



HAL
open science

“ Le Pierrot, l’esquive et la chimère ”

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. “ Le Pierrot, l’esquive et la chimère ”. Cahiers Colette, 2009, Colette: complexités et modernités, 31, pp.217-228. hal-02187366

HAL Id: hal-02187366

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02187366v1>

Submitted on 17 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Le Pierrot, l'esquive et la chimère »

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

Ce colloque a secoué quelque peu les images traditionnelles de Colette. La terminologie y a été active, puisqu'on a « bouleversé » toutes les binarités catégorielles, « déstabilisé » l'unicité des personnages, « enjambé » tous les sexes, guetté le moment où chaque sexe « empiète » sur l'autre, « trébuche », où l'androgynie adolescente « s'effondre » au bénéfice de l'âge, où l'on a suivi des « stratégies de déplacement », élu la « réversibilité » comme figure majeure du genre. De façon générale ce colloque s'est employé à « tondre le pré » (en réponse à Herbert d'Espivant) d'une certaine organisation sociale, fondée sur la domination et la hiérarchie entre les sexes comme entre toutes les catégories du vivant. Les intervenants se sont entendus pour situer, chez Colette, le « pur » dans un au-delà du couple (humain/hétérosexuel) : c'est dire à quel point l'écrivaine¹ avait déjà, il y a quelque quatre-vingts ans, distillé tous les ingrédients d'une réflexion qui interroge encore notre modernité.

Nous avons cheminé dans l'œuvre entière, couvert des décennies, avancé entre Claudine et Gigi, ces deux figures gardiennes qui trônent comme deux belles statues à l'entrée et à la sortie de l'œuvre, mais également entre les deux chattes Fanchette et Saha qui elles aussi encadrent, à trente ans d'intervalle, le domaine colettien et constituent un fil directeur essentiel de l'œuvre. Fanchette fonctionne en effet comme double de Claudine, la seule — on l'a vu — à susciter la solidarité, Saha comme mère/amante, autre figure de Léa². Cette Chatte témoigne d'une transposition, sur des catégories extra-humaines, d'un idéal onirique (ce qui est peut-être la meilleure définition de l'objet littéraire, réceptacle des fantasmes). La Chatte EST homme et femme : c'est pourquoi elle comble tous les désirs. Mais elle concentre également les autres espèces animales : le fil de l'écriture unit en elle (« biche », « fox-terrier », « lézard », « crapaud », PI III, 824-825) tous les êtres dans une ronde des vivants. Saha est la forme la plus aboutie de l'écriture colettienne : car justement après cette évocation polyvalente, il est dit qu'Alain « la lisait comme un chef-d'œuvre » : la Chatte est passerelle entre les espèces, entre les sexes, entre les générations ; elle assure le lien entre l'humain et l'animal, entre le masculin et le féminin, entre la mère et l'enfant, entre l'écriture et la page blanche.... Par le cumul des repères, bénéficiant seule de l'écriture de la totalité — elle est l'œuvre idéale, le *genre* parfait, littéraire et sexué.

Cette difficulté à s'incarner dans des humains réels (Sido elle-même n'est-elle pas évoquée dans *La Naissance du jour* comme une « revenante » ?) sert de tremplin efficace au modelage littéraire d'un monde parallèle au monde vécu, où l'humanité défaille au profit d'un polymorphisme archaïque — à moins qu'il ne s'agisse d'un niveau subtil de civilisation qui nie les dichotomies du rationalisme traditionnel comme du système hiérarchique fondateur des sociétés occidentales, au profit d'une vision globale et universaliste. Colette ouvre la voie à une humanité qui aspire au dépassement de ses catégories.

Toutes ces figures de la complexité prodiguent un sentiment de complétude indéfinissable aux lecteurs, tenant au brouillage des tous les genres. Brouillage qui n'est jamais revendiqué comme tel, mais qui diffuse de façon souterraine son influence étrangement apaisante. Comme si l'inconscient, malmené par la dichotomie, aspirait à une totalité reconfortante. C'est là une des clés du succès jamais démenti de l'œuvre colettienne. Et le

¹ Le mot est utilisé par Colette elle-même dans *Le Fanal bleu* (PI IV, 1016) ce qui confirme, si besoin était, son rôle d'avant-garde dans l'évolution des normes sociales et linguistiques.

² Ce qui perd provisoirement Saha, et finalement la sauve, c'est la fonction maternelle. Nous avons déjà analysé comment Saha est amenée dans le roman à prendre en charge la fonction maternelle laissée symboliquement vacante par la mère biologique (voir *Mère et fille, l'enjeu du pouvoir*, Droz, 1992, p. 27). C'est pourquoi, quand Alain la quitte, Saha ressent cette « affreuse tristesse » (*No*, OCC VI, 219) qui était celle de Sido le lendemain des noces de Minet-Chéri. Sacrée mère par la désertion, Saha dépérit : la maternité tue l'œuvre d'art.

Par son retour inopiné au monde natal, vertu du seul roman, Alain transgresse une loi universelle, inverse le cours du temps et annule, sur la mère, les dommages collatéraux de la désertion : coup de chapeau indirect à Sido, il régénère celle dont la disparition est inscrite de tous temps, la mère vouée à la dépossession, voire au désaveu, et qui — rendue à la vie par une régression autant invraisemblable qu'exemplaire —, mérite désormais doublement son statut de « chimère ».

plaisir de la lecture tient à ce charme évanescent d'un monde où les contraires cessent de s'exclure, plaisir indicible qui n'empêche pas que nous ayons tenté ici d'en étudier les multiples ressorts.

*

Quelques pistes peuvent être proposées pour élargir encore la réflexion lancée pendant ce colloque, concernant par exemple la fluctuation des identités sexuées. L'étude de la mise en scène des tensions pour coller au genre prévu par la société peut être étendue avec profit au reste de l'œuvre, sans se limiter aux textes les plus connus comme *Le Pur et l'Impur* où Colette théorise, à sa manière, sur la question. Ainsi certaines nouvelles autobiographiques (pour autant que cette dénomination, à l'issue de ce colloque, reste pertinente), apparemment anecdotiques, recèlent des filons propres à alimenter une réflexion subtile sur le genre.

Les pressions exercées dans l'œuvre sur le sujet féminin pour l'amener à se conformer au genre attendu sont multiples. Colette note que le ferment de ce mimétisme se joue au sein des familles : « Ainsi une sœur cadette imite, inconsciemment, l'aînée déjà sûre de séduire. » (*FC*, PI III, 71) Minet-Chéri n'échappe pas à la règle, qui s'articule autour du personnage central de Sido. Quand l'« Ami » Maurice rend visite à la famille, il apporte d'abord en cadeau « des singes en chenille de soie grenat », « qu'une mode agaçante accrochait partout » (*MCI*, PI II, 1036), comme pour mettre en évidence cette dynamique de prosélytisme propre au genre. Gagnée aussitôt, dans le texte, à cette invite simiesque, la petite « essayai[t], le soir, en [s]e couchant, l'effet d'une voilette de maman sur [s]on épaule » (*ibid.*), décalquant sur le double féminin reconnu sa meilleure stratégie de séduction. Mais qu'en pense « maman » ?

Toute l'ambiguïté de la mère — très sensible dans la nouvelle « La Couseuse³ » — consiste à encourager chez sa fille l'appartenance au genre, tout en retardant au maximum les effets irréversibles pour le monde natal : ainsi Sido détourne Minet-Chéri de « l'uniforme de toutes les petites Bouilloux du monde, à treize ans » (*MCI*, PI II, 1026)⁴. D'autres figures maternelles se relaient dans l'œuvre pour mettre en garde contre le dévoiement du genre et ramener les filles à la servilité prévue par le leur. Le spectacle de Toutouque, déchaînée par la jalousie, entraîne chez la narratrice de dix ans (qui reçoit ici l'investiture maternelle) l'effarement de voir qu'« une force malfaisante » avait pu « changer en brute féroce la plus douce des créatures » (*MCI*, PI II, 1032). Elle découvre avec « stupeur » chez sa chienne, habituel parangon de douceur féminine, la sauvagerie du monstre, et déplore cette incartade dérangeante au genre. Et plus tard la narratrice adulte, non sans humour, réagira de même avec une autre chienne évadée qui, au milieu des mâles se disputant ses faveurs, perd contenance à l'appel de sa maîtresse et, « vertueuse malgré elle », « d'un coup se prosterne, rappelée à la servilité » (*MCI*, PI II, 1066). La chienne Bellaude n'est ici qu'une autre figure de Vinca, dont le formatage social a recouvert la sauvagerie naturelle.

Mais c'est avec profit que d'autres parties de l'œuvre peuvent être relues avec les lunettes du genre. Comme les intervenants l'ont souligné, le métier d'acteur est essentiel par la pratique extensive et, en quelque sorte institutionnalisée, du travestissement. Ainsi se farder est l'apanage du genre féminin et toute déficience (qui viendrait se superposer à une pratique hyperbolique du maquillage dans ce contexte professionnel) peut avoir des répercussions existentielles révélatrices. Dans *La Vagabonde* Renée regarde dans le miroir de sa loge son maquillage couler et se diluer : « Vais-je attendre que le reste du visage aussi se délaie ? » (PI I, 1069). Tous les attributs traditionnels de la féminité perdent de leur consistance, indiquant cette sorte de néant provisoire du genre que Renée va devoir traverser pour re-naître à elle-même, en négation des autres modèles féminins : elle renoncera à imiter les bourgeoises entrevues, la solitaire Margot comme les autres actrices, pour errer longuement, loin des clones féminins que la société lui offre, à la recherche de son propre genre. Nulle surprise à ce qu'elle se complaise dans cet entre-deux de la tournée et celui de la dernière nuit, où le choix est retardé.

³ La mère de Bel Gazou « dévers[e] docilement » toute la « sagesse domestique » sur sa fille pour l'inciter à broder, tout en reconnaissant qu'elle « n'aime pas beaucoup que [s]a fille couse » (*MCI*, PI II, 1080). Il semble que dans ce domaine d'aspirations contraires, la mère soit condamnée à un destin schizophrénique.

⁴ Et toutes les mères dans l'œuvre tentent de dissuader leur fille d'utiliser d'autres parfums que celui, chaste, de la violette (*MCI*, PI II, 1051), ou de se maquiller (*VrV*, PI I, 1005). Dans ce dernier texte, il est d'ailleurs intéressant de noter que la narratrice, consciente d'un rôle peu flatteur, tente de redorer son blason par toute une réflexion sur le maquillage et sur la valeur qu'elle lui confère pour la femme adulte (et non l'adolescente comme sa fille, qu'il convient de dissuader) ; de façon même surprenante, elle revalorise alors l'usage du maquillage non sur un critère de douceur et de féminité propre au genre, mais sur un critère inverse emprunté au monde viril : le maquillage est proportionnel à la force de résistance de la femme contre l'âge, le stress de son travail, ou même la guerre : « C'est de lutter que vous restez jeunes. » (*VrV*, PI I, 1006) Mais qu'il y ait inversion des identités sexuées, et le maquillage perd son effet salvateur : si c'est l'homme mûr, comme Stavisky et non la femme, qui a recours au maquillage pour cacher les effets de l'âge (*PP*, Flam, 162), ce détail est sélectionné par la narratrice comme preuve accreditant son suicide, comme si le héros n'avait d'autre issue que de s'anéantir, en rédemption de cette faute de genre.

Dans un autre épisode lié au théâtre, on peut s'interroger sur l'injonction du metteur en scène à la narratrice, contemporaine de Renée, qui joue le rôle de Yulka (pour rendre plus réaliste la scène, elle doit dénuder l'attribut phare de la féminité) : quand le metteur en scène se plaint que « ce n'est pas assez nu », la narratrice « tressaille comme piquée par un taon. – Pas assez nu ! qu'est-ce qu'il vous faut ! » (*VrV*, OCC III, 80). « Lâchez un sein ! » crie-t-il alors avec emphase. Sans nous appesantir sur le taon porteur des exigences viriles, il apparaît que se costumer équivaut ici à se dénuder, à renoncer au costume social du genre. Le retour à un pseudo-état de nature ou de naturel masque la violence qu'on doit se faire à soi-même pour quitter la protection du genre et la formulation énergique (« Lâchez ») — qui établit l'équivalence entre le sein et n'importe quel autre accessoire de théâtre — est à la fois faussement rassurante et révélatrice du danger implicitement couru par cet acte original (qui fait du sein l'objet contradictoire du désir masculin et de la réprobation sociale). La vie exemplaire du music-hall propose donc deux modalités problématiques d'un rapport existentiel au genre : la « coulure » ou le « lâchage », deux risques de néantisation affectant les corps féminins qui prennent le risque métaphysique (comme dirait Beauvoir) de n'être pas des clones, de résister à la fêrude du genre.

D'autres femmes, dans la vie courante, n'ont l'audace de sortir du genre qu'en recourant à un déguisement ponctuel. Ainsi l'intérêt de la nouvelle « La Femme cachée » ne tient pas tant à l'évasion transgressive goûtée par une épouse de la bonne société un soir de carnaval qu'à la double inversion générique qu'elle provoque, puisque le mari lui-même se travestit en cachette dans la même soirée. La nouvelle s'ouvre, de façon suggestive, sur le malaise qu'il ressent à ce travestissement : « Il regardait depuis longtemps le remous des masques devant lui, souffrant vaguement du mélange de leurs couleurs et du synchronisme de deux orchestres, trop voisins. » (*FC*, Pl III, 3) Ne peut-on voir dans ces deux « orchestres », si proches, la transposition des exigences supposées concurrentes des deux genres, mélangées ici de façon impromptue par le hasard de la fête, et qui crée accidentellement chez cet homme installé, ce « médecin en cagoule », une fluctuation existentielle, un « état de malaise et de plaisir » ? Car s'il est « embarrassé de son domino, trébuchant à la manière des hommes enjuponnés », l'être qu'il observe est « un long, impénétrable travesti, Pierrot » (*FC*, Pl III, 4). Est-ce la sensation que cet être est « impénétrable » qui fait surgir alors dans le texte un fantasme d'agression ? L'étoffe du Pierrot brille « comme l'anguille marine qu'on pêche, la nuit, au croc de fer ». C'est par un sursaut de violence impuissante que se traduit le désir de posséder ce « Pierrot-anguille, assis, insouciant », au sexe incertain, dans lequel l'homme travesti hésite à reconnaître sa femme. Cette nouvelle est moins intéressante par l'audace de l'épouse qui s'oublie dans un jeu de rôle nocturne sans conséquence, que par cet étonnant chassé-croisé des genres qui se rencontrent et échangent leurs attributs. Se croyant trompé, le mari est bientôt délivré de ce malaise de l'entre-deux, « rendu à une jalousie active et normale » (*FC*, Pl III, 5), paradoxalement soulagé par un cliché social, même s'il joue en sa défaveur. Mais c'est vers une autre vérité que l'entraîne le Pierrot travesti qui frôle tous ces corps sociaux livrés au désir incontrôlé : après avoir dépassé « un commencement de rixe entre deux hommes, parmi des femmes hurlantes » (*FC*, Pl III, 6), caricature du genre, le Pierrot s'arrête à un jeune homme « affalé sur une banquette, hors de souffle » et épuisé par la danse : capté par cette nouvelle inversion du genre qui pare d'attraction l'homme affaibli, le Pierrot baise cette « bouche haletante, entrouverte ». Le mari comprend alors le sens du carnaval : « Consterné, il ne craignait plus, il n'espérait plus la trahison. » (*ibid.*) Il découvre, médusé, l'inversion finale qui le prive de sa prérogative virile, puisque l'objectif de sa femme est de « cueillir quelque autre passant, l'oublier », c'est-à-dire de se livrer au simulacre du désir masculin, et d'agir comme le fait Julie de Carneilhan, au grand dam d'Herbert.

C'est ainsi qu'une histoire anodine de « petit masque » et de « costume hermétique » a rendu tout son suc générique, loin de s'en tenir à une simple allégorie de la libération féminine : plus subversive, elle crée fictivement une situation limite où il est possible aux genres de s'inverser et où Colette lance sur la scène des personnages privés de leur soubassement générique, dans une liberté virtuelle permettant d'assumer l'ambiguïté véritable des genres hors du toilettage social.

Si l'audace de cette nouvelle est en quelque sorte gommée par son côté spectaculaire et marginal, un autre exemple de subversion générique, devenue contagieuse et collective, est raconté dans la nouvelle « Mode de Paris » de *La Maison de Claudine*. Si le récit reste lié au travestissement dans un contexte de théâtre, un glissement insidieux s'opère puisque le scandale ne provient pas ici d'une comédie jouée sur scène, mais entre les représentations : elle déplace donc la subversion dans la sphère privée qui reste pourtant, comme symboliquement, et comme par contamination, imprégnée de l'artifice.⁵ Elle raille l'engouement qu'une ville voisine (« tapie au pied de son château, prosternée devant ses châtelains titrés » *MCI*, Pl III, 1022) a développé

⁵ Il est intéressant qu'en ouverture de cette nouvelle, Sido renâcle à se laisser entraîner par sa fille à un spectacle de comédiens ambulants au titre évocateur : *Le Supplice d'une femme*. Mais de quel « supplice » la narratrice va-t-elle se faire l'écho (hormis celui que Sido prétend être le sien) ?

pour l'acteur principal, Marcel d'Avricourt. La femme du notaire — « qui copiait les robes de 'ces dames du château' » (mimétisme symptomatique d'une fausseté existentielle) — apprend que l'acteur a « une voix comme une jeune fille » et « brode » (« Une vraie fée ! ») lors de petits thés intimes « où chacun peut apporter son ouvrage ». Il n'est pas anodin que ce talent inattendu soit perçu par la naïveté populaire comme sans lien avec le jeu de rôle : « Ah ! madame, on ne dirait jamais un comédien ! ». L'effet mimétique est alors reporté sur les représentants mâles dévalorisés par l'inversion : le premier clerc de l'étude « comptait ses points sur l'étamine bien tendue d'un tambour », le fils du pharmacien « entrelaçait des initiales sur un napperon », « jusqu'au vieux M. Demange, tout tremblotant, qui s'essayait sur un gros canevas » (*MCI*, PI II, 1023). La narratrice a beau jeu de se moquer de ce qui est moins à ses yeux une inversion générique, dans toute la richesse et la subtilité de la nouvelle précédente, qu'un exemple de snobisme et de conformisme villageois. Epinglant au passage les ravages du mimétisme, fondateur du jeu social, elle règle les comptes probables d'une ancienne rivalité régionale et sociale. Ainsi peut-elle décrire avec humour la fin de cette mascarade par le retour au pays du châtelain absent, figure caricaturale du gardien de l'ordre social, qui a vite fait de flétrir le faux prestige des comédiens aux yeux des « braves gens » : « le lendemain matin la troupe levait le camp » (*ibid.*). La bataille du genre est toujours remportée à grands coups de clairons par les tenants de la catégorisation sectorielle (ici le châtelain cumule les forces de sa représentation, militaire, aristocratique et patriarcale : il bénéficie du crédit maximal, et même, apparemment, d'une certaine sympathie stratégique de la narratrice).

L'on voit que Colette ne cesse de s'intéresser aux diverses fluctuations des catégories de genre et reprend sans fin les mêmes thèmes de mimétisme social et d'inversion réprimée, — tantôt subtile et évanescence, tantôt caricaturale et collective — comme un des fantasmes majeurs qui vient nourrir et renouveler les fluctuations multiples élues par l'écriture.

*

Ajoutons un dernier aspect qui montre à quel point il est difficile de saisir les identités décalées, les écritures biaisées, les occultations qui dessinent dans l'œuvre colettienne une véritable esthétique de la complexité. C'est la présence, dans l'écriture, de stratégies de brouillage telles que le discours de déstabilisation interne ou la déroba. En effet le méta-discours joue sur une auto-dévalorisation récurrente. La narratrice ne cesse de discréditer sa propre écriture, déplore sa « folie » de vouloir décrire (*PrP*, PI III, 661). Le discrédit est un véritable leitmotiv : « J'y renonce ! [...] « c'est un métier de dupe » (*PH*, PI IV, 903). Quand par hasard elle juge avoir réussi, elle ne se gratifie d'aucune reconnaissance positive : « il n'y fallait pas tant de lignes et de mots, et voilà qui est fait. » (*PH*, PI IV, 898). Elle connaît aussi un corps à corps avec les mots, censé témoigner de la difficulté d'écrire et déclare que ce bras de fer joue en sa défaveur : « méfions-nous de ce mot, méfions-nous » (*PrP*, PI III, 658) ; il lui arrive d'avoir « peur » d'un mot (*MCI*, PI II, 1081), de « buter » sur un mot (*EV*, PI IV, 860), et même de « reculer devant les mots »⁶ ; problème qui peut aller jusqu'à un véritable conflit se dénouant, prétend-elle, toujours à son détriment : « j'ai bien cru ne pas m'échapper vivante de cette phrase ! »⁷

Ce topos de la difficulté d'écrire peut aller de la simple rhétorique de l'atténuation, lorsque la narratrice « tâte timidement » une nouvelle comparaison (*PrP*, PI III, 699) ; mais les fréquentes expressions « si j'ose écrire », « si j'ose dire », « je pourrais écrire »⁸ confirment l'incessant parti pris d'édulcorer, d'atténuer la force d'un paradoxe, l'audace d'une métaphore, comme si l'écriture reprenait d'une main ce qu'elle donne de l'autre : la création littéraire se présente ainsi comme un rééquilibrage incessant entre la liberté poétique et la nécessité de se contraindre, mais crée également une tension qui, pour ludique qu'elle soit, déstabilise aussi la lecture en sapant la position auctoriale. Ce procédé culmine dans un pseudo « complexe d'infériorité » affiché (et déclaré à André Parinaud⁹). La narratrice simule sa propre insuffisance face au langage et à l'écriture : si le mot « allait m'être trop grand ? » (*FB*, PI IV, 980), tout comme dans *La Naissance du jour* elle imaginait qu'entre sa mère et elle, c'était Sido « le meilleur écrivain » (*NJ*, PI III, 980). Tout ce méta-discours, distillé au fil du texte, est porteur d'une dynamique à visée auto-critique, à effet auto-correctif, voire auto-corrosif, comme si l'écriture tirait artificiellement une dynamique de sa propre négation. Ce jeu de cache-cache très subtil, qui participe à la complexité de l'œuvre colettienne, engage le principe même de l'acte créateur qui évolue non de manière linéaire, mais par circonvolutions à partir de son propre dépassement.

La déroba est l'autre forme d'une stratégie récurrente qui brouille les pistes et complexifie l'acte créateur. A l'oral, elle constitue chez Colette un vrai réflexe de communication et André Parinaud s'en énerve

⁶ Cité dans *Colette au cinéma*, Alain et Odette Virmaux, Fayard, 2004, p. 44.

⁷ *Colette au cinéma*, *op.cit.*, p.61.

⁸ *PrP*, PI III, 720 ou *FB*, PI IV, 972, *MCI*, PI II, 1062...

⁹ *Mes vérités. Entretiens avec André Parinaud*, éd. Écriture, 1996, p. 84.

souvent¹⁰ : dans sa vie comme dans son œuvre, Colette ne donne pas de réponses explicites, entretenant un flou qui contribue à l'opacité. A la fin des romans, l'esquive est comparable : les dénouements sont escamotés, la confrontation attendue et différée ne se produit jamais, laissant les lecteurs à leur attente. A ce titre Parinaud serait un archi-lecteur, porteur de toutes les frustrations du public. Mais il est intéressant que cette dérobaie s'exprime toujours en termes de négation linguistique. Ainsi, à la fin du *Blé en herbe*, Phil regrette que la dame soit « partie sans [lui] avoir tout dit » (PI II, 1270) ; à la fin de *La Seconde*, les deux femmes alliées qui ne souhaitent « que se taire » décident de « s'en remettre au silence » (OCC VII, 137). Et cette pratique s'étend aussi aux textes brefs de l'autobiographie, comme la fin de « La Couseuse », où la narratrice conclut qu'il convient, « devant l'instinct le plus trouble » découvert à l'adolescence, « de se taire et de mentir » (*MCI*, PI II, 1082). La dérobaie prend souvent en finale une forme stylistique plus élaborée et complexe, relevant d'une manœuvre littéraire (la fin de *La Naissance du jour* ou celle du *Pur*), comme si le brouillage poétique permettait de contourner un sujet ambigu.

Aux fluctuations du vivant, du sexe, du genre, de l'engagement politique et social, il convenait de rajouter l'entre-deux du silence et de la parole, où l'emploi du non-dit déclaré est utilisé à des fins littéraires. Car les lecteurs se retrouvent un peu comme Valentine dans son chagrin d'amour, face à la narratrice des *Vrilles de la vigne* qui lui promet la guérison : « vous sentirez dans votre cœur une chose inexprimable » ; elle « exprime » quand même cette « chose » sur laquelle elle brode poétiquement, ce mieux être qu'elle compare à la couleuvre qui « s'étire voluptueusement », à la chenille, à la « déchirure soyeuse » de « l'iris qui éclôt ». Mais Valentine, en réceptrice frustrée, l'interrompt et lui saisit les mains : « Encore ! encore ! dites encore !... » A quoi la narratrice répond : « - Encore ! mais c'est fini, mon enfant. Que voulez-vous donc ? » (PI I, 1023)

Il semble, ainsi, que l'intérêt de l'écriture colettienne se situe plus dans ce qu'elle dérobaie de réponse que dans ce qu'elle éclaire de questions. L'écriture poétique (au sens large) fonctionne à l'inverse de l'écriture thérapeutique.

Nous avons tourné pendant ce colloque autour de ces ambiguïtés, conscients que la complexité est elle-même l'objet d'une construction. Enrichis de nos incertitudes, nous pouvons continuer à interroger les stratégies et les doubles jeux que Colette a magistralement agencés dans son œuvre. Comme elle tenait à garder le « dernier mot » dans toutes ses relations (*FB*, PI IV, 1059), laissons lui — en hommage ultime à son art de l'illusion poétique — ce dernier mot : une façon qu'elle reste peut-être, qui sait, comme il est dit de la Chatte, notre « chimère »...

¹⁰ « - Vous ne le saurez pas. / - Vous ne voulez pas faire l'effort de me répondre ? *Mes vérités*, op. cit., p. 88.