

## International Congress of Aesthetics 2007 “Aesthetics Bridging Cultures”

### Kristeva et Colette traversant le chemin esthétique du génie féminin

Paula Zupanc, enseignante-chercheuse,  
Université de Primorska, Slovénie,

*“Le monde vu n’est pas “dans” mon corps et mon corps n’est pas “dans” le monde visible à titre ultime: chair appliquée à une chair, le monde ne l’entoure ni n’est entouré par elle [...].*

*Il y a insertion réciproque et entrelacs de l’un à l’autre [...], de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu’on ne sait plus qui voit et qui est vu. C’est cette Visibilité, cette généralité de Sensible en soi, cet anonymat inné de Moi-même que nous appelions chair [...], et l’on sait qu’il n’y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour désigner cela [...]. Il faudrait [...] le vieux terme d’ “élément”, au sens où on l’employait pour parler de l’eau, de l’air, de la terre, du feu [...] à mi-chemin entre l’individu spatio-temporel et l’idée, sorte de principe incarné qui importe un style d’être partout où il s’en trouve une parcelle. La chair est [...] un “élément” de l’Être.”*

Maurice Merleau-Ponty,

*Le Visible et l’Invisible (1964)*

Julia Kristeva a écrit un triptyque – trois volumes sur trois femmes qui ont produit leurs oeuvres au XXème siècle: Hannah Arendt, Melanie Klein et Colette. Le lien entre les trois femmes – philosophe politique, psychanalyste et écrivain(e) – est selon Kristeva leur esprit génial. Dans la conclusion du troisième volume consacré à Colette, écrivain(e) française (1873-1954), elle constate que “L’hyperbole provocante de “génie” a été le fil conducteur qui m’a aidé à déchiffrer, dans l’oeuvre de ces trois femmes..., le dépassement qu’elles ont opéré dans leurs domaines respectifs... Car je suis persuadée que l’ultime aboutissement des droits de l’homme, et de la femme, n’est autre que l’idéal scottiste que notre époque a désormais les moyens de réaliser: l’attention portée à *l’ecceitas*, le soin accordé à l’épanouissement de notre singularité, le souci pour l’advenue du “qui” dans le “quelconque” – le “génie” étant la version la plus complexe de cette singularité, la plus séduisante, la plus féconde à un moment historique donné, et qui, à ces conditions seulement, s’inscrit dans la durée et dans l’universel.”<sup>1</sup>

Le sujet de mon intervention touche surtout la question d’esthétique dans l’écriture de Colette examinée du point de vue de la psychanalyse et de la théorie esthétique pratiquée par Kristeva. Aussi, mes observations de l’écriture colettienne coexistent avec celles portées aux oeuvres d’André Gide<sup>2</sup>, son contemporain. Colette et Gide ont exprimé leurs vies, leurs goûts, leurs désires, leurs intimités dans leurs nombreuses oeuvres qui représentent l’avant-garde des temps modernes surtout en ce qui concerne leurs modes de vivre et de leurs expressions en individus sexuels. Ils représentent, de l’autre côté, une sorte d’“arrière-garde” avec leurs choix de thèmes, des sujets et de leurs expressions esthétiques littéraire. En les comparant, j’apprécie les différences que je détecte comme

les expressions *par excellence* de la différence qui existe entre le féminin et le masculin, femme et homme en ce qui concerne la perception du monde et l'expression de cet élément appelé « *chair de l'être* ». Mais, il y a des similitudes entre eux dans leurs relations au public critique : Colette et Gide étaient absorbés et restitués par les biographes, et leurs vies étaient posées en vérité suprême. Des aventures existentielles de deux écrivains priment sur la lecture des œuvres, les considérations morales, idéologiques et politiques des commentateurs l'emportent et finissent souvent par effacer les textes. Tous les deux, ils admirent les styles et le langage uniques de l'autre qu'ils présentent au monde.

Néanmoins, dans mon intervention, je vais aussi me concentrer sur le parcours de la lecture psychanalytique, sémiotique et esthétique de l'œuvre de Colette par Kristeva, avec le but d'entrevoir dans les œuvres de ces deux femmes écrivaines leur propre et unique qualité de génie. Car Julia Kristeva peut se classer, toujours vivante et vivace, parmi des génies féminins.

### **Julia Kristeva**

Kristeva, la Bulgare, s'installe à Paris en 1966, douze ans après le décès de Colette que les contemporains français ont nommé « notre Colette », écrivaine célèbre et présidente de l'Académie Goncourt. Kristeva rejoint le fameux cercle de l'avant-garde littéraire et intellectuelle parisienne des magasins « *Critiques, Langages* » et « *Tel Quel* » et va publier le livre d'introduction aux œuvres de Bakhtin - *Σπμειωτική, Recherches pour une sémanalyse* (1969) ainsi que sa thèse de doctorat français - *La révolution du langage poétique* (1974) où elle introduit la thèse du sujet hétérogène résultant du procès signifiant englobant les deux éléments hétérogènes : le *sémiotique* et le *symbolique*. Dans ses travaux premiers, elle élabore une « théorie » du texte. Théorie homogène bien qu'édifiée sur les fondements d'un savoir largement interdisciplinaire : la science des formations historiques (le marxisme), la linguistique, l'anthropologie, la philosophie du langage, la logique, etc., et bien entendu, la *psychanalyse* se conjoignent pour tenter, par approches successives, de cerner l'objet d'analyse : le texte, ou l'écriture. La théorie du texte est ramenée à la théorie de cette écriture dont le texte se fait, en général, la production manifestée : l'écriture poétique.

La notion de « productivité textuelle » est redevable aux thèses marxistes de travail et de production, bien à la mode dans ces temps-là. Dans l'élaboration du concept de productivité textuelle, la psychanalyse est manifestement partie prenante, puisqu'elle fait de l'écriture *en soi* le lieu d'un travail spécifique. Elle indique la nécessité de revenir à une antériorité du langage, afin de saisir dans l'écriture les relations du sujet au signifiant, y compris dans la *violence* faite à l'ordre signifiant par les mécanismes inconscients.

Nulle définition de la signifiante dans le texte ne saurait être plus synthétique et plus claire que celle qu'en donne Kristeva dans *Semeiotike*: « Nous désignerons par signifiante ce travail de différenciation, stratification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structuré » (p.9).

On voit que pour la *sémanalyse*, science de la textualité qui se donne pour objets (logiquement complémentaires) la critique du sens et le procès de la signifiante, la

démarche est aussi complexe que l'objectif. S'il lui faut saisir, selon les modes conceptuels que lui propose la psychanalyse, la « *figurabilité dans la langue du texte* », la sémanalyse devra dans un premier temps « *remonter* » la production de la signifiante, jusqu'au ce point « *où s'assemblent les germes de ce qui signifiera dans la présence de la langue* » (Ibid, p.9).

C'est avec la remontée « verticale » opérée aux sources de la signifiante qu'apparaît le plus nettement l'endettement de la sémanalyse vis-à-vis de la psychanalyse. La théorie de l'inconscient pose que dans l'histoire du sujet (dans le procès de sa constitution), comme dans sa structure, il y a ce lieu, à la fois préalable et extérieur au sujet<sup>3</sup>, où fonctionnent les pulsions : lieu décrit par Freud et Melanie Klein comme celui de charges énergétiques qui ont pour cause un état de tension (dans une excitation corporelle), et pour but la suppression de cet état par l'atteinte de l'objet que vise la pulsion.

L'originalité de Kristeva est de s'emparer du champ analytique pulsionnel pour définir ce qu'elle appelle « *le chora sémiotique* » comme lieu d'une fonctionnalité préverbale où se constitue la signifiante. Selon le modèle de Freud, qui a montré que le système inconscient résulte, non seulement des frayages et des stases pulsionnels<sup>4</sup>, mais, fondamentalement, des modalités fonctionnelles qui articulent les pulsions, plus précisément leurs représentations, selon les mécanismes du déplacement et de la condensation, Kristeva définit dans un premier temps la motilité pulsionnelle comme un lieu de discontinuités : les stases découpent le continuum corporel et simultanément le « *matériau* » (voix, gestes, couleurs) en « *marques discrètes, sous-tendues par les pulsions* ». Ces marques s'articulent dans un second temps selon les processus décrits par Freud, et l'articulation ainsi obtenue reproduit un continuum, modulations vocales par exemple, « *rythmiques et intentionnelles* ». Le « *sémiotique* » se définit donc comme un ordonnancement vocalique et gestuel, réglé par les contraintes biologiques, sexuelles, familiales ; espace rythmique, « *musical* », qui sans cesse se fait et se défait<sup>5</sup>

Le langage, selon Kristeva, préserve le corps de l'assaut des pulsions en les « *enchaînant* » en signifiant/signifié. Dans ce lieu du signifiant issu de la motilité pulsionnelle, le corps se signifie à travers des positions (imaginaires, spéculaires, narcissiques) qui le mettent à l'abri de l'agression pulsionnelle. Mais le sémiotique n'en reste pas moins présent, quoique retenu dans les rets du signe et de la syntaxe. Il faut noter qu'il n'est pas la négation du symbolique, mais sa condition, de même qu'il conditionne le « *sujet en procès* »<sup>6</sup>.

Dans le procès de la signifiante, avant et après le sujet, on relève la fonctionnalité préverbale. Sémiotique *et* symbolique fonctionnent synchroniquement, s'articulent différemment selon les types de discours. Pour Kristeva, c'est la dialectique des deux modalités qui rendra compte de la spécificité des systèmes signifiants verbaux et non verbaux (narration, poésie, musique, etc.). C'est du reste dans les pratiques signifiantes de ce type (ainsi que dans le rêve) que l'on peut observer un fait remarquable : le franchissement du théorique par le sémiotique, impliquant une redistribution de l'ordre signifiant.

Dans le fantasme, comme dans la fonction poétique, on assiste à un franchissement du « *thétique* » et à un retour à la fonctionnalité préverbale propre au sémiotique. Mais il ne s'agit pas d'un retour pur et simple à la « *chora maternelle* » (à un fonctionnement hétérogène psychosomatique) : ce serait dérèglement, tel qu'effectivement on l'observe lorsque l'histoire du sujet connaît des perturbations empêchant la constitution du

symbolique (troubles profonds au stade du miroir – refus de l'identification oedipienne ; c'est alors la psychose).

Les conséquences pour le texte d'un « retour second » de la fonctionnalité préverbale dans le symbolique ne sauraient être ramenées à un « *essaimage de traces* ». Dans ce processus transgressif, on assiste en effet à la mise en place d'un *dispositif* nouveau qui, tout en retenant les éléments positionnels (sujet/objet) qui fondent le thétique, articule une nouvelle position, perturbant (remodelant) la logique qui fonde la signification, et pulvérisant en une infinité de différences (susceptibles d'une *autre* application logique)<sup>7</sup>, toute unité linguistique.

Suivant cette constatation, Kristeva présente deux trajets effectués par le texte marqué dès lors par les opérations qui vont assurer la « *figurabilité* » dans la langue du texte : opérations de sélection et transformation qui rendent l'infinité des « germes » apte à figurer dans les éléments signifiants. L'un opère le système de signes composant un « *message* », pur phénomène linguistique, un « *phéno-texte* ». L'autre, nommé « *géo-texte* », naît dans l'ouverture du « *phéno-texte* » au processus dynamique qui engendre l'infinité signifiante d'où tombe en lui un « reste », un signifiant (mot, syntagme, phrase nominale, paragraphe). Le plus souvent, le phéno-texte oblitère le géo-texte. Il a fallu attendre et analyser les textes dits « *de la rupture* » (Artaud, Mallarmé, Joyce, Bataille, et finalement Colette) pour que « *la pratique signifiante inscrive dans le phéno-texte le procès de la signification, plurielle, hétérogène et contradictoire, embrassant le flux pulsionnel, la discontinuité matérielle, ... et la pulvérisation langagière* », (*La révolution du langage poétique*, « Sémiotique et symbolique », p.85.)

Kristeva a fait un parcours des textes littéraires différents en se servant de méthodes de l'analyse sémiotique et psychanalytique. Les lectures les plus révolutionnaires et révélateurs ont signé, à part de six textes déjà mentionnés, les textes suivants : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980), *Histoires d'amour* (1985), *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987), *Étrangers à nous-mêmes* (1988), *Les Nouvelles Maladies de l'âme* (1993), *Sens et non-sens de la révolte* (1996), *La Révolte intime* (1997), *Le Féminin et le sacré* (1998), *L'Avenir d'une révolte* (1998), *Au risque de la pensée* (2001). A part de ces textes de critique, elle a aussi écrit et publié deux romans.

En réfléchissant sur l'*abjection*, Kristeva fait une démarche dans les ténèbres historique et fondant de l'être a-sociable. « *Dans la modernité occidentale et en raison de la crise du christianisme, l'abjection trouve des résonances plus archaïques, culturellement antérieures au péché, pour rejoindre son statut biblique et même, plus loin, celui de la souillure des sociétés primitives. Dans un monde où l'Autre s'est effondré, l'effort esthétique – descente dans les fondations de l'édifice symbolique – consiste à retracer les frontières fragiles de l'être parlant, au plus près de son aube, de cette « origine » sans fond qu'est le refoulement dit originaire. Dans cette expérience tenue néanmoins par l'Autre, « sujet » et « objet » se repoussent, s'affrontent, s'effondrent et repartent, inséparables, contaminés, condamnés, à la limite de l'assimilable, du pensable : abjects. La grande littérature moderne se déploie sur ce terrain-là : Dostoïevski, Lautréamont, Proust, Artaud, Kafka, Céline... » (*Pouvoirs de l'horreur*, p.25).*

En réfléchissant sur l'*amour*, Kristeva traverse le champ de la représentation religieuse, philosophique, littéraire et psychanalytique de ce phénomène mystérieux dans ses *Histoires d'amour*. Vivre l'amour, parler d'amour, vertige d'identité, vertige des mots ; souffrance pure, bonheur au-delà de l'érotisme, quête de renaissance, folie ; hymne à

l'autre, infini du sens et son annulation ; risque de vie, risque de mort. « *L'amour, l'aimé effacent le compte du temps...L'appel, son appel, me déborde d'un flux où se mêlent des bouleversements du corps ( ce qu'on appelle des motions) et une pensée en tourbillon, aussi vague, souple, prête à percer ou à épouser celle de l'autre, qui vigilante, éveillée, lucide dans son élan...vers quoi ? Vers un destin, implacable et aveugle comme une programmation biologique, comme la voie de l'espèce...Corps soufflé, présent dans tous ses membres par une absence délicieuse – voix tremblante, gorge sèche, œil flou de lueur, peau rosée ou moite, cœur palpitant...Les symptômes de l'amour seraient les symptômes de la peur?» (Histoires d'amour, p.13).*

L'histoire de l'âme occidentale est une histoire des attitudes et des discours amoureux. Depuis la matinée de la mythologie grecque, *Psyché* se renouvelle dans l'amour hétérosexuel, tandis qu'*Éros* homosexuel reçoit son élévation ailée vers le suprême Bien dans *Le banquet* de Platon (385 avant notre ère). Une autre figure érotique, *Narcisse*, s'intériorise en créant les violences de la manie et reflétant l'Autre, idéal inaccessible.

En même temps, le judaïsme propose une éthique de la famille, de l'amour hétérosexuel, la reproduction de nombre élu de ceux qui entendent la parole du Père. Naît une poème la plus joyeuse et frémissante, érotique et vivante - *Cantique des Cantiques* qui fera part de l'Ancien Testament, de la Genèse. Kristeva explicite qu'*«ils sont en fait de marqueurs logiques à l'intérieur du déploiement de la parole divine adressée au peuple élu. Par contre, avec le dialogue entre la Sulamite et Salomon, nos assistons à la mise en scène d'une dialectique : le protagoniste n'est pas donné d'emblée, il se constitue comme tel, c'est-à-dire comme amoureux, au fur et à mesure qu'il parle à l'autre, ou qu'il se décrit pour l'autre. Technique de la dramaturgie grecque, en même temps que logique profonde de l'acte de communication, cette théâtralisation de la parole et de ses sujets s'accomplit avec le maximum d'intensité et de vraisemblance à propos de la situation amoureuse. Toutefois, le dialogue du Cantique n'est ni tragique ni philosophique : opposant radicalement les sexes, ils noue cependant leur communauté réelle et symbolique. Le dialogue amoureux est tension et jouissance, répétition et infini : non pas communication mais incantation. Dialogue chant. Invocation.»* (Ibid, p.92).

L'expérience de l'écriture poétique, c'est l'expérience de la contradiction, de l'hétérogène. En introduisant dans l'énonciation le flot des pulsions sémiotiques et *en le faisant signifier*, le langage poétique ouvre des brèches au refoulement originaire : « *condition* » du symbolique, le sémiotique « *fonctionne dans la pratique signifiante comme le résultat de sa transgression* » (*La révolution du langage poétique, « Sémiotique et symbolique* », p.67). Dans le texte, (manifesté au plan du géno-texte), ce résultat apparaît dans les dérèglements du « *dispositif* » textuel que l'on peut observer aux différents niveaux ( phonétique, lexical, syntaxique) de son organisation.

Un autre texte qui fait part d'*Histoires d'amour* intitulé « *Stabat Mater* » est une composition de deux textes différents. Sur la page, il y a un côté imprimé en caractères gras : ce texte-là représente l'expérience individuelle de femme –Kristeva, décrivant ses sensations, ses sentiments, son douleur, sa joie propre pendant l'enfantement de son nouveau-né. On peut appeler ce texte *géno-texte*. Parallèlement, Kristeva présente l'histoire christique de Marie, mère vierge de Jésus, l'histoire de « *résorption de la féminité dans le Maternel, résorption propre à de nombreuses civilisations mais que le christianisme conduit, à sa façon, à l'apogée, serait-elle simplement l'appropriation masculine du Maternel lequel, selon l'hypothèse que nous adoptons, n'est donc qu'un*

*fantasme recouvrant le narcissisme primaire ? Ou bien, ne pourrait-on y voir, par ailleurs, le mécanisme de l'énigmatique sublimation ? Mécanisme de la sublimation masculine, peut-être, mais sublimation néanmoins... »* (Ibid, p.227). Cet essai représente un exemple de *phéno-texte* que Kristeva introduit et explique dans son œuvre de base – *La révolution du langage poétique*.

« Stabat Mater » est un des plus beaux textes que Kristeva nous a donné. A part la typologie des discours (par exemple « le poétique » n'est pas « le philosophique » qui n'est pas « l'analytique »), elle nous a démontré que le *sujet* n'est pas un simple dedans vis-à-vis du dehors référentiel. La métaphore met en évidence l'interférence de deux champs sémantiques non hiérarchisés, et de deux domaines de références également non hiérarchisés, en privilégiant dans son analyse aussi bien le contexte discursif du mouvement métaphorique, que l'énonciation comme acte référentiel et intersubjectif.

Traversant « *Pouvoirs et limites de la psychanalyse, I et II : Sens et non-sens de la révolte. La révolte intime* » (1996, 1997. Fayard, Paris), elle fait une analyse de l'état de nos cultures contemporaines, de l'art, de l'esthétique, de la pensée philosophique face au nouvel ordre mondial, normalisateur et falsifiable, submergé par la culture-divertissement, la culture-performance, la culture-show. Kristeva fait appel à la tradition européenne qui connaît une expérience de la culture à la fois inhérente au fait social et agit comme sa conscience critique. Elle nous rappelle de penser au doute cartésien, à la libre-pensée de Lumières, à la négativité hégélienne, à la pensée de Marx, à l'inconscient de Freud, sans parler du *J'accuse* de Zola, des révoltes formelles – du Bauhaus et du surréalisme, d'Artaud et de Stockhausen, de Picasso, de Pollock et de Francis Bacon. Les grands moments de l'art et de la culture au XXème siècle sont des moments de révolte formelle et métaphysique. « En relisant Freud à l'écoute de l'expérience humaine, la psychanalyse, finalement, nous communique ceci : le bonheur n'existe qu'au prix d'une révolte...La question que je veux traiter – sans doute dans une optique microscopique, quoique non dénuée de résonances sociales, mais qui restera préoccupée par la vie intime, la vie psychique, l'art et la littérature – est celle de la nécessité d'une culture-révolte dans une société qui vit, se développe et ne stagne pas. » (Ibid, pp.14,15).

Kristeva utilise le terme « révolte » dans le sens étymologique complexe ainsi qu'au sens proustien. Elle fait ajouter aussi les deux énoncés bien connus de Freud : « *Là où c'était je dois advenir* » et « *J'ai réussi là où le paranoïaque échoue* ». Ce « là » est une anamnèse ; une mémoire enfouie dans l'inconscient (et que le retour de refoulé rend disponible). « De manière encore plus intenable, ce lieu-là – où je dois advenir dans ma remémoration – est un lieu où se dissocient le nommable et l'innommable, le pulsionnel et le symbolique, le langage et ce qui ne l'est pas. Aussi est-ce un lieu très risqué, un lieu d'incohérence subjective, de mise en difficulté de la subjectivité ; j'ai pu parler à cet égard de « sujet en procès ». Il ne s'agit donc pas, vous le voyez, d'une révolte au sens où l'on s'avancerait vers des « lendemains qui chantent », mais, au contraire, d'un retour et d'un *procès*. » (Ibid, p.80).

C'est ainsi qu'elle a réexaminé les idées 'révolutionnaires' et leurs représentations des écrivains choisis – Aragon, Breton, Barthes, Proust, Sartre. Et, d'ici, elle a passé outre :

vers l'aventure féminine, au génie féminin. Trois femmes, trois révolutionnaires : Arendt, Klein, Colette. On va s'arrêter chez Colette et je vais suivre les traces du dialogue entre les deux « amies ».

## Colette

« Notre » Colette est maîtresse *par excellence* des mots français, de la langue française, de la culture française. Sensitive, intelligente, imaginative, pleine de vitalité, elle a su s'approprier des richesses variées que le monde peut nous offrir. En réfléchissant sur ses maintes œuvres, on ne peut évader de toucher sa vie personnelle, son auto-bio-graphie, car la plupart de ses livres parlent de ses expériences vécues, de ses pensées et images sur les gens, les animaux, le monde végétale et phénoménal, ses goûts, ses sen(s)timents. Sidonie-Gabrielle est née dans un petit village en Bourgogne, Saint-Sauveur-en-Puissaye, dans une famille aux quatre enfants (de deux mariages), dont les parents, Sidonie et Capitaine Colette représentent pour elle une source d'inspiration, d'éducation, de patrimoine française, de charme familiale. « Minet-Chéri », comme maman l'appelle, passe son enfance en traversant les champs et les bois dans les escapades nocturnes avec des frères aînés, en fréquentant l'école publique où elle bénéficie d'un enseignement sérieux et où elle excelle en français. Avec sa mère Sido qui est une source d'inspiration et qui lui dit toujours – « regarde », elle fait les voyages très tôt dans sa vie à Bruxelles et à Paris, visiter ses oncles.

Des témoins de sa jeunesse précoce la décrivent comme éprise de son image, observant et contemplant son corps nu, chaque soir, dans le miroir. Narcisse-jeune-fille se dépeint en fille-garçon. Elle rêve parfois « d'être garçon et de porter culotte et béret bleus »<sup>8</sup>

Après le déménagement de la famille de leur belle maison pour une autre à Châtillon-Coligny, suite à la maladresse financière du Capitaine Colette, Colette ne cessera d'y revenir pour magnifier en écriture ce paradis perdu et retrouvé. Par les virages et tourbillons, Colette, âgée de dix-neuf ans, provinciale et sans dot, se marie avec le fils de connaissance du Capitaine, Henry Gauthier-Villars, dit Willy, esprit frondeur et contradictoire, écrivain alerte et séduisant, doté d'un sens de la langue qui lui assistera de devenir un très bon éditeur. Avec Willy le libertin et séducteur des jeunes filles à aspect androgyne, sa vie parisienne commence. Le couple fréquente le Tout-Paris tandis qu'en même temps commence l'apprentissage sexuel et amoureux de la future écrivaine.

C'est un temps difficile pour la jeune épouse. Aux jeux sexuels avec les amantes de Willy que Colette participe et qui lui font apprendre « l'idée de la tolérance et de dissimulation, le consentement aux pactes avec un ennemi »<sup>9</sup>, suit une maladie psychosomatique. Dans ce contexte, en réponse au choc des infidélités de son mari et à la souffrance que Colette découvre l'écriture. C'est ici que Kristeva nous présente son observation d'une telle situation : « Nombreuses sont les jeunes filles, et j'en connais la stupeur qui, venant de *là-bas*, de la province ou de l'étranger, subissent, dans un Paris longuement magnifié pour sa culture et ses audaces, les blessures inattendues que leur infligent ces mœurs libres, jusque-là admirées de loin, dans l'abstrait, et qu'elles éprouvent soudain, lorsqu'elles en pâtissent réellement, comme des insultes sadiques à leur dignité ou tout simplement à leur identité. Car ainsi sont faits nos corps et nos âmes qu'après l'abri familial, l'adolescent(e) et le (la) jeune adulte ont besoin d'un accueil fidèle pour recevoir de leur miroir amoureux l'assurance qu'ils/elles existent. Faute de quoi ils/elles tombent malades d'une de ces maladies d'amour ... mais dont ne guérit que par la rupture (mais rares sont ceux, ou celles, qui possèdent l'insolence du désamour, ou jouissent d'une condition économique suffisante pour se la permettre). Certain(e)s trouvent leur salut dans l'écriture qui est toujours – mais de manière si différente pour chacun(e) ! – un

désapprentissage de l'obéissance tout compte fait amoureuse, sa transsubstantiation en insatiable curiosité.»<sup>10</sup>

Colette commence à écrire suivant le conseil de son mari qui entre 1894 et 1898 déjà commence à écrire – en collaboration avec des coauteurs – les romans sur les sujets de femme fatale et de l'impuissance de l'homme. Obsédé par l'impuissance il s'entoure de « nègres » qu'il aime dominer. Il inclue les cahiers écrits par Colette sous le titre « *Claudine à l'école* » parmi ses publications (1900) sous la seule signature de Willy. Il se présente, dans la préface, comme l'éditeur d'un pseudo-journal intime, manuscrit aux « confessions déroutantes » qui lui aurait été envoyé par une « jeune fille » (Ibid, p.54). Suivent *Claudine en ménage* (1902) et *Claudine s'en va* (1903). « Les Claudines » atteignent un succès immense et deviennent de « best-sellers », avec les traductions en Allemagne. Elles sont présentées au théâtre où elles s'assurent le succès populaire.

Colette, déjà surnommée « femme de génie et de vice » (Ibid, p.58), se fait un large cercle d'ami(e)s intéressant(e)s, de jeune Proust, Hamel, Mirbeau, Musidora qui la suivent toute sa vie. A travers son activité intense se produit une transformation magique qui fait d'un « nègre » à Willy une écrivaine unique. Le premier livre qui paraît sous la signature Colette Willy est publié par Mercure de France (1904) avec le titre *Dialogues de bêtes*. Le livre reçoit une préface inoubliable par Francis Jammes : « Mme Colette Willy est une femme vivante, une femme *pour tout de bon*, qui a osé être naturelle et qui ressemble beaucoup plus à une petite mariée villageoise qu'à une littéraire perverse. [...] Une dame qui chante avec la voix d'un pur ruisseau français la triste tendresse qui fait battre si vite le cœur des bêtes »<sup>11</sup> Elle est couronnée écrivaine dans sa propre voix. Et elle continue à écrire sur les bêtes, entre autres sujets, car les bêtes de toutes sortes vont l'accompagner toute sa vie.

Sa vie de « vagabonde » commence déjà pendant son mariage avec Willy et continue avec ses relations amoureuses avec des plusieurs femmes, surtout avec l'ancienne maîtresse de son mari, marquise de Morny, appelée Missy qui, en cultivant l'apparence masculine, prodigue à ses passions féminines, surtout à Colette, une générosité extraordinaire, qui finira par la ruiner. L'écrivaine s'acharne aussi à la carrière de mime dans les « music-hall » de Paris car elle veut bien devenir indépendante économiquement de Willy qui toujours retient les droits aux publications des « Claudines ». Dans l'année de son divorce d'avec Willy, elle publie *La Retraite sentimentale* qui lui vaut l'admiration du jeune François Mauriac, ainsi que la scandaleuse et célèbre *La Chair* qui est mise-en-scène à Bruxelles et à Paris. Elle rédige maints articles de presse et collabore en tant qu'auteur de contes, reporter, critique dramatique, directrice littéraire aux diverses rubriques dans les journaux prestigieux *Matin* et *Paris-Journal*.

Entre-temps elle fait connaissance de Henry de Jouvenel, un de deux directeurs du *Matin*, qui devient son second mari, un homme de carrière diplomatique et un bon-vivant qui est déjà père à deux fils nés de deux femmes-amantes différentes. Sa vie s'intensifie et devient de plus en plus complexe et surtout riche en expérience vécue et variée.

Pendant toutes ces années « d'apprentissage », elle échange une correspondance intense d'avec sa mère Sidonie Colette, appelée Sido par son mari Capitaine Colette. L'un après l'autre, ses parents meurent, et elle donne vie à un seul enfant, une fille appelée Bel-Gazou. Les infidélités de son mari ne l'arrêtent pas dans son travail d'écrivaine et d'amateur de cinéma qui la passionne depuis son commencement. Sa curiosité et son



génie créateur lui font comprendre immédiatement l'importance du septième art au moment même que bien peu de Français y songeaient (Ibid, p.70).

Pour se venger de l'infidélité de son mari, elle charme son fils Bertrand et vit avec lui une « liaison incestueuse dangereuse ». Dans ses nombreux livres qu'elle écrit, elle prend sa revanche aussi contre sa propre mère et Achille, son frère aîné, dont le lien a éclipsé l'amour de Sido pour sa fille. Son écriture s'emplit de tous ses sentiments complexes qui touchent au plus près des états « purs et impurs » des êtres humains et ses écrits le reflètent. Kristeva nous offre une vue psychanalytique : « *Colette s'offre une identification valorisante avec sa jeunesse virile. Par ce jeu de miroirs, elle parvient à se reconstituer une identité nouvelle, polymorphe et comblée, dans laquelle l'écrivain réussit à transposer la mémoire toujours vivante de Saint-Sauveur. Ce que d'aucuns accomplissent dans une psychanalyse, Colette le réalise dans un acting érotique, accompagné d'une réécriture de sa mémoire infantile et adolescent. Dans cette étrange anamorphose, dans ce bain de jouvence, dans ces divers reflets de miroirs croisés, Bertrand ne joue pas vraiment le rôle de l'analyste – pas plus d'ailleurs que Colette elle-même. Leurs fantasmes inconscients restent préconscients et recouverts d'une idéalisation hypnotique, défensive. Mais le fils-amant occupe le rôle de ce qu'on pourrait appeler un « analyste » : en ce prêtant avec innocence et authenticité à cette transgression, il stimule la reconstruction de Colette qui se trouve être, dans cette aventure, à la fois sa propre patiente et l'analyste d'elle-même. Ses blessures inavouables d'épouse trahie et les phantasmes de mère séductrice et virile destinés à les panser se cristallisent dans cette superbe appropriation non seulement de son passé, mais de tout son monde, et enfin du monde lui-même. Colette l'ancre désormais, de manière absolue et imprenable, dans ce qu'elle imagine comme un modèle : Sido – Sido, la mère cosmique, Sido, le cosmos-mère, si justement dite Sido ou les Points cardinaux. » (Ibid, p.80). Colette assume clairement, selon mon avis, le rôle de sujet que Kristeva appelle « *sujet en procès* ».*

Colette connaît art de vivre ses passions totalement ainsi que de les dominer, en dominant de ce fait les autres. Elle possède une vitalité extraordinaire et une discipline de fer. Elle se moque de valeurs humaines comme l'« amour » et le « bonheur », et reconnaît plutôt une identification aux états de guerre et de détente propres à l'instinct animal. Tandis qu'elle assume pleinement sa bisexualité, Colette se pose enfin, tout aussi monstrueuse et sublime, comme d'aucun sexe. Elle n'ignore pas sa sexualité, mais en traversant tous les sexes, elle traverse aussi toutes les différences. Elle écrit à l'unisson avec les éléments de l'Être, avec la chair du monde. Dans une des plus belles de ses oeuvres, *La naissance du jour*, elle précise qu'« une femme [...] naît sous chaque ciel où elle guérit la douleur d'aimer<sup>12</sup>, et que, si elle estime précieux « la joie intelligente de la chair », alors elle apprécie ces « profondeurs où l'amour, superficielle écume, n'a pas toujours accès »<sup>13</sup>. Elle va choquer ses lecteurs post-modernes, amoureux de l'Amour : « Une des grandes banalités de l'existence, l'amour, se retire de la mienne[...]. Sortis de là, nous nous apercevons que tout le reste est gai, varié, nombreux. »<sup>14</sup>

L'écriture de Colette est une hymne à la vie telle quelle : vie des plantes, vie des bêtes, vie des hommes en mouvement traversant ses désirs, ses aspirations, ses rencontres avec (in)imaginable. « Plus que sur toute autre manifestation vitale, je me suis penchée, toute mon existence, sur les éclosions. C'est là pour moi que réside le drame essentiel, mieux que dans la mort qui n'est qu'une banale défaite. [...] L'heure de la fin des découvertes ne sonne jamais. Le monde m'est nouveau à mon réveil chaque matin et je ne cesserai

*d'éclorre que pour cesser de vivre.* »<sup>15</sup> Le fantasme, comme la réalité de la transgression, est partagé avec le public qui l'admire : plus de culpabilité, le soi sera un « on » impersonnel, de tous les sexes et d'aucun, un « hermaphrodite mental » dit-elle, mais aussi un « monstre » : « Si Mme Colette n'est pas un monstre, elle n'est rien »<sup>16</sup> dit Jean Cocteau qui savait de qui et de quoi il parlait. Ainsi seulement Colette peut se dégager du lien amoureux lui-même, celui du couple, qu'il soit homo- ou hétérosexuel, pour ne célébrer que les amitiés et les liens « d'éclosion », qui sont des liens de fusion et de renaissance avec l'infinité de l'Être : plantes, bêtes, éléments, éternel recommencement, infini renaissance.

De tous les quatre tomes de ses œuvres complètes, présentées par Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade », je voudrais choisir et mentionner juste quelques unes, celles qui présentent le mieux ce qu'on appelle l' « alphabet nouveau » que Colette nous a offerte.<sup>17</sup> Ce sont, à mon avis, *Les Vrilles de la vigne*, *La Vagabonde*, *La paix chez les bêtes*, *La Maison de Claudine*, *La Femme cachée*, *La Naissance du jour*, *Le Blé en herbe*, *Le Pur et l'impur*, *Sido*, *Le Fanal bleu*... Toutes ces œuvres-ci sont des souvenirs. Colette est une pionnière du temps retrouvé, écrivant en même temps que Proust, son admirateur-ami, mais son cheminement jusqu'au la mémoire dite par Proust « involontaire » est différent. Elle y trouve une « inexpugnable » innocence : tout le contraire de Proust.

Pour Colette, se souvenir c'est avant tout sentir. Pour constituer l'essence intemporelle des mots, les souvenirs appartiennent aux yeux, aux narines et à la bouche : « *Tu protestes, tu hoches la tête avec ton rire grave, le vert de l'herbe neuve décolore l'eau mordorée de ton regard... Plus mauves... non, plus bleues... Cesse taquineries ! Porte plutôt à tes narines le parfum invariable de ces violettes changeantes et regarde, en respirant le philtre qui abolit les années, regarde comme moi ressusciter et grandir devant toi les printemps de ton enfance.* »<sup>18</sup> Son écriture vise à tracer un tourbillon d'identités mais elle n'en demeure pas moins son propre thème privilégié, à peine dissimulé par ses personnages fictifs : la passion pour la vérité inconsciente étant la marque indélébile de la femme – et homme – de génie. « *Le rythme de recommencement serait-il un contrepoids à la temporalité phallique du désir à mort, trouvant son fondement dans la fécondité féminine comme dans la plasticité psychique d'une femme ? Peut-être, mais c'est la version incomparable qu'en donnent Arendt en politique, Klein par ses interprétations projectives, Colette dans son culte de l'éclosion des plantes autant que de l'écriture, qui font de leurs œuvres des œuvres de génie(s).* » (Kristeva, *Le génie féminin*, p.565).

---

<sup>1</sup> Kristeva, Julia. *Le génie féminin*. Tome III. *Colette*. Paris:Fayard, 2002. 539-540.

<sup>2</sup> Zupanc, Paula. *Poétique méditerranéenne d'André Gide: Les nourritures terrestres*. Présenté au III. Congrès méditerranéen d'esthétique à Portorož, 2006.

<sup>3</sup> Préalable: en ce qu'avant toute identification du sujet (au stade du miroir et à l'étape de la castration), avant toute « position » du sujet dans le langage, ce fonctionnement pulsionnel est toujours déjà là.

<sup>4</sup> La « stase libidinale » est pour Freud l'accumulation de l'énergie pulsionnelle qui « ne trouverait plus de voie vers la décharge », dans *Vocabulaire de la psychanalyse*.

---

<sup>5</sup> Ces thèses ici présentées représentent une « lecture » de ce que l'on a considéré comme les passages-clés des ouvrages cités. J'ai en particulier respecté la terminologie et les formules de définition.

<sup>6</sup> Dans son livre avec le titre *Polylogue*, paru aux Editions du Seuil, Collection "Tel Quel" (1977), Paris, Kristeva a publié sa thèse bien réfléchie et bien reçue du "sujet en procès", décrivant l'expérience et l'écriture d'Arteau: "Dans ses avancées les plus audacieuses, la psychanalyse actuelle, lacanienne, propose une théorie du sujet comme une unité clivée, surgie et déterminée par le manque (le vide, le néant, le zéro, selon la doctrine de référence) et en quête inassouvie d'un impossible que figure le désir métonymique. Ce sujet que nous appellerons "sujet unaire", soumis à la loi de l'Un qui s'avère être le Nom de Père, ce sujet de la filiation ou sujet-fils est en effet le non-dit ou, si l'on veut, la vérité du sujet de la science, mais aussi du sujet assujéti de l'organisme social (de la famille, du clan, de l'État, du groupe). Que tout sujet, pour autant qu'il est sujet d'une société, suppose cette instance unaire clivée que Freud a posée le premier avec la topique inconscient/conscient, c'est ce que la psychanalyse nous dit, en attirant l'attention vers ce qui constitue le sujet, c'est-à-dire le refoulement originaire. Si cet refoulement originaire institue le sujet en même temps qu'il institue la fonction symbolique, il institue aussi la distinction signifiant/signifié dans laquelle voit la détermination de "toute ordre social ("Introduction au commentaire de J. Hippolyte sur la "Verneinung" de Freud", *Écrits*, Éditions du Seuil, 1966, p.372). Le sujet unaire est le sujet qui s'institue de cette censure d'ordre social.), pp 55,56.

<sup>7</sup> Le texte littéraire naît et se renforce de la violence de l'affrontement sémiotique/symbolique.

<sup>8</sup> Colette, *La Maison de Claudine*, Pl, II, p.968.

<sup>9</sup> Colette, *Mes apprentissages*, Pl, III, p.1003.

<sup>10</sup> Kristeva, Julia, *Le génie féminin*, Tome III, *Colette*. Paris :Fayard,2002, p.52.

<sup>11</sup> Francis Jammes, préface à *Douze dialogues de bêtes*, Pl, II, pp.5-6.

<sup>12</sup> Colette, *La naissance du jour*, PL, III, p.282.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 368.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 285.

<sup>15</sup> Colette, Message aux spectateurs le soir de la première du film *Le blé en herbe* (20 janvier 1954)  
Colette, *Le blé en herbe*, Pl, II.

<sup>16</sup> *Discours de réception à l'Académie royale de Belgique*, Les Belles Lettres, 1966, p. 27.

<sup>17</sup> André Gide, *Journal*, t.2, 1926-1950, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, le 11 février 1941, p.751 : " Une langue savoureuse presque à l'excès. [...] Quelle sûreté dans le choix des mots ! Et tout cela comme se jouant, à la La Fontaine, et sans avoir l'air d'y toucher, résultat d'une élaboration assidue, résultat exquis ! Et déjà, à propos de *Mes apprentissages*, le 19 février 1936 : « Il y a bien plus que du don : une sorte de génie très particulièrement féminin et une grande intelligence. » *Ibid.*, p.525 ; nous soulignons.

<sup>18</sup> Colette, "Le Dernier Feu", dans *Les Vrilles de la vigne*, Pl, I, p. 978.

## **Bibliographie**

### **Les textes cités de Julia Kristeva :**

*Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, 1969, Aux éditions du Seuil  
*La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXème siècle, Lautréamont et Mallarmé*, 1974, Aux éditions du Seuil  
*Polylogue*, 1977, Aux éditions du Seuil  
*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980, Aux éditions du Seuil  
*Histoires d'amour*, 1985, Aux éditions Denoël, collection « L'Infini »  
*Sens et non-sens de la révolte*, 1996, Aux éditions Fayard  
*La révolte intime*, 1997, Aux éditions Fayard  
*Le Génie féminin*, tome premier, *Hannah Arendt*, 1999, Aux éditions Fayard  
*Le Génie féminin*, tome II, *Melanie Klein*, 2000, Aux éditions Fayard  
*Le Génie féminin*, tome III, *Les mots, Colette ou la chair du monde*, 2002, Aux éditions Fayard

### **Les textes cités de Colette :**

*Claudine à l'école*, 1900, Ollendorf, sous la signature Willy  
*Claudine à Paris*, 1901, Ollendorf, sous la signature Willy  
*Claudine en ménage*, 1902, Ollendorf, sous la signature Willy  
*Claudine s'en va*, 1903, Ollendorf, sous la signature Willy  
*Douze dialogues de bêtes*, 1904, mercure de France, sous la signature Colette Willy  
*La Retraite sentimentale*, 1907, Mercure de France, sous la signature Colette Willy  
*Les vrilles de vigne*, 1908, Éd. de *La Vie parisienne*, sous la signature Colette Willy  
*La vagabonde*, 1910, Ollendorf, sous la signature Colette Willy  
*La Maison de Claudine*, 1922, Ferenczi, sous la signature Colette (Colette Willy)  
*Le blé en l'herbe*, 1923, Flammarion, sous la signature Colette  
*Sido*, 1929, Krâ  
*Mes apprentissages*, 1936, Ferenczi.