



HAL
open science

La mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification dans l'oeuvre de Colette

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. La mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification dans l'oeuvre de Colette. Cahiers Colette, 1989, Colloque de Cerisy - 1988, 11, pp.53-74. hal-03174572

HAL Id: hal-03174572

<https://hal.science/hal-03174572v1>

Submitted on 19 Mar 2021

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.

La mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification dans l'œuvre de Colette

Colloque Colette, Cerisy-La-Salle (J. Dupont et Cl. Pichois dir.),
13-20 août 1988, *Cahiers Colette* n° 11, 1989, p. 53-74.

MARIE-FRANÇOISE BERTHU-COURTIVRON

Dépassant l'idée répandue d'une célébration univoque de la mère dans l'œuvre colettienne, nous voudrions démontrer les mécanismes de la filiation dans l'écriture. Le texte produit en effet un concept maternel qui sert de pôle d'attraction ou de repoussoir et parvient à maturité dans les récits de *Sido* et de *La Naissance du jour*¹. Face à sa mère, Minet-Chéri effectue deux modes de transgression² dans l'espace : soit elle s'évade à l'extérieur vers la campagne natale (*Si*, 160 et *JR*, 308), soit elle reste sur place et s'en prend au domaine de prédilection de Sido, le jardin (vol, détérioration...). Dans les deux cas, la cueillette (suivie de la consommation) constitue l'enjeu de la transgression. Mais dans le jardin, c'est surtout sur une de ses variantes moins radicales – le toucher – que se concentre le dilemme et donc l'enjeu de l'écriture³.

L'épisode central du jardin d'essai dans *Sido* va illustrer le rôle de catalyseur que joue le personnage maternel dans l'écriture. Sido a réservé le coin le plus chaud et le plus abrité du jardin pour ses expérimentations végétales : la mère choisit pour toutes ses créations l'espace du repli. Survient une première énumération de toutes les variétés de plantes entreposées ; face à la tentation de gratter la terre, l'interdit surgit brutalement : « - Ne touche pas ! /- Mais rien ne pousse ! » (*Si*, 164). Une nouvelle énumération végétale par Sido vise alors à initier la fille aux réalités cachées de l'existence, c'est-à-dire au trésor maternel souterrain et au mystère de l'éclosion : « Lis sur les fiches de bois. » Sido invite sa fille à une lecture des signes qu'elle a elle-même inscrits pour identifier chaque création végétale, comme plus tard la fille invitera sa mère à une lecture de sa propre création. La vocation de vie du monde maternel ainsi prise en compte, Sido répète, justifie l'interdit, comme pour en conjurer déjà l'impuissance :

« A aucun prix ! Si c'est la chrysalide, elle mourra au contact de l'air ; si c'est le crocus, la lumière flétrira son petit rejet blanc, et tout sera à recommencer ! Tu m'entends bien ? Tu n'y toucheras point ?

- Non, maman... » (*Si*, 165)

L'enjeu, pour la mère, est essentiel : c'est tout son univers qu'elle cherche à protéger en défendant cette promesse de vie à l'abri dans la terre, et en essayant d'en différer la mise au jour. Mais l'enjeu pour la fille est tout aussi fondamental puisqu'il concerne symboliquement la quête de l'écriture, déterminée par la présence de tout un réseau d'images et de signes projeté rétrospectivement sur la recreation de l'expérience natale. Ainsi l'image du « trésor » (*ibid.*), qui qualifie le but de la quête, se retrouve appliqué dans l'œuvre à l'objet de l'écriture⁴. Mais c'est surtout à travers le registre du toucher, version dérivée de la cueillette, que la tentation de gratter la terre s'apparente à la quête de l'écriture : l'enfant cherche à « hisser au jour ce que l'œil humain n'a pas, avant le [s]ien, touché » (*ibid.*). L'emploi du registre tactile comme relais de la sensation visuelle renforce l'enjeu de l'interdit énoncé par Sido.

Dans les premiers romans, le toucher apparaît comme la sensation-substitut avant le passage à l'écriture. Il s'applique non plus au domaine végétal qui est la sphère d'aventure propre à Sido, mais au registre animal spécifique à la fille. Par deux fois Claudine désire saisir un animal sauvage – écureuil et papillon – pour le plaisir de le toucher, c'est-à-dire de se l'approprier à un niveau sensoriel (*RS*, 222, 260). C'est dans *L'Entrave* que l'image parvient à maturité dans son rapport explicite à l'écriture : comme précédemment il s'agit, avec les mouettes, d'animaux en liberté, dynamiques, aériens, insaisissables.

Je n'ai envie de rien, que de toucher et de tenir fortement une de ces bêtes vivantes [...]. Ou bien je voudrais me satisfaire en les peignant, si je savais peindre, en les modelant, si je les sculptais ; je cherche en vain, faute d'avoir des mains qui pétrissent, qui créent, des mots pour dire le reflet de l'eau bleue au creux d'une aile blanche, ouverte ; des mots tout neufs pour rendre le gras et le soyeux d'un plumage qui défie la vague et l'averse... (*En*, 54)

L'animal que Claudine ou Renée rêvent, en marchant, de saisir représente le nouvel objet de la quête qui garde, transposée, la marque de l'ancien interdit : c'est désormais la simple impossibilité matérielle qui empêche sa réalisation : « Je la toucherais, si elle voulait, rien qu'en étendant le bras, mais elle ne veut pas » (*ibid.*). Le toucher étant inaccessible, un art de compensation est avancé, d'abord la peinture, puis la sculpture. L'écriture n'apparaît qu'ensuite, comme pari impossible, pour rendre cet ensemble de sensations visuelles et tactiles. Pari que l'auteure relève et accomplit en même temps, alors que Renée ne peut dépasser son destin d'errante improductive : elle était, dans *La Vagabonde*, attirée par « une grande feuille blanche tentante » (*V*, 390) comme elle l'est ici par « la blancheur tentante » de la mouette, sans pouvoir, dans l'un ni l'autre cas, écrire. Il est significatif, à la lumière de ce passage que la main de Sido, qui vient arrêter celle de Minet-Chéri dans le jardin d'essai et la détourner provisoirement du toucher, récupère à son profit l'écriture :

« Il n'y a qu'à gratter, pour voir... Une main preste arrêta la mienne – que n'a-t-on moulé, peint, ciselé cette main de Sido, brunie, [...] ses doigts longs bien façonnés en pointe, ses beaux ongles ovales et bombés... » (*Si*, 165)

Le toucher maternel qui réitère l'interdit vient se superposer au toucher transgressif. De cette interaction naît l'écriture, reportée provisoirement sur l'organe légiférant, la main de Sido. Dans ce contexte de transgression, l'hommage à la mère ne peut être qu'indirect et la réponse est contenue derrière l'appel à la création, délibérément impersonnel : « Que n'a-t-on moulé, peint, ciselé »... C'est en regrettant qu'un autre artiste ne se soit emparé de cette main pour la fixer dans sa création que la narratrice la fait elle-même revivre dans l'écriture qui récupère, dans sa maturité, les effets du modelage et de la peinture⁵. La transgression, fondée sur le toucher, provoque donc l'écriture, bientôt récupérée à la cause maternelle : déjà présente dans l'œuvre, la transgression connaît en effet dans *Sido* un traitement nouveau puisqu'elle s'y inscrit en conformité avec l'aventure maternelle :

Elle savait que je ne résisterais pas, moi non plus, au désir de savoir, et qu'à son exemple je fouillerais jusqu'à son secret, la terre du pot à fleurs. (*Si*, 165)

Pour plus de légitimité, la narratrice attribue à la mère le secret même de l'aventure et la dynamique de l'identification au sein de la distanciation. Les thèmes contradictoires de la désobéissance et du modèle choisi se retrouvent ici télescopés par le biais de l'écriture, alors qu'une quarantaine d'années séparent l'acte de transgression et le choix explicite du modèle maternel. La recreation fonctionne ainsi comme la serrure que vient ouvrir la clé – ou plutôt le passe-partout – du personnage maternel. Rappelons que dans tous ces récits, la mère

s'abstient de toucher, et nous allons voir la narratrice de *La Naissance du jour* s'extasier, non sans une certaine mauvaise foi, sur la « pureté de ceux qui n'ont pas commis d'effraction » (NJ, 425) ; certes Sido n'a pas touché, mais elle n'a pas écrit non plus. Et la suite du texte montre bien l'œuvre inachevée : « Elle m'a donné le jour, et la mission de poursuivre ce qu'en poète elle saisit et abandonna [...] » (NJ, 426). La poésie est là, mais l'abandon aussi, et donc l'incomplétude.

Cet épisode peut être comparé à quatre récits tardifs où a été transposée une des composantes du jardin d'essai : avec la disparition de la mère déjà largement recréée dans l'œuvre, ces quatre exemples présentent des déviations lointaines et dédramatisées de l'épisode initial : soit la chrysalide disparaît du jardin⁶ ou se trouve protégée par la fille⁷, soit l'auteure annule l'interdit⁸ ou transpose la transgression⁹. Par contraste, ces variantes mettent toutes en valeur l'impact dynamique que joue le personnage maternel dans l'épisode central. La même densité ne se retrouve pas plus au début de l'œuvre où Sido, qui n'a pas encore été recréée, est également absente. Comme exemple de transgression dans le jardin maternel, nous voyons Mlle Sergent piétiner les légumes de sa mère après que celle-ci, attachée à la seule fonction alimentaire du jardinage, a piétiné les fleurs de sa fille. L'interdit (devenu arbitraire et discriminatoire) entraîne une transgression proportionnée.

On peut voir tantôt la mère Sergent donner des coups de pioche méprisants aux petits vernis du Japon, aux bouleaux pleureurs, tantôt Mademoiselle danser d'un talon irrité sur les bordures d'oseille et les ciboulettes odorantes. Cette lutte nous tord de joie. (CIE, 200)

Seul le jardin de Sido – légumes en bas, fleurs en haut – pourra contenir dans l'œuvre toutes les variétés et toutes les harmonies, réconciliées autour de l'axe maternel recréé. Mais dans les premiers romans, l'agressivité est libérée à l'état brut, gratuit, sans aucune compensation. Elle provoque chez la protagoniste une « joie » d'autant plus vive que le conflit caricaturé est sans conséquence pour l'œuvre. Ainsi par rapport aux premiers romans, la transgression dans *Sido* perd en violence et gagne en subtilité. Par rapport aux récits tardifs, elle se concentre sur l'objectif maternel central. Elle est surtout recouverte, dans les récits de la maturité, par le discours de la proximité qui place la mère, par le biais d'un détour, à l'origine de la création.

Voyons comment cette dynamique fonctionne dans *La Naissance du jour*. Ce récit porte sur une période ultérieure de la vie de la fille : les rapports tranchés et univoques entre la mère et l'enfant font place à une casuistique plus complexe entre deux femmes mûres, dont l'une, morte dans la réalité, va succomber dans le texte.

La Naissance du jour se compose de deux parties distinctes qui correspondent chacune à une tentative différente, et même opposée, de récupération du personnage maternel. Dans la première, très courte, la narratrice part d'en bas, de la réalité de la consommation amoureuse qu'elle essaie, tant bien que mal, d'attribuer à sa mère. Dans une deuxième partie, elle inverse sa stratégie et, de façon plus convaincante, part d'en haut, de la réalité maternelle d'abstention vers laquelle elle essaie, tant bien que mal, de se hisser, et dont elle se défaussera subrepticement à la fin. Notons que d'une partie à l'autre, l'imagerie est commune : celle du cactus, du trésor, du toucher, témoignant d'une intention unique de se définir – coûte que coûte – par rapport au personnage maternel central. Première étape donc, celle de l'opportunisme : chacune a son pot de fleur, la mère comme la fille. Le cactus rose est d'abord attribué à la mère avec la fonction de concentrer l'aventure végétale et d'introduire déjà l'exclusion de l'amant à travers le refus de l'invitation. Un récit tardif, *En pays connu*, nous apprend que le cactus rose de Sido appartenait à son fameux jardin d'essai (EPC, 376) ; il s'apparente donc au bulbe de crocus et relève du même parti pris d'abstention. Jusque-là pas de surprise (sauf que la lettre est fausse). Pour prouver la filiation et justifier

l'identification, la narratrice va donc devoir transformer le cactus en motif consommatoire. Comme dans *Sido*, ce sujet scabreux est confié, pour plus de légitimité, à la mère elle-même dans une intervention imaginaire : à la fausse lettre succède le dialogue fictif.

Écarte-toi, laisse que je voie, me dirait ma très chère revenante... Ah ! n'est-ce pas mon cactus rose qui me survit, et que tu embrasses ? [...] Demeure, ne te cache pas, et qu'on vous laisse tous deux en repos, toi et lui que tu embrasses, car il est bien, en vérité, mon cactus rose, qui veut enfin fleurir. (NJ, 412)

Cette complicité de Sido, concevable seulement au début du récit, n'est élaborée qu'à grand renfort de métaphores. Détournée des préceptes maternels et décrite dans une tenue qui ne laisse aucune équivoque sur la nature des rapports amoureux, la narratrice parvient pourtant à rétablir la filiation par le biais de l'argument expérimental essentiel à Sido. L'écriture de la conformité se glisse donc toujours très habilement sur une déviation du modèle maternel d'aventure : gratter la terre dans le jardin d'essai, comme côtoyer l'homme à l'aube, figurent une extension de cette passion maternelle pour toute énergie vitale¹⁰. Ces deux déviations – qui, à l'encontre du modèle, incluent sinon la cueillette, du moins le toucher – sont présentées de façon non innocente par la narratrice comme les preuves de la conformité. Cette prouesse de style, condamnée à être brève, va être relayée par une autre manipulation poétique (confiée au dialogue intérieur) où le motif animal propre à l'aventure de la fille remplace rituellement le motif végétal de l'aventure maternelle. Ce dialogue constitue une variation de l'épisode du jardin d'essai : l'enjeu de la consommation n'est plus de toucher une chrysalide mais un papillon adulte, cette évolution reflétant la maturation de Minet-Chéri en une femme dans la force de l'âge, parvenue à la maturité de ses sensations.

Mes premiers colloques avec moi-même m'ont instruite, sinon gardée de faillir :
« Ne touche pas du doigt l'aile de ce papillon.
- Non, certainement... Ou rien qu'un peu... Rien qu'à la place fauve-noir où glisse, sans que je puisse fixer le point précis où il naît, celui où il s'épuise, ce feu violet, cette léchure de lune...
- Non. Ne le touche pas. Tout va s'évanouir, si tu l'effleures seulement. » (NJ, 425)

Dans ce récit consacré à la célébration maternelle, il y a réticence à faire assumer l'interdit par Sido. Privé de son fondement et présenté pour les besoins de l'intrigue comme l'objet d'un dilemme intérieur, l'interdit perd de sa force. Parallèlement la transgression est présentée plus comme une question de dosage (« rien qu'un peu ») que comme une désobéissance caractérisée. La prolixité du texte sur le toucher révèle l'inclination de la narratrice. La transgression relance, comme toujours, l'écriture. Dans la difficulté à saisir la couleur s'illustre tout le défi de la recreation, « fixer » avec les mots la contingence vitale, qui échappe à la perception visuelle ; « léchure de lune » : tâche impossible que seul un néologisme enrichi d'une métaphore tente de suggérer. Naît rituellement une deuxième tentation de toucher, avec le doigt le plus sensible, afin de préciser la perception : la seule anticipation de cette sensation tactile relance l'écriture qui tente une nouvelle saisie métaphorique de la contingence (« sa fuite dans le poil de l'aile... » -*ibid.*). Le personnage maternel, caché derrière ce dialogue, reparait à la fin pour tirer les conclusions de l'acte consommatoire et rappeler la priorité de l'abstention :

A n'en pas douter, ma mère savait, elle qui n'apprit rien, comme elle disait, « qu'en se brûlant », elle savait qu'on possède dans l'abstention, et seulement dans l'abstention. (*ibid.*)

Pour la première fois la possession est récupérée au service de l'abstention, ce qui commence à effacer les repères entre les genres. (D'autre part ce « savoir » de Sido n'est pas inné mais

déclaré acquis à l'issue d'un apprentissage répété de la « brûlure », c'est-à-dire de l'expérimentation.) Cette première perte des repères fixes va permettre alors à la narratrice d'annuler tous les contraires : « Abstention, consommation, le péché n'est guère plus lourd ici que là [...] » (*ibid.*).

Cette digression sur le papillon n'aura donc eu d'autre but que de détacher l'expérience du dilemme abstention/consommation renvoyé au néant, et de développer – à partir de la tentation que la narratrice attribue à Sido – une nouvelle source de filiation : la passion pour le fils séducteur constitue l'un des temps forts de la manipulation du personnage maternel¹¹, et vient alors entériner le renouvellement de l'activité amoureuse. La narratrice fait feu de tout bois et, cédant de nouveau à l'argumentation expérimentale, tente une nouvelle preuve de la conformité à partir de l'aventure à l'aube, amalgamant aux chastes « aurores » maternelles ses propres « levers d'astres » (*NJ*, 427) : la conformité dans la compromission est donc choisie, illustrée, scandée, de la déduction la plus brutale (passion incestueuse) jusqu'à la variation métaphorique la plus subtile. Diversifiant sans cesse le cadre du dialogue, la narratrice invente une autre intervention fictive, la sienne propre, pour demander à Sido¹² de cautionner son choix : « J'aurais dit à ma mère : “Vois. Vois ce que je fais. Vois ce que cela vaut [...]” Mais il était trop tard » (*ibid.*). Pour sortir du dédale de casuiste dans lequel elle s'est enfermée, la narratrice érige un mur – la réalité de la mort de Sido – qui interrompt ponctuellement la construction mentale du personnage maternel et oblige la fille à parcourir le chemin en sens inverse.

Dernier recours au dialogue fictif, avant d'être évacué du récit : une nouvelle invention du discours maternel vient détruire l'impact de la première, en opposant la réalité végétale du gui à celle du cactus rose :

« Rejette ton ente un peu monstrueuse, ma fille, le greffon qui ne veut prospérer que par toi. C'est un gui. Je t'assure que c'est un gui. » (*ibid.*)

Le discours maternel destiné à la fille est toujours emphatique, soit par la mise en relief quasi biblique (« il est bien, en vérité, mon cactus rose »), soit par la redondance (« je t'assure que c'est un gui ») : est ainsi légitimé l'artifice de l'exploitation du discours maternel. La résistance nouvelle de la mère à l'amant, qui vient détruire la complicité première, se nourrit du contraste végétal entre le gui, plante sauvage, commune et parasite, et le cactus, plus précieux puisque sa floraison est rare, mais surtout situé dans le recoin le plus chaud et le plus abrité du domaine maternel. Tout défi au monde natal se renforce toujours d'une rivalité dans l'espace : le fruit du roman, déjà étonnamment mûr, est prêt à être cueilli. Mais le dialogue fictif, privé d'unité, s'interrompt de lui-même : ce n'est pas tant les mots qui, comme l'assure la narratrice, manquent, qu'une référence maternelle moins équivoque.

Le recours final au dialogue rapporté conventionnel apparaît comme la tentative ultime et dérisoire de faire jouer la filiation au niveau de la compromission, puisque la narratrice y prend l'exemple des deux mariages de sa mère : « Mais, maman, que ferais-tu à ma place ? – Une bêtise, sûrement. La preuve, c'est que j'ai épousé ton père... » (*NJ*, 428). Cette identité dans la compromission, établie au niveau le plus concret et immédiat (contrastant avec la précédente tentative métaphorique) se révèle plus probante mais, calquée sur la réalité, elle entrave l'idéalisation et annule l'écriture. Se montrant prise à son propre piège, la narratrice feint de rétablir à grand peine la supériorité maternelle : « Non, assurément, une femme aussi grande ne pouvait commettre les mêmes “bêtises” que moi [...] » (*ibid.*). Après avoir brouillé les repères d'évaluation de l'acte lui-même, la narratrice jette le flou sur le rapport imitatif. Pour sortir de ce paradoxe, la fille redonne la parole à la mère pour qu'elle interrompe le

processus d'identification à bas prix : « La première, elle me décourageait de l'imiter [...] » (*ibid.*). Quel est donc le motif de cette distanciation imposée par la mère ? Objet miraculeux sorti du chapeau de la narratrice, c'est l'écriture dont la mère redoute, sous l'effet de l'exclusivité amoureuse, la disparition (elle regrette que sa fille ne reste pas avec un amant plus fade avec qui elle « écrirai[t] de belles choses » : « L'autre, tu vas t'occuper de lui donner tout ce que tu portes en toi de plus précieux. » *ibid.*).

Pour prouver à Sido qu'elle n'est effectivement pas « trop en danger » (*NJ*, 429), la narratrice va devoir inverser sa stratégie en maintenant – par le biais de la référence maternelle – une distance artificielle, et toute fictive, avec l'amant (seulement potentiel à ce stade) : l'identification dans la consommation cède le pas à la conformité dans l'abstention dont Vial, bouc émissaire, fait les frais. L'enjeu est de trouver, dans le jardin de l'écriture, le véritable cactus rose repris par la mère. Ici commence la deuxième partie.

La narratrice va délaissier la position de Sido sur le dilemme amoureux pour détourner l'attention du lecteur vers des exemples variés de l'aventure maternelle, se réservant ainsi une marge d'action plus grande pour élaborer une solution, non plus dans le discours rapporté ou imaginé, mais à travers le non-dit. Après une première manipulation de la conformité, la narratrice choisit donc de contourner l'obstacle : l'écriture va en effet donner toutes les garanties de l'abstention, mais permettre une possession finale détournée (ce compromis étant par ailleurs chargé de recouvrir la consommation de la femme-Colette dans la réalité). Pour sortir de ce début clos sur lui-même et trouver un débouché à l'intrigue, l'auteure en redistribue donc les données en creusant l'écart entre le modèle réel et la narratrice – privée désormais de la jouissance – et imaginant une autre source plus figurée et plus plausible de filiation. Puisque l'aventure demande explicitement la solitude, l'auteure efface l'homme du récit, ne gardant qu'un personnage fantôme et commun, Vial (qui possède – souvenir du cactus – un logis rose). Mais pour bâtir cette nouvelle filiation, la narratrice doit faire œuvre d'imagination et inventer, à partir des lettres de Sido, ce modèle maternel manquant.

D'où les faux accords.

L'exploitation des lettres – plus que celle du dialogue limité à l'interaction – va transmettre l'exigence de solitude. Mais ce n'est désormais qu'indirectement et poétiquement que l'écriture maternelle, à travers des anecdotes, reçoit la fonction romanesque de chasser l'homme que la fille hésite encore à garder. Ainsi à la phase orale du premier récit – celle du dialogue et celle de la jouissance – succède la phase plus mentale de l'écrit : celui de la mère (dont les lettres s'allongent et se multiplient au fil du récit) et celui de la fille. Notons que Vial, exclu de la jouissance, ne l'est pas du partage gastronomique qui garde, au début de cette deuxième partie, les traces de l'ancien partage amoureux : les deux protagonistes élaborent ensemble après le bain une sauce succulente pour le dîner et la narratrice ne cesse de provoquer Vial à la consommation : « Serre-moi mon tablier, Vial. [...] Trempe le bout de ton doigt dans ma sauce. Hein¹³ ? » L'idéal d'abstention ne parvient pas à recouvrir totalement la réalité de la consommation qui affleure dans le texte, bien qu'innocemment réduite au niveau gastronomique. Mais quittons ce divertissement culinaire pour goûter une nouvelle création : celle que concocte seule avec elle-même la narratrice à la fin du récit.

C'est de nouveau à travers l'image du trésor enfoui (le mystère du petit marchand de laine) que s'établit le parallèle avec la mère et que s'élabore, par superposition implicite avec l'épisode du jardin d'essai, l'idée de la proximité. « Goût, divination du trésor caché... » (*NJ*, 502). Le mouvement reste le même puisque le secret recherché se trouve pour les deux femmes sous terre : « [...] elle allait droit à ce qui ne brille que secrètement, eau qui languit loin de la lumière [...] » (*ibid.*). Le verbe de mouvement marque la détermination de Sido et son absence de doute face à l'aventure : Minet-Chéri va, avec la même foi et dans la même

solitude gratter la terre. Si le trésor maternel est comparé à une source, il n'est pas fortuit que la source souterraine soit, dans le même récit, associée à la mère elle-même et soit justement troublée par le toucher de la fille.

Dans le cœur, dans les lettres de ma mère, étaient lisibles l'amour, le respect des créatures vivantes. Je sais donc où situer la source de ma vocation, une source que je trouble, aussitôt née, dans la passion de toucher, de remuer le fond que couvre son flot pur. (NJ, 440)

Que l'image de la source soit d'abord figurée (l'origine) avant d'être récupérée au sens propre (le flot), illustre bien la dualité du personnage maternel comme motif d'inspiration mais aussi de transgression, et renforce le lien entre tous les réseaux d'images qui se recourent dans les récits de la maturité. La mère fonctionne donc pour la fille comme le petit marchand de laine pour Sido, à cette différence près que la source maternelle à découvrir et écouter se trouve pour la fille enterrée profondément en elle-même et que l'écriture est l'espace de la résurgence. Le toucher transgressif reste la modalité paradoxale d'exploitation du personnage maternel dans l'œuvre. S'il provoque à la mort immédiate les créatures vivantes, il assure l'éternité à la mère disparue, permettant la réalisation de la « vocation » de la fille, et donc de l'écriture. A la recherche d'un trésor inédit, la fille de Sido ne cesse de gratter : la terre, le fond de la source et la page à écrire.

Dans les premiers romans où manque au contraire la référence maternelle, gratter la terre ne peut jamais signifier l'aventure mais le repli, la quête frénétique de soi-même et de ses racines : Claudine, également à la recherche de la source, gratte la terre de Casamène, pour trouver une identité dans la possession (C'est « à moi ! » -RS, 166). Le déracinement et la perte de toutes les richesses n'ont pas été encore conjurés dans l'œuvre par la recreation du personnage maternel. La narratrice de *La Naissance du jour*, bien pourvue d'une mère, peut seule élaborer dans le texte un jeu subtil de cache-cache avec Sido. Elle va s'évertuer habilement à confondre les deux acceptions du trésor : 1) la mère et 2) Vial/le marchand de laine, chacun à son niveau comme deux manifestations de la source et, sous couvert de célébrer l'un, va en fait recréer l'autre.

Ce glissement se perçoit à la manipulation du prologue, apparemment dédié à la mère, qui se trouve introduire et clore la première partie. Mais la conclusion (qui reprend l'imagerie du trésor) ne s'applique plus qu'aux souvenirs amoureux de la vie d'une femme.

Le temps, et leur nombre, font qu'elle est obligée, dans la mesure où son trésor s'accroît, de se reculer un peu de lui, comme un peintre de son œuvre. Elle devient – par un art inespéré – équitable... Imagine-t-on, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. (NJ, 432)

Dans la première version manuscrite¹⁴, le recensement entier – et pas seulement la dernière phrase – était prévu au début de l'ouvrage et affirmait d'emblée le désir de mise en perspective des amours passées : la narratrice s'adressait aux hommes qui l'avaient fait souffrir, considérant comme dans ce texte les richesses également reçues. Par un chassé-croisé habile cette dédicace aux amants est déplacée, insérée au milieu de la version finale et allégée des allusions trop personnelles. En même temps que progresse la fiction, seule la formule finale est renvoyée au début du récit et rayonne ainsi, ambiguë, sur toute l'œuvre. Par ce premier hommage à Sido la narratrice cherche à gommer l'amant du récit, comme pour faire oublier qu'il en sera le thème final. Placée en préambule et suivie d'une lettre maternelle, la dédicace semble signifier que le modèle à atteindre est celui de Sido.

Or, ce passage lui donne une tout autre dimension : le modèle recherché est celui de l'écrivain idéal qui aura réussi, non pas à se passer de l'amour mais grâce à son art, à remettre

en perspective ses amours passées et leurs servitudes. L'art idéal est de nouveau défini par rapport aux autres arts (la peinture) et s'impose comme art total. C'est également vers ce but que tend tout le récit et c'est à ce même travail de récréation¹⁵ que va se livrer la narratrice sur Vial après son départ, le recul nécessaire étant cette fois obtenu par le renvoi prématuré de l'homme. En comparaison de cette richesse infinie de la récréation, la narratrice déclarera finalement ne plus regretter le « petit trésor racorni » (*NJ*, 509) que lui aurait donné l'amour si elle s'en était contentée.

Mais ce trésor-substitut emprunté au registre maternel va en fait alimenter la dynamique de la distanciation que l'insertion de l'écriture maternelle est chargée de masquer. Si les deux renvois (réel puis mental) de l'amant sont dictés par l'exemple maternel¹⁶, ils sont tous les deux suivis d'une résurgence inattendue de l'amant qui provoque un réajustement de la conscience filiale. La dérobade finale de la narratrice s'amorce de façon discrète et imagée (la reprise de l'écriture après l'exclusion est qualifiée de « douce infraction » -*NJ*, 500). Le regret inattendu de Vial¹⁷ développe bientôt une controverse explicite dans le texte où la narratrice contredit pour la première fois, et de façon abrupte, les paroles de Sido :

« Auras-tu hérité de mon amour pour les tempêtes et tous les cataclysmes de la nature ? », m'écrivait ma mère. Non. (*NJ*, 506)

Le décalage apparaît en fait à un double niveau puisque dans la lettre véritable, l'héritage est énoncé par Sidonie (la mère dans la réalité) de façon affirmative et non interrogative : « Tu as hérité de mes goûts, mon trésor chéri. Tu aimes les cataclysmes¹⁸ [...] ». D'autre part, dans une première citation de cette lettre (lors de l'incendie de la grange), la narratrice avait introduit, parmi les cataclysmes plus inoffensifs (comme le vent) cités par Sido, le feu comme source d'extase¹⁹. Délaissant le feu, support de l'argumentation expérimentale, la narratrice revient à la version initiale du vent plus propice à la transgression puisque, chargé de « raccorder » le présent au passé, il échoue ce soir-là. Le renversement est donc complet entre la correspondance où Sidonie plaintive se sent délaissée mais veut croire à la filiation, et la fiction où Sido reçoit officiellement tous les honneurs mais où elle est privée subrepticement – et sur un sujet apparemment anodin – de l'adhésion finale. A la suite de cette prise de distance brutale, il semble que la narratrice tente brièvement de se justifier et de minimiser la désertion. Un aveu aussi explicite amène un flottement sur l'attitude à prendre ; la narratrice se réfugie bientôt derrière les ambiguïtés du non-dit : « [...] je me tais. À toi de me rappeler au silence. » (*NJ*, 507) Le non-dit succède, dans le récit, au dit du non. Suit une des plus longues citations de la correspondance maternelle, consacrée au choix de son linceul par Sido. L'intensification de la référence maternelle – destinée à masquer la trahison progressive – ne peut mener qu'à la mort de la mère fictive dont l'exigence reste trop idéale. L'idéalisation va donc servir de paravent à la désertion : en donnant la parole à Sido dans le texte, la narratrice fait croire à l'efficacité du modèle en se réservant, à travers le silence, la possibilité de s'y soustraire.

Elle va finalement délaissier le non-dit au profit d'un mode d'expression intermédiaire, plus figuré et poétique, et promettre à l'amant un second retour en l'identifiant au cactus rose offert par la mère au début du récit.

Lorsque tu me reviendras, il faut que je puisse te donner, à l'exemple de ma mère, ton nom de « Cactus rose » ou de je ne sais quelle autre fleur en forme de flamme, à éclosion pénible, ton nom futur de créature exorcisée. (*NJ*, 508)

L'homme cesse d'être sujet d'observation pour devenir sujet d'écriture. L'identification de

Vial au cactus rose, et donc à l'aventure maternelle, constitue l'objectif du récit ; mais au lieu d'être octroyée avec libéralité par Sido comme au début, elle devra être conquise à la force du poignet par la narratrice à la fin du récit : c'est tout l'enjeu de l'écriture. Si le cactus rose ramène l'idée du compromis qu'il incarnait déjà²⁰, il est désormais adapté aux exigences du modèle maternel fictif (renoncement et abstention). Grâce à l'écriture, tous les chemins de l'aventure ramènent à Sido. Ce retour, par des voies différentes, à l'image initiale du cactus après l'étape intermédiaire du gui est une opération végétale délicate qui explique toutes les ambiguïtés et les attermoissements du récit. Ce n'est que sur le mode de l'absence que l'amant peut évoluer dans la hiérarchie des plantes et gagner ses lettres de noblesse.

D'où la difficulté de l'éclosion, nouvelle construction de l'écriture. En effet, tant que Vial était présent, la narratrice se désintéressait de lui justement parce qu'il ne laissait deviner aucun « drame de gestation, de croissance » (*NJ*, 485). L'image va se trouver inversée dès que Vial, exclu, va devenir objet de regret, puis de récréation. La résurgence du cactus s'articule d'autre part autour d'une formule des plus ambiguës : « à l'exemple de ma mère », car elle sert de charnière entre le modèle fictif et le personnage réel. Elle implique en effet que Sido donne à la beauté d'une fleur, à la force vitale, la suprématie sur le monde social. Or en fait, il s'agit ici non pas d'imiter Sido elle-même, mais de traiter Vial comme Sido dans le texte²¹ et d'inventer pour chacun d'eux, Sido la jardinière et Vial l'amant, une récréation propre à son domaine d'aventure et qui ne s'embarrasse pas, dans les deux cas, d'une légère transformation du réel : la fausse lettre de la mère, le faux renvoi de l'amant, encadrent le récit au début et à la fin et lui donnent sa dimension figurée.

À la stratégie du non-dit succède celle du double langage²².

Il est donc clair que dans l'œuvre de Colette, la mère fonctionne à plus d'un titre comme catalyseur d'écriture. De façon inattendue, elle va être réintroduite comme modèle final, justement sur ce sujet essentiel de l'écriture, pour concrétiser l'éclosion – décidément laborieuse – du cactus. « D'elle, de moi, qui donc est le meilleur écrivain ? N'éclate-t-il pas que c'est elle ? » (*NJ*, 509) La comparaison est vite tranchée et, prenant son lectorat à témoin, la narratrice impose sa conclusion par la violence lexicale (« éclate »). Insérant la description maternelle entre les deux dernières lettres, la narratrice force ainsi dans le récit la dimension finale de la mère. L'objet de cette description – la beauté d'un enfant – était déjà apparu au début du récit (*NJ*, 424), chargé alors de jeter l'équivoque sur le personnage maternel enclin à la tentation. Cette deuxième occurrence prouve au contraire la supériorité de Sido illustrant – s'il était besoin de le prouver encore – la flexibilité dans l'utilisation du discours maternel.

La mère va servir dès lors de modèle, non plus comme moteur de l'exclusion mais comme source d'inspiration. La dernière lettre va apporter, avec le testament littéraire de Sido, les moyens à la fille de tirer parti de ce modèle d'écriture. Elle reçoit le secret d'une nouvelle forme qui vient s'illustrer dans un espace concret. Notons que le niveau figuré du message final vient surtout de ce que, contrairement aux autres, cette dernière lettre n'est pas citée directement puisqu'il s'agit de fragments, mais présentée et commentée par la narratrice, ce qui facilite l'exploitation du symbole.

[...] cette lettre, au lieu de la contempler comme un confus délire, j'y lis un de ces paysages hantés où par jeu, l'on cacha un visage dans les feuilles, un bras entre deux branches, un torse sous des nœuds de rochers... (*NJ*, 510)

Le message est transmis par un dessin de l'aube, moment de création et de découverte pour les deux femmes. Mais l'auteure projette sur le paysage entrevu sa propre vision de création : paysage en effet symbolique où le corps à déchiffrer est bien celui de la mère. Tel est le paysage natal que l'auteure a déjà recréé en y transposant les éléments maternels. Lecture du monde que propose Sido, mais aussi lecture de ce paysage intérieur qui recevra ses formes et

ses couleurs, à l'aube, dans l'écriture. Dernier adieu d'un corps qui va disparaître pour mieux renaître dans l'œuvre. La narratrice s'empresse de mettre en pratique ce message de création dans le paragraphe suivant qui clôt le roman, mais en prenant une légère distance vis-à-vis du message perçu car le corps chanté, rêvé, transfiguré, n'est pas celui de la mère (pas plus que celui de l'enfant) mais celui de l'amant.

[...] l'ami ambigu qui sauta la fenêtre erre encore [...] que je l'assiste seulement et le voici halliers, embruns, météores, livre sans bornes ouvert, grappe, navire, oasis... (*ibid.*)

L'écriture s'empare de tout ce qui a été perdu et Vial – construction du roman – retourne à sa vie immatérielle par cette poésie finale. L'influence maternelle permet de canaliser le regret, sublimé entre les lignes d'un nouveau paysage. Vision irrationnelle du paysage marin, syntaxe nouvelle : de la juxtaposition des images naît la poésie. Le monde de pluralité et d'inconsistance – qu'il s'agisse d'éléments aériens insaisissables (embruns, météores) ou plus denses et impénétrables (halliers) – devient après l'allusion centrale à l'écriture, monde d'unicité, regroupant des images plus précises, plus denses, plus accessibles et riches de vie. Paysage intérieur qui s'inscrit, grâce au livre ouvert, comme une promesse sans fin d'écriture²³. Même si la narratrice a dévié du thème prévu, elle a répondu à l'invitation maternelle, en créant un nouveau langage du désir sublimé à travers l'espace et dans l'écriture. « Adieu, cher homme, et bienvenue aussi à toi. » (*NJ*, 423), annonçait la narratrice au début du récit.

Dans l'œuvre colettienne, l'écriture de la proximité recouvre donc toujours la réalité de la distanciation, que celle-ci soit explicite comme dans l'autobiographie (épisode du jardin d'essai), ou officieuse et discrète comme dans le "roman" (*La Naissance du jour*²⁴). La justification est plus délicate dans ce dernier car l'enjeu y est moins tangible et n'est concrétisé que par le croisement des métaphores puisque le toucher est évacué du récit. Mais il est symptomatique que la proximité à la mère ne puisse s'exprimer de façon linéaire. À ce titre *La Naissance du jour* est un dédale : si tous les chemins mènent à Sido, c'est à reculons que la narratrice avance parfois.

Rappelons que l'auteure de *Mes apprentissages* déclare n'avoir jamais confié à sa mère ses chagrins sentimentaux ; un chassé-croisé révélateur se fait jour dans l'œuvre : dans le récit autobiographique, la fille cache à Sido la divergence sentimentale (qui la rapprocherait d'elle) et dans l'intrigue romanesque, elle cache la proximité sentimentale (qui l'éloignerait de la mère) : l'exploitation du personnage maternel dans l'œuvre de Colette n'a rien d'une sinécure.

Le paradoxe final est que les deux manipulations du personnage maternel dans *La Naissance du jour* finissent par s'annuler : celle du modèle réel (transformé, à travers la modification des lettres, en un personnage idéal plus exigeant) et celle du modèle fictif ainsi créé (et déserté subtilement à la fin). La désertion finale ramène au modèle réel qui donne l'exemple du compromis. Pourquoi donc cette tension constante dans l'écriture entre distanciation et identification à la mère et pourquoi ce détour littéraire par Vial et Hélène avec qui la narratrice semble tellement s'ennuyer ? Ils permettent à l'écriture de remplir sa fonction cathartique, conjurant l'impossibilité d'avoir, auprès de la mère, la prééminence affective : il n'est pas fortuit que le récit place Sido au croisement de deux passions rivales, celle du père et celle du frère, qui excluent la fille (d'où le « scrupule » de la narratrice à réclamer pour elle seule, à la fin du récit, le mot maternel, « si brûlant », de « mon amour » *NJ*, 510). Au pôle inverse s'ajoute le jeu de la contre-force : Minet-Chéri se révèle la seule

des quatre enfants à tenter et réussir l'évasion inconditionnelle. Le discours de la proximité reçoit alors dans l'œuvre un rôle expiatoire, une fois la désertion finale rendue irrémédiable par la mort de la mère. C'est pourquoi la fille n'est jamais libérée et recherche auprès de la mère le cautionnement permanent de l'évasion : « Qu'aurais-tu fait à ma place ? » (NJ, 474) répète la narratrice à la fin du récit.

Si l'ouverture du jardin natal laissait les enfants « sortir clandestinement, le mur enjambé, et clandestinement rentrer » (Gi, 297), il faut à la narratrice dans la maturité inventer un nouveau retour clandestin, qui abolisse la désertion initiale. Mais truquant les cartes de l'acte réparateur, la fille agence non innocemment, pour faciliter l'exclusion, un Vial falot et pitoyable, qu'il sera facile d'enjamber pour rentrer. En entretenant la dynamique de l'écriture, le personnage maternel se révèle également productif sur un plan formel à travers la création d'un genre romanesque nouveau. De ce discontinu de l'intrigue sans cesse interrompue par l'écriture maternelle, de cette rupture continue qui coupe court à toutes les illusions romanesques, de ce flux cyclique qui vient relancer le récit, naît une forme nouvelle qui fait éclater le cadre du roman traditionnel.

Tous les géniteurs, même écrivains attirés, n'ont pas dans la littérature un impact aussi fructueux sur leur descendance. En comparaison, notons l'hommage univoque que réserve Marie de Gournay à Montaigne, son père d'alliance défunt : « ce père qui revivrait en moi si je n'étais morte en lui²⁵ ». Pas de perte dramatique chez Colette, mais un jeu bien portant et subtil, une série de variations autour du personnage maternel central que l'écriture fait revivre, ballet qui n'exclut pas les écarts, chant qui égrène les fausses notes : « Qu'importe la mélodie [...] » (NJ, 426), avait prévenu la narratrice...

NOTES

1. Toutes les références sont empruntées à l'édition des *Œuvres Complètes*, Flammarion, 1973 (OCC).

Sigles des œuvres citées :

BS	<i>Belles saisons</i>
BV	<i>Bella-Vista</i>
CIE	<i>Claudine à l'école</i>
DMF	<i>De ma fenêtre</i>
En	<i>L'Entrave</i>
EPC	<i>En pays connu</i>
EV	<i>L'Etoile Vesper</i>
Gi	<i>Gigi</i>
JR	<i>Journal à rebours</i>
MA	<i>Mes apprentissages</i>
MCI	<i>La Maison de Claudine</i>
NJ	<i>La Naissance du jour</i>
PrP	<i>Prisons et Paradis</i>
RS	<i>La Retraite sentimentale</i>
Si	<i>Sido</i>
V	<i>La Vagabonde</i>

2. Ce terme est à prendre à son sens commun d'infraction et non selon son acception psychanalytique.

3. Lorsque la narratrice de *Prisons et paradis* évoque ses goûters d'enfance, elle énumère « les cœurs de salade dérobés au potager » (PrP, 211). Mais la transgression est minimale lorsque l'objet du délit est déjà destiné à la consommation et surtout lorsque la mère est absente du récit : la transgression n'entraîne alors qu'une mention brève et anodine dans l'œuvre. Elle devient fondamentale dans l'épisode du jardin d'essai où l'interruption de la maturation végétale, devenue gratuite, s'oppose directement dans le texte à l'interdit maternel.

4. Renée essaie de conjurer l'improductivité en évoquant les « trésors qu'on décharge lentement sur la

feuille vierge » (V, 226) et la narratrice de *Belles saisons*, après avoir décrit les Noëls de son enfance, enchaîne sur « un autre trésor, tout aussi imaginaire » (BS, 74) : la description du jardin natal.

5. L'effet catalyseur du toucher sur l'écriture se retrouve dans un texte antérieur. Désormais inoffensif puisqu'il vise une chenille adulte, le toucher n'est donc plus interdit :

« Je la détachai doucement et elle se tordit, coléreuse [...] » (MCI, 54). Comme dans *L'Entrave*, c'est la réaction animale, ici la colère, qui porte la marque de l'interdit. Suit une intervention de la narratrice adulte pour poser l'acte de récréation : « Tout est encore devant mes yeux [...] tout est sous mes doigts : révolte vigoureuse de la chenille, [...] et la petite main durcie de ma mère » (*ibid.*). Le toucher mental, en réactivant le toucher réel, provoque la récréation. Notons que dans ce texte où ne s'accomplit aucune transgression, l'évocation de la main de Sido reste brève et elliptique alors que précise et détaillée dans l'épisode du jardin d'essai, elle s'épanouit et se libère sous l'effet de la contre-force.

6. « Il y avait chez Sido, sur l'étagère au long du mur chaud, d'autres cactacées et cactées que la mamillaire. [...] Sous l'étagère s'enterrait la tortue, pour ne reparaître qu'au printemps. Toutes les tortues se sont appelées Charlotte » (EPC, 376). La transgression comme dimension d'aventure propre à la fille a disparu de ce récit tardif. Par contre-coup disparaît aussi toute la symbolique du trésor enfoui sous terre alors que l'impact de la vitalité maternelle sur l'écriture n'est plus à prouver : au lieu du viril surgeon ou de la chrysalide se trouvent enterrées les tortues (toutes équivalentes par le nom), privées de la dynamique de l'éclosion et de la transgression essentielle à la réalisation de l'écriture : ce nouvel épisode, fort bref, s'interrompt de lui-même.

7. « Nous détachions des branches, des trous de murs, les chrysalides des papillons pour les loger dans une caissette de sable fin et attendre le prodige, la métamorphose... » (BV, 388). Là encore l'observation, devenue répétitive, des chrysalides a perdu tout caractère transgressif puisque le principe d'abstention est respecté (et même directement relié à Sido car la narratrice vient de reconnaître chez Achille et chez elle une « curiosité qui nous venait, à lui et à moi, de notre mère » *-ibid.*). Avec le décalage des années (Minet-Chéri a grandi, l'auteure a vieilli) et celui de l'espace (la scène se situe dans la campagne, loin de Sido), la dynamique du toucher transgressif disparaît.

8. « Vous n'êtes point de l'école Ne-touche-pas-à-ça ? [...] Vous m'en voyez bien aise, moi qui fus mise, très tôt à l'enseignement contraire dont le grand principe est Touche-à-ça » (DMF, 50). Dès lors qu'il ne menace plus l'intégrité du monde natal, le toucher est accordé de façon naturelle et presque obligatoire par l'instance maternelle : il devient la seule méthode fiable – et désormais inoffensive – d'initiation à la connaissance. Il s'agit non seulement de familiariser l'enfant à l'éternel mystère de l'éclosion (toucher les chatons prêts à naître) mais de l'instruire également des dangers environnants. Le toucher devient, comme bientôt l'écriture, une échelle d'évaluation intérieure et personnelle de l'expérience vitale. Peu importe que cette initiation soit douloureuse pour l'enfant si, interne au monde natal, elle lui apprend à participer au mystère vital. Ainsi le « touche-à-ça » et le

« ne touche pas » sont les deux facettes d'une même aventure maternelle consacrée au respect de la prolifération vitale, mais l'orientation dans l'écriture s'inverse selon l'époque.

9. La réalité de la transgression est, dans ce dernier récit tardif, détachée de son origine filiale et transposée sur une force cosmique. C'est au printemps torride qu'est confié l'acte transgressif de « violenter toutes les éclosions » : « C'est le plus difficile à évoquer. Je l'empoigne par un bourgeon, un germe vermiforme, une viorne, et je tire à moi, avec précaution... » (EV, 327) La volonté d'appropriation reste, à un autre niveau, le but de la quête : pour accomplir l'écriture, la narratrice perpétue l'acte du toucher avec détermination (« empoigne »), mais avec la retenue d'un art parvenu à maturité. Face au printemps chargé de la transgression et de la violence, le toucher – d'autant plus symbolique qu'il est mental – apparaît comme une conjuration du massacre, fonctionnant comme métaphore explicite de l'écriture. « Sur les champs nus règnent le silence et la chaleur [...] partout un insecte succombe au bord de la source de vie, une larve laiteuse rend son sang blanc, la chrysalide éclate comme une cosse. Un massacre s'organise dans les ténèbres du sous-sol » (*ibid.*). Sur l'espace de la campagne est projetée l'ancienne expérience de transgression. À la voix maternelle énonçant l'interdit, succède le silence environnant qui met en relief la disparition de la mère. Malgré la « difficulté » de la récréation, le pari est gagné et se mesure à la prolixité finale du texte sur cette mort souterraine. Les mêmes éléments végétaux et animaux (graine prête à éclore, chrysalide) se retrouvent dans le texte tardif, montrant que c'est la mise à mort perpétrée dans l'enfance que l'auteure, dans sa vieillesse, conjure. La mort n'est plus ce moyen d'accéder à l'écriture mais un sujet comme un autre de méditation. En l'absence de toute référence maternelle, l'écriture fonctionne comme négation de la transgression en assurant la vie au bourgeon condamné.

10. Sido relève chez sa fille les marques physiques de l'aventure (« je le reconnais à ta fièvre, [...] au battement de ton cœur et au cri que tu retiens » -NJ, 412) qui se retrouvent lors de la quête dans le jardin d'essai où l'enfant recherche « ce choc, ce battement accéléré du cœur, cet arrêt du souffle » (Si, 165).

11. Ne serait-ce que parce que la narratrice déduit elle-même cette passion maternelle à partir de deux passages différents de *Sido* : l'un sur la beauté émouvante de sa petite-fille (NJ, 424), l'autre sur la tristesse de sa voisine (NJ, 431).

12. Elle prend à témoin l'ongle maternel – instrument de l'aventure végétale – qu'elle sait apte à «

interroger dans la terre les semences dormantes » (*NJ*, 426) : la quête de la jardinière Sido est ainsi implicitement mise en parallèle avec celle de la fille dans le jardin d'essai, les deux récits montrant un même parti pris de prouver la conformité.

13. *NJ*, 434 (et dans la première version manuscrite : « Goûte le jus qui tombe dans ma cuiller » -B.N., N.a.fr. 18658, f° 17).

14. B.N., N.a.fr. 18658, f° 1-5.

15. Le processus d'idéalisation annoncé ici (« repousser à son rang quelque scandaleux détail » -*NJ*, 432) se concrétisera à la fin du roman par la recreation de Vial, fondée sur la même vision sélective et interprétative (« ôter au monstre sa bosse, sa corne », « effacer un mont » *NJ*, 507).

16. La première exclusion est perpétrée « en l'honneur » de Sido (*NJ*, 474). La seconde, mentale, s'obtient par l'identification des deux sources cachées, celle de la mère et celle de la fille : « je renoncerais à cela comme je renonce au reste, par décence » (*NJ*, 508). Cette résolution maternelle entraîne aussitôt le deuxième renvoi, provisoire, de l'amant : « Fuis, mon favori ! » (*ibid.*).

17. Il est révélateur que le regret de Vial soit alors énoncé en termes de dévastation végétale. « Ce n'est pas elle qui eût brutalement questionné : "Vial tu t'es donc attaché à moi ?" De pareils mots flétrissent tout... [...] Pousse-t-on avec cette hâte, toutes choses vers leur fin ? » (*NJ*, 502). L'impatience de la protagoniste – toujours aussi vive depuis l'enfance – a amené le départ de l'amant potentiel comme elle avait provoqué à la mort « le viril surgeon », et cela à travers la même image végétale de la flétrissure (à cette différence près que cette flétrissure est due non plus au toucher – et pour cause – mais rattachée à l'échange verbal). La dévastation végétale attribuée à Vial sera bientôt compensée par l'éclosion du cactus qui conjure la perte. Mais l'ironie est que même dans le regret (qui la rapproche de l'amant et l'éloigne de Sido), la narratrice continue à prendre – non sans mauvaise foi – sa mère pour modèle (« Ce n'est pas elle... ») et brouille une nouvelle fois les repères en superposant le calque de l'abstention (ne pas flétrir) à celui de la consommation (garder l'amant).

18. *Lettres de Sido à sa fille*, Des femmes, 1984, p. 113. Il s'agit ici, au demeurant, des lettres de Sidonie à sa fille, l'appellation « Sido » étant dans notre texte réservée à la mère élaborée dans l'œuvre.

19. « Que ce feu est beau ! Auras-tu hérité mon amour des cataclysmes ? » (*NJ*, 456).

20. M. Mercier, dans son étude sur *La Naissance du jour*, décèle dans la récurrence poétique de « l'homme-fleur » au début et à la fin du récit, la résurgence de l'ami Goudek. Ce constat « Homme, mon ami... » (dans *Colette. Nouvelles approches critiques*, p. 62), fondé sur l'étude génétique, confirme que les deux séquences où la narratrice est le plus proche de l'amant (dans ses bras ou dans l'écriture) correspondent au modèle réel de consommation. Le Vial central – trop inconsistant malgré les dires de la narratrice – bénéficie donc d'un apport extérieur qui étoffe la recreation finale.

21. Pour justifier un regret inconséquent, la narratrice s'expliquait déjà au lecteur : « Vous vous étonnez : "Comment, ce petit homme, qui a dit trois paroles et s'en va ? Vraiment, ce petit homme, oser le comparer à..." » (*NJ*, 506). Le regret lui-même précédant la recreation amenait un premier parallèle entre Vial et un modèle idéal, non identifié dans le discours. Pour sortir du non-dit, la narratrice avait alors recours à une comparaison, justement fondée sur l'imagerie maternelle : « Quand vous vantez à une mère la beauté d'une de ses filles, elle sourit en elle-même parce qu'elle pense que c'est la laide qui est la plus jolie » (*ibid.*). Comme pour compenser la première relation père/fils défavorable à Vial et rejetée au début comme sujet d'écriture, la narratrice lui substitue la relation mère/ fille, plus valorisante pour l'enfant, qui illustre le caractère mental et arbitraire de l'idéalisation. L'inversion des données (transformation de Vial en fille) forme la base de l'équation, essentielle à la recreation future : elle permet surtout d'occulter, à travers le registre utilisé, la provocation que représente la résurgence de l'amant. « Je n'aurai besoin de le grandir que quand je le regretterai moins » (*ibid.*). L'évolution que la narratrice prévoit pour Vial dans le texte est bien celle de Sido dans l'œuvre.

22. Rappelons les hésitations de la narratrice, au début du récit, à écrire un livre sur la possessivité maternelle, puis l'abandon de ce projet. Sa réflexion partait de Vial comme exemple de fils opprimé : « J'ai parfois voulu écrire l'histoire d'une progéniture dévorée, jusqu'aux os, par ses géniteurs » (*NJ*, 436). Le scandale de cet abus affectif est dénoncé très concrètement par le registre de la consommation glotonne et outrancière – étranger à Sido. Ainsi le refus de discréditer la cause maternelle en développant ce thème amène en fait le refus, à ce point du récit, de prendre Vial comme sujet d'écriture fonctionnant justement au détriment de la mère et alimentant de façon trop manifeste la rivalité fondamentale.

23. Ce qui n'empêche pas la recreation de s'interrompre d'elle-même et d'amener le récit à sa fin, comme si – fondée officiellement sur l'abstention – elle se révélait insuffisante à alimenter l'écriture.

24. Le décalage s'exprime toujours en termes de non/oui que l'écriture tente d'annuler : dans *Sido*, ne touche pas / je touche (mais je fais comme ma mère) ; dans *La Naissance du jour*, renvoie l'homme / je le renvoie, comme ma mère le dit (mais je le regrette et je le recrée). La proximité sert de point de départ dans *La Naissance du jour*, d'arrivée dans *Sido* : elle n'est jamais l'objet d'une écriture linéaire mais d'une controverse.

25. Élyane Dezon-Jones, *Marie de Gournay, Fragments d'un discours féminin*, Corti, 1988, p. 193.