orale douce (murmures, chuchotements, ...). Ensuite, il y a une répétition des deux premiers temps, de manière similaire, avec un changement dans la thématique du troisième souffle qui devient 'Corps enlacés' – où le corps de la voix de l'auteur relate sa mise en présence passée du corps de la mémoire de l'autre femme comme à propos de Chérifa :

Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de son histoire murmurée, tandis que l'ombre réengloutit son corps et son visage, s'étire comme papillon fiché, poussière d'aile écrasée maculant le doigt. [...] Elle parle lentement. Sa voix déleste la mémoire ; s'échappe le souvenir à tire-d'aile vers la fillette de cet été 56, l'été de la dévastation. (p. 160)

Ainsi, la disproportion de la troisième partie, qui, en longueur, vaut la moitié du livre, signifie une sorte de volonté secrète d'ériger un monument à ce qui est autre, à ce qui est différent même dans le même. 'La femme qui parle est moi mais elle n'est pas moi' semble dire Djébar, 'car je ne suis que la voyageuse qui circule dans son texte' (p. 160). Que dire d'ailleurs du titre du livre même : *L'Amour, la fantasia* ? Que signifie la virgule entre les deux termes ? L'amour c'est la fantasia, l'amour ou la fantasia ou bien l'amour et la fantasia ? Et d'ailleurs, quel est le rapport entre l'amour et la fantasia ? Si l'on prend la définition de 'fantasia' dans le *Robert des noms communs*, une 'fantasia' est un 'divertissement de cavaliers arabes qui exécutent au galop des évolutions variées en déchargeant leurs armes et en poussant de grands cris' (p. 892) tandis que, par extension, il s'agit d'une réjouissance débridée. Ne tente-t-elle donc pas, par ce titre un peu énigmatique, de lier désespérément le monde occidental au monde arabe par la relation duale de l'amour et de la mort ? Ou encore, de manière plus freudienne, n'essaie-t-elle pas de joindre l'Eros au Thanatos c'est-à-dire la pulsion de destruction qui pousse sans cesse vers l'objet d'amour ? N'est-ce donc pas alors la relation quasi sado-masochiste de la France et de l'Algérie qui apparaît derrière ces deux mots, doublée de la problématique de la relation hommes/femmes chère à Djébar, elle-même dédoublée en une relation personnelle d'amour et de mort que Djébar entretient entre sa culture d'origine et sa langue d'adoption ? N'est-ce donc pas simplement, son tiraillement, sa paralysie d'être en bi-langue qui ressort de ce titre ? Car, si l'amour est de l'ordre du sentiment, de la passivité, la fantasia est de l'ordre du mouvement de la lutte armée.

Or, dans le texte, une fois encore, Djébar démontre l'inverse de ces positions : les français sont les belliqueux et les arabes sont les reclus, subjugués dans un amour interdit car destructeur. Les codes culturels s'imbriquent donc les uns aux autres par le truchement de Djébar écrivaine. Elle renverse les attributs culturels du vocabulaire comme pour empêcher la fixation d'un seul sens. Elle est donc le pilier fondateur et articulateur, au double sens du terme, du discours : elle s'impose comme l'interface de lien entre passé, présent et futur, entre les mémoires des autres et la sienne, entre la vie et la mort. Car passeuse de rives, Djébar amorce avant tout une réflexion sur le(s) disparu(s) et sur la manière de remémorer (au sens de ne pas oublier) la menace qui pèse sur tout écrit dès lors qu'il franchit les lignes (admisses) de démarcation :¹⁵

Ainsi les premiers mots écrits, même s'ils promettent une fallacieuse paix, font, de leur porteur, un condamné à mort. Toute écriture de l'Autre, transportée, devient fatale, puisque signe de compromission. (p. 44)

(b) L'écriture comme inscription de la bi-langue

Car écrire, en étant transfuge de son milieu, de sa lignée, de son peuple peut porter aussi, si l'on ne prend pas garde, une mise à mort du passé, une éradication de l'identité des marges dans la normalisation d'un discours lâche.¹⁶

Pas étonnant donc que ce texte fonctionne comme le parcours initiatique, sorte de *bildungsroman* djébarien de sa relation aux sentiments d'amour et de mort et surtout de la naissance d'un 'je' à sa voix encore simple cri. Celle tout d'abord qu'elle retrouve dans les écrits historiques de la colonisation de son pays où les colons assaillent son pays devenu Algérie-femme dans un état obsessif comme paradant dans un symbolique acte sexuel de possession auquel elle ne manque pas de s'identifier.¹⁷ Celle ensuite de la peur face à ce lien qui fulgure, face à cette plaie béante dans un peuple qui hurle en silence (p. 70), en ne sachant plus de quel côté se placer : 'Traces semblables de la guerre, de l'amour : danse d'hésitation face à l'image de celui qui glisse. Or, cette fuite

¹⁵ Réflexion qu'elle révélera et finira avec *Le Blanc de l'Algérie*, ode à ses frères écrivains assassinés, bien souvent, à cause de l'usage de la langue adverse.

¹⁶ Mais il est possible que Djébar ne soit que la traître qui parle en son nom pour les autres : 'Hélas ! Nous sommes tous des analphabètes. Nous ne laissons pas de récits de ce que nous avons enduré et vécu ! Tu en vois d'autres qui ont passé leur temps accroupis dans des trous, et qui, ensuite, ont raconté ce qu'ils ont raconté !' (p. 168).

¹⁷ 'Ces guerriers qui paradent me deviennent, au milieu des cris que leur style élégant ne peut atténuer, les amants funèbres de mon Algérie. Le viol ou la souffrance des anonymes ainsi rallumés devraient m'émouvoir en premier ; mais je suis étrangement hantée par l'émoi même des tueurs, par leur trouble obsessionnel.' (p. 69).

fait peur : l'on écrit pour la juguler.' (p. 69). Celle enfin de ses propres amours écrites, transgressions révélées, luttés contre le père et au-delà contre l'amour des siens (p. 73), mais aussi pour dire le tabou du corps voilé dans un désir mortel de mise à jour :

Ecrire *devant* l'amour. Eclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... Dévoiler et simultanément tenir secret ce qui doit le rester, tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation. [...] Dès lors l'écrit s'inscrit dans une dialectique du silence devant l'aimé. Plus la pudeur raidit les corps en présence, plus le mot recherche la mise à nu. (p. 75)

L'amour à mort écrit est donc lié en un second temps à l'émergence de cet amour qui s'écrierait eu cœur d'un texte-mère, véritable cri du chœur : 'L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier.' (p. 76). C'est alors que Djébar prend conscience que la naissance du cri de soi, mouvement premier d'une identité qui se cherche encore, ne peut intervenir que quand l'autre littéralement a investi un espace cru fermé à toute intrusion. Hier et là-bas, intrusion de l'étranger dans le corps de l'Algérie, ici et maintenant, intrusion sexuelle de l'homme dans le corps de la narratrice devenu espace du passé à défricher :

Et j'en viens précautionneusement au cri de la défloration, les parages de l'enfance évoqués dans ce parcours de symboles. Plus de vingt ans après, le cri semble fuser de la veille : signe ni de douleur, ni d'éblouissement... [...]

Un cri sans la fantasia qui, dans toutes les noces, même en l'absence de chevaux caparaçonnés et de cavaliers rutilants, aurait pu s'envoler. Le cri affiné, allégé en libération hâtive, puis abruptement cassé. Long, infini premier cri du corps vivant. (p. 122)

Avant que le cri ne devienne ruban de paroles, que l'émergence du cri premier ne fasse place, à l'éclosion/explosion d'une voix quand, relayé une fois encore par la présence de l'étranger, le son doit sortir pour envoyer un signe à autrui.

Tel est l'exemple du passage intitulé 'Les deux inconnus'. Relatant deux disputes amoureuses, l'auteur se revoit à dix-sept ans, dévalant une rue en fuite de soi jusqu'au choc du corps retenu par la main encore tremblante d'un étranger. Ensuite, l'auteur peut accéder, puisque le premier inconnu lui a légué en don symbolique la main qui sauve le corps, à l'élaboration du texte de la voix ou la prise de conscience de son inadéquation dans l'identité qu'elle avait choisie puisque c'était une identité d'effacement (thématique que nous retrouverons dans *Vaste est la prison*). Car c'est sous le regard d'un tiers (tout comme son pays) que Djébar se sent renaître à elle-même pour la première fois :

Quelqu'un, un inconnu, marche depuis un moment derrière moi. J'entends le pas. Qu'importe ? Je suis seule. Je me sens bien seule, je me perçois complète, intacte, comment dire, 'au commencement', mais de quoi, au moins de cette pérégrination. L'espace est nu, la

rue longue et déserte m'appartient, ma démarche libre laisse monter le rythme mien, sous le regard des pierres. (p. 131)

Tel le thrène de la porteuse d'eau de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, par un effet de reprise de ton mais cette fois à la première personne 'Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais à peine' (p. 131), Djebbar dévoile en repère de sa quête identitaire la douleur qui est sienne – c'est-à-dire la difficile venue, non pas à l'écriture mais bien à la prise de voix :

Un long, un unique et interminable pleur informe, un précipité agglutiné dans le corps même de ma voix d'autrefois, de mon organe gelé ; cette coulée s'exhale, glu anonyme, traînée de décombres non identifiés... Je perçois, en témoin quasi indifférent, cette écharpe écœurante de sons : mélasse de râles morts, guano de hoquets et de suffocations, senteurs d'azote de quel cadavre asphyxiée en moi et pourrissant. La voix, ma voix (ou plutôt ce qui sort de ma bouche ouverte, bâillant comme pour vomir ou chanter quelque opéra funèbre) ne peut s'interrompre. Peut-être faut-il lever le bras, mettre la main devant la face, suspendre ainsi la perte de ce sang invisible ? (p. 131)

Mais si l'homme qui la suit ne lit dans ce magma confus de paroles qu'un cri qu'il la supplie d'arrêter, c'est dans cette acte de reconnaissance de soi par l'autre, de soi en l'autre que Djebbar est alors révélée à elle-même.¹⁸ Ainsi, autrui est donc situé aux limites de soi comme le 'messenger' (p. 132), le maillon manquant d'une intériorité qui se cherche. Ainsi, finalement, ce que le titre de ce livre pointe – et ce qui en fait un livre majeur, chef d'œuvre international et partout acclamé – c'est qu'il crée un nouveau rapport à l'identité métisse, non au sens de mélange sanguin, mais au sens d'hybridité identitaire intérieure qui, en déterritorialisant le soi, le rapproche plus près de sa vérité qui est ligne de fuite puisque dans l'autre :

[...] l'écriture rencontre toujours une minorité qui n'écrit pas, et elle ne se charge pas d'écrire *pour* cette minorité, à sa place ni à son propos, mais il y a rencontre où chacun pousse l'autre, l'entraîne dans sa ligne de fuite, dans une déterritorialisation conjuguée. (Deleuze, *Dialogues*, p. 55)

(c) L'apprentissage des mots du père : vers l'exil identitaire

En ce sens, l'écriture djebbarienne est bien illustrée par ce titre bâtard qui n'appartient ni totalement à l'amour, ni totalement aux cris de la cavalcade. Et par cette virgule placée entre les deux termes, il indique que le métissage est justement la juxtaposition, la circulation des vocables nés de la rencontre et du voyage dans une 'écriture de

¹⁸ 'Son émoi a dérivé parce que, dit-il, « je crie ». Est-ce là que finit le bourdonnement souterrain de ma révolte entravée ?... La réaction de cet inconnu, je la perçois soudain en révélateur, je la reçois en couverture tendue. Aucune écoute ne peut plus m'écharner.' (p. 132).

transhumance' (p. 76). Car si la rencontre, que ce soit en termes de confrontations ou de retrouvailles, est l'enjeu majeur du texte, le voyage au sens de déplacement géographique, de fuite vers l'exil en est le pendant.

C'est ce mouvement même qui marque d'ailleurs l'incipit du texte : premier déplacement géographique vers l'autre représenté déjà par la figure emblématique et ambiguë du père 'instituteur à l'école française' (p. 11), la narratrice en fillette arabe amorce ici un autre déplacement qui métaphoriquement va la porter à l'exil identitaire – celui-là même qui lui fait écrire ce livre. Par cette ouverture, Djébar amorce ici, plus que dans tous ses autres livres, un texte auto-réflexif en soulevant, en sous-texte tout une série de questions : 'Pourquoi suis-je en train d'écrire moi, qui suis ce que je suis ? Quelle est ma place dans la sphère publique ? Celle qui m'aurait été interdite en d'autres temps et d'autres lieux ? Qu'ai-je fait réellement de cet alphabet, source de malheur pour notre peuple car il nous a enfermés dans une histoire qui ne nous ressemble pas ? Que puis-je en faire au moment de l'écriture publique ?'¹⁹ Autant d'interrogations que l'auteur pose ici à demi-mots : car les 'mots écrits son mobiles' (p. 11) et ils annoncent de manière métaphorique certes, la circulation à venir de la fillette sur un chemin qui échappera au monde traditionnellement fermé de son village – même si l'œil du père veille aux potentielles missives amoureuses. Mais, le mal (la sortie) est déjà opéré à ce moment-là car ce n'est que dans la montée des interdits que le désir des mots de l'autre dans la langue adverse peut se développer : 'Les mots conventionnels et en langue française de l'étudiant en vacances se sont gonflés d'un désir imprévu, hyperbolique, simplement parce que le père a voulu les détruire.' (p. 12). Car, le père, qui lui a donné la main, puis la langue française, puis l'école est aussi celui qui l'arrache à l'amour en la poussant à une sorte de fantasia intérieure : 'Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle.' (p. 12).

Ainsi, c'est à ce moment-là que l'auteur peut resituer dans le passé sa naissance à l'autre, à cet amour de l'autre fondé dans l'impossible accès (le différent, le français, celui qui a lieu ailleurs, au dehors, dans un texte intouchable) qui va la libérer du harem – de l'amour séquestré et du cercle des chuchotements d'aïeules (p. 12). Mais en même temps, c'est à ce moment-là que les mots commencent à s'amonceler en amont du cri refoulé des générations de femmes qu'elle porte en elle : 'Silencieuse, coupée des mots

¹⁹ Elle est d'ailleurs surprise de cette révélation de la langue de l'autre : 'Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante.' (p. 13).

de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles.' (p. 12). Par ce parcours solitaire, et livrée à elle-même, Djébar annonce alors son projet esthétique tourné en quête identitaire : il s'agira de faire éclater les mots pour rendre compte à la lettre du double amour qui l'a transpercée. Celui de son héritage de femmes et celui de la culture à laquelle le père l'a livrée :

J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là mêmes que le corps dévoilé découvre –, j'ai coupé les amarres. (p. 13)

Contrairement à Colette et à Leduc, Djébar se range d'emblée aux côtés du père, de la loi de l'autre, en reléguant sa mère au silence et à l'immobilité d'un corps prisonnier auquel elle reviendra dans le troisième volume de son quatuor, *Vaste est la prison*. L'enjeu de la quête identitaire est alors inversé : c'est en tenant la main du père, en prenant conscience de la séparation d'avec sa mère qu'elle peut se reconstruire. Djébar s'impose donc d'emblée comme écriture non pas de la maturité mais écriture mature en elle-même : être femme écrivain/écrivaine n'est que le début d'une vie de lutte, non l'arrivée ; les amarres étant déjà coupées elles ne sont plus à déchirer dans des souffrances terribles comme avec Leduc. Et en tenant sa fillette par la main 'Ma fillette me tenant la main' (p. 13) – symbole du père intégré en sa personne puisqu'elle le remplace – elle peut partir à la conquête de l'espace (qui sera, en somme, reconquête des espaces maternels).

Cette envolée vers le passé, ce retour aux sources de soi s'annonce donc sous un équilibre parfaitement mené entre masculinité et féminité : l'enjeu n'est plus à ce niveau du sexué mais dans leur rapport. Il est dans ce lien qu'il existe entre l'amour (les hommes) et le cri (les femmes) – en renversant d'ailleurs le mythe classique de l'amour dévolu aux femmes et de la guerre dévolue aux hommes. Djébar joue ainsi sur la notion de réversibilité et d'ambiguïté des images mythiques pour les remodeler. De plus, l'école constitue pour l'auteur la libération du corps, que ce soit en terme de mouvement au sein de l'espace public 'A l'âge où le corps aurait dû se voiler, grâce à l'école française, je peux davantage circuler' (p. 202) ou bien en terme uniquement de rapport aux membres de son corps dénudés par le sport et l'habillement européen (p. 202).²⁰

²⁰ Notons que Djébar souligne d'un autre côté une nostalgie pour l'enseignement coranique libertaire auquel elle a assisté avant que des écoles coraniques soient forgées sous l'impulsion réfractaire à la culture occidentale : 'Je compris plus tard que j'avais, au village, participé à la fin d'un enseignement séculaire, populaire. A la ville, grâce à un mouvement nationaliste de « musulmans modernistes », se

Dès lors, déplacée dans un autre monde, une autre culture, elle ne peut s'empêcher de se ressentir comme empreinte d'une 'honte de femme arabe' (p. 202).

Car elle ne porte pas le voile : elle n'a donc aucune existence dans sa communauté. Trop visible, elle en devient invisible, offerte, elle se retranche dans le silence de la lecture et dans une répression de son être : 'Dans ce silence de gêne installée, le monde entier s'engouffre. Et mon propre silence.' (p. 203). Ainsi donc au mouvement rare de la femme arabe marchant voilée dans la rue, Djébar, enfant fait par 'l'écriture à lire', l'expérience de son corps comme objet mobile et donc promesse de sa future liberté (p. 203). Et, par l'accès à autrui et à sa culture, elle se détache du corps comme source de répression et lie de manière explicite la liberté du corps aux mots des autres. De plus, l'héritage multiculturel et multilingue dont elle est issue lui permet de ne pas considérer l'usage de la langue française comme chose impossible. En effet, tandis que les hommes sont occupés à accumuler les quatre épouses légitimes de manière traditionnelle (p. 203), les jeunes filles, elles, travaillent de manière naturelle sur les moyens de communication – qui sont aussi moyens d'échapper à l'emprisonnement qui les menace. A ce moment de l'histoire de son peuple, qui est aussi enfance de la narratrice, Djébar note que le désir féminin à venir (désir d'amour) est la source première d'expression et que dans n'importe quelle langue il peut trouver son chemin :²¹

Nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : le français pour l'écriture secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le lybico-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. (p. 203)

Or, après le français, l'arabe ou le libyco-berbère, c'est le langage du corps même qui semble rassembler le mieux, dans un chant convulsif, tous les cris étouffés des femmes car toutes y ont (eu) accès :

La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir, s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour. (p. 203)

Car le corps féminin est par nature un objet dangereux, excitant d'une part la luxure et d'autre part en tant que représentant invariable de l'irréductible altérité : 'Exposé, il

forgeait une jeunesse nouvelle, de culture arabe. [...] Si j'avais fréquenté l'une d'elles [...], j'aurais trouvé naturel ensuite d'enturbanner ma tête, de cacher ma chevelure, de couvrir mes bras et mes mollets, bref de mouvoir mon corps au-dehors comme une nonne musulmane !' (p. 206).

²¹ En ce sens, elle répond à l'impossible de son texte en affirmant qu'il existe toujours une possibilité d'exprimer l'amour autrement.

blesserait chaque regard, agresserait le plus pâle désir, soulignerait toute séparation.’ (p. 203).

Ainsi, il y a comme une pression qui s'exerce sur ce qu'elle nomme la 'réalité-femme' (p. 203) : celle de la menace constante de l'effacement, du retrait, de l'invisibilité mais aussi en terme d'identité publique, de la non réalisation du sujet femme.²² La seule alternative à cela réside alors dans le développement de la voix. Voilà pourquoi, avec Djébar, notre travail prend un tout autre tournant : si avec Colette et avec Leduc la voix était un résultat du corporel libéré, Djébar déplace cette notion classique du rapport de la voix au corps en faisant de la voix l'outil indispensable pour récupérer la voie du corps. D'un point de vue psychanalytique, la voix joue le rôle pour la communauté féminine dans le monde arabo-musulman du pouvoir phallique qu'il leur manque. Djébar la compare d'ailleurs à 'un dard s'envolant dans l'espace', 'une flèche' qui peut entrer 'en chacun comme un parfum, une gorgée d'eau pour gosier assoiffé' (p. 203).²³

En ce sens-là, c'est bien par la voix que le désir féminin se libère, s'exalte et peut atteindre une jouissance qui est certes secrète mais surtout 'polygame' (p. 204). Il y a là deux aspects importants de la quête d'identité : d'une part l'idée de transmission fertile de la narration et d'autre part, le sentiment que la voix des femmes, plus proche d'un ton musical (et souvenons-nous de la structure du livre même) permet l'unisson du féminin et la constitution d'une jouissance communautaire simultanée. C'est-à-dire que, loin de rechercher une reconnaissance d'elle-même, l'écriture de Djébar va au-devant des autres en les englobant dans son désir du texte qui est plaisir (corporel) du textuel.²⁴ L'homoérotisme que nous avons déjà aperçu prend donc ici toute sa valeur de communion (commune union, mariage) des corps (presque au sens religieux) qui dépasse les règles masculines : la polygamie au féminin ne se réduit pas à quatre épouses mais à une infinité de voix. Djébar développe donc ici cette idée du corps ancestral féminin non pas en tant que mythe féminin mais bien mythe au féminin – c'est-à-dire construit par les femmes pour leur propre survie.

²² Djébar explique que le corps féminin est constamment menacé dans l'accès à sa propre subjectivité (il est même traité comme cadavre ou nourrisson) : 'Par contre un besoin d'effacement s'exerce sur le corps des femmes qu'il faut emmitoufler, enserrer, langer, comme un nourrisson ou comme un cadavre.' (p. 203).

²³ Sorte de sperme fertile des idées qui s'immisce en l'autre : par exemple, la narration des chroniques familiales qui sont transmises de génération en génération.

²⁴ Voir à ce sujet Barthes, *Le plaisir du texte*.

(d) Aux frontières de soi

Dès lors, le dernier moment de la reconquête identitaire, après le corps et la voix sera de l'ordre du regard : l'œil, en effet, en tant qu'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, petit trou dans le voile, est justement le point commun qui va rattacher les ancêtres du harem à la jeune fille ouverte à la liberté. Conquérir l'espace, conquérir le texte ne peuvent se faire que si le regard est possible, ouvert lui-même aux transformations. *L'amour, la fantasia* est donc en filigrane le récit d'une conversion par le truchement de la langue de l'autre et aussi du regard interne sur le monde extérieur :²⁵

Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. (p. 204)

Même si l'apprentissage de cette langue autre la transporte dans l'étrangeté – dichotomie de l'espace, mais aussi impossibilité de lier les leçons d'une culture à la sienne, négation du cadre référentiel familial – Djébar se voit et se vit confrontée en elle-même à l'absence du référent. Cette disparité entre ce qu'elle vit, et ce qu'elle fait, lui donne le ton, en terme d'identité, de l'exil intérieur. Elle est celle qui ne s'appartient pas tout à fait, qui, sans cesse écartelée est renvoyée à la ligne de démarcation, *borderline* de son moi 'frontière d'une sournoise hystérie' (p. 208), voire même 'début de vertige' (p. 209). En ce sens-là, en faisant rentrer de manière illicite l'explicite du corps de femme (des seins et des jambes par exemple de la fille du boulanger, p. 207), elle soulève le voile de l'incarcération par les mots devenus armes et devenus prise en charge des images.

C'est dans l'ouverture du cinquième mouvement, qui est aussi final/*excipit* du récit 'autobiographique' – puisqu'il constitue avec l'*incipit* un parallèle, par la reprise de l'image de la fillette main dans la main du père – que Djébar tente de répondre aux dernières questions qui depuis l'enfance la taraudent. Car en, fin de compte, quel est son devoir ? N'est-ce pas celui de rester avec les femmes, au gynécée maternel ? Que faire de cette chance d'avoir été l'élue de la tribu à pouvoir sortir ? Et qu'elle est le tribut qu'elle peut rendre à sa tribu ? Ce que Djébar pointe-là c'est que le père, passeur de

²⁵ Langue sèche qui risque d'assécher sa mémoire : 'Le français m'est langue marâtre. Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ?... [...] Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir été expulsée de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ?' (p. 240).

deux cultures, deux espaces, deux rivages a été aussi un entremetteur de sa fille. Si aller à l'école a été vecteur de libération du corps et de l'esprit des traditions ancestrales, cela a été aussi un arrachement au monde de l'enfance, une entrée dans une autre famille, celle de l'étranger à qui le père, selon la tradition doit donner sa fille en mariage depuis des décennies :²⁶

Ainsi, le père, instituteur, lui que l'enseignement du français a sorti de la gêne familiale, m'aurait 'donnée' avant l'âge nubile – certains pères n'abandonnaient-ils pas leur fille à un prétendant inconnu ou, comme dans ce cas, au camp ennemi ? (p. 239)

Seulement, c'est l'amour du père pour sa fille qui l'a poussée à cette fantasia des siens, c'est-à-dire cette quasi-trahison, qui n'est qu'un passage de l'autre côté de la ligne de rupture entre le familial et le nouveau – ce qu'elle tente, vainement, de réparer.²⁷ En ce sens, contrairement à Colette ou à Leduc, où la mère était la force centrifuge qui ne cessait d'espacer la fille du père, chez Djébar c'est le père qui sauvegarde la fille de l'emprise des aïeules (des regards, des chuchotements voyeurs, des contrats de mariage) comme si, en la privant du contact féminin présent et à venir, il la poussait à conquérir son identité dans l'impossible des modèles mais dans une impossibilité créatrice car génératrice de survie à travers elle des autres :

'L'amour, ses cris' ('s'écrit') : ma main qui écrit établit le jeu de mots français sur les amours qui s'exhalent ; mon corps qui, lui, simplement s'avance, mais dénudé, lorsqu'il retrouve le hululement des aïeules sur les champs de bataille d'autrefois, devient lui-même enjeu : il ne s'agit plus d'écrire que pour survivre. (p. 240)

Des cris à l'écriture : chez Djébar, c'est par ce lien entre la voix qui sourd, le corps qui y participe dans l'acte d'écriture et le produit fini du texte écrit que son identité se révèle. Devenue femme écrivaine des autres, elle évoque pourtant la sensualité passée de l'acte d'écriture en arabe qui est comparé à une possession sexuelle :

Quand la main écrit, lente posture du bras, précautionneuse pliure du flanc en avant ou sur le côté, le corps accroupi se balance comme dans un acte d'amour. [...] comme si l'écriture marquait le début et le terme d'une possession. (p. 239)

Et les écritures romanes ne sont que des substituts bavards d'où n'émerge qu'une 'vérité ébréchée' (p. 204). Ecrire dans la langue adverse a rompu le charme de l'écriture ancestrale, il a rompu ce balancement qui l'a bercée pendant l'enfance ; et les courbes lettrées sont devenues désormais arêtes sur lesquelles son corps se promène, exposé aux

²⁶ Elle a même conscience d'avoir fait trop tôt un 'mariage forcé' (p. 239).

²⁷ 'Mais les princesses royales à marier passent également de l'autre côté de la frontière, souvent malgré elles, à la suite des traités qui terminent les guerres.' (p. 240).

yeux de tous, risquant de succomber à chaque instant à la malédiction de l'œil car 'L'écriture est dévoilement, en public, devant des voyeurs qui ricanent.' (p. 204).

Et aux arrondis calligraphiques se sont subtilisées les courbes corporelles des femmes, celles qui font qu'on ne peut plus s'asseoir en tailleur en ramenant ses jambes sous sa jupe (p. 207). L'écriture sacrée est donc celle avant tout du corporel (p. 207), et du son qui lui est lié dans un rythme où corps et voix ne font qu'un :

Je me souviens combien ce savoir coranique, dans la progression de son acquisition, se liait au corps. [...] Annoncer en se balançant, veiller à l'accent tonique, à l'observance des voyelles longues et brèves, à la rythmique du chant ; les muscles du larynx autant que du torse se meuvent et se soumettent à la fois. (p. 207)

Sorte d'appel aux mots sacrés, l'écriture coranique s'étale entre présence et absence sans cesse renouvelées, entre révélation et effacement de la mémoire : 'L'écriture réintervient et le cercle se referme.' (p. 208). Djébar exprime ici le recueillement identitaire au cœur de cette pratique première de l'écrit. Il s'agit d'un retour aux sources, d'un retour sur soi et surtout d'un retour au corps ancestral de la mémoire qui nous travaille littéralement : 'Cette langue que j'apprends nécessite un corps en posture, une mémoire qui y prend appui.' (p. 208).

Telle est donc la division intérieure de l'enfant Djébar : tantôt écriture centrifuge, tantôt écriture centripète, son moi se confond doublement dans une concentration sur lui-même et dans un détour incessant pour y accéder. Mémoire et départ forment donc le terreau identitaire sur lequel l'écriture identitaire pourra prendre son envol :

Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu il s'envolerait ! (p. 208)

Deux écritures et une langue orale : tel est l'héritage de la voix djébarienne qui tente désespérément de trouver le moyen d'établir le lien, ou de construire le chemin qui pourrait les joindre entre elles. Or, l'écriture quelle qu'elle soit, fait résistance et la lutte s'installe entre la langue française (langue du père) et la langue maternelle : 'la langue française, corps et voix, s'installe en moi comme un orgueilleux préside, tandis que la langue maternelle, toute en oralité, en hardes dépenaillées, résiste et attaque, entre deux essoufflements.' (p. 241). Elle est donc le siège d'une nouvelle fantasia dont les plis et les replis ne cessent de s'enrouler autour de son corps de femme arabe presque asphyxiée :

Le rythme du 'rebato' en moi s'éperonnant, je suis à la fois l'assiégé étranger et l'autochtone partant à la mort par bravade, illusoire effervescence du dire et de l'écrit. (p. 241)

Car les mots français utilisés au présent sont ceux qui hier ont humilié sa tribu, langue 'sarcophage des miens' (p. 241). Dès lors, le dévoilement autobiographique amorcé dans ce texte devient danger car subversif, il la menace de mort elle-même car son corps offert à tous (mais n'appartenant à personne) n'appartenant à aucune terre, décale sa voix d'aucun territoire : 'Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir un danger permanent de déflagration. De l'exercice de l'autobiographie dans la langue de l'adversaire d'hier...' (p. 241). En état de siège, au cœur de son écriture se rejoue donc le combat de deux cultures. Or cette guerre entre l'amour et le cri de rupture tente de conquérir un territoire qui, somme toute, n'existe pas.²⁸ Comme si, à la suite de Saint-Augustin et de Ibn Khaldoun, elle ajoutait à son tour un maillon à l'histoire du Maghreb, faite de déchirures et d'invasions. Et se liant à ceux d'avant, elle remonte le cours de l'histoire jusqu'aux débuts de l'imposition du voile français sur son peuple. 'Je suis née en *dix-huit cent quarante-deux*' dit-elle (p. 243). Comme si, main portant le flambeau du passé, *qalam* ancestral, le stylo sur la page du texte imprimait sa destinée de témoin d'une culture nourrie de l'étranger et d'une langue nourrie du sang des siens depuis des siècles : 'Ils m'interpellent, ils me soutiennent pour qu'au signal donné, mon chant solitaire démarre.' (p. 243).

Avec Djebbar, la quête identitaire atteint ici son aboutissement de 'plaie inguérissable', de lieu du soi impossible à conquérir car constamment écartelé entre deux ou plusieurs domaines, entre deux ou plusieurs réalités avec l'éternelle question : '*Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?*' (p. 244). En jouant avec les mots de fiction et d'autobiographie, car on aurait plutôt attendu la phrase 'Mon autobiographie est cette fiction qui s'esquisse', Djebbar montre bien sa conscience que la vérité de soi sur soi n'est pas atteignable en essence sans en signer l'arrêt de mort. Elle ne peut être qu'entrevue, par effet d'approche des plis et replis de l'héritage. Messagère envoyée vers l'avenir, liant le passé silencieux aux remous du futur libéré, exilée dans une autre langue, Djebbar assume son propre corps certes mais en le voilant d'un nouveau suaire,

²⁸ 'L'autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme une fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant « me parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis davantage dans l'anonymat des aïeules !' (p. 243).

linge de mots qui enterre sa déchirure et sa douleur de l'être/de lettres : *'On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parentes les traces de la liberté...'* (p. 244).

Conclusion

Ainsi, avec Djébar, la quête identitaire au féminin a été dédoublée en une multiplicité de lignes de fuite (enjeux du territoire et du corporel colonisés mais surtout problématique de la bi-langue) qui fragmentent le soi et le démultiplient en d'autres voix par l'intermédiaire d'imbrications (auto)fictionnelles. En somme, dans la pratique textuelle djébarienne, faire parler les mémoires c'est (re)créer des possibles, remettre en scène des alternatives au 'je' jugé cependant indépassable. En effet, ce qui subsiste, au terme de cette étude, réside dans l'élaboration d'une histoire de regard(s) en quelque sorte. Car du tableau de Delacroix ouvrant *Femmes d'Alger dans leur appartement* à ses films mémoriels sur les femmes de son pays, Djébar ne cesse de développer une vision nouvelle (et personnelle) sur les moyens de révéler (au sens photographique du terme) l'identité.

Confrontée à l'impossibilité de son être et de son Histoire car longtemps colonisée, Djébar cherche à retrouver des possibilité de soi. Puisque la vérité n'est pas accessible en elle-même, en donnant parole aux mémoires ancestrales on peut recréer des sources – milliers d'identités qui ont existé – et reforcer, en creusant un nouveau parcours identitaire personnel, sa propre voix/voie. Ainsi, les textes sont soumis à un processus de déconstruction d'un regard qui aurait été univoque et dominateur – celui de l'Occident. Et en lieu et place de cette version figée des faits, Djébar intègre des trouées de sens qui incisent l'érotisation et l'exotisme des anciens paradigmes identitaires. En ce sens, Djébar transgresse la prise de possession des images, puisque, écrivaine du Maghreb, elle demeure à la frange des discours normés. Car, ce qu'elle veut avant tout c'est rétablir le regard dans son droit premier qui n'est pas celui du spectateur mais bien celui du regard (manquant) du regardé. Ainsi, dans ses livres s'inscrit désespérément le désir de combler un manque et un silence (faire regarder/voir et faire entendre) tout comme le tableau de Picasso sur les femmes d'Alger répondait aux atmosphères étouffées de Delacroix en terme d'ouverture : 'Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leur corps' (*Femmes d'Alger dans leur appartement*, p. 163).



Les Femmes d'Alger (d'après Delacroix), Pablo Picasso (1955)



Les Femmes d'Alger (d'après Delacroix), Pablo Picasso (1955)

Avec Djébar, il y a donc une politisation de l'acte d'écriture au sens où écrire se dote d'une fonction sociale dans la cité : celle de réintégrer les exclues dans une dynamique de reconstruction de l'identité d'un pays tout entier. C'est d'ailleurs ce qu'elle montre dans *Loin de Médine* – livre sur la participation des femmes à la construction de l'islam. Ainsi, en se faisant passeuse d'histoire(s), elle complète, par la fiction, 'les béances de la mémoire collective' (p. 5) et elle rétablit une filiation entre sa voix d'aujourd'hui (fugueuse et étrangère) et celle d'hier (combattante et exilée). De plus, devenue Parque dévideuse de destins, elle tisse, ou plutôt métisse, les tranches de vies en stratégies identitaires de soi. Car, demeure toujours le risque de ne pas pouvoir continuer la chaîne du discours ancestral et donc d'instaurer une rupture avec l'histoire.

Face à cette impossibilité potentielle, Djébar a donc inscrit ses textes dans une stratégie discursive infinie dans laquelle se résolvent les lignes de démarcation et les espaces différentiels :

Mon écriture ne s'alimente pas de la rupture, elle la comble ; ni d'exil, elle le nie. Surtout, elle ne se veut ni de désolation, ni de consolation. En dépit de la déshérence en moi du chant profond, elle jaillit, gratuite ; elle est de commencement. (*Ces voix qui m'assiègent*, p. 262).

Toujours tournée vers l'avant, elle fait de chacun de ses textes l'aube d'un début, celui, à venir, d'une identité qui ne serait plus conflictuelle mais bien apaisée.

Conclusion générale

Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme *individu*, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel [...]. (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 82)

Au terme de cette étude, nous pourrions alléguer que Colette, Leduc et Djébar ont bien littéralement contribué, chacune à sa façon, à réorganiser l'imaginaire du féminin classique d'un 'mythe féminin' en un imaginaire/mythe au féminin. Car, dépassant une simple découverte des enjeux identitaires du monde moderne, ces auteurs ont procédé à une véritable découverte/ouverture du voile représentatif d'un stéréotype de soi (celui de la 'femme à marier' pour Colette, celui de la 'femme laide' pour Leduc et celui de la 'femme déchirée' entre culture musulmane et culture occidentale pour Djébar). Comme si, au bout de ce travail, nous avons pu, à travers ces trois exemples, dégager non pas les prémisses d'une création nouvelle, mais une révélation de l'être-femme.

Reprenant le tableau que nous avons placé en ouverture, *La Maja vestida* de Francisco Goya, nous pourrions, dès lors, conclure avec son double nu qu'est *La Maja desnuda*. En effet, de la femme couverte, habillée, offerte aux regards, celle du mythe féminin, nous sommes passés au dévoilement d'un corps, d'un regard et d'une voix dans l'élaboration du nouveau mythe. C'est pourquoi, il nous fallait laisser une fenêtre ouverte sur cette première image, pour que, par le jeu de transparence/profondeur, le texte puisse symboliser l'au-delà de la représentation en transperçant le sens caché de l'identité de l'objet visuel au sujet actuel. Ainsi de nos trois écrivaines : c'est en se dépouillant par l'écrit des images de soi inscrites dans leur être et dans leur peau, qu'elles ont accédé à une certaine stabilité. Passant de l'exposition à la transposition par le biais de la transcription, elles ont pu se frayer un chemin jusqu'à leur vérité première. Il en va de même de la *Maja desnuda*, qui, dénudée mais dans une pose identique au premier tableau, semble prendre possession du regard, ayant été dépossédée de tout masque/marque sociale sur son corps. Elle peut dès lors, par ce trajet, s'imposer dans un face à face, lutte des regards mais aussi des pouvoirs bio-politiques – contrairement au tableau de Velasquez, *Vénus au miroir*, où la femme, de dos, ne renvoie encore comme regard qu'un reflet de son visage dans le miroir. Ainsi, par ce parallèle, il s'agit aussi d'être conscient que, au moment de clore notre réflexion, nous nous trouvons au seuil



Vénus au miroir, Diego Velázquez (1647-1651)

d'une vérité à peine ébauchée, encore à venir. Voilà pourquoi, il nous paraît essentiel de laisser l'image de *La Maja desnuda* encore ouverte par transparence : il n'y a pas de fixité, d'inscription définitive de l'identité, aussi grande soit la mise à nu. Comme si la quête de soi ramenait indéfiniment au seuil personnel, celui d'une identité qui, se conjuguant de manière incessante avec autrui (le texte), chercherait toujours à (re)conquérir un espace, un corps et une voix propre.

Car, il nous semble important de rappeler que ces textes sont issus avant tout d'une période charnière entre modernité et postmodernité, et qu'ils sont marqués des bouleversements de ce siècle qui essuie à la fois des guerres politiques et une explosion des conceptualisations classiques. En somme, avec ces trois auteurs, nous avons traversé la crise de la représentation du XX^{ième}, celle qu'il représentait à lui-même (les désillusions d'un siècle d'avenir) et aussi celle qu'il portait en lui au présent. Les textes étudiés ont en effet donné à penser et aussi à voir toutes les possibilités de la reproduction de la réalité de soi en tant que mise en scène de l'identité au présent, mais aussi, en tant que manipulation d'une réplique identitaire faussée. De plus, notre étude des textes des écrivaines choisies nous a permis de dégager, comme paradigme principal au départ de la quête identitaire, une sourde nostalgie d'un passé heureux – où, l'enfant (Colette, Violette ou Assia) n'a pas encore expérimenté la déchirure intérieure sous les impératifs sociaux (mariage, bâtardise et colonisation). Dans un premier temps donc, c'est en se référant à Bakhtine et à sa théorie de l'inversion historique (développée au sujet de la pensée mythologique) que nous pouvons comprendre nos textes et les mouvements/rebonds des trames narratives – ce que nous avons appelé 'espaces différentiels' :

En simplifiant quelque peu, il est possible de dire que l'on représente comme ayant déjà été dans le passé, ce qui, en réalité, peut ou doit se réaliser seulement dans le futur, ce qui, en substance, se présente comme un but, comme un impératif, et aucunement comme une réalité du passé. (*Esthétique et théorie du roman*, p. 294)

Il nous apparaît, en effet, que le rapport au passé, ainsi translaté dans l'expérience autobiographique 'au féminin', n'ait été que l'idéalisation d'une base sûre sur laquelle fixer un impossible retour. L'inadéquation identitaire à laquelle nos trois auteurs se confrontent n'est donc pas le résultat d'un bonheur (réel) passé qui aurait été rompu. Mais au contraire, il s'agit de l'affirmation que le paradigme du mythe au féminin est en train de se retourner sur lui-même pour s'ouvrir à l'à-venir et pour faire advenir une réelle identité (féminine ou masculine) dans laquelle l'individu ne serait

plus opprimé par un réseau d'images de soi. En ce sens, le féminin prend donc place dans la grande chaîne des savoirs et des impulsions dans l'évolution des conceptualisations en devenant une interface de renaissance des imaginaires au sens plus général. Appelant à une nouvelle version de soi, une sorte d'élaboration de l'être qui aurait lieu dans un espace autre, il n'affirme plus, dès lors, les différenciations mais bien le partage des expressions identitaires.

Ainsi, c'est avec l'exil, et son corollaire, la marge, que nous avons pu retracer le premier jalon dynamique de la quête de soi. En effet, nos trois auteurs sont soumises à l'exclusion du corps identitaire (féminin) dont elles font pourtant partie : Colette parce qu'elle refuse une vie conventionnelle qui lui enlèverait sa liberté gagnée dans l'enfance, Leduc parce que son identité n'a pas droit de cité en termes sociaux, et Djebbar parce que, femme arabe, elle se conduit comme une femme occidentale. L'enjeu spatial est donc renversé non plus en quête d'un espace idéal mais bien en re-quête d'un espace à soi dans lequel pourrait se développer sa subjectivité – espace transmué alors en espace du textuel. Ainsi, impossible retour, bâtardise et bi-langue ont constitué les biographèmes (secteurs de cristallisation primaires) autour desquels s'est bâti l'espace de soi reconquis en plate-forme textuelle – comme si, recherchant le texte-mère, la souche d'un soi jadis égaré, ils avaient trouvé l'impulsion d'une nécessaire reconstruction faisant acte de rupture avec le passé.

Car, l'exil qui menace l'identité post-moderne n'est plus celui de l'exil extérieur, des déplacements physiques de soi mais au contraire, il s'inscrit dans une sphère toute privée, toute intérieure dans laquelle le soi (solitaire) se cherche, se meut sans contact avec l'autre puisque, soumis à la 'schizoïdie' des sociétés occidentales (Roland Jaccard, *Schizoïdie et civilisation*, p 15), il est poussé à se creuser des retranchements : 'L'exil intérieur, c'est ce retrait de la réalité chaude, vibrante, humaine, directe ; et le repli sur soi ; la fuite dans l'imaginaire.' (ibid. p. 8). Ainsi, c'est au moment où le désir de sortir de soi pour l'impossible lieu idéal (vécu comme moment de révélation ultime de soi à soi) se révèle que la rencontre avec autrui se produit. Car l'autre, aussi différent soit-il, est lui aussi exilé, à la recherche de son espace propre. Partir donc en quête de soi, c'est, dans un premier temps, en refusant l'exil intérieur, sortir vers l'autre, mais c'est aussi combattre l'étrangeté qui aliène à soi-même par la soif d'avancer sur un autre terrain. En somme, la quête de l'espace de soi se résout dans un partage des exils qui est aussi, d'une certaine manière, le lieu où se joue l'intervalle de sens du soi (Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 150). Dès lors, le texte est devenu la plate-forme de rebonds

où les expulsions peuvent prendre fin en composant un nouvel espace, non plus idéal mais tout juste idéalisé en un espace/temps des soi métissés. Ainsi, il s'agit non seulement de (re)composer l'espace d'une identité de soi mais bien de recomposer avec l'autre/le désir/l'absent des possibilités d'être.

Or, il est apparu clairement que la modalité première de cette possibilité de soi (voire recomposition d'être) a partie liée avec le corporel. En effet, la rencontre avec autrui au sein de la conception de l'identité personnelle va provoquer, dans un sursaut de survie identitaire, une volonté de séparation, ou plutôt de détachement, vis-à-vis de l'autre. Car, somme toute, l'identité ne peut se fonder sans un processus d'individualisation que le retour au corps personnel favorise puisqu'il constitue l'unique terrain palpable de soi au sens où il est espace privé. Cependant, du petit corps de l'enfant Minet-Chéri que Colette réalise en corps de femme, au corps stigmatisé de Leduc et au corps métaphorique de l'écriture (puisque lié aux mouvements corporels qui permettent l'écriture) chez Djébar, l'enjeu de la quête identitaire va prendre forme peu à peu dans un dépassement du corps.

En effet, l'un des apports majeurs de cette étude consiste justement dans l'abord du corporel qui n'est plus vécu comme siège de soi mais bien plutôt comme truchement vers l'expansion de l'identité – par l'affirmation d'un regard personnel, détenteur du pouvoir de manipulation. Ceci est d'ailleurs très flagrant avec Colette : après ses années de mimodrame où elle met en scène son corps de façon outrageante pour l'époque, s'étant débarrassé des tabous et des chaînes de l'imaginaire du féminin (toujours enfermé dans le cercle de l'objet du désir impossible), elle réintègre son propre nom tout d'abord, avant d'entreprendre peu à peu une écriture de l'introspection. Car si son corps mis en scène, dénudé, maquillé, masqué, transformé, déguisé est alors l'objet de controverses, il agit comme un antidote au sentiment d'oppression qu'elle ressent depuis son mariage. En effet, devenant manipulatrice des appareils, jouant avec la représentation de soi, elle accède très vite au plan inverse. S'offrir le plus au public, c'est le moyen de se cacher le mieux puisqu'elle tient dans son corps le pouvoir de transformer le(s) regard(s) : non seulement celui des autres sur elle mais aussi le sien propre. Ce processus complexe d'utilisation du corps à ses fins propres mais de manière discrète constituera d'ailleurs tout l'enjeu de *La Naissance du jour* tel que nous l'avons montré. Chez Colette, il aura donc fallu passer du corps réel au corps métaphorique de l'écriture (et de soi en personnage) pour que le jeu corporel permette l'évacuation du paradigme.

Chez Leduc, nous assistons à un tout autre processus : en effet, la stigmatisation dont le corps fait l'objet dans le monde extérieur est transmise d'emblée à toute forme de son expression de Leduc. Que ce soit dans ses tenues extravagantes en ville ou bien, dans ses textes, par le motif de la folie, le corps est toujours support d'une affirmation de soi bien particulière. C'est dans les scènes d'hallucinations qui traversent *L'Affamée* par exemple que l'on dégage la spécificité leducienne : à chaque fois le corps est au cœur de la problématique de ses délires (par la thématique de la laideur) même s'il sert un tout autre motif en renvoyant constamment à l'autre scène (celle du désir de l'autre). Devenu, dès lors, passage d'un message plus vaste sur la société (celle qui exclut), il s'affirme comme interface de déclaration d'un autre regard sur le monde, celui du partage identitaire dans la marginalisation. Ainsi, loin d'être évacué, le corps est reconnu comme moyen de passage d'une nouvelle norme personnelle.

Mais c'est avec Djébar que la thématique corporelle s'émancipe le plus de la problématique identitaire : dans le paradigme du hammam, il perd tout de suite sa particularité pour rejoindre un corps qui serait ancestral et intemporel – par une sorte de conception religieuse du corps de la Femme qui serait fait de toutes les femmes. Or, ayant découvert ce corps mythique, et surtout l'ayant mis en mouvement par le biais de la langue de l'autre, Djébar peut amorcer ouvertement ce qui fait l'enjeu de son écriture : selon elle, la quête de soi ne se sépare pas de la reconquête de son propre regard. Que ce soit par une relecture des images du passé comme dans *Les Alouettes naïves* ou bien de la mise en scène du corps des autres dans ses films, elle s'affirme par le point de vue qui, devenu point de vision, ne peut que transformer les yeux des femmes en un nouveau phallus – signe et support du pouvoir à venir, pouvoir politique. Au terme de cette étude, nous pouvons donc affirmer que le motif du corps ne constitue dans la quête identitaire que les prémisses de la mise en oeuvre du regard (devenu presque métonymie du corporel) qui a permis la reconstruction littéraire d'une voix de soi.

Or, si l'enjeu des deux premiers paradigmes étudiés s'est déplacé de l'espace et du corps à l'exil et au regard, il nous semble important de montrer en quoi l'enjeu du troisième objet d'étude, la voix, a été informé par ces précédentes conclusions. En effet, au travers des textes, il apparaît clairement que la voix de soi ainsi reconquise constitue une nouvelle voix dont le but est non plus l'identité seule, mais plutôt le remplacement identitaire au sein de la société. Ainsi, ce repositionnement du moi personnel, qu'il se fasse au travers des cercles de la mémoire avec Colette, dans un jeu infini des

biographèmes traumatiques chez Leduc, ou bien encore, aux frontières d'un soi divisé par une ligne textuelle chez Djébar, n'accède véritablement à sa nouvelle position que dans un traitement renouvelé du soi politique. En effet, par la mise en valeur de ce que nous avons nommé les espaces différentiels, les enjeux textuels ont été déplacés dans une sphère postmoderne de la conception d'un soi fugitif. Dès lors, il nous est apparu que ces textes étaient traversés par la métaphore des limites et des domaines marginaux (en deçà des frontières ou même au-delà de toute pré-conception culturelle) ainsi que l'indique Homi Bhabba :

The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological 'limits' of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices – women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. (*The location of Culture*, p. 4)

Ainsi, ici, nous rejoignons ce que nous avons entrevu à la fin de l'introduction de ce travail (partie I) : l'identité désormais ne peut que se concevoir en termes de *borderline* ou ligne de démarcation entre d'anciennes conceptions binaires. Voilà pourquoi l'image est si importante pour nos trois écrivaines : dans l'appartenance ou non à l'image, dans son approche et son saisissement se joue le réseau des résistances du soi qui alimentent l'interpénétration du terrain public et du domaine privé. Or, l'identité est justement à la jonction de ces interfaces et le texte de soi, en quelque sorte, permet de transfigurer l'image impossible d'une identité idéalement révélée :

Private and public, past and present, the psyche and the social develop an interstitial intimacy. It is an intimacy that questions binary divisions through which such spheres of social experience are often spatially opposed. (*ibid.*, p. 13)

Dans notre étude, la plate-forme textuelle a donc apporté au concept identitaire classique binaire la notion du Tiers. En effet, si déjà chez Colette, par la lutte pour la reconnaissance, ou bien chez Leduc et sa lutte pour l'existence, on avait l'inscription d'un désir d'être autre qui était aussi désir de l'autre (non plus celui d'un autre pensé en termes de complémentarité mais plutôt en terme d'étranger) ; on est arrivé avec Djébar et la réflexion postcolonialiste au déploiement de ce troisième espace, qui est aussi un espace multiple. En effet, situé dans l'entre-deux, il enregistre les échos, transcriptions, traductions, représentations qui achoppent sur la surface planifiée du texte/discours normé.

Ainsi, nous pouvons dire que les espaces différentiels ont constitué le maillon manquant à l'univers du texte en déplaçant la scène d'écriture sur un espace autre où se joueraient incessamment les rebonds de surface de l'identité culturelle et sociale :

The intervention of the Third Space of enunciation, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is customarily revealed as an integrated, open, expanding code. (ibid., 37)

Dès lors, ce qui est devenu politique dans cette nouvelle voix de soi réside dans une traduction de la problématique identitaire par l'affirmation d'une identité hybride où le soi est toujours translaté dans un autre espace : poussé à ses propres limites, il s'arrache donc toujours sur un fond de massacre et de résistances. En somme, il subvertit tout en instaurant/inscrivant une troisième dimension à l'espace discursif :

The language of critique is effective [...], but to the extent to which it overcomes the given grounds of opposition and opens up a space of translation: a place of hybridity, figuratively speaking, where the construction of a political object that is new, *neither the one nor the other*, properly alienates our political expectations, and changes, as it must, the very forms of our recognition of the moment of politics. (ibid., p. 25)

Etre hybride, ce n'est plus alors postuler simplement une bisexualité psychique comme le faisait Colette, ou bien montrer la folie en nous comme avec Leduc, ou encore rendre compte des déchirures de la bi-langue chez Djébar, mais c'est bien accepter que, loin des dichotomies, l'identité est en fait un espace de ramifications où se joue l'arborescence des milieux, des différences et des expressions de l'autre en soi.

Ainsi, par ce parcours en quête d'identité, nous avons pu mettre à jour les jalons d'une nouvelle problématique identitaire basée sur la résolution des exils, la mise en avant d'un nouveau regard et la réintégration du texte (de soi) dans la cité. De plus, par l'émergence d'une nouvelle langue, français devenu bilingue voire même multilingue, nous avons littéralement opéré une traduction du mythe au féminin. Et, descendus au cœur du travail de l'imaginaire, nous avons mis à jour les dynamiques d'un espace intérieur – celui du travail créateur et celui de l'intériorité d'un 'je' en élaboration de sa trame. En somme, nous avons pu déceler le fonctionnement de la quête des preuves de soi dans un espace qui renvoie toujours à la figure ultime de soi-même : autrui mais aussi l'Autre, l'Etranger.

L'enjeu sous-jacent de ce monde intérieur 'au féminin' dépasse alors toute détermination sexuelle pour s'expander dans une communication avec autrui. La dynamique de l'espace intérieur, de la plate-forme mère autour de laquelle viennent s'échouer les possibilités d'être, n'est rien d'autre finalement que celle d'une ultime interface qui indéfiniment renvoie les échos internes vers l'extérieur. Tel un voyage au centre d'une poupée russe, le trajet de cette quête identitaire désormais au seuil de la sphère créatrice pourrait se résumer ainsi : du retour au corps de la mère (avec Colette)

on peut s'échapper vers un corps social du féminin marginalisé (avec Leduc) avant de découvrir, avec Djébar, un accès au corps social en son entier, par l'émergence d'une dimension politique donnée à la voix. Redécouverte du corps, libération et conquête d'une voix dans une polyphonie qui favorise une harmonisation plurielle, nos textes nous ont mis sur le chemin d'un grand œuvre, certes féminin, dans lequel l'écriture (chant intemporel) ouvre non pas la voix d'une parole autre mais bien celle d'une mise en mot du même – l'identité humaine.

Ainsi, reprenant le mythe de Salomé (comme nous l'avions dans le tableau de Klimt au début de ce travail), cette femme-piège au pouvoir de vie et de mort, nous pouvons dire que nous avons ôté un à un les voiles de la danseuse mythique. Et, loin de découvrir une femme fatale, nous n'aurons entraperçu, dans sa nudité, que les prémisses d'une nouvelle image, non plus dépouillée de sa vérité mais forte d'une nouvelle voix. Salomé nue ne danse plus désormais pour faire tomber les têtes mais parle pour transformer les regards.





Maja desnuda, Francisco Goya (1800)

Bibliographie

I

Textes critiques généraux

Section 1
Textes critiques

Abraham, Nicolas et Maria Torok, *L'Ecorce et le noyau*, Paris : Flammarion, coll. Champs Flammarion, 2001

Anzieu, Annie, *La Femme sans qualité: esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris: Dunod, 1989

Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre: Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris: Gallimard, 1981

---, *Le Moi peau*, Paris : Dunod, coll. Psychismes, 1995

Aubaud, Camille, *Lire les femmes de lettres*, Paris : Dunod, 1993

Aristote, *Poétique*, Paris : Gallimard, coll. tel, 1996

Armstrong, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford: Oxford University Press, 1987

Badasu, Cosmas K. M., *Le Même et l'autre: Espace et rapports de pouvoir dans le roman français 1871-1914*, New-York: Peter Lang, 1998

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard, coll. tel, 1997

---, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1984

---, *La Chambre claire*, Paris: Gallimard/Le Seuil, 1980

---, *Critique et vérité*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1999

---, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1972

---, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1996

---, *Littérature et réalité*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essai, 1982

---, *Le Plaisir du texte*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1973

- , *Poétique du récit*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1977
- , *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Editions du Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1995
- , *S/Z*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1976
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essai, 1998
- , *L'Air et les songes*, Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio Essai, 1998
- , *La Psychanalyse du feu*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1998
- , *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1998
- Bancaud-Maënen, Florence, *Le Roman de formation au dix-huitième siècle en Europe*, Paris : Nathan, coll. 128, 1998
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes I et II*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997
- Bauer, Dale M., and Susan Jaret McKinstry (eds), *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*, Albany: State University of New-York Press, 1991
- Bäumer, Angelika, *Klimt et la représentation des femmes*, Paris: Hazan, 2001
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Seuil, 1980
- Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième sexe I et II*, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1996
- Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Paris : Puf, coll. Que sais-je ?, 2000
- Bennington, Geoffrey, *Jacques Derrida/par Geoffrey Bennington et Jacques Derrida*, Paris : Seuil, coll. Les Contemporains n°11, 1991
- Benslama, Fethi, *La Psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, Paris : Aubier, coll. La psychanalyse prise au mot, 2002
- Bergeret, Jean, *Narcissisme et états-limites*, Paris : Dunod, 2000
- , *La Personnalité normale et pathologique*, Paris : Dunod, coll. Psychismes, 1999
- et al., *Psychologie pathologique*, Paris : Masson, coll. Abrégé, 1998
- Bessis, Sophie, *Femmes du Maghreb : l'enjeu*, Paris : J.C. Lattès, 1992
- Bhabba, Homi K., *Nation and Narration*, London: Routledge, 1990

- , *The Location of Culture*, New-York: Routledge, 1994
- Binswanger, Ludwig, *Introduction à l'analyse existentielle*, Paris : Les Editions de Minuit, coll. Arguments, 1996
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1986
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford University Press, 1997
- Boisvert, Yves, *Le Postmodernisme*, Québec : Les Editions du Boréal, 1997
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard, 1982
- , *Sociologie de l'Algérie*, Paris: Puf, coll. Que sais-je?, 1985
- Bowie, Malcolm, *Lacan*, London: Fontana Press, 1991
- Brée, Germaine, *Women Writers in France*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1973
- , *Narcissus Absconditus: The Problematic art of Autobiography in Contemporary France*, Clarendon Press, 1978
- Brodzki, Bella, and Celeste Schenk (eds), *Life/lines: Theorizing Women's Autobiography*, London: Ithaca, Cornell University Press, 1988
- Brooks, Peter, *Body Work*, Cambridge: Harvard University Press, 1993
- , *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell, 1994
- Butler, Judith, *Excitable Speech: a politics of the performative*, London: Routledge, 1997
- , *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, London: Routledge, 1990
- Calle-Gruber, Mireille, *L'effet-fiction de l'illusion romanesque*, Paris: Nizet, 1989
- , *Histoire de la littérature française au XX^{ième} siècle*, Paris : Editions Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2001
- Carroll, Berenice A., *Liberating Women's History : Theoretical and Critical Essays*, Urbana : University of Illinois Press, 1976
- Caws, Mary Ann, et al., eds, *Ecritures de femmes : nouvelles cartographies*, New Haven: Yale University Press, 1996
- Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris : Seuil, 1995
- Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris : Dunod, 1995

- Chasseguet-Smirgel, Janine, *La Sexualité féminine*, Paris : Payot, 1991
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert-Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, 1995
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering*, University of California Press, 1999
- , *Feminites, Masculinities, Sexualities*, London: Free Association Books, 1994
- Cixous, Hélène, *La Jeune née*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1975
- , *Stigmata*, London: Routledge, 1998
- , Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, eds, *La Venue à l'écriture*, Paris:10/18, 1977
- Clément, Catherine et Julia Kristeva, *Le Féminin et le sacré*, Paris : Stock, 1998
- Collin, Françoise et Al., *Les Femmes de Platon à Derrida*, Paris : Plon, 2000
- Confiant, Raphaël et Al., *Eloge de la Créolité*, Paris : Gallimard, 1993
- Corbin, Laurie, *The Mother Mirror*, New-York: Peter Lang, 1996
- Cyrułnik, Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris: Editions Odile Jacob, 1996
- De Jean, Joan and Nancy K. Miller, eds, *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1991
- and Nancy K. Miller, *The Politics of tradition: placing women in French Literature*, Yale French Studies, n° 75, 1988
- , *Tender Geographies: Women and the Origins of the Novel in France*, New-York: Columbia University Press, 1991
- Deleuze, Gilles et Felix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 2001
- , et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, coll. Champ-Flammarion, 1996
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris: Le Seuil, coll. Points Essais, 1979
- , *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, coll. Champs Flammarion, 1978
- Devereux, Georges, *Femme et mythe*, Paris: Flammarion, coll. Champs Flammarion, 1999
- Diakine, Gilbert, *Jacques Lacan*, Paris : Puf, Coll. Psychanalystes d'aujourd'hui, 1997

- Didier, Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris: Puf, 1981
- Djardem, Fafia, *Quelle identité dans l'exil ?*, Paris : L'Harmattan, 1997
- Dobie, Madeleine, *Foreign Bodies*, Stanford University Press, 2002
- Dolto, Françoise, *Sexualité féminine*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2000
- Dobrovsky, Serge, *Parcours critique*, Paris : Editions Galilée, 1980
- , *Fils*, Paris : Livre de Poche, 1997
- Duby, Georges, et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, Paris: Plon, 1992
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Paris : Les Editions de Minuit, 1984
- Duparc, François, *André Green*, Paris : Puf, 1997
- Duplessis, Rachel Blau, *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*, Bloomington : Indiana University Press, 1985
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod, coll. PsychoSup, 1999
- Duras, Marguerite et Xavière Gautier, *Les Parleuses*, Paris : Editions de Minuit, 1974
- Eagleton, Terry, *Literary Theory*, London: Blackwells, 1996
- Evans, Martha Noel, *Masks of Tradition : Women and the Politics of Writing in Twentieth-Century France*, Ithaca : Cornell University Press, 1987
- Fallaize, Elizabeth, *French Women's Writing: Recent Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1993
- Fanon, Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris : François Maspero, 1978
- , *Sociologie d'une révolution*, Paris : François Maspero, 1975
- Foucault, Michel, *Histoire de la Sexualité*, Paris: Gallimard, 1995
- I. La Volonté de savoir.
- II. L'Usage des plaisirs.
- III. Le Souci de soi.
- , *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard, coll. tel, 1999
- , *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1975
- Freud, Anna, *Le Moi et les mécanismes de défense*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Bibliothèque de psychanalyse, 2001

- Freud, Sigmund, 'Deuil et mélancolie', in *Oeuvres Complètes*, Paris: Puf, 1993
- , *La Question de l'analyse profane*, Paris : Gallimard, 1993
- , *L'Interprétation des rêves*, Paris: Puf, 1993
- , 'Le Roman familial des névrosés', in *Oeuvres Complètes*, Paris: Puf, 1993
- , *Symptôme, inhibition, angoisse*, Paris : Puf, coll. Quadrige, 1999
- , *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris : Gallimard, Paris : Puf, 1985
- , *Totem et Tabou*, Paris: Gallimard, 1993
- , *La Naissance de la psychanalyse*, Paris : Puf, 1996
- , *Beyond the Pleasure Principle : group psychology and other works*, London : Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, SE n°18, 1962
- Friday, Nancy, *Ma mère, mon miroir*, Paris: Robert-Laffont, 1996
- Gallop, Jane, *The Daughter's Seduction : Feminism and Psychoanalysis*, New-York : Cornell University Press, 1982
- , *Thinking through the Body*, New-York: Columbia University Press, 1988
- Gay, Peter, *The Freud Reader*, London: Vintage, 1995
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil, 1983
- , *Figures III*, Paris : Le Seuil, 1972
- , *Palimpsestes*, Paris : Editions du Seuil, Points, 1992
- Gilmore, Leigh, et al., *Autobiography and Postmodernism*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1994
- Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris: Grasset, 1993
- Glissant, Edouard, *Traité du tout-monde : Poétique IV*, Paris : Gallimard, 1997
- Green, André, *La Folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 2001
- Guggenheim, Michel (ed.), *Women in French Literature: a collection of Essays*, Saratoga : Anma Libri, 1988
- Harlow, Barbara, *Resistance Literature*, London: Methuen, 1987

- Heinich, Nathalie, *Etats de femme: l'identité dans la pensée occidentale*, Paris : Gallimard, 1996
- Héritier, Françoise, *Masculin, Féminin. La pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996
- Hewitt, Leah D., *Autobiographical Tightropes*, London: University of Nebraska Press, 1990
- Heymann, Brigitte et Lieselotte Stein Brügge, *Genre. Sexe. Roman*, Francfort: Peter Lang, 1995
- Hirsch, Marianne, *The Mother/Daughter Plot : Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1989
- Hitchcott, Nicki, *Women Writers in Francophone Africa*, Oxford: Berg, 2000
- et Laïla Ibnlfassi, *African Francophone Writing: a Critical Introduction*, Oxford: Berg, 1996
- Holquist, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his World*, London: Routledge, 1990
- Huffer, Lynne (ed), *Another look, Another Woman: Retranslations of French Feminism*, Yale French Studies, n°87, 1995
- , *Maternal Pasts, Feminist Futures: Nostalgia, Ethics and the Question of Difference*, Stanford : Stanford University Press, 1998
- Hughes, Alex (ed), *French Erotic Fiction: Women's Desiring Writing 1880-1990*, Oxford : Berg, 1996
- , *Heterographies: Sexual difference in French autobiography*, Oxford : Berg, 1999
- Humm, Maggie, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*, Hemel Hempstead Harvester Wheatsheaf, 1994
- Hunt, Lynn, *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore: John Hopkins university Press, 1990
- , *Le Roman familial de la révolution française*, Paris: Albin Michel, 1995
- Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris : Gallimard, coll. tel, 1985
- , *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Paris : Hatier, coll. Profil Philosophie n°754, 1997
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge, 1989

- Ionescu, Serban et al., *Les Mécanismes de défense*, Paris : Nathan, coll. Psychologie, 1998
- Irigaray, Luce, *Ce Sexe qui n'en est pas Un*, Paris: Les Editions de Minuit, 1998
- , *Et l'Une ne bouge pas sans l'autre*, Paris: Les Editions de Minuit, 1989
- , *Je/Tu/Nous*, Paris: Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1996
- , *Le Temps de la différence*, Paris: Les Editions de Minuit, 1989
- , *Spéculum*, Paris: Les Editions de Minuit, 1989
- Jaccard, Roland, *L'Exil intérieur : schizoïdie et civilisation*, Paris : PUF, 2000
- Jameson, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, London : Methuen, 1981
- Jankélévitch, Vladimir, *Le Pur et l'impur*, Paris: Flammarion, coll. Champs-Flammarion n°37, 2001
- Jardine, Aline, *Gynesis, configuration de la femme et de la modernité*, Paris: Puf, 1991
- , and Anne M. Menke, eds, *Shifting Scenes: Interviews on Women, Writing and Politics in Post 68 France*, New York: Columbia University Press, 1991
- Jarrety, Michel, *La Critique littéraire française au vingtième siècle*, Paris: Puf, coll. Que sais-je ?, 1998
- Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1995
- Jullien, François, *Le Détour et l'accès*, Paris : Le livre de poche, coll. Biblio Essais, 1997
- Juranville, Anne, *La Femme et la mélancolie*, Paris : Puf, coll. Ecriture, 1993
- Kearns, Katherine, *Psychoanalysis, Historiography and Feminist Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- Khatibi, Abdelkebir, *Maghreb pluriel*, Paris : Denoël, 1983
- , *Amour bilingue*, Paris : Fata Morgana, 1983
- Klein, Mélanie, *Essais de psychanalyse 1921-1945*, Paris: Payot, coll. Science de l'homme, 1998
- , *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, London : The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1981

- Kofman, Sarah, *L'Enigme de la femme*, Paris: Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, coll. biblio essai, 1996
- , *Quatre romans analytiques*, Paris: Galilée, 1973
- Kristeva, Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, coll. Folio Essais, 1998
- , *Le Langage, cet inconnu*, Paris: Seuil, coll. Points, 1981
- , *La Révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1998
- , *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris: Seuil, coll. Points, 1998
- , *La Révolution du langage poétique*, Paris : Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1974
- , *Semiotika. Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Editions du Seuil, coll. Tel Quel, 1969
- , *Sens et non-sens de la révolte*, Paris : Le Livre de Poche, coll. Biblio essai, 1999
- , *Soleil noir*, Paris: Seuil, coll. Points, 1998
- Labovitz, Esther, *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, New-York: Peter Lang, 1986
- Lacan, Jacques, *Ecrits I*, Paris: Seuil, coll. Points essais, 1999
- Laplanche, Jean et Jean-Bernard Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: Puf, coll. Quadrige, 1998
- Laplantine, François et Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris : Flammarion, coll. Dominos, 1997
- Lecarme, Jacques et Eliane Lecarme-Tabone , *L'Autobiographie*, Paris: Armand-Colin, 1997
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris : Armand-Colin, coll. Cursus Lettres, 1998
- , *Le Pacte autobiographique*, Paris: Editions du Seuil, coll. Points, 1996
- Lessana, Marie-Magdeleine, *Entre Mères et filles : un ravage*, Paris : Hachette littératures, 2002
- Lévi-Strauss, Claude, *L'Identité*, Paris : Puf, 1995
- Lionnet, Françoise, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Ithaca: Cornell University Press, 1989
- Lipovetsky, Gilles, *La Troisième femme*, Paris: Gallimard, 1998

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris: Editions de Minuit, 1994

---, *La Phénoménologie*, Paris : Puf, coll. Que sais-je ?, 1999

Marini, Marcelle, *Territoires du féminin*, Paris : Editions de Minuit, 1977

Medeiros, Ana Maria Sousa Aguiar de, *Les Visages de l'autre*, New-York : Peter Lang, 1996, coll. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 1996

Mercier, Michel, *Le Roman féminin*, Paris : Puf, coll. Littératures modernes, 1976

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, coll. Tel, 1999

Mernissi, Fatima, *Le Harem et l'Occident*, Paris : Albin-Michel, 2001

---, *Rêves de femmes*, Paris : Le livre de poche, 1998

Michelet, Jules, *Les Femmes dans la révolution*, Paris: Calmann-Lévy, 1994

Mitchell, Juliet, *Psychoanalysis and Feminism*, London : Penguin, 1974

Mucchielli, Alex, *L'Identité*, Paris: Puf, coll. Que sais-je ?, 1999

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London: Methuen, 1985

Montrelay, Michèle, *L'Ombre et le nom*, Paris: Editions de Minuit, 1999

Montreynaud, Florence, *Le XX siècle des femmes*, Paris : Nathan, 1989

Moore-Gilbert, Bart, Gareth Stanton and Willy Maley, *Post-Colonial Criticism*, London: Longman, 1997

Mouffe, Chantal, *The Return of the political*, New-York: Verso, 1993

Morgan, Janice, and Colette T. Hall, eds, *Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction: An Essay Collection*, New-York: Garland, 1991

Morson, Gary Saul (ed.), *Bakhtin, Essays and Dialogues on his Work*, Chicago: University of Chicago Press, 1986

Mounier, Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble: Ellug, 1995

Naouri, Aldo, *Les Filles et leurs mères*, Paris : Odile Jacob, 1998

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris: Le Livre de Poche, 1994

Olivier, Christiane, *Filles d'Eve*, Paris : Denoël, coll. Médiations, 1996

- Olney, John, *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, 1980
- Ozouf, Mona, *Les Mots des Femmes: essai sur la singularité française*, Paris: Gallimard, coll. Tel, 1999
- Pateman, Carole, *The Sexual Contract*, Cambridge: Polity Press, 1988
- Perrot, Michelle, *Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris: Flammarion, 1998
- Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris : Dunod, 1996
- Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2000
- Quincey (de) Thomas, *Works of Thomas de Quincey*, Volume XVI, Edinburgh : Adam and Charles Black, 1874
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris : Editions du Seuil, 1985
- , *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, coll. Point Essais, 1996
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris : Puf, coll. Linguistique nouvelle, 1999
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un Nouveau roman*, Paris: Editions de Minuit, 1997
- Robert, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard, coll. Tel, 1997
- Sainte-Beuve, *Portraits de femmes*, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1999
- Saussure (de), Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, coll. Grande bibliothèque, 1995
- Sarde, Michèle, *Regard sur les françaises*, Paris: Seuil, coll. Points Actuels, 1989
- Sartre, Jean-Paul, *L'Etre et le néant*, Paris: Gallimard, coll. tel, 1999
- , *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris : Nagel, 1970
- , *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1997
- Schor, Naomi, *Breaking the Chain : Women, Theory and French Realist Fiction*, New-York: Columbia University Press, 1985
- Searle, John, *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969
- Sheringham, Michael, *French Autobiography: Devices and Desires – Rousseau to Perec*, Oxford: Clarendon Press, 1993

- , *Parisian Fields*, London: Reaktion, 1996
- Smith, Paul, *Discerning the Subject*, University of Minnesota Press, 1988
- Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography : Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1987
- , *Subjectivity, Identity, and the Body : Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington : Indiana University Press, 1993
- Solemne, Marie de, ed., *Entre désir et renoncement*, Paris : Editions Dervy, coll. A vive Voix, 1999
- Sontag, Susan, *Sur la photographie*, Paris: Christian Bourgois, coll. Choix-Essais, 2000
- Spivak, Gayatri C., *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*, London: Routledge, 1988
- Stallybrass, Peter, and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London: Methuen, 1986
- Stanton, Domna C., *The Female Autograph*, Chicago : The University of Chicago Press, 1984
- Stekel, Wilhelm, *La Femme frigide*, Paris: Gallimard, coll. Idées Gallimard, 1973
- Still, Judith and Diana Knight, *Women and Representation*, Nottingham: Department of French, 1995
- Suleiman, Susan, ed., *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge: Harvard University Press, 1986
- , ed., *Exile and Creativity*, Durham: Duke University Press, 1998
- Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au vingtième siècle*, Paris : Pierre Belfond, coll. Agora, 1998
- Tillion, Germaine, *Le Harem et les cousins*, Paris : Le seuil, Point Essais, 1982
- Todorov, Tzvetan, *Critique de la Critique*, Paris: Seuil, 1994
- , *Nous et les autres*, Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1989
- Tseëlon, Efrat, *The Masque of Femininity : the Presentation of Women in everyday Life*, London : Sage, 1995
- Trinh T., Minh-ha, *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989

- Van Breda, H.L., ed., *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Paris: Desclée de Brouwer, 1952
- Ward Jouve, Nicole, *White Woman Speaks with Forked Tongue : Criticism as Autobiography*, London : Routledge, 1991
- Wilcox, Helen, éd., *The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching*, Hemel Hempstead Harvest Wheatsheaf, 1990
- Woolf, Virginia, *Une Chambre à soi*, Paris: 10/18, 1996
- Worton, Michael, et Judith Still, eds., *Intertextuality: Theories and Practice*, New-York: Manchester University Press, 1990
- , *Textuality and Sexuality: Reading Theories and Practices*, New-York: Manchester University Press, 1993

Section 2 Articles

- Abraham, Nicolas, et Maria Torok, 'Deuil ou mélancolie : introjecter-incorporer', in *L'Ecorce et le noyau*, Paris : Flammarion, 1987, 259-275
- Barthes, Roland, 'Le Discours de l'histoire', *Poétique*, 49 (1982), 13-21
- Blanchot, Maurice, 'The Community of Lovers', in *The Unavowable Community*, trans. by Pierre Joris, New York: Station Hill Press, 1988
- Booth, Wayne C., 'Freedom of Interpretation : Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism', *Critical Enquiry*, 9. 1 (1982), 45-76
- Brée, Germaine, 'Autogynography', *The Southern Review*, 22.2 (1986), 223-230
- Chevigny, Bell Gale, 'Daughters Writing : Toward a Theory of Women's Biography', *Feminist Studies*, 9. 1 (1983), 79-102
- Cixous, Hélène, 'Le rire de la Méduse', *L'Arc*, 61 (1975), 39-54
- Delassus, Jean-Marie, 'Le temps de la naissance psychique', *Le Journal des psychologues*, (Juin 2002), 30-35
- Derrida, Jacques, 'Freud et la scène de l'écriture', in *L'Ecriture et la Différence*, Paris : Editions du Seuil, coll. Points, 1967, 293-340
- Diderot, Denis, 'Sur les Femmes', in *Oeuvres*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951

- Foucault, Michel, 'Théatrum Philosophicum', in *Dits et Ecrits 1954-1988 II*, Paris : Gallimard, 1994
- , 'La bibliothèque fantastique', in *Travail de Flaubert*, Paris : Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1983
- Gaillard, 'An Unspeakable (Hi)story', trans. Timothy Reiss, *Yale French Studies*, 59 (1980), 137-154
- Gallop, Jane, 'Quand nos lèvres s'écrivent : Irigaray's Body Politic', *Romanic Review*, 74 (1983), 77-83
- Hamon, Philippe, 'Texte et idéologie : pour une poétique de la norme', *Poétique*, 49 (1982), 105-125
- Jardine, Alice, 'Gynesis', *Diacritics*, 12.2 (1982), 54-65
- Kristeva, Julia et Elisabeth Bêlorgey, 'Les Modèles linguistiques et pragmatiques de la communication', in *Traité de Psychopathologie* de Daniel Widlöcher, Paris : Puf, 1994
- Lacan, Jacques, 'L'Insistance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud', in *Ecrits I*, Paris: Editions du Seuil, 1966, 249-289
- , 'La Signification du phallus', in *Ecrits I*, Paris: Editions du Seuil, 1966, 685-695
- , 'Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du je', in *Ecrits I*, Paris: Editions du Seuil, 1966, 89-97
- Marks, Elaine, 'The dream of love : a study of three autobiographies', in *Twentieth Century French Fiction: Essays for Germaine Brée*, Georges Stambolian, Rutgers University Press, 1975
- , 'Lesbian Intertextuality' in *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts*, ed. Georges Stambolian et Elaine Marks, Cornell University Press, 1979
- Miller, Nancy, 'D'une Solitude à l'autre : vers un intertexte féminin', *The French Review*, 54.6 (1981), 797-803
- , 'Rereading as a woman : The Body in Practice', *Poetics Today*, 6.1-2 (1985), 291-299
- , 'The text's Heroine : A Feminist Critic and her Fictions', *Diacritics*, 12.2 (1982), 48-53
- Moi, Toril, 'Power, Sex and Subjectivity : Feminist Reflections on Foucault', *Paragraph*, 5 (1985), 95-102

- M'Uzan, Michel (de), 'Aperçus psychanalytiques sur le processus de la création littéraire', *Tel Quel*, n°19, (Automne 1969)
- 'Questions à Julia Kristeva', interview avec Françoise Van Rossum-Guyon, *Revue des Sciences Humaines*, (Octobre-Décembre 1977), 495-501
- Raynaud, Philippe, 'Les Femmes et la civilité : aristocratie et passions révolutionnaires', *Le Débat*, n ° 57 (1989)
- Raynova, Yvanka, 'L'Etre et le néant, une lecture post-personnaliste', *Etudes sartriennes*, n°6, (1995), 79-90
- Smith, Sidonie, 'Constructing Truths in Lying Mouths : Truthtelling in Women's Autobiography', *Studies in the Literary Imagination*, 23.2 (Fall 1990), 145-163
- , 'The Impact of Critical Theory on the Study of Autobiography : Marginality, Gender, and Autobiographical Practice', *A/B : Auto/Biography Studies*, 3.3 (1987), 1-12
- Stone, Lawrence , 'Retour au récit ou réflexions sur une nouvelle vieille Histoire', *Le Débat*, n° 4 (1980), 116

II

Colette

Section 1 Textes de Colette

Lettres à Marguerite Moreno, Paris : Flammarion, 1994

Lettres à Hélène Picard, Paris : Flammarion, 1958

Lettres à ses pairs, Paris : Flammarion, 1973

Lettres à Annie de Pène et Germaine Beaumont, Paris : Flammarion, 1995

Lettres au Petit Corsaire, Paris : Flammarion, 1994

Lettres de la Vagabonde, Paris : Flammarion, 1994

Lettres inédites. Sido : Lettres à sa fille, Paris : Editions des femmes, 1984

La Maison de Claudine, Paris : Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1997

La Naissance du jour, Paris : Flammarion, coll. GF, 1984

Oeuvres I, II, III, IV, dir. Claude Pichois, Paris : NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999

Sido, Paris : Librairie générale française, coll. Le Livre de Poche, 1996

Section 2 Textes critiques

Beaumont, Germaine, *Colette par elle-même*, Paris: Editions du Seuil, 1951

Berthu-Courtivron, Françoise, *Espace, demeure, écriture. La maison natale dans l'œuvre de Colette*, Paris: Nizet, 1992

---, *Mère et fille: l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Genève: Droz, 1993

Biolley-Godino, Marcelle, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris: Klincksieck, 1972

- Carco, Francis, *Colette, mon ami*, Paris: Editions Rive-Gauche, 1955
- Castillo, Michel (del), *Colette, une certaine France*, Paris : Stock, 1999
- Chalon, Jean, *Colette, L'éternelle Apprentie*, Paris : Flammarion, 1998
- Charleux-Leroux Elizabeth et Marguerite Boivin, *Avec Colette, de Saint-Sauveur à Montigny*, Saint-Sauveur-en-Puisaye : Société des Amis de Colette, 1995
- Chauvière, Claude, *Colette*, Paris: Firmin-Didot, 1931
- Clément, Marie-Christine et Didier, *Les Recettes de Colette*, Paris : Albin-Michel, 1997
- Cocteau, Jean, *Colette. Discours de réception à l'Académie royale de Belgique*, Paris: Grasset, 1955
- Colette, Sido, Les Vrilles de la Vigne : L'Hymne à l'univers*, Paris : Ellipse, 1990
- Colloque de Dijon (1979), *Cahiers Colette* n° 3-4, 1981
- Colloque de Sarrebruck (1984), *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986
- Colloque de Saint-Tropez (1986), *Autour de Colette à Saint-Tropez*, Cogolin, éd. De l'Académie du Bailly, 1987 (non paginé)
- Colloque de Cerisy (1988), *Cahiers Colette* n° 11, 1989
- Crosland, Margaret, *Madame Colette : a provincial in Paris*, Owen, 1954
- Dormann, Geneviève, *Amoureuse Colette*, Paris: Albin-Michel, 1986
- Ducrey, Guy, *L'Abécédaire de Colette*, Paris : Flammarion, 2000
- Dugast-Portes, Francine, *Colette : les pouvoirs de l'écriture*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 1999
- Dupont, Jacques, *Colette*, Paris: Hachette, coll. Portraits littéraires, 1995
- Duquette, Jean-Pierre, *Colette, l'amour de l'amour*, Québec: Editions Hurtebise, 1984
- Eisinger, Erica Mendelson, and Mari Ward McCarty, (éds), *Colette : The Woman, The Writer*, University Park : Pennsylvania State UP, 1981
- Fargue, Léon-Paul, *Portraits de famille*, Paris: J-B Janin, 1947
- Ferrier-Caverivière, Nicole, *Colette l'authentique*, Paris : Puf, 1997
- Flieger, Jerry Aline, *Colette and the Fantom Subject of Autobiography*, Ithaca: Cornell University Press, 1992

- Forestier, Louis, *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, Paris: Sedes, 1968
- Gauthier, Michel, *La Poétique de Colette*, Paris: Klincksieck, 1989
- Goudekot, Maurice, *La Douceur de vieillir*, Paris: Flammarion, 1965
- , *Près de Colette*, Paris: Flammarion, 1956
- Harris, Elaine, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris: Nizet: 1973
- Houssa, Nicole, *Le Souci de l'expression chez Colette*, Bruxelles: Palais des Académies, 1958
- Ketchum, Anne, *Colette ou la naissance du jour. Etude d'un malentendu*, Paris: Minard, 1968
- Kristeva, Julia, *Le génie féminin III : Colette*, Paris : Fayard, 2002
- Lottman, Herbert, *Colette*, Paris: Arthème Fayard, 1990
- Malige, Jeannie, *Colette, qui êtes-vous?*, Lyon: La Manufacture, 1987
- Magazine Littéraire: spécial Colette*, n° 266 (juin 1989)
- Maulnier, Thierry, *Introduction à Colette*, Paris: La Palme, 1954
- Norell, Donna, *Colette: an Annotated Primary and Secondary Bibliography*, New-York: Garland, 1993
- Parinaud, André, *Mes Vérités : entretiens avec Colette*, Paris : Editions Ecriture, 1996
- Phelps, Robert, *Colette, autobiographie tirée de ses œuvres*, Paris: Fayard, 1966
- Pichois, Claude et Alain Brunet, *Colette*, Paris: Editions de Fallois, 1999
- Pour Marguerite Boivin: études et recherches sur Colette*, Levallois-Perret: Amicitiae Gratia, 1993
- Raaphorst-Rousseau, Madeleine, *Colette, sa vie et son art*, Paris: Nizet, 1964
- Resch, Yannick, *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris: Klincksieck, 1973
- Richardson, Joanna, *Colette*, New-York: Franklin Watts, 1984
- Sarde, Michèle, *Colette libre et entravée*, Paris: Stock, 1978
- Tinter, Sylvie, *Colette et le temps surmonté*, Genève: Slatkine, 1980

Trahard, Pierre, *L'Art de Colette*, Paris: Jean Renard, 1941

Ward Jouve, Nicole, *Colette*, Bloomington: Indiana University Press, 1987

Section 3 Articles

André, Marie-Odile, 'La Classification des modernes: le cas Colette', *Littératures classiques*, 19 (1993), 249-258

Auden, W.H., 'Short Novels of Colette', *Perspectives*, (Spring 1953), 133-136

Bal, Mieke, 'Inconsciences de Chéri. Chéri existe-t-il?', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 15-25

Baladier, Louis, 'Autobiographie et fiction chez Colette', *Cahiers Colette* n° 15 (1993), 85-91

Barbour, Sarah, 'La Naissance du jour by Colette: Who is this Woman Writing?', *Australian Journal of French Studies*, 27. 3 (1990), 242-253

Bellosta, Marie-Christine, 'La Retraite sentimentale: un écrivain à la conquête de son honnêteté', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 77-91

---, 'Les Vrilles de la vigne. Sido', in *L'Hymne à l'univers*, ouvrage collectif, Paris: Belin, 1990, 107-187

Berthu-Courtivron, Marie-Françoise, 'Espace et création', *Cahiers Colette* n° 15 (1993), 92-111

---, 'La Mère comme dynamique de l'écriture: distanciation et identification', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 53-74

---, 'Le Retour au pays natal dans l'œuvre de Colette', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 139-150

Bertrand-Jennings, Chantal, 'La Vagabonde: roman de Narcisse', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 13-31

Bonnet, Jean-Claude, 'Colette et le cinéma', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 191-206

Bouverot, Danielle et Chantal Schaefer, 'De la Lexicologie à la sémiotique: le vocabulaire de la végétation dans *Sido*', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 31-138

- Bray, Bernard, 'La Manière épistolaire de Colette', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 100-118
- , 'La réécriture de Mitsou', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 85-94
- Brunet, Etienne, 'Le Bestiaire de Colette. Etude statistique et comparative', in *Autour de Colette à Saint-Tropez*, Cogolin: éd. De l'Académie du Bailly, 1987
- Christin, Anne-Marie, 'Colette et ses illustrateurs', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 171-190
- Defoix, Jean, 'Dernières nouvelles', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 20-29
- Deltel, Danièle, 'Acceptation et refus de la féminité. Notes pour une étude de l'éthique de Colette', *Annales de la Faculté des Lettres et sciences humaines de Yaoundé*, (1977), 95-107
- , 'La Mort dans le miroir: structures et symboles dans *La Naissance du jour*', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 33-51
- , 'Le Scandale soufflé: le paradoxe dans l'écriture de Colette', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 151-165
- D'Hollander, Paul, '*La Naissance du jour* et *Mes Apprentissages*, ou la recherche d'un temps perdu', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 37-44
- Didier, Béatrice, '*La Retraite sentimentale* ou la représentation romanesque de la libération', *L'écriture-femme*, Paris: Puf, 1981, 211-221
- Dugast, Francine, 'L'Image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 7-20
- , 'Cercles et intersections dans *La Maison de Claudine*', *Cahiers Colette* n° 14 (1992), 159-170
- , 'Cette Forme décrétable de l'observation...', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 29-40
- Dupont, Jacques, 'Actualité, mode et modernité chez Colette', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 89-99
- , 'Identité et identifications dans l'œuvre de Colette', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 27-36
- , 'Naissances de Colette', in *Pour Marguerite Boivin: études et recherches sur Colette*, Levallois-Perret: Amicitiae Gratia, 1993, 95-116

- Fernandez, Ramon, 'Madame Colette', *Nouvelle Revue Française*, (mars 1942), 348-353
- Ferrier, Nicole, 'Colette et la mode', in *Colette et la mode*, Paris: Editions Plume, 1991, 11-30
- , 'L'Angoisse de Colette', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 21-35
- Forestier, Louis, 'Critique dramatique et création littéraire', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 119-135
- Foyard, Jean, 'Pour un jardin imaginaire de Colette', *Cahiers Colette* n° 5 (1983), 39-59
- Fraiman, Susan D., 'Shadow in the Garden: The Double Aspect of Motherhood in Colette', *Perspectives on Contemporary Literary*, 11 (1985), 46-53
- Gouaux-Coutrix, Mireille, 'Delight to Reason Joined ou *La Naissance du jour*', in *Hommage à Jean Onimus*, Paris: Les Belles Lettres, 1979, 193-200
- , 'Fiction et autobiographie. Le 'mentir vrai' chez Colette', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 29-40
- , 'La Provence dans l'œuvre de Colette', in *Autour de Colette à Saint-Tropez*, Cogolin: éd. De l'Académie du Bailly, 1987
- , 'Des Sens au sens', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 45-55
- Hayman, Mary Dunn, 'Les Vrilles de la vigne. L'exil fertile', *Cahiers Colette* n° 14 (1992), 137-145
- Hofer, Hermann, 'Colette critique musicale', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 95-106
- Holmes, Diana, 'Colette', in *Women Writers*, London: Macmillan, 1991
- Huffer, Lynne R., 'The (En)Gendered Text. Colette and the Problem of Writing', *Feminism, French Literature Series*, XVI (1989), 123-131
- Joudrain, Irène, 'Les Mets et les mots dans *La Maison de Claudine*', *Littérature*, (octobre 1982), 68-82
- Kloepfer, R. et al., 'La Production du sens dans *Chéri* de Colette (1920)', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 117-129
- Ladimer, Bethany, 'A Sick Child and a Cure: Mother-Daughter Relations in Colette', *Genders*, 6 (1989), 74-87
- , 'Moving Beyond Sido's Garden: Ambiguïté in Three Novels by Colette', *Romance Quarterly*, 36. 2 (1989), 153-167

- Lastinger, Valérie, 'La Naissance du jour: la désintégration du 'moi' dans un roman de Colette', *The French Review*, 61. 4 (1988), 542-551
- Marcoin, Francis, 'La Maison de Claudine, ne pas partir ou ne pas rester?', *Roman* 20/50, (Juin 1987), 99-105
- Mercier, Michel, 'Colette et le pur objet de l'écriture', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 93-107
- , 'La Solitude inexpugnable innocence', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 3-12
- Milner, Christiane, 'Le Corps de Sido', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 71-84
- , 'L'Oralité de Colette, une image inversée de l'anorexie', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 45-52
- Murat, Michel, 'Dépeindre le paon', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 141-153
- Norell, Donna M., Belief and Disbelief: Structure as Meaning in Colette's *La Lune de pluie*, *L'Esprit créateur*, (summer 1978), 62-75
- Peytard, Jean, 'Variations sémiotiques sur variantes épigraphiques dans *La Naissance du jour*', *Cahiers Colette* n° 14 (1992), 171-185
- Plantié, René, 'La Rhétorique des sens dans *La vagabonde*', *Cahiers Colette* n° 11 (1989), 111-121
- Pujade-Renaud, Claude, 'La Chimère maternelle et le sceau paternel', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 86-95
- Raaphorst-Rousseau, Madeleine, 'Complexité et ambiguïté de *La Naissance du jour*', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 56-68
- Raimond, Michel, 'L'Expression de l'espace dans l'œuvre de Colette', *Cahiers Colette* n° 3-4 (1981), 69-77
- Resch, Yannick, 'Colette ou le plaisir-texte', in *Colette, nouvelles approches critiques*, Paris: Nizet, 1986, 167-173
- Slawy-Sutton, Catherine, '«Où sont les enfants?» Aspects du silence dans *La Maison de Claudine*', *French Review*, LXIV (1990-1991), 299-308
- Stewart, Joan Hinde, 'Colette's Gynaecium: Regression and Renewal', *French Review*, (April 1980), 662-669
- , 'Colette. The Mirror Image', *French Forum*, III (1978), 195-205
- , Willy, Sido. Une géographie morale', *Europe*, (novembre-décembre 1981), 61-71

Tinter, Sylvie, 'Sidonie Colette ou le temps de la mère', *Etudes Art et Littérature Université de Jérusalem*, 14 (1987), 33-47

Ward Jouve, Nicole 'Oranges et sources: Colette et Hélène Cixous', in *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1990, 55-73

Section 4 **Musique**

Debussy, Claude, *Inghelbrecht dirige Debussy*, Montaigne Archives, 1999

Ravel, Maurice, *L'Enfant et les sortilèges*, dir. André Previn, Deutsche Grammophon, 1999

II

Leduc

Section 1 Textes de Leduc

L'Affamée, Paris: Gallimard, 1999

L'Asphyxie, Paris: Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1987

La Bâtarde, Paris: Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1996

La Chasse à l'amour, Paris : Gallimard, coll. Soleil, 1973

La Folie en tête, Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1994

Ravages, Paris: Gallimard, coll. Folio, 1975

Le Taxi, Paris : Gallimard, 1999

Thérèse et Isabelle, Paris : Gallimard, 2000

Trésors à prendre, Paris : Gallimard, 1999

La Vieille fille et le mort, Paris : Gallimard, 1994

Section 2 Textes littéraires

Arthaud, Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2001

Beauvoir, Simone (de), *La Force des choses I et II*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1998

---, *Tout compte fait*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1998

Croix, Jean de la, *Nuit obscure, Cantique sprirituel*, Paris : Gallimard, 2000

Depland, Daniel, *Les Noces de la lune rouge*, Paris : Calmann-Lévy, 1986

Genet, Jean, *Les Bonnes*, Décines : L'Arbalète, 1993

---, *Miracle de la rose*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2000

---, *Notre-Dame-des-Fleurs*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2000

---, *Journal du voleur*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1996

Jouhandeau, Marcel, *Chaminadour*, Paris : Gallimard, 1999

Sachs, Maurice, *Le Sabbat*, Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1999

---, *Tableau des mœurs de ce temps*, Paris : Gallimard, 1979

Van Gogh, Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2000

Section 3 Textes critiques

Brioude, Mireille, *Violette Leduc: la mise en scène du je*, Amsterdam: Rodopi, 2000

Ceccatty, René de, *Violette Leduc, éloge de la Bâtarde*, Paris: Stock, 1994

---, *La Sentinelle du rêve*, Paris : Seuil, coll. Points, 1997

Colloque de Lille, *Violette Leduc*, Lille: Edition du conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle, Lille III, 1998

Courtivron, Isabelle de, *Violette Leduc*, Boston: Twayne Publishers, 1985

Eaubonne (d'), Françoise, *La Plume et le bâillon*, Paris : L'Esprit frappeur, 2000

Girard, Pier, *Œdipe masqué, une lecture psychanalytique de L'Affamée de Violette Leduc*, Paris: Editions des femmes, 1986

Hall, Colette, *Violette Leduc*, Amsterdam: Rodopi, 1999

Hughes, Alex, *Violette Leduc: Mothers, Lovers and Language*, Modern Humanities Research Association, Volume 37, Londres: W.S. Maney & Sons, 1994

Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève: Droz, 1993

Jansiti, Carlo, *Violette Leduc*, Paris: Grasset, 1999

Marson, Susan, *Le Temps de l'autobiographie, Violette Leduc ou la mort avant la lettre*, Paris: Presses universitaires de Vincennes, 1998

Perilli, Adelaide Iula, *Contresquisses, trois études sur Violette Leduc*, Rome: Bulzoni editore, Biblioteca dei Quaderni del Novecento Francese, n° 9, 1991

Zackheim, Michele, *Violette's Embrace*, New-York: Riverhead Books, 1996

Section 4 Articles

Brioude, Mireille, 'Simone de Beauvoir et son ombre: Violette Leduc', *Simone de Beauvoir: The Years Later*, Simone de Beauvoir Studies, éd. International Simone de Beauvoir Society, 13 (1996), 114-125

Broc-Lapeyre, Monique, 'Du Trafic à la littérature: Violette Leduc, *La Folie en tête*', *Critique*, n° 286 (1970), 935-943

Cochran, Judy, 'The Textual/ Sexual Self: Self-Consciousness in Violette Leduc's *La Bâtarde*', *Atlantis: a women's Studies Journal*, (1987)

Courtivron, Isabelle de, 'From Bastard to Pilgrim: Rites and Writing for Madame', *Yale French Studies*, n° 72 (1986), 133-148

---, 'Violette Leduc's *L'Affamée*: The Courage to Displease', *L'Esprit créateur*, n° 2 (1979), 95-106

Crosland, Margaret, 'The Search for love', in *Women of Iron and Velvet*, London: Constable, 1976

Evans, Martha Noel, 'La Mythologie de l'écriture dans *La Bâtarde* de Violette Leduc', *Littérature*, n° 46 (1982), 82-92

Hall, Colette, 'L'Écriture féminine and the Search for the Mother in the Works of Violette Leduc and Marie Cardinal', in *Women in French Literature*, (1988), 231-238

Hugues, Alex, 'Violette Leduc's *L'Asphyxie*: The Double Face of Maternity', *Modern Language Review*, n° 4 (1993), 851-863

Kikkert, Marja, 'Leduc et l'écriture', in *Analyses de textes*, CRIN, Université d'Utrecht, n° 4-5, réd. Jacques Plessen, A. Van Zoest, Institut de langues romanes, Groningen, 1987

Maclean, Marie, 'Better to Reign in Hell ...', in *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*, London: Routledge, 1994

Marks, Elaine, 'I am my Own Heroine', *Female Studies*, n° 9 (1975)

Marson, Susan, 'Au Bord de *L'Asphyxie*: remarques sur l'autobiographie chez Violette Leduc', *Littérature*, n° 95 (1995), 45-58

Nord', *revue de critique et de création littéraires du Nord/Pas-de-Calais*, n° 23 (juin 1994)

Respaut, Michèle, 'Femme/ange, femme/monstre: *L'Affamée* de Violette Leduc', *Stanford French Review*, n° 3 (1983), 365-374

Roman 20/50. Revue d'étude du roman du vingtième siècle, n° 28 (décembre 1999)

Sheringham, Michael, 'The Sovereignty of Solitude and the Gift of Writing in Violette Leduc's *La Folie en tête*', in *Autobiography and the Existential Self: Studies in Modern French Writing*, Liverpool: Liverpool University Press, 1994

Viollet, Catherine, 'Violette Leduc: Les ravages de la censure', in *Genèse textuelle, Identités sexuelles*, du Lérot, 1998, 203-214

---, 'Violette Leduc, une «sincérité intrépide»?', *Dailhousie French Review*, (Summer 1999), 133-142

Yalom, Marylin, 'They Remember Maman', *Essays in Literature*, 8 (1981), 73-90

III

Djebar

Section 1 Textes de Djebar

Les Alouettes naïves, Paris: Actes Sud, 1997

L'Amour, la fantasia, Paris : Albin-Michel, 1998

Le Blanc de l'Algérie, Paris : Albin-Michel, 1995

Chronique d'un été algérien : ici et là-bas, Paris : Editions Plume, 1993

Les Enfants du nouveau monde, Paris : 1962

Femmes d'Alger dans leur appartement, Paris: Editions des femmes, 1980

La Femme sans sépulture, Paris : Albin-Michel, 2002

Les Impatients, Paris : Julliard, 1958

Loin de Médine, Paris : Albin-Michel, 1991

Les Nuits de Strasbourg, Paris: Actes Sud, coll. Un endroit où aller, 1997

Ombre sultane, Paris : J-C. Lattès, 1987

Oran, langue morte, Paris: Actes Sud, coll. Un endroit où aller, 1997

Rouge l'aube, Alger : Sned, 1968

La Soif, Paris : Julliard, 1957

Vaste est la prison, Paris: Albin Michel, 1995

Ces Voix qui m'assiègent, Paris : Albin-Michel, 1999

Section 2 Textes littéraires

Le Coran, Paris : Gallimard, coll. Folio, 1998

- Amrouche, Fadhma Aïth Mansour, *Histoire de ma vie*, Paris : Editions La découverte, 1991
- Barakat, Hoda, *Les Illuminés*, Paris : Actes Sud, 1999
- Beauvoir Simone (de) et Gisèle Halimi, *Djamila Boupacha*, Paris : Gallimard, 1962
- Bensmaïne, Leïla, *Parfums d'Alger*, Tunis : Cérès Editions, 1996
- Chammam, Dorra, *Le Miroir*, Tunis : L'Or du temps, 1997
- Chamoiseau, Patrick, *Ecrire en pays dominé*, Paris : Gallimard, 1997
- Césaire, Aimé, *Un Cahier d'un retour au pays natal*, Paris : Présence Africaine, 1994
- , *Discours sur le colonialisme*, Paris : Présence Africaine, 1994
- Fromentin, Eugène, *Une Année dans le Sahel*, Paris : Flammarion, coll. GF, 1991
- Huston, Nancy et Leïla Sebbar, *Lettres parisiennes*, Paris : Editions J'ai lu, 1999
- Khatibi, Abdelkebir, *Amour bilingue*, Paris : Fata Morgana, 1983
- , *Maghreb pluriel*, Paris : Denoël, 1983
- Khraïef, Béchir, *La Terre des passions brûlées*, trad. Hedi Djebnoun et Assia Djebbar, Paris : J.C. Lattès, 1986
- Lemsine, Aïcha, *La Chrysalide*, Paris : Des Femmes, 1996
- Msaknia, Safia, *Regards de femme*, Sidi Bou Saïd : Alyssa-Editions, 1994
- Rushdie, Salman, *Les Versets sataniques*, Paris : Pocket, 2000
- Sebbar, Leïla, *Une Enfance algérienne*, Paris : Gallimard, 1999
- , *Une Enfance outremer*, Paris : Seuil, coll. Points, 2001
- , *La jeune fille au balcon*, Paris : Seuil, coll. Points, 2001
- , *Shérazade*, Paris : Stock, 1982
- Sansal, Boualem, *Le Serment des barbares*, Paris : Gallimard, coll. Folio, 2001
- Yacine, Kateb, *Nedjma*, Paris : Seuil, coll. Points, 1996

Section 3

Textes critiques

- Ageron, Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie*, Paris: Puf, coll. Que sais-je?, 1996
- Amrane, Djamila, *Les Femmes algériennes dans la guerre*, Paris: Plon, 1991
- Arnaud, Jacqueline, *Littérature maghrébine de langue française*, Paris: Publisud, 1986
- Birmingham, David, *Decolonization of Africa*, London: UCL Press, 1995
- Bonn, Charles, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui, *Littérature maghrébine d'expression française*, Vanves: EDICEF, 1996
- , *Anthologie de la littérature algérienne 1950-1987*, Le Livre de Poche, 1990
- et Arnold Rothe (eds.), *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Königshausen & Neumann, 1995
- Brahimi, Denise, *Cinémas d'Afrique francophone et du Maghreb*, Paris : Nathan, 1999
- , *Appareillages : dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Paris : Deux temps Tierce, 1991
- Britton, Célia, *Edouard Glissant and Postcolonial : Strategies of Language and Resistance*, London: University Press of Virginia, 1999
- Brossard, Nicole et al. , *Mises en scène d'écrivains : Assia Djébar, Nicole Brossard, Madelaine Gagnon, France Théoret*, Sainte-foy (Québec) : Les Editions Le Griffon d'Argile, 1993
- Cheiki, Beida, *Les Romans d'Assia Djébar*, Alger : Sned, 1990
- , *Maghreb en textes : écriture, histoire, savoirs et symboliques ; essai sur l'épreuve de modernité dans la littérature de langue française*, Paris : Editions de l'Harmattan, 1996
- Calle-Gruber, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2001
- Clerc, Jeanne-Marie, *Ecrire, transgresser, résister: Assia Djébar*, Paris: L'Harmattan, 1997
- Childs, Peter, *An Introduction to Post-colonial Theory*, New-York: Prentice Hall, 1997
- Déjeux, Jean, *Assia Djébar, romancière algérienne, cinéaste arabe*, Sherbrooke: Naaman, 1984
- , *La Littérature algérienne contemporaine*, Paris: Puf, 1979

- , *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Paris: Editions Karthala, 1994
- , *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke: Naaman, 1978
- , *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris : Puf, coll. Que sais-je ?, 1992
- , *Femmes d'Algérie : légendes, tradition, histoire, littérature*, Paris : La Boîte à documents, 1987
- , *Maghreb littératures de langue française*, Paris : Arcantère Editions, 1993
- El Saadawi, Nawal, *The Hidden Face of Eve : Women in the Arab World*, London: Zed Press, 1980
- , *Ferdaous, une voix en enfer*, traduit de l'arabe par Assia Trabelsi et Assia Djébar, Paris : des femmes, 1981
- Erickson, John, *Islam and the Post-Colonial Narrative*, Cambridge University Press, 1998
- Fanon, Frantz, *Pour la Révolution africaine*, Paris : Maspéro, 1978
- , *Sociologie d'une révolution*, Paris : Maspéro, 1975
- Gafaiti, Hafid, *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris: L'Harmattan, 1996
- Gandhi, Leela, *Postcolonial Theory*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998
- Gauvin, Lise, *L'Ecrivain francophone à la croisée des langues*, Paris: Karthala, 1997
- Gordon, David, *Women of Algeria, an Essay on Change*, Harvard University Press, 1968
- Green, Mary Jean, et al., *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996
- Harrow, Kenneth, *The Muse and the Marabout*, Ed. Heinemann, 1993
- Jack, Belinda, *Francophone Literature: An Introductory Survey*, Oxford: Oxford University Press, 1996
- Khaddet, Naget, *Ecrivains maghrébins et modernité textuelle*, Paris: L'Harmattan, 1994
- Laplantine, François et Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris : Flammarion, coll. Domino, 1997

- Lazreg, Marnia, *The Eloquence of Silence: Algerian Women in Question*, New-York: Routledge, 1994
- Lionnet, Françoise, *Postcolonial Representations: Women, Literature, Identity*, Cornell University Press, 1995
- Malti-Douglas, Fedwa, *Woman's Body, Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*, Princeton University Press, 1991
- Memmi, Albert, *Portrait du colonisé/Portrait du colonisateur*, Paris : Gallimard, 1985
- Merad, Ghani, *La Littérature algérienne d'expression française, Approches socio-culturelles*, Pierre Jean Oswald, 1976
- Merini, Rafika, *Two Major Francophone Women Writers: Djebbar and Seibbar*, New-York: Peter Lang, 2000
- Moore-Gilbert, Bart et al., *Postcolonial Criticism: Contexts, Practices, Politics*, London: Verso, 1997
- Mortimer, Mildred, *Assia Djebbar*, Philadelphia: Celfan, 1988
- , *Journeys Through the French African Novel*, Studies in African Literature, London: James Currey, 1990
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999
- Niang, Sada (ed.), *Assia Djebbar et Ousmane Sembène: littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris: L'Harmattan, 1997
- Nyatetu, Wangari, *The Liminal Novel: Studies in the Francophone-African Novel as Bildungsroman*, New-York: Peter Lang, 1996
- Orlando, Valerie, *Nomadic Voices of Exile*, Ohio University Press, 1999
- Ruhe, Ernstpeter et Alfred Hornung (eds), *Postcolonialism et autobiography*, Amsterdam: Rodopi, 1998
- Ruhe, Ernstpeter et Alfred Hornung (eds), *Postcolonialisme et autobiographie*, Amsterdam: Rodopi, 1998
- Said, Edward W., *Orientalism*, Londres: Penguin Books, 1995
- , *Culture and imperialism*, Londres: Vintage, 1994
- Segarra, Martha, *Leur pesant de poudre: romancières francophones du Maghreb*, Paris : L'Harmattan, 1997

Tucker, Judith, éd., *Arab Women: Old Boundaries, New Frontiers*, Indiana University Press, 1993

Woodhull, Winifred, *Transfigurations of the Maghreb: Feminism, Decolonization, and Literatures*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993

Section 4 Articles

Accad, Evelyne, 'Assia Djébar's Contribution to Arab Women's Literature: Rebellion, Maturity, Vision', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 801-812

Bennani-Smires, Naïma, 'Assia Djébar ou l'identité tatouée', in *Multi-Culture, Multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris: L'Harmattan, 1996, 117-121

Bensmaïa, Réda, 'La Nouba des femmes du Mont Chenoua: Introduction to the Cinematic Fragment', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 877-884

Bonn, Charles, 'L'Autobiographie et sa lecture', in *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris: L'Harmattan, 1994, 195-222

Bougarche, Ahmed, 'Le Hammam: sexualité, purification et régénérescence dans l'œuvre d'Assia Djébar', in *L'Eau source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, dir. Yolande Helm, Francophone Cultures and Literatures (Vol. 4), New-York: Peter Lang, 1995, 209-226

Budig-Markin, Valérie, 'Writing and Filming the Cries of Silence', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 893-904

Chaulet-Achour, Christiane, 'Autobiographies d'algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture', in *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris: L'Harmattan, 1994, 291-308

Chikhi, Beïda, 'Les Espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar', in *Itinéraires et contacts de cultures: Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris: L'Harmattan, 1991, 103-108

Déjeux, Jean, 'Assia Djébar ou la naissance du couple', in *Littératures maghrébines de langue française*, Naaman, 1973

---, 'Au Maghreb, la langue française «langue natale du je»', in *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris: L'Harmattan, 1994, 181-193

---, 'Romans algériens et guerre de libération', *L'Esprit créateur*, 26. 1 (Spring 1996), 70-85

- Djebar, Assia, 'L'écriture et la migration algérienne', in *Multi-Culture, Multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris: L'Harmattan, 1996, 275-278
- , 'Un créateur peut-il être bilingue ?' in *Condition de la poésie dans le monde de la technique*, France-Culture, (1968), 5-10
- Donadey, Anne, 'Assia Djebar's Poetics of Subversion', *L'Esprit créateur*, 33.2 (1993), 107-117
- , 'Rekindling the Vividness of the Past: Assia Djebar's Films and Fictions', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 885-892
- Faulkner, Rita A., 'Assia Djebar, Frantz Fanon, Women, Veils, and Land', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 847-855
- Gadant, Monique, 'La Permission de dire « Je », Réflexions sur les femmes et l'écriture à propos d'un roman d'Assia Djebar *L'Amour, La fantasia*', *Peuples méditerranéens*, n° 48-49, (juil-Déc. 1989), 93-107
- Gafaïti, Hafid, 'The Blood of Writing: Assia Djebar's Unveiling of Women and History', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 813-822
- Gracki, Katherine, 'Writing Violence and the Violence of Writing in Assia Djebar's Algerian Quartet', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 835-843
- Hughe, Laurence, 'Ecrire comme un voile: The Problematics of the Gaze in the World of Assia Djebar', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 867-876
- Jager, Marjolijn de, 'Translating Assia Djebar's *Femmes d'Alger dans leur appartement*: Listening for the Silence', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 856-858
- Kelley, David, 'Assia Djebar: Parallels and Paradoxes', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 844-846
- Marx-Scouras, Danielle, 'The Poetics of Maghrebine Illegitimacy', *L'Esprit créateur*, 26.1 (Spring 1986), 1-10
- Mortimer, Mildred, 'Language and Space in the Fiction of Assia Djebar and Leïla Sebbar', *Research in African Literatures*, 19. 3 (1988), 301-311
- Murdoch, H. Adlai, 'Entretien avec Assia Djebar, écrivain algérien', *Research in African Literatures*, 19.2 (Summer 1988), 197-205
- , 'Reappropriating the Gaze in Assia Djebar's Fiction and Film', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 859-866
- , 'Rewriting Writing: Identity, Exile and Renewal in Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia*', *Yale French Studies*, 83. 2 (1993), 71-92

- Roumani, Judith , 'A Literature of One's Own: A Survey of Literary History and Criticism of Maghrebien Francophone Literature', *L'Esprit créateur*, 26. 1 (Spring 1986), 11-21
- Russo, Albert, 'Entretiens avec Assia Djébar', in *Ecrivaines françaises et francophones. Europe Plurilingue*, (1997), 232-251
- Spivak, Gayatri, 'Can the Subaltern Speak?', in *Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Routledge, 1987
- Woodhull, Winifred, 'Exile, Emigrés, and Immigrants', *Yale French Studies*, 83. 2 (1993), 7-24
- , 'Feminism and Islamic Tradition', *Studies in Twenty Century Literature*, 17 (winter 1993), 7-44
- Zimra, Clarisse, 'Disorienting the Subject in Djébar's *L'Amour, la Fantasia*', *Yale French Studies*, 87 (1995), 149-170
- , 'In her Own Write: The Circular Structures of Linguistic Alienation in Assia Djébar's Early Novels', *Research in African Literatures*, (Summer 1980), 206-223
- , 'Not so far from Medina: Assia Djébar Charts Islam's "Insupportable Feminist Revolution"', *World Literature Today*, 70.4 (1996), 823-834
- , 'Writing Women: The Novels of Assia Djébar', *SubStance*, 69 (1992), 68-84

Section 5

Vidéos

- Assia Djébar*, Leeds : University of Leeds, 2001
- Dehane, Kamal, *Assia Djébar, entre ombre et soleil*, Paris : Zeaux Productions, 1992
- , *Femmes d'Alger*, Paris : Zeaux Productions, 1992
- Djébar, Assia, *La Nouba des femmes du Mont-Chenoua*, 1979

Section 6

Musique

- Taos Amrouche, Marguerite, *Algérie : Chants Berbères de Kabylie*, Buda Musique, 1991

Portraits d'écrivaines en métissage de soi : la quête de l'identité chez Colette, Leduc et Djebbar

Ce travail se propose de mettre en relief, à travers les oeuvres de Colette, Leduc et Djebbar, les paradigmes principaux de la quête identitaire au XX^{ième} siècle tout en dégageant les inflexions spécifiques du féminin dans la conception de soi. Partant de la remise en question du 'mythe féminin' d'une identité femme jadis manipulée, nous postulons que ces écrivains ont contribué à l'affirmation d'un 'mythe au féminin' par une utilisation tout en décalage de l'interface textuelle annonçant la veine postmoderne. Pour étayer notre réflexion, nous nous intéressons successivement à trois problématiques générales de l'élaboration identitaire : l'espace conceptuel (usage de la psychanalyse et de l'existentialisme), la notion du corporel et de l'identificateur (rapports mère/fille) et enfin l'émergence de la voix comme affirmation de soi et de ses possibilités (implications identitaires de l'espace textuel). Ensuite, ayant fait correspondre, pour chacune des auteurs étudiées chronologiquement, une de ces thématiques générales (l'espace de l'enfance pour Colette, l'importance du corporel chez Leduc et l'émergence d'une nouvelle voix chez Djebbar), nous montrons comment les autres paradigmes identitaires vont s'imbriquer les uns aux autres par l'intermédiaire du texte. Ainsi, une nouvelle image (libérée) de l'acquisition de la conscience de soi au féminin s'élabore peu à peu tandis que nous mettons à jour, pour chaque auteur, les fluctuations identitaires induites par le travail textuel. Dès lors, le soi au XX^{ième} siècle est constamment déchiré entre plusieurs instances d'être (les possibles) et son portrait ne peut se faire que dans le métissage des voix/voies de soi.

Portraits d'écrivaines en métissage de soi : la quête de l'identité chez Colette, Leduc et Djebbar

In this study we propose to examine works by Colette, Leduc and Djebbar in order to throw light on the main paradigms of the quest for identity in the twentieth century, with particular emphasis on 'feminine' identity. Taking as our starting point a rejection of the 'feminine myth' that once prevailed and was used to form and manipulate the identity of women, we will suggest that these writers have contributed to the founding of a 'myth in the feminine' by their subversive use of the textual interface, a tendency they share with postmodernism. To support this argument, we will look at three general problems related to the formation of identity: conceptual space (to be explored through theories of psychoanalysis and existentialism); the connection between body and identity (especially in mother/daughter relationships); and the importance of the voice as a means of asserting the self and its possibilities (especially within the textual space). Each of these problems will be linked primarily to the work of one of the authors examined; thus we will explore the space of childhood for Colette, the importance of the body for Leduc and the birth of a new voice in Djebbar. However, we will also show how all three paradigms of identity are connected within each text. Through comparison of these authors, a new image of a liberated (feminine) self gradually emerges: that of a self that cannot be defined in terms of gender or of a particular group but reinvents itself each time it talks through the text. The work of these authors suggests, then, that representations of the self in the twentieth century are inflected by differing paradigms of identity and that the portrait of the self can only henceforth be drawn by a use of multiple perspectives on the self.

Discipline/Subject :

Histoire, Littérature, Société/French

Mots-Clés/Key-Words :

Identité ; Femmes ; Métissage ; Espace ; Enfance ; Corps ; Voix ; Regard ; Exil ; Ecriture

Intitulé et adresse de l'UFR/ Address of the Department :

UFR 4. Histoire Littérature et Société, Université Paris 8, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis, France

French Department/School of European Culture and Languages, University of Kent, CT2 7NF, UK