

Carmen Boustani

Le montré

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica 6, 171-181

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Carmen Boustani
Université de Beyrouth

LE MONTRÉ / CACHÉ DANS L'ŒUVRE DE COLETTE ET DE CAMILLE LAURENS

Je partirai de deux romans de Colette et de Camille Laurens, *La Naissance du jour* et *L'Amour, roman*, œuvres féminines qui offrent un terrain riche d'exploration de la subjectivité, faisant de l'autofiction un genre littéraire bien moderne ; genre qui s'oppose à une littérature qui à un moment donné et avec le nouveau roman réclamait « la mort du sujet »¹. Avec les mouvements féministes, la revendication manifeste d'une identité refusée aux femmes qui écrivent a imposé un *je* au féminin. L'écriture du moi inonde les libraires. On demande du jardin secret. Il apparaît néanmoins comme obligatoire que le récit, aussi fictif soit-il, paraisse plus ou moins vécu et donne aussi une garantie d'authenticité : l'évocation sincère et brutale des souvenirs, la sensation finement observée, la peinture des individus authentiques, le corps, le viscéral. Ainsi le lecteur sait où il est et peut en conclure que l'auteur parle vrai. L'effacement contemporain des frontières entre roman et autobiographie a donné naissance à des genres hybrides tels que l'autofiction qui favorise l'équivoque et l'identification émotionnelle du récit à la personne de l'écrivain.

Certes, la limite est incertaine entre autobiographie et fiction. D'un côté l'écriture de soi est voilée dans la fiction, de l'autre, elle est un dévoilement de choses vécues telles que, en particulier, la vie amoureuse, les aveux sexuels, le renoncement à l'amour, qui visent à transgresser beaucoup plus qu'à stimuler l'excitation qui à mon avis se classe hors de la littérature.

Notre propos est de montrer que le geste d'écrire (le *work in progress*) fait à lui seul l'écriture de soi : l'œuvre est avant tout trace, témoignage, approche du vécu dans la quête d'un sens. Par conséquent, le genre de l'autofiction suscite une réaction différente de la part des lecteurs qui peuvent s'attendre à une relation véridique d'événements vécus ou à un type particulier d'illusion, ni vraie, ni fausse. En tout cas, dans l'autofiction résident deux conceptions imbriquées du moi et de l'écriture : du montré et du caché, du dit et du non-dit. Le lecteur est

¹ Nous pouvons nous référer aux œuvres de Barthes et Foucault.

invité à suivre un itinéraire sémiotique complexe au terme duquel il pourra goûter la relation ambiguë au réel. Ce jeu générique est réglé par : les modalités de l'énonciation, les structures temporelles (rétrospection, souvenirs) et les informations données par l'intertextualité.

1. Modalités de l'énonciation

Le sujet du moi qui écrit trouve sa pleine justification dans les deux romans féminins qui ont une rhétorique autre et une atmosphère narrative autre. Un discours féminin, écrit en marge du discours public, a forcé à concevoir des stratégies d'autoreprésentation différentes. En effet, l'entrée des femmes dans le discours reste marquée par une double expérience, celle d'épouse et de mère et celle de femme écrivant. Cette relation complexe est en même temps auto-réfléchissante, avec le miroir de la création littéraire qui remonte au miroir de Vénus longtemps associé à la nature féminine. La multiplicité du *je* se développe surtout comme double, comme ombre, comme connaissance d'être étranger à soi-même, autre.

Un *je* en quête d'identité qui n'est pas le moi, mais au contraire une constante remise en question du moi. Il en découle « un jeu de miroirs qui traduit la symbiose archaïque »². Ce *je* n'est pas neutre, mais sexué. Il se rapporte au référent de celui qui écrit. Dans notre corpus, le *je* est féminin. Il se réfère à Colette et à Laurens qui ont voulu placer l'aventure amoureuse au centre de leur roman. Ainsi le *je* possède plusieurs dimensions faisant écho au *je* de la confession de Rousseau, au « *je* est un autre » de Rimbaud, au *je* autobiographique du récit, si bien qu'il s'infiltre avec sa tridimensionnalité dans l'espace textuel brouillant les frontières entre fiction et réalité ; « dans *La Naissance du jour*, le *je* est encore le moi de Colette, un moi triangulaire qui a la même identité »³.

Le caractère hybride des deux romans, leur jeu de miroirs entre vérité et mensonge illustrent de façon exemplaire l'impossibilité d'établir les frontières génériques de l'autofiction autour de ce *je* insaisissable, à la fois sujet et objet du discours. L'important pour Colette et Camille Laurens est de raconter leur histoire pour mieux comprendre la conscience de soi-même par la multiplicité des reflets de la présence de l'autre et de son discours. Par le recours à l'expérience vécue elles ont voulu, en dehors de la littérature didactique, exposer leurs idées sur la condition féminine. Nous sommes loin de *La Cité des dames* de Christine de Pisan. La réflexion et l'écriture permettent à Colette et à Laurens de construire leur moi et d'accéder à un univers égal à l'univers masculin et non subalterne. D'ailleurs, la métaphysique des sexes qui justifie la supériorité de l'homme sur

² C. Boustani, *Effets du féminin, variations narratives francophones*, Paris, Éditions Karthala, 2003, p. 119. Prix France / Liban hors concours 2004.

³ C. Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 152.

la femme, se distingue par une culture dominante masculine ; en se libérant, les femmes cherchent à en promouvoir une autre.

Les textes mettent en scène un personnage hyponyme de l'auteur. Nous pouvons dire l'auteur lui-même. L'identification onomastique de l'héroïne avec la romancière se lit dans *L'Amour, roman* et dans *La Naissance du jour*. Le lecteur est face à une Colette et une Camille Laurens en papier qui s'expriment dans l'espace textuel en disant *je*. Les similitudes avec leur vie de romancière sont troublantes. Il sera question de démasquer les personnages. Cette procédure est cependant insuffisante. Car c'est rester au « degré zéro de l'écriture » que de vouloir à tout prix reconnaître les personnes à travers les personnages : une jonglerie entre fiction et réel. Et le lecteur reste agacé par cette confusion délibérée entre la romancière et son personnage. Cette stratégie narrative déstabilise le lecteur pour qui la critique moderne réserve un rôle capital dans la littérature. Nous pourrions admettre que si la littérature restait uniquement du domaine du privé, il lui manquerait quelque chose d'essentiel : le lecteur.

L'importance de la valeur à donner au *je* dans *La Naissance du jour* est soulignée par l'épigraphe que Colette adresse au lecteur : « imaginez-vous à me lire que je fais mon portrait ? Patience... c'est seulement mon modèle ». Colette affirme que le *je* qui parle raccourcit sa distance d'auteur à l'égard du narrateur, tout en indiquant que l'identification à l'écrivaine, à la personne en chair et en os ne peut se faire complètement : Colette cherche ce qu'elle souhaite devenir. Elle ne s'adresse pas au lecteur seulement, elle le prend à témoin dans le récit en montrant ses préoccupations d'auteure vis-à-vis de la connaissance de soi et du moi en constant changement. Ce n'est pas la première fois que Colette utilise le *je*, mais dans ce roman d'autofiction ce *je* est identifié à Colette qui, en tant que protagoniste, présente sa réalité subjective au lecteur. Nous nous référons à cette citation de *La Naissance du jour* : « pourquoi surprendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d'années, ce que je sais de moi, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'en invente et ce que j'en devine »⁴.

De même, tout en avançant : « je n'ai encore que très peu raconté mon enfance ! », et tout en étant persuadée qu'elle entrecroise la fiction et la réalité comme une « mythologisation » de sa propre vie, Camille Laurens est convaincue qu'elle ne cherche pas à distinguer la réalité du conte. « Et, je n'ai pas envie que l'on sache ce qui est vrai ou ce qui est faux »⁵. Elle se présente comme « personnage-je » « qui n'est peut-être pas moi, » tout en évoquant la référence biographique de « ce je qui est moi ». La lecture est hors de toute logique variant dans le rapport vrai / faux.

⁴ Colette, *La Naissance du jour*, in : idem, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991, p. 247.

⁵ Cité dans le compte rendu de *L'Amour, roman*, fait par P. Frey dans *Lire*, mai, 2003.

C'est ainsi que notre corpus pose le problème du sujet omniprésent qui semble se déconstruire, se fracturer au fur et à mesure que l'œuvre avance. Cette mise en question du sujet va de pair avec la pluralité du sujet.

2. Structures temporelles

Dans *L'Amour, roman*, Camille Laurens raconte comment sa vie conjugale est entrée dans « l'ère du soupçon » après la mort du petit Philippe. Elle insiste sur l'érosion du temps en exposant trois générations de femmes : son arrière-grand-mère, sa grand-mère et sa mère pour en arriver à elle-même. Il y a une filiation de la douleur amoureuse chez les Laurens. D'ailleurs, dans l'histoire de la lignée féminine de sa famille, l'amour est absent. Sophie est privée d'amour, Sissi cherche des compensations extraconjugales, Marcelle est déçue. La figure de la mère est diffamante : c'est une mère cruelle qui envoie ses filles en Suisse pour s'adonner tranquillement à ses amourettes. Camille Laurens retourne vers les femmes de sa génération et se pose cette question bouleversante que tous, un jour ou l'autre, nous nous sommes posée : est-ce que nos parents s'aimaient ? est-ce que nous venons de l'amour ?

Dès le seuil du livre Camille Laurens se souvient de sa grand-mère qui la surprend en train de faire l'amour avec un jeune homme dans sa chambre de jeune fille : « c'est ça l'amour » ? Interrogation timide d'une vieille femme désarçonnée devant la liberté des nouvelles générations. Et pourtant, on parle bien toutes de la même chose, même si cette chose change de genre et de forme au fil du temps. Sans doute Camille Laurens parle-t-elle d'elle, de son amant, de son mari, de son mariage qui s'effiloche. Tout tourne autour de cette maxime de La Rochefoucauld : « qu'on a bien de peine à rompre quand on ne s'aime plus ».

Et puis, il y a Jacques, personnage esquissé que la narratrice alias Camille Laurens a de la peine à se résoudre à quitter et dont elle ne peut rien espérer. Et si c'était là, le véritable chemin de l'amour : une impasse sans cesse explorée ? Avec Jacques, l'amour se fait à la va vite sous les portes cochères, il est ponctué de conversations, de soupirs, c'est un désir qui ne peut s'assouvir... tout est là dans ce roman plein d'amour pour les hommes dans l'urgence du désir. D'autre part, de par son traitement des fantasmes amoureux, *L'Amour, roman* ressemble aux romans libertins du grand siècle. Jacques, amant de Camille Laurens, lui écrit : « j'ai grand hâte de vous et vous baise en pensée », ou il lui déclare : « comme vous êtes faite pour la queue »⁶. Plus loin aussi : « j'ai envie de vous, m'a dit Jacques. Il m'a tournée contre le mur, a soulevé ma jupe, dégrafé sa braguette, passé sa ceinture de cuir lentement sur mes fesses, autour de ma taille puis de mes poignets qu'il a serrés ensemble »⁷. Le lecteur est face à un pacte

⁶ C. Laurens, *L'Amour, roman*, POL, 2003, p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 83.

d'amour libertin qui passe par un acte de langage. Strate après strate, c'est tout l'édifice amoureux de Laurens qui se recompose sous nos yeux avec ses hontes, ses éblouissements et ses faux-semblants.

Avec ces deux romans, la matière amoureuse est affaire de corps, ici de sexe et de voix. La lecture du signe n'est pas simple, le plein de la voix signifiant tantôt le plein de tendresse (la voix maternelle), tantôt le manque sexuel (Camille, la femme de Yves, Colette).

Dans *L'Amour, roman*, où se croisent les turpitudes féminines, le deuil du fils, la déliquescence du couple et la présence de l'adultère, le véritable amour est celui de l'écriture. Il réside au niveau des mots qui inventent les choses. D'ailleurs, dans le titre *L'Amour, roman*, il est une manière de vivre le premier et d'écrire le second. Écrire c'est être perpétuellement amoureux, mais amoureux de l'écriture du monde, de son mystère et de sa magie.

L'amour est pensé, chanté, écrit, philosophé, il n'est pas uniquement vécu. La narratrice tente de le ressusciter par la littérature. À la fin du roman, elle constate que la situation amoureuse est éphémère : « seul le mot amour se conserve »⁸. Mais elle suggère que par usure le mot en lui-même est devenu totalement dépassé et s'est privé de contenu.

L'idée de Camille Laurens consiste à dire que les livres nous apprennent mieux à aimer. Elle avoue que ce sont les tragédies, les romans et la poésie qui ont fait son éducation sentimentale. Elle les considère comme une « école d'amour ». La littérature aiguise et développe la sensibilité et apprend la nuance en modelant l'inconscient. Comme elle l'écrit si joliment : « À quoi servirait la littérature, si elle ne nous apprenait à aimer ? »⁹ Elle explique l'amour en tant qu'instinct qui nous pousse vers l'autre pour échapper à la solitude. Elle le tient pour un lieu qui relie parents, enfants, hommes et femmes.

Camille Laurens s'interroge : d'où vient l'amour ? Elle constate qu'il vient de l'éducation, de la mémoire inconsciente. Elle donne l'exemple d'un homme qui fut un enfant de la DASS, qui a été abandonné par sa mère, et qui n'aimera pas de la même façon que celui qui a eu une enfance protégée. Voir ses parents s'aimer, être tendre l'un envers l'autre, ou être agressif, joue un rôle. Camille Laurens dira à ce propos : « l'amour c'est comme la foi, si on vient dans une famille où l'on ne croit pas depuis des générations, il est plus difficile de croire. Il n'empêche que le hasard des rencontres joue, la première histoire peut orienter toute une vie »¹⁰. La romancière croit en l'amour, sous toutes ses formes. Disons qu'il n'est pas facile de faire de l'amour l'unique objet d'un récit où le moi est le principal personnage, fût-ce en y insérant une histogenèse familiale destinée à répondre à des questions aussi vaines que « d'où nous vient l'amour ? »

⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

Quant à *La Naissance du jour*, c'est un roman nouveau dans sa forme, il n'est ni essai, ni roman, ni confession. Colette le signale déjà dans une lettre à André Bally : « Vous avez fleuré que dans ce roman, le roman n'existait pas »¹¹. *La Naissance du jour* est beaucoup plus complexe dans l'ensemble de l'œuvre ; il est une sorte de charnière, et cela pour plusieurs raisons : le point de vue où se place la narratrice, l'introduction des lettres attribuées à la mère de la romancière, la fameuse Sido (personnage mythique de son œuvre), puis le déroulement du récit. Dans l'ensemble, le roman s'avère une méditation écrite, dans laquelle vient s'insérer une intrigue amoureuse entre Colette, auteure et protagoniste, et deux personnages de fiction Valère Vial et Hélène Clément. Cette intrigue est simple : la jeune Hélène est amoureuse de Vial lequel s'intéresse à une femme plus âgée qui n'est pas accessible à l'attrait de l'homme son cadet, mais qui décide de le marier à Hélène.

Colette met en scène une veuve de plus de cinquante ans qui cherche à faire la paix en elle-même en renonçant à l'amour sans négliger de lui attribuer ses avantages. Par le recours à l'autofiction, elle rend hommage à Sido, qu'elle a déjà mythifiée dans *La Maison de Claudine*, et opte pour l'écriture en exorcisant l'amour de sa vie de femme. Dans ce renoncement, elle s'étonne que tout soit devenu simple : « tout est ressemblant aux premières années de ma vie »¹². Elle parle de sérénité, du « second couvert » en face du sien. Elle peut être seule. Elle n'est plus délaissée.

On retrouve le frémissement de la sensation de la narratrice de *La Naissance du jour* qui ne craint pas de s'avouer femelle, de dire sa frénésie pour l'autre sexe. Mais ceci n'empêche pas qu'elle renonce à l'amour pour se réaliser par l'écriture, à l'instar de Renée Néré de *La Vagabonde* qui s'est réalisée par la danse. Colette n'était pas une féministe, mais elle a œuvré de par son vécu à la libération de la femme du joug masculin en l'appelant à se réaliser elle-même. Armand Lanoux l'a écrit avec beaucoup de finesse en parlant de Colette : « Trop femme pour être suffragette, les excès du Women Power la feraient sourire. Elle est plus loin dans l'opposition irréductible à l'ordre adamique, tendre insurgée contre Adam »¹³.

Il n'en est pas de même de Camille Laurens qui ne révolutionne pas l'image traditionnelle de la femme, malgré son effort pour vouloir donner une image de femme libre. Le ton féministe n'atteint son livre que dans les passages qui concernent sa relation à son mari. C'est dans la sphère de l'intime que se mesure le progrès ou le retard de l'émancipation féminine. Son appel pathétique à son amant est bien révélateur d'une âme soumise, d'une femme-objet : « Ne me perdez pas de vue, je vous en supplie, regardez-moi, ne me lâchez pas, ne me

¹¹ Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Éditions du Centenaire, t. 1, 1973.

¹² *La Naissance du jour*, p. 275.

¹³ Cité par F. Mallet-Joris, « Une vocation féminine ? », in : *Cahiers Colette*, Société des amis de Colette, Flammarion, n°1, 1977, p. 42.

laissez pas sombrer [...], sauvez-moi [...], prenez-moi, prenez-moi avec vous, prenez-moi dans vos bras, emmenez-moi sur la mer [...], portez-moi, emportez-moi, j'ai besoin que vous me portiez dans votre cœur »¹⁴. Appel pathétique à un Jacques Blin qui l'emmène à des soirées échangistes. En effet, l'art d'écrire de Laurens est d'un réalisme cru et direct qui se complaît dans la soumission au plaisir.

Cette littérature à scandale qui gagne du terrain aujourd'hui avec Laurens, Angot, Reyes, Millet, et d'autres, a déjà pris ses racines avec Colette qui a transgressé les tabous en consacrant son œuvre aux « Secrets de la chair », pour reprendre le titre d'un essai de Judith Thurman¹⁵. Les femmes qui écrivent si librement constituent un anachronisme pour leur propre génération.

L'étude contrastive de ces deux romans met l'accent sur des phrases longues qui débordent comme un torrent, traduisant la fluidité de la parole. Cette démarche est loin de la littérature du non-dit : avec des phrases suggestives de deux, trois mots on imagine le reste. D'un côté l'écriture de soi est voilée dans la fiction, de l'autre, elle est un dévoilement des choses vécues, plus particulièrement de la vie amoureuse.

3. Intertextualité

Dans notre étude des textes de Colette et de Laurens qui se donnent à lire sur cette limite entre référence et fiction, nous ne pouvons pas nier la tension entre la volonté de faire une œuvre autobiographique où le sujet est omniprésent, et le désir de faire intervenir l'autre par des procédés intertextuels.

Les lettres de Sido sont la source de l'écriture de Colette. « La chère revenante » est qualifiée de « meilleur écrivain »¹⁶. Il y a création d'une Sido romanesque, sacralisée. Mais les rapports fille / mère n'étaient pas dépourvus d'amour et de haine¹⁷. En effet, la narratrice en rencontrant Sido dans ses lettres perçoit l'avenir du renoncement à une vie amoureuse qui l'a beaucoup occupée, et la valeur d'autres joies, assorties à l'écriture. Le roman de Colette s'ouvre par une lettre de Sido en hommage à une mère exemplaire, une mère proche de la mort, puisque l'auteur nous dit : « 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 mourrait, âgée de soixante-dix-sept ans »¹⁸. La lettre du cactus rose du premier chapitre conduit à « l'homme exorcisé » du neuvième chapitre. Tentative de la narratrice de pacifier le sexe masculin que nous avons ramenée dans *L'Écriture-corps chez*

¹⁴ *L'Amour, roman*, p. 130.

¹⁵ J. Thurman, *Les Secrets de la chair*, trad. H. Collon, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 370.

¹⁷ Se référer à la correspondance de Colette : *Lettres à Marguerite Moreno* et *Lettres de la vagabonde*, Paris, Éditions du Centenaire, 1973, t. XIV, t. XV.

¹⁸ *La Naissance du jour*, p. 277.

Colette à un « fantasme d'asexualité passant par l'homme-mère. La masculinité est jumelle de la féminité »¹⁹. Alors que la lettre de « l'alphabet nouveau » présente un art de vivre qui accorde à l'homme sa juste place dans l'univers. Le livre de la maturité amoureuse s'ouvre par une belle lettre de Sido et se termine par une méditation sur le souvenir de la dernière lettre de Sido. La boucle est bouclée.

Colette fait croire à son lecteur que la lettre du « cactus rose » est de sa mère, mais il est évident que cette lettre du cactus est réécrite par Colette. Elle est marquée de son style littéraire. Colette écrit sur sa mère et édite les lettres de sa mère comme elle écrit sur elle-même en manipulant tous les fils.

Ces lettres sont la source d'une vocation, celle de la fille qui recrée par sa plume sa mère : « je voulais relire les lettres de Sido et en extraire quelques bijoux »²⁰. Il est clair que le geste augural de Colette est propre à la germination narrative. Le cactus rose renvoie à la plante mais aussi à l'homme. Colette reconnaît le véritable plaisir esthétique de Sido à voir éclore le cactus rose qui ne fleurit qu'une fois tous les quatre ans. Plaisir esthétique qui n'est pas de tête mais de corps : on voit, on respire, on touche l'inversion narrative du cactus qui traduit son rayonnement signifiant.

Alors que Colette se ressource dans les lettres de sa mère, Camille Laurens aborde les *Maximes* de La Rochefoucauld pour créer la matrice de son roman. Les *Maximes* sont un legs de la bibliothèque de la grand-mère que Camille Laurens a lues dans son enfance et qu'elle continue à travailler. Laurens part de la poésie de Paul Géraudy dans *Toi et moi*, établissant un parallèle avec *Les Maximes* de La Rochefoucauld lorsqu'il écrit : « dans les premières passions les femmes aiment l'amant, et dans les autres elles aiment l'amour ». Et Géraudy de son côté déclare : « Tu m'as dit : je pense à toi tout le jour. Mais tu penses moins à moi qu'à l'amour... »²¹ Jeu de miroirs qui renvoie dos à dos et face à face les deux auteurs liés par la similitude des idées dans deux genres littéraires différents.

L'alliage du texte avec les maximes se traduit par l'intérêt que Camille Laurens porte à l'époque de La Rochefoucauld, surtout aux connotations de la carte du tendre. Laurens décrit les terres familières, s'arrête aux bords de la mer Dangereuse, cherche les territoires inconnus. Elle se réfère à cette maxime de La Rochefoucauld pour illustrer son point de vue : « L'amour était leur odyssee, leur horizon, le seul voyage qui vaille »²². De là découlent d'autres maximes qui véhiculent des messages et des réflexions autour de la topique de l'amour. Nous relevons à titre d'exemple la maxime 72 : « Si l'on juge de l'amour par la plupart

¹⁹ C. Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, op. cit., p. 27.

²⁰ Lettre à M. Moreno, 9 juillet 1927.

²¹ *L'Amour*, roman, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 90.

de ses effets, il ressemble plus à la haine qu'à l'amitié »²³, ou la maxime 324 : « Il y a dans la jalousie plus d'amour propre que d'amour »²⁴.

Camille Laurens fait le point sur son rapport à l'amour qui la trouble et qui la calme quand elle se remet aux *Maximes*. La présence durable de La Rochefoucauld dans *L'Amour, roman* laisse entendre qu'il a pu ainsi nourrir la réflexion de Laurens sur cette notion comme il a déjà nourri Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes* et *Fragments d'un discours amoureux*. La place de l'œuvre de La Rochefoucauld dans une autre œuvre, ici le roman de Laurens, convie au rapprochement de l'amour. Rien d'étonnant à voir *Les Maximes* nourrir d'une manière explicite un curieux jeu intertextuel que permet le récit romanesque.

Camille Laurens cherche plus un effet de style qu'un rôle moralisateur en utilisant *Les Maximes*. Elle le dira joliment : « la langue seule me fait traverser d'un battant de phrases, les années et les siècles. Elle m'arrive de loin, mais sans les jabots de dentelles, ni les rubans de la reconstitution historique »²⁵. Or, le recours aux maximes donne un texte phrasé, un texte d'écriture classique dans un texte de paroles de femme plus libre et moins structuré, plus proche du parlé et de la modernité. L'opposition de deux styles ne peut que frapper le lecteur qui se montre intéressé par ce retour au simple dévoilement que créent *Les Maximes* (le sens de la majorité des connecteurs veut dire « en fait ») faisant écho au dévoilement de l'écriture des femmes, ici l'écriture de Camille Laurens. La narratrice cherche à capter le lecteur par le recours au dévoilement : dans l'espace textuel, un *On-vrai* se dévoile à un *je-vrai*, pour reprendre la terminologie de Alain Berrondonner²⁶.

Bien évidemment, la maxime ferme le sens, alors que la lettre l'ouvre par son caractère presque dialogique. Dans ce rapport du fermé et de l'ouvert, nous opposons les maximes dans *L'amour, roman* aux lettres de Sido dans *La Naissance du jour*. Il suffit d'évaluer la compatibilité entre ces deux aspects en apparence antithétiques.

Colette et Camille Laurens vont aller au-delà du langage pour que le lecteur dans sa propre quête soit capable d'y saisir le non-dit du plaisir inavouable, refoulé dans l'inconscient parce qu'il est en rapport avec l'écriture sexuée. Les deux romancières dévoilent leur vérité, mais il y a une résistance pour le difficile à dire, et elles ne peuvent pas tout dévoiler. Caché / montré, deux contradictions dans une même personnalité. D'après E. Morin dans *Amour, poésie, sagesse*²⁷, il y a une tension dialogique entre les dimensions de l'être qui pousse à accepter le dialogue en nous de la sagesse et de la folie, de la chasteté et du désir, de la passion et de l'indifférence. Lorsque nous lisons ou percevons une œuvre d'art,

²³ *Ibid.*, p. 131.

²⁴ *Ibid.*, p. 108.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ A. Berrondonner, *Éléments de pragmatiques linguistiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

²⁷ E. Morin, *Amour, poésie, sagesse*, Paris, Seuil, 2000.

nous y projetons des significations supplémentaires qui n'étaient pas prévues. Le dit et le non-dit constituent une composante très importante des chefs-d'œuvre. La dichotomie montré / caché va jouer son sens avec la complicité du lecteur après le bouleversement initial et déroutant.

L'espace de *La Naissance du jour* est limité à la maison de « La Treille muscat » aux amis de l'époque désignés par leur nom réel : Luc Albert Moreau, Géraldy, etc. parmi lesquels figurent les deux personnes de fiction : Valère Vial et Hélène Clément. Peindre sa vie, ses amis et surtout sa mère permet à Colette une descente en soi, « une archéologie de l'être ». Ce roman est un peu troublant par le jumelage entre le vécu de Colette, les lettres de sa mère, la vie à Saint-Tropez et la fiction (l'intrigue amoureuse triangulaire).

L'écrit ne révèle que des fragments déformés de la vie sentimentale. L'important est dans ce travail de l'imagination sur les matériaux livrés par la mémoire qui tout en révélant l'avenir de son auteur, le dissimule. Le caché est cherché par Colette elle-même lorsqu'elle se révèle au sujet de Vial : « Je ne puis lui dissimuler le découragement jaloux, l'injuste hostilité qui s'empare de moi quand je comprends qu'on me cherche toute vive entre les pages de mes romans. Laissez-moi le droit de m'y cacher, fût-ce à la manière de la lettre volée... »²⁸ Autrement dit, Colette en personne exhibe une Colette-personnage et un Vial-personnage, pour cacher sous la fiction l'amour qu'elle vivait avec Maurice Goudekot.

Camille Laurens aussi fait entrer sa propre vie sans fard en laissant dans le roman son nom, celui de son mari Yves qu'on retrouve dans le roman précédent *Dans ces bras-là*, Yves père de Aube et de Philippe un mort né. Elle essaie aussi de camoufler la réalité par la fiction en attribuant à sa narratrice Camille un livre intitulé *Carnet de bal* qu'elle n'a jamais écrit en réalité. « Il s'appelait Jacques, Jacques Blin, j'avais peut-être vu *Sauvage*, son premier film, lui en tout cas avait lu *Carnet de bal*, je lui avais fait passer une nuit blanche avec ce livre, il avait rêvé de moi, c'est dire qu'il était heureux de cette rencontre »²⁹.

La stratégie amoureuse suppose qu'on retienne l'aveu, qu'on laisse un peu la passion qui étreint basculer entre le dit et le non-dit. Colette et Laurens en essayant de tout dévoiler dans les mots, réussissent à créer un effet de séduction par le doute qu'elles formulent dans le discours entre dire vrai ou faux. Cependant c'est encore un piège : l'amour veut se dire dans la jubilation du langage. Il s'affiche, il se programme, il s'écrit. Mais tout cela a lieu dans le moi de l'auteur.

Il y a une rhétorique de l'amour dans ces deux romans. L'une chez Colette entendue au sens classique qui fait du langage un art de communiquer et de persuader, l'autre chez Camille Laurens où la parole se trouve dans l'écrit tissée de figures inconscientes où affleure le désir. Le mouvement de ces deux romans

²⁸ *Ibid.*, p. 341.

²⁹ *L'Amour, roman*, p. 76.

repose sur le passage d'une rhétorique du libertinage à une rhétorique du renoncement à l'amour. « Le vrai dans l'écriture reste toujours imperceptible, il n'est pas entièrement dans le texte. S'il y a une unité entre le texte et l'intertexte, cette unité ne désigne ni l'indifférenciation, ni l'identité, mais l'entre-deux, le flou »³⁰.

Lire un livre est avant tout une histoire d'intimité profonde. L'espace de quelques heures quelqu'un m'entretient en privé, il ne me parle pas principes, mais choses singulières. Le but de notre travail serait de savoir comment par les mots, par la parole littéraire, atteindre le vécu et le traduire par ce jeu de montré / caché. Pour Proust, la plus grande intensité de réel – le réel retrouvé – se tient au bout de l'extrême littérature. Car pour ce qui est du réel dans la vie, la plupart du temps, nous n'y sommes pas. Nous vivons de rêves. Écrire consiste à rêver avec une intensité telle que nous parvenions à arracher au monde un morceau de réel.

Carmen Boustani

**TO, CO JAWNE, I TO, CO UKRYTE W PISARSTWIE
COLETTE I CAMILLE LAURENS**

Narodziny dnia i Miłość, powieść, mimo różnic w koncepcji sztuki powieściopisarskiej, opowiadają o trzech rodzajach miłości: do rodziców, zmysłowej i do pisarstwa. W miarę lektury czytelnik odkrywa głębsze pokłady tekstu, zmierzające do samookreślenia się obu pisarek. Ten ukryty przekaz trafia do wszystkich czytelników dzięki prawdzie zawartej w opisie doświadczeń tych kobiet, przy czym autentyzm przeżycia buduje się tam za pomocą techniki kreowania „ja” autorskiego polegającej na przeplataniu elementów autobiograficznych i fikcyjnych. Dla wzmocnienia efektu Colette wykorzystuje swoją korespondencję z matką, zaś Laurens opiera się na maksymach La Rochefoucaulda. Zabiegi te kształtują interesującą sieć powiązań intertekstualnych.

³⁰ C. Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, op. cit., p. 147.