

C'est de la faute de Colette

L'Intertextualité dans trois ouvrages de
Régine Detambel

(La Modéliste,

Le Jardin Clos,

Elle ferait battre les montagnes)

par

Anne Elizabeth Collett

Student Number: PRCANN 002

Ce travail a été réalisé sous la direction du Professeur J.-L. Cornille,
Professeur dans le Département de français à l'Université du Cap (UCT)
en Afrique du Sud.

Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the award of the degree of
Master of Arts in French Literature

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signature.....

Date *19.4.2002*

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Remerciement

Nous remercions l'Ambassade de France à Pretoria
pour son soutien financier à l'occasion de
la réalisation du second entretien
avec Régine Detambel

Abstract

This study examines the intertextuality present in three works by Régine Detambel, a contemporary French writer. The works in question are *La Modéliste*, *Le jardin clos* and *Elle ferait battre les montagnes*. The traces of intertextuality in Detambel's works derive from the influence of Colette, who commenced her writing career at the turn of the 20th century – a writer whose profound effect on Detambel caused her to devote her essay *Colette – comme une Flore; comme un Zoo* to a study of the botanical and zoological metaphors for the human body present in her precursor's work.

The theoretical aspect of this study is based on Antoine Compagnon's *La Seconde Main* which examines the role of the quotation in its broadest sense, as well as Gérard Genette's *Palimpsestes*, a study of the traces of one author's work in another's. Genette qualifies this terminology by naming the original text a *hypotexte*, while the transformation thus derived is called the *hypertexte*.

The intertextuality present in Detambel's works is examined on both a literary and a thematic level. The former comprises a study of the quotation within its context as a metaphor derived from Colette's work and transformed by Detambel into a poetic form which transcends that of its origin. The power of the quotation to initiate dialogue – and dialectic – is also studied, together with the role of the reader in both the realisation and the completion of the text. Implicit in this examination is the role of the writer of this study, as reader of both Colette and Detambel.

On a thematic level, we examine the concept of a triumphant and inviolable femininity which has its roots in a pagan vision of woman, one which predates any form of monotheistic religion. Colette's influence is also present as a literary style which is visceral and frank, while simultaneously qualifying for the epithet of 'prose poetry'. A female gaze which reverses the stereotypical prerogative of the male gaze is further evidence of Colette's influence.

In her role as author, attention is drawn to the fact that Detambel, like Colette, has no declared intention with regard to the reader; her works are entirely non-didactic. It is this lack of intention, a hallmark of both authors' works which renders them universal.

For both women, writing was a catalyst in the discovery of both their feminine nature and their writing potential, in a world which today differs little from that in which Balzac described aspirant women writers as "half-women; ones who might just as well be described as men."¹

Two interviews conducted with Régine Detambel, revealed a writer and woman in no doubt as to her identity in both spheres. Like Colette, Detambel succeeds in triumphing over adversity precisely *because of*, (and not despite), a femininity which is inviolable – and inviolate. So closely does this image conform to that of Colette, that there is no question that Detambel's work *is* 'Colette's fault' – the irony of which lies in a reversal of the traditionally pejorative connotation of that phrase.

¹ Balzac: *La petite sœur*: p. 269

C'est de la faute de Colette

*L'Intertextualité dans trois ouvrages de Régine Detambel
La Modéliste, Le Jardin Clos, Elle ferait battre les Montagnes*

1. Introduction - Qu'est-ce que l'Intertextualité?

Selon Régine Detambel, c'est de la faute de Colette si elle a écrit son roman *Elle ferait battre les montagnes*, une déclaration d'autant plus ironique qu'elle ne recèle aucune connotation péjorative.

Cet ouvrage serait ainsi purement né de Colette, Detambel l'ayant écrit juste après son essai sur Colette, intitulé *Colette - Comme une Flore; comme un Zoo*, à un moment où elle était encore "nourrie de ses métaphores et de ses obsessions."¹ C'est donc l'exemple de Colette qui l'avait poussée à écrire un livre sur la chevelure d'une petite fille, un ouvrage où il est surtout question de "cheveux et de la magie d'une fillette vue comme une divinité païenne, éclairant l'eau, charmant les poissons."² Oui, c'est bien de la faute de Colette, tout cela.

Mais notre voyage d'exploration ne s'arrêtera pas à cette seule œuvre. On va sonder les profondeurs de deux autres ouvrages, à savoir *La Modéliste*, dont le texte se borne aux lexies féminines, et *Le Jardin Clos*. On entreprendra donc un voyage à la recherche des traces d'une intertextualité qui a ses racines dans l'œuvre de Colette, une source inépuisable d'inspiration pour Régine Detambel.

Comme Detambel, qui en débutant comme lectrice des ouvrages de Colette, a découvert un "feuillage inextricable, un bas taillis très touffu où l'on ne peut entrer que seule,"³ nous allons entamer un voyage à travers un monde païen, peuplé d'animaux, de plantes et surtout de femmes toutes enveloppées d'un mystère préhumain et universel.

Et comme Colette, qui s'est débattue, comme "une mésange chassant le ver sous les bas taillis, à l'ombre d'[un] feuillage inextricable,"⁴ on va se ressourcer aux ouvrages

¹ Detambel: courrier électronique, janvier 2000

² Ibid

³ Detambel: Colette - comme une Flore, comme un Zoo: p. 12

⁴ Ibid: p. 7

de Detambel tout en découvrant un monde qui nous insuffle du courage, comme à la paysanne bretonne qui touche d'un côté le menhir et de l'autre le chêne.

Oui, c'est de la faute de Colette, tous ces ouvrages de Detambel, au point qu'ils ont amorcé notre voyage d'exploration non seulement à la recherche des traces d'une intertextualité, mais aussi bien d'une découverte de soi-même. Et l'on ne voit rien d'ironique là-dedans.

Parlant de ses essais sur Colette, et des images colettiennes dont ils sont peuplés, Detambel souhaite "...qu'il en jaillisse une collection d'images qui paraîtront inépuisables, dévorantes et enivrantes de sensations."¹ Et elle ajoute que les images dans son œuvre "...révèlent [la] richesse commune et [la] communion,"² des métaphores de Colette qui a su habilement marier "les trois règnes" du monde humain, animal et végétal. Reprenons le flambeau que Detambel nous tend, pour lui rendre justice en donnant à cette déclaration toute sa valeur.

¹ Detambel: Colette – comme une Flore; comme un Zoo: p.13

² Ibid: p. 13

2. *Conceptualisation et la méthodologie de recherche de cette étude*

2.1. *Problème*

Detambel avoue que ses œuvres sont '*de la faute de Colette*'.

Il faut donc établir la véracité (ou l'inverse) de cette déclaration par une analyse détaillée des trois œuvres de Detambel ainsi qu'une étude des œuvres pertinentes de Colette.

2.2 *Les sous-problèmes*

- Il faudra examiner *l'Intertextualité* qui existe entre les œuvres de Colette et de Detambel, au niveau du signifié en se servant des œuvres de Bachelard, ainsi qu'au niveau du signifiant avec l'appui des œuvres de Compagnon, de Genette, de Kristeva et d'Irigaray.
- On étudiera le degré auquel l'hypotexte de Colette est visible comme hypertexte dans les œuvres de Detambel.
- L'hypertextualité de Detambel par rapport à l'hypotexte colettien, est-elle une métaphore pour une évolution dans l'optique féminine envers elle-même ainsi qu'envers l'homme?
- Les citations, ne sont-elles pas des éléments de base pour effectuer une métamorphose de la femme en être autosuffisant?
- En tant qu'auteur, dans quelle mesure les intentions de Detambel sont-elles un reflet de celles de sa devancière?
- Le style de Detambel, est-il aussi viscéral et poétique que celui de Colette, et partagent-elles le même goût des mots?
- Le lecteur des œuvres de Detambel, éprouve-t-il la même impulsion de les lire dynamiquement, et de les re-écrire comme c'était le cas de celle-ci pour les œuvres de Colette?
- Dans quelle mesure l'écrivain défunt a-t-elle contribué à ce que Detambel appelle '*la féminité triomphante*'?
- L'optique féminine: y a-t-il un écart entre celle de Colette et de Detambel, étant donné une distance spatio-temporelle de presque un siècle dans la vie des deux femmes?

- Dans ce contexte, dans quelle mesure les métaphores de Colette pour la femme utilisées par Detambel, ont-elles été modifiées par l'optique d'une femme contemporaine?
- L'image païenne de la femme qui incarne la 'féminité triomphante', dans quelle mesure l'image de la femme a-t-elle joué un rôle inspirateur et créatif dans l'œuvre de Colette et de Detambel?
- Dans quelle mesure l'écriture elle-même dans la vie de Colette et de Detambel qui ont, tous les deux, su construire leurs vies *par* leur art, a-t-elle joué le rôle d'un catalyseur pour réaliser le potentiel créatif et artistique des deux écrivains? Dans quelle mesure l'écriture, les a-t-elle aidées à construire leurs vies, et pour surmonter les stéréotypes de leurs époques?
- Comment se manifeste la modernité dans les œuvres de Detambel comme un écho contemporain de la modernité colettienne?
- Dans quelle mesure la poésie en prose des textes de Detambel renchérit-elle sur ceux de Colette?
- La voix de Detambel, est-elle un écho contemporain de celle de Colette? Comment exprime-t-elle la liberté d'un écrivain qui a su se réaliser par le truchement de l'écriture?

2.3 *Suppositions et une hypothèse*

- Detambel avoue avoir été influencée par Colette dans la mesure où tout ce qu'elle écrit est "*de la faute de Colette*". Dans son essai *Pourquoi j'aime Colette*, elle faisait remarquer qu'elle avait "...peu écrit qui ne soit inspiré de Colette."¹ Il nous incombera donc de fournir le bien fondé de cette déclaration.
- L'hypotexte colettien, qui a été transformé en hypertexte dans les trois œuvres de Detambel, constitue la base de cette étude.
- Les métaphores pour la femme employées par Detambel ont été inspirées par celles de Colette dont l'origine provient du monde botanique et zoologique. "...j'ai eu l'idée de parler des images du corps dans l'œuvre de Colette..."²
- Le paganisme et surtout une image païenne de la femme jouent un rôle capital dans les œuvres de Detambel et de Colette. Bien que *Le Livre des subtilités des*

¹ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?*: p. 9

² Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 10

créatures divines d'Hildegarde de Bingen lui ait permis de "... découvrir, [...] un lien éventuel avec les sources païennes de Colette,"¹ c'est surtout le portrait de Bel-Gazou, la fille de Colette, qui l'a étonné "... au point d'avoir envie de le redessiner pour [s]'imaginer mieux cette drôle de déesse païenne..."²

- Les éléments naturels du cosmos – la terre, l'eau, l'air et, dans une moindre mesure, le feu, jouent un rôle important dans les œuvres de Detambel, ce qui va de même pour les œuvres de Colette. "Les pages de Colette ressemblent aux éléments,"³ disait Detambel dans son essai sur Colette. Il faudra donc utiliser deux œuvres de Bachelard pour découvrir l'importance des symboles des éléments cosmiques dans les œuvres de Detambel.
- *L'Hypothèse* : D'après une interprétation des données découvertes, suivie par une évaluation et une analyse détaillées des problèmes et des sous-problèmes, les trois œuvres de Detambel, sont-elles vraiment '*de la faute de Colette*' ?

2.4 *Ouvrages pertinents à consulter pour cette étude :*

- Ouvrages principaux de Régine Detambel et de Colette
- Ouvrages critiques sur Colette
- Ouvrages de référence
- Articles généraux (y compris ceux de Detambel)
- Un article critique sur *La Modéliste*
- *Entretiens*: on entendra aussi la voix de Régine Detambel au cours de deux entretiens du 29 septembre 2000 et du 9 mai 2001 respectivement.

2.5 *Méthodologie des recherches*

- Un examen des données historiques et littéraires trouvées dans les œuvres consultées
- Une validation des données principales.
- Une critique selon les preuves découvertes de la constatation de Detambel que "*C'est de la faute de Colette*"

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 11

² Ibid: p. 17

³ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 147

- Un examen de la diégèse de Colette par rapport à celle de Detambel afin d'établir si les métaphores féminines (dont Detambel avoue avoir été 'nourrie'), avaient évoluées selon une optique féminine modifiée au cours d'un siècle.

2.6 Conclusion

- Les implications de l'œuvre de Detambel pour les écrivains et les lecteurs à la fois pour construire leur vie et leur art par le truchement de l'écriture sont pertinentes pour n'importe quelle époque ainsi que pour n'importe quel genre.
- Les œuvres de Detambel doivent beaucoup à un style poétique, viscéral et dynamique de Colette, qu'elle a su investir de ses propres données d'écrivain.
- La modernité de Detambel, qui est un héritage de sa devancière, investit ses œuvres d'une universalité et d'une validité qui garantissent leur intérêt pour des générations ultérieures de lecteurs et d'écrivains.
- Les œuvres de Detambel, comme celles de Colette, pourraient servir de modèle pour LA vie contemporaine.
- L'intertextualité dans Detambel est significative du point de vue d'un renchérissement sur les œuvres référentielles de Colette effectué par la citation qui a subie des transformations.
- Les textes de Detambel appartiennent à la catégorie textuelle dite *scriptibles* selon le terme de Barthes, ce qui amorce une lecture dynamique et annotatrice, voire une ré-écriture du texte.

3. *L'Intertextualité dans La Modéliste, Le Jardin Clos et Elle ferait battre les Montagnes.*

Bien que Gérard Genette, dans son œuvre *Palimpsestes* ait défini cinq types de relations transtextuelles, à savoir l'intertextualité, l'hypertextualité, le paratexte, l'architextualité et la métatextualité, on se limitera à une étude des deux premiers types dans cette analyse. Genette qualifie l'*intertextualité* comme "...une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes," c'est-à-dire, par "la présence effective d'un texte dans un autre."¹ Citation, allusion et plagiat en sont les formes usuelles: seules les deux premières ont trait à cette étude.

Le deuxième type de transtextualité qui nous occupera ici est l'*hypertextualité*, que Genette définit comme "...toute relation unissant un texte B (l'hypertexte), à un texte antérieur A (l'hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire."² On verra comment une telle relation hypertextuelle naît au terme d'une opération *transformationnelle* opérée sur l'hypotexte originel par l'hypertexte, sans pour autant le citer ou en parler manifestement. Dans ce contexte, on verra que les textes de Detambel ne pourraient exister *tels quels* sans ceux de Colette; que leur existence résulte d'une transformation textuelle, et qu'ils évoquent donc les textes de Colette sans pour autant les citer manifestement.

L'intertextualité et l'hypertextualité sont les deux concepts majeurs dont nous ferons usage pour approfondir les liens entre les textes de Detambel et de Colette. Selon Michael Riffaterre, l'intertexte est 'la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.'³ Or, ce sont en l'occurrence les ouvrages précurseurs de Colette qui sont à l'œuvre dans la création littéraire de Detambel. On découvrira donc les traces relationnelles de l'hypotexte colettien dans les œuvres de Detambel (qui est, elle, de l'ordre hypertextuel.)

Suivant Genette, l'hypertexte dérivé d'un hypotexte antérieur naît au terme de transformations simples ou indirectes, c'est à dire, par *imitation*. Il faudra se rendre

¹ Genette: *Palimpsestes*: p. 8

² Ibid: p. 13

³ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 131

compte du rôle de l'imitation dans la création des œuvres de Detambel par rapport à la maîtrise du style littéraire et de la représentation des images de Colette qu'elle a absorbées. On s'occupera de la question des transpositions thématiques effectuées par Detambel sur l'hypotexte de sa devancière.

Régine Detambel, dans son article *Pourquoi j'aime Colette?*, a constaté elle-même qu'elle a "peu écrit qui ne soit pas inspiré par Colette."¹ Il est évident que l'intertextualité joue un rôle capital dans une étude sur la transtextualité entre les œuvres des deux écrivains. Selon la définition de la transtextualité comme 'transcendance textuelle du texte' (c'est-à-dire tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes), on verra qu'il y a bien des liens à la fois manifestes *et* secrets entre les œuvres de Detambel et de Colette; des liens manifestes au niveau littéraire des signifiants communs, ainsi que plus secrètement, par rapport aux signifiés partagés.

L'intertexte est, en effet, si étroitement identifié à la production du texte qu'il en devient le symbole, la littérarité elle-même s'y jouant, étant donné que "l'intertextualité est [...] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule [...] produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non-littéraires, ne produit que le *sens*."² (c'est nous qui soulignons). Le terme 'intertexte' ou 'intertextualité' a été créé par Julia Kristeva lors d'un séminaire de Barthes sur les travaux du critique russe Mikhail Bakhtine, dont la visée était le déplacement de la théorie littéraire vers la productivité du texte. Elle a profité de l'occasion pour souligner le rôle de la citation dans le "dialogue entre les textes" (pour emprunter la désignation utilisée par Bakhtine, dont l'idée est calquée sur une idéologie sociale du texte, ou, autrement dit, dans l'intertexte. Kristeva étaye l'aspect dynamique et circulaire de l'activité intertextuelle, dont la citation est l'embrayeur, en qualifiant le texte comme une "mosaïque de citations" où "tout texte est absorption et transformation d'un autre texte."³ En poursuivant l'idée de l'intertexte comme un

¹ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?*: p 9

² Riffaterre cité par Genette: *Palimpsestes*: p 9

³ Kristeva: *Recherches pour une sémanalyse*: p. 85

dialogue entre les textes, Michael Riffaterre le qualifie comme "...la perception, pour le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie."¹

L'intertextualité qui existe entre les œuvres de Detambel et celles de Colette se situe tant aux niveaux purement littéraire que thématique. Au niveau littéraire on décèle des signifiants communs (dont les métaphores botaniques et zoologiques), ainsi qu'un style d'écriture bref et concis, mais aussi poétique en raison des images frappantes de la nature. En ce qui concerne le style, c'est surtout une façon d'écrire qui est viscérale, style caractéristique des œuvres des deux écrivains, et d'autant plus étonnant qu'elles travaillent à près un siècle l'une de l'autre.

Au niveau thématique, on va considérer des points de repère en ce qui concerne la position des deux écrivains par rapport à un manque d'engagement social, historique et politique; une tentative de se libérer des préjugés qui hantent les écrivains féminins de nos jours; le courage tenace de se *construire* par le biais de l'écriture, et surtout le pouvoir créatif des images qui aboutit à la création d'une sur-réalité poétique – une poésie en prose.

On se rendra aussi compte de la modernité de Detambel par rapport à celle de Colette – un concept que l'on va approfondir du point de vue du monde spatio-temporel habité par les deux écrivains – l'une au début du XXe siècle, l'autre à la fin. Une étude de l'intertextualité entre les textes des deux écrivains nous dévoilera une ouverture sur le texte, sinon sur le monde au début du XXe siècle – l'époque de Colette, ainsi qu'au monde temporel de Detambel au début du XXIe siècle. Avec l'intertextualité en œuvre, on passe du texte clos au texte ouvert; du "structuralisme au post-structuralisme."²

L'universalité des œuvres de Detambel ainsi que de celles de Colette est un point de repère capital pour dévoiler la présence d'un hypotexte colettien derrière l'hypertexte de Detambel. On verra qu'une telle universalité est due à ce que Michel del Castillo nomme "une lumière du commencement du monde qui [apparente les personnages

¹ Riffaterre, cité par Genette: Palimpsestes: p.9

² Compagnon: Le Démon de la Théorie: p.128

colettiens] aux figures des légendes et des contes.”¹ - ce qui vaut aussi pour les œuvres de Detambel.

¹ Michel del Castillo: *Colette, une certaine France*: p. 298

4. *Analyse des trois œuvres de Detambel par rapport à celles de Colette*

4.1 *La Modéliste*

La Modéliste, le premier roman de Detambel dans une série de trois œuvres qui constituent le corpus de cette thèse, évoque un univers tout empreint de féminité. Amputé de la moitié masculine du lexique, il s'y actualise uniquement des lexies féminines; la méthode oulipienne d'écrire du texte devient ainsi une métaphore de la féminité qui règne dans le roman entier. Cette 'amputation' du lexique fait penser à un autre roman de Detambel, *L'Amputation*, qui raconte l'histoire d'un sculpteur, Delarc, qui se réveille un matin amputé de sa main droite, qui s'est métamorphosée en la matière qu'il travaillait la veille. Voilà l'artiste tout entier attaché à son œuvre, de la même façon que la modéliste, Coline, est attachée à sa création, *La Robe Fantaisie*. Personnage principal du roman, cette robe souligne l'hommage rendu à la féminité par l'œuvre en évoquant une espèce de parcours initiatique de la féminité.

Ce roman féminin, est-ce une tentative de la part de l'auteur de découvrir sa propre féminité? Dans un entretien avec Régine Detambel, elle a donné la clé à cette question en avouant qu'elle "...l'[avait] écrit à la main [...] à une époque où [elle] ne sa[vait] même pas être une femme, autrement qu'en utilisant les contraintes."¹ Que l'œuvre ait été écrite en n'utilisant que les substantifs féminins prouve à quel point elle était "loin d'[elle]-même."² Ne pourrait-on pas en déduire que Detambel fut également 'amputée' d'elle-même à cette époque de sa vie?

Au demeurant, la Robe Fantaisie, personnage principal de *La Modéliste* est une métaphore de l'écriture elle-même – ce qui a été confirmé par Detambel lors du même entretien. "...c'est une métaphore de l'écriture, j'en suis convaincue maintenant, ça m'a paru évident. Il y a pleine de choses qui le montrent assez effectivement – avec une aiguille, c'est comme écrire quoi, comme vous brodiez."³

¹ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 7

² Ibid: p. 7

³ Ibid: p. 11

C'est l'écriture oulipienne qui a permis à Detambel de filtrer son métier, son matériau, et en filtrant, elle croit qu'elle a trouvé mieux en ne se servant que d'une moitié du lexique. "...[on] filtre des parts, le matériau qu'[on] veut utiliser. Le travail oulipien, c'est ça,"¹ remarque-t-elle, un procédé qui a abouti à "un très grand résultat."² Cependant, comme elle a 'grandi, voire évolué' depuis l'époque de la création de *La Modéliste*, Detambel estime aujourd'hui avoir dépassé l'utilité de l'écriture oulipienne dans sa vie créative. Inspirée par une phrase de Paul Valéry, elle est actuellement en train d'explorer des voies nouvelles. Suivant Valéry, "*L'écrivain est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots.*" Alors on cherche, et "en cherchant on trouve mieux."³ Detambel avoue que pour elle, cette phrase de Valéry va "au-dessus de l'Oulipo.". Elle a donc l'impression d'avoir franchi les bornes de l'écriture oulipienne pour "trouver mieux".

Sans doute, Detambel s'est métamorphosée comme écrivain, juste comme la libellule dont Colette a souvent évoqué l'image dans ses œuvres. Comme la chrysalide, qui est à la fois protectrice et contraignante pour la libellule, l'écriture oulipienne a joué un rôle analogue dans la vie artistique de Detambel. Tout comme l'envie de construire "une forteresse de papier; une carapace solide pour supporter l'émotion de vivre"⁴ n'aurait pas été réalisée que *par* l'écriture, c'est donc l'écriture elle-même qui a libérée l'écrivain de la carapace de la vie, au point qu'elle déclarait que "L'écriture s'est battue pour [elle]." Et du moment où elle s'y est libérée, "ça sent la libellule qui sort de sa chrysalide."⁵ Voilà le rôle à la fois métamorphosant et libérant de l'écriture dans la vie de Detambel.

Analyse du texte

Dans cette œuvre, la modéliste en question, qui s'appelle Coline, a été complètement soudée à son outil, l'aiguille – exactement comme le sculpteur dans le roman '*L'Amputation*' que Detambel a publié presque à la même époque que *La Modéliste*. L'aiguille a effectivement façonné Coline au point qu'elle ne semble plus pouvoir lui échapper. Peut-on donc conclure que l'écrivain elle-même est soudé de la même manière à son propre outil – le stylo? Tout au début du premier chapitre du roman, on

¹ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 9

² Ibid: p. 9

³ Ibid: p. 9

⁴ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 9

⁵ Detambel: entretien, septembre 2000 p.7

rencontre la modéliste, dont “Toute la chirurgie de la nervosité s’exerce sur (ses mains); et l’aiguille et les mains, dans une insatiable pratique, se sont *mutuellement façonnées...*”¹ (c’est nous qui soulignons) au point que “l’aiguille usée s’est amincie, la paume s’est écrasée et ouverte.”²

Non seulement la main de Coline a été façonnée par l’outil, par son métier, mais son corps aussi a été discipliné par “la discipline corporelle qu’impose la broderie.”³ Il est donc possible d’y découvrir une métaphore pour l’écriture si l’on substitue aux mots ‘aiguille’ et ‘broderie’ les lexies ‘stylo’ et ‘écriture’. Ceci a été confirmé par Detambel elle-même lorsqu’elle fait remarquer que *La Robe Fantaisie* est une “métaphore de l’écriture.”⁴

Trame

La trame, ou l’architecture du roman, est elle-même une métaphore pour le tissu dont *La Robe Fantaisie* a été façonnée. Tout l’univers de la modéliste nous est dévoilé par les outils qui l’ont créé – “L’ aiguille est froide, sinon cruelle. Pourtant, des rayures mordorées surgissent, s’y hasardent. Elle est creusée d’une multitude de cavernes, minuscules, étincelantes, qui multiplient la faculté de réfléchir la lumière et de l’exaspérer. [...] De l’aiguille pure, disons originelle, ne subsiste, à première vue, qu’une rafle grêlée, néanmoins toujours aussi intraitable et lucide, fouillant avec avidité et sans y prendre garde – aussi bien la chair que la soie – une matière sans cesse renouvelée.”⁵ (c’est nous qui soulignons).

L’architecture des trois parties du roman, ainsi que celle de leurs cinq chapitres est significative en tant qu’elle préfigure en microcosme l’histoire de la modéliste. En gros, la structure tripartite du roman englobe effectivement les trois phases possibles de l’amour, thème universel de la vie. La première partie représente la naissance de l’amour tandis que les deux parties suivantes reflètent l’angoisse (y compris la trahison), et enfin le deuil ou le dénouement.

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 15

² Ibid: p. 15

³ Ibid: p. 15

⁴ Detambel: entretien: septembre 2000: p. 11

⁵ Detambel: *La Modéliste*: p. 14

Images poétiques

Le roman entier est parsemé d'images poétiques dont Detambel impute l'origine à l'écriture oulipienne – "...on fera attention parce qu'à cause de la contrainte, toutes les images sont poétiques."¹ Dans ce contexte, on se rappelle les propos de Detambel au sujet de l'écriture oulipienne qui exige que "L'écrivain cherche la méthode qu'il veut, la méthode oulipienne et en cherchant [...] il trouve mieux."² À son tour, ce sont des images poétiques qui résonnent avec d'autres moments du texte – images que Detambel compare avec la broderie sur la Robe Fantaisie. "La ceinture, les boutons, les boutons, la coquille, les roses qui s'agrafent sur la poitrine sont également brodées. Ainsi, l'aiguille a saisi une cellule de fourmi et l'a emprisonnée, juste avant la mitose, dans une invisible retouche, une touffe d'herbe est à jamais couchée sous la patte d'encolure, une méduse bifurquée s'abîme dans une pliure."³

On y retrouve plusieurs images rappelant les fileuses mythiques helléniques, ce qui souligne l'ambiance pré-chrétienne, voire païenne du roman. La présence des ruines d'une "...filature fondée en 1816"⁴, ou de la comparaison d'une "...grille verte aux arabesques compliquées collectionnant les feuilles mortes comme une fileuse de quenouille vide..."⁵ ne paraissent pas par hasard. De surcroît, le récit est riche en images de cercles concentriques qui évoquent la lune – et peut être le cycle menstruel, ce qui souligne à son tour l'empreinte féminine du livre: "La pelote, [...] évoque une moitié de la lune dont la corne visible serait en rabane."⁶ Et en plus, la toile d'araignée dans laquelle Coline va prendre Frédérique est évoquée par les chapitres eux-mêmes qui deviennent une métaphore des fils qui tissent ce piège. Suivant Fessler, "les chapitres de *La Modéliste* sont autant de fils qui, partant de la Robe Fantaisie, tissent la toile arachéenne dans laquelle Coline espère prendre Frédérique..."⁷

La présence des images et symboles de la rose nous font penser au symbole capital de la rose au sens religieux – la Vierge, symbole à son tour de la féminité et de la

¹ Detambel: entretien, septembre 2000: p.12

² Ibid, p.10

³ Detambel: *La Modéliste*: p.17

⁴ Ibid: p. 33

⁵ Ibid: p. 51

⁶ Ibid: p.14

⁷ Bajulaz-Fessler: *Les avatars du féminin*: p. 4

virginité. Qui plus est, la répétition des motifs de la rose – une répétition presque incantatoire, aboutit à une métaphorisation élaborée par le récit. Cette métaphorisation dévoile à son tour des traits de la femme et de la féminité elle-même.

Il y a aussi une autre répétition anaphorique qui est une métaphore ‘in absentia’ du désespoir de Coline lors des fiançailles de Frédérique. Il s’agit d’une litanie qui chante les louanges de la jeune femme suivie par la désolation d’une Coline privée de sa bien-aimée. “Tu créas les nuées et la terre. Et la terre était désolation et absence, et il y avait des ténèbres sur la face solitaire de ma vie et ton âme planait sur la surface des eaux.”¹ La première des neuf strophes commence par la phrase ‘Tu créas...’ tandis que les huit strophes suivantes commencent avec ‘Tu dis..’, la neuvième, qui se termine avec un ‘Tu achèveras..’,² signale la fin de leur amour.

La rose est en fait plus qu’une métaphore pour la féminité – elle est un leitmotiv qui étaye les thèmes de l’amour, de la sexualité et de la féminité qui parcourent l’œuvre. Ces thèmes sont à leur tour soutenus par les isotopies connotatives de l’amour sacré, l’amour païen, de la sensualité et surtout de l’amour saphique.

Sans doute, la trame de l’histoire est symbolisée par la trame du tissu, et la broderie façonnée par Coline sur ce tissu trouve un équivalent dans les événements du récit. La narratrice tisse et brode le récit à son gré juste comme Coline confectionne la Robe Fantaisie. La Robe est donc le point de départ de l’histoire.

L’omniprésence de la narratrice qui ne se cache point, et domine effectivement le récit de son commentaire distancié, évoque celui du chœur dans les tragédies grecques pré-chrétiennes, et rehausse l’atmosphère païenne qui sert de toile de fond au récit. L’impression que Coline suit un parcours initiatique souligne l’atmosphère ancienne, voire universelle du conte.

Un roman chevaleresque de nos jours?

Il y a trois instances d’anaphores qui évoquent un monde chevaleresque sous-entendu dans ce conte. Ce sont des incantations dont le but est de chasser le mal ou,

¹ Detambel: La Modéliste: p.102

² Ibid: p.104

inversement, d'invoquer le bien. La première instance, dont on a déjà parlé, a eu lieu au moment où Coline perd Frédérique à l'occasion de ses fiançailles.¹ La deuxième se situe dans le chapitre intitulé 'La Terrasse' au moment qui précède la rencontre avec la jeune fille. Assise sur la terrasse, Coline cherche une jeune fille digne de porter son œuvre, et la scène qui se déroule devant ses yeux nous est décrite par le procédé des anaphores, parsemés d'un commentaire narratif: "*Passe une robe rouge dans une voiture décapotable. Coline est assise à la terrasse d'une brasserie, face à la porte de l'école qu'une Vierge surplombe, debout, les mains vides.*"² Le chapitre s'achève au moment où Coline s'aperçoit que Frédérique est digne de porter la Robe Fantaisie. "*Passe une estafette rouge et gris, immatriculée dans l'Oise, qui se gare devant la brasserie. Et là, presque à la veille de la sérénité, à la minute où elle allait toucher à une sorte de vie végétative de la pensée, la Robe Fantaisie oubliée, l'inconnue tranquille et modeste dans une ville perdue, désormais sans importance, à la seconde où elle comptait ourdir de nouvelles broderies, réparer la poupée géante et tailler l'azalée, Coline rencontra Frédérique.*"³

Au moment où Frédérique entame une espèce de 'danse de séduction' dans la roseraie, (ce qui aura lieu dans le chapitre éponyme) – la narratrice la décrit ainsi, avec l'insertion de deux anaphores incantatoires, comme si elle cherchait à différer le ternissement inéluctable, voire le sort de cette 'rose', avec le passage du temps. "Pour chasser une guêpe ou une rêverie bien venimeuse [...] Frédérique joue une pantomime qui ouvre toute grande la corolle de son aisselle. Exactement une rose, une poche hermétique et transparente d'où l'on voit la pureté menacer de bouillir à la moindre sollicitation. Coline abandonne la pointe bille et les silhouettes déguingandées de styliste. La rose ne vivra pas sans se briser, ternir, faner. [...] Et pour mieux se rendre digne d'être ainsi sequestrée, elle multiplie les cabrioles, fait même la roue en lançant les paumes à plat sur la terre et ses jambes dévoilent leur nudité par bouffées.

¹ Detambel: La Modéliste: pp.102-104

² Ibid: p. 34

³ Ibid: p. 39

Exactement une rose, étroitement tissée et déjà promise à l'usure comme une étamine flétrie."¹

La troisième instance d'une anaphore incantatoire évoque le calvaire subi par Coline pendant les sept ans de la création de la Robe Fantaisie. Une description de sa chambre évoque le corps de Coline elle-même, ses mains "... fissurées, crevassées par une terrible dessiccation et qui paraissent à la seconde retirées d'une décoction de braise, équivaldrait à égrener une passion de sept années."² Cette passion pour la robe peut se mesurer sur "une échelle de lassitude, en intensité de douleur," dont le calvaire vestimentaire est évoqué par une litanie de blessures - "Combien de piqûres...; Combien de gouttes de lymphe perdues...; Combien de traîtrises..."³

Intertextualité

L'empreinte d'un hypotexte colettien sur cette œuvre se dévoile dans les images sensuelles de la rose qui imprègnent le récit, dans la mesure où elles aboutissent à la création d'un leitmotiv. Ainsi qu'une forte image de la terre, comme si la Robe Fantaisie en provenait, elle est aussi un herbier entier "...Les coutures armées d'une chaînette plombée qui ajoute encore à l'attirance naturelle de la robe pour la terre [...] la coquille, les roses qui s'agrafent sur la poitrine sont également brodées."⁴ La métaphore botanique de la Robe est d'autant plus soulignée par incorporation dans sa fabrication des formes à la fois zoologiques et botaniques, qui a pour résultat de faire de la matière première de la Robe une étoffe à la fois végétale et animale, "...l'aiguille a saisi une cellule de fourmi et l'a emprisonnée, juste avant la mitose, dans une invisible retouche, une touffe d'herbe est à jamais couchée sous la patte d'encoloure, une méduse bifurquée s'abîme dans une pliure."⁵

Suivant Detambel, la rose incarne presque tous les traits de la femme colettienne; les lèvres, le menton, l'oreille, le pied et le teint. D'où, bien sûr, l'importance d'une telle métaphore dans un roman oulipien forcément empreint du féminin par l'utilisation des substantifs exclusivement féminins.

¹ Detambel: La Modéliste: p. 53

² Ibid: p. 15

³ Ibid: p. 15

⁴ Ibid: p. 17

⁵ Ibid: p. 17

Coline, la modéliste en proie à l'engouement pour l'adolescente Frédérique, s'imagine la conquête de sa proie. Après avoir refermé la souricière en offrant une revue, preuve de ses dons de modéliste, à la jeune fille, Coline l'invite à l'accompagner à une roseraie. C'est là, dans un jardin entouré par une grille de fer - donc encore une symbole de la métamorphose - où elle lui enseignera comment il faut se comporter comme mannequin. La modéliste regarde Frédérique qui s'est agenouillée dans la cendre du jardin, comme une parodie de Cendrillon : "Alors, la Robe Fantaisie est une pantoufle de fourrure grise"¹.

C'est surtout dans la métaphore d'une rose qui incarne les traits féminins en général et ceux de la jeune femme en particulier que l'on devine les traces de l'hypotexte de Colette. L'aisselle de Frédérique est "Exactement une rose, une poche hermétique et transparente..."². Cependant, la nature éphémère de la rose effraie Coline, et elle a peur que la beauté de la femme se ternisse avec le temps: "La rose ne vivra pas sans se briser, ternir, faner."³

On fait face ici au transfert (ou bien le décalque) d'une image des roses sur la Robe Fantaisie au corps de Frédérique. Même la coquille, motif ornemental brodé sur la robe s'est humanisée en la personne de Frédérique; Coline a peur de la voir "...moisir ou sécher dans la Robe Fantaisie comme une coquille de noix que la vieillesse rendra légère et craquante..." L'assimilation entière de la robe au corps de la jeune femme s'achève dans la description "Exactement une rose, étroitement tissée et déjà promise à l'usure comme une étamine flétrie"⁴. On ne s'attarde pas à se rappeler que dans *La Retraite Sentimentale* de Colette, le héros Renaud et le rosier mourront en même temps - "d'avoir trop fleuri"⁵.

Selon Detambel, la rose-chou est le surnom donné par son personnage Claudine à une jeune femme dont "les cheveux, la peau, les cils [sont] tous du même blond rosâtre," et qui plus est, la preuve du pouvoir de la rose d'incarner la féminité réside dans cette

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 53

² Ibid: p. 53

³ Ibid: p. 53

⁴ Ibid: p. 53

⁵ Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 126

évocation qui recèle des données féminines archétypiques “La rose a une lèvre, une joue, un sein, un nombril...”¹

L'Ellipse narrative

L'ellipse narrative qui a lieu entre le moment des fiançailles de Frédérique et l'incendie de la maison de Coline qui réduira la Robe en cendres, signale l'état d'âme dérangé de la modéliste. À ce moment, il y a une focalisation interne sur elle, ce qui nous entraîne d'autant plus intimement dans sa vie émotive. Cela vaut aussi pour des ruptures chronologiques qui reflètent les soubresauts de la mémoire de Coline, dont les anachronies nous informent quant à sa vie intérieure. Il s'agit ici d'une imitation de l'atemporalité de l'espace psychique de la modéliste, dans ses actions, ses pensées et ses rêves qui se juxtaposent à l'aide des anachronies.

Le temps des verbes ainsi que la personne qui raconte chacun des épisodes dans l'histoire amoureuse de la modéliste sont significatifs du point de vue de l'état d'âme de celle-ci. Dans la première partie du roman, le récit se déroule à la troisième personne au temps présent des verbes pour les quatre premiers chapitres. Cependant, dans le cinquième chapitre il y a une prolepse narrative, effectuée par l'emploi du futur des verbes. On est ainsi averti du dénouement éventuel qui aura lieu: “Coline se rappellera la roseraie [...] Elle se rappellera les résines dont elle apprit à Frédérique l'identité vernaculaire, une grille verte aux arabesques compliquées collectionnant les feuilles mortes comme une fileuse de quenouille vide, une corde à sauter hors de portée sur une branche.”² Une image d'autant plus frappante de la désolation qu'elle est évoquée par l'allusion aux feuilles mortes et cette corde à sauter inaccessible – toutes deux des métaphores pour la fin d'une histoire d'amour.

Le récit de la deuxième partie du roman est à la première personne, et cette partie est dominée par l'emploi du verbe au passé simple, entouré de ses temps satellites. C'est l'énonciation narrative ou historique par excellence où l'on attend d'habitude un récit à la troisième personne, ce qui n'aura pas lieu ici. “Quand tu vins pour la première fois dans ma chambre, je te fis attendre sur la marche, à l'entrée. Puis j'ai déplié la literie, rangé à la va-vite toute la vaisselle sale, semé sur la table, comme une

¹ Detambel: Colette -comme une Flore, comme un Zoo: p. 127

² Detambel: La Modéliste p. 51

accessoiriste dramatique, les pièces maîtresses de la boîte à couture [aiguilles, pelote à épingles, bobines...] et toi, Frédérique, derrière la porte, tu as ri."¹ (c'est nous qui soulignons).

La présence inattendue du temps narratif par excellence qui est le passé simple, nous projette hors de l'espace-temps de l'énonciation du discours ou l'énonciation commentative, d'emblée dans l'énonciation historique ou énonciation narrative. Ce qui est curieux, et qui pourrait être un symbole d'un écart psychologique, perturbé de la modéliste, c'est que là où l'on attend l'emploi de la troisième personne du verbe dans l'énonciation narrative, le récit se déroule à la première personne.

Dans la troisième partie du roman, le récit est surtout à la troisième personne avec les verbes au présent, au passé composé – en effet tous les temps du verbe *sauf* le passé simple. Toutefois, dans le cinquième chapitre, la narration passe à la première personne, dont l'effet de *l'ici-maintenant* est une précipitation pressante d'événements pour que Coline mette fin à la souffrance. L'emploi habituel de la première personne dans l'énonciation du discours, peut-elle signaler un retour à la normalité émotive de la modéliste? Peut-être qu'elle est résignée à son sort, à la perte de Frédérique? Les derniers mots du roman semblent soutenir cette hypothèse – "Je t'entends, je t'entends encore. Je n'entends presque plus. Je n'entends plus."² Voilà peut-être aussi une métaphore meta-textuelle pour l'amputation d'une partie du lexique, procédé dont Detambel s'est servie en écrivant *La Modéliste*.

Universalité du thème

La Modéliste puise son sens profond des thèmes universels de la naissance, la maturité et enfin la mort – les trois constituant des phases essentielles et inéluctables de la vie humaine qui, en l'occurrence sont mises en jeu par la triade Coline – la Robe Fantaisie – Frédérique. Ce sont des thèmes universels du cycle de l'amour, l'élément essentiel à la vie humaine dont les trois parties du roman reflètent des étapes majeures.

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 65

² Ibid: p. 133

Comme on le sait bien, la valeur du thème ne réside pas dans son idée centrale mais dans la façon dont il a été actualisé, ou écrit. Ainsi, c'est la façon oulipienne d'écrire de Detambel qui a créé (ou pour mieux dire, confectionné) ce roman, qui incarne son thème, le paysage de la vie et des rêves de la modéliste Coline qui a abouti à une œuvre poétique d'un intérêt universel.

4.2 *Le Jardin Clos*

Le Jardin Clos est l'histoire d'un jeune SDF (sans domicile fixe) qui vit depuis quatre ans dans un jardin public. L'intrigue de ce roman, écrit en 1994, se déroule autour de son exil auto-imposé du monde extérieur pour n'avoir pas été capable de protéger sa petite-amie d'un viol perpétré par des loubards. Sa vie est rythmée par les amours des chats, les cycles de la Nature. Dans son monde à lui, il est "un dieu païen de la nature captive des villes".¹

Detambel reconnaît avoir écrit ce roman à un moment de sa vie qui "n'existe plus" - une époque de vulnérabilité, un temps où elle était "une écorchée vive."² Toutefois, c'était aussi une époque où l'écriture l'a protégée, l'a aidée à se comprendre. L'image du héros du roman qui reste anonyme, et qui crée ainsi une espèce de 'gouffre' dans le récit - n'est-elle pas un symbole de l'écrivain à ce moment difficile de sa vie? Pour sauver sa vie et son esprit, Detambel prend le relais de Colette en créant ses personnages à l'image de celle-ci "...une battante, qui se relève tout de suite et qui repart."³ Adolescente, c'est comme si Colette lui disait: "Secoue-toi, bouge, crée ta chance."⁴

Pendant cette époque d'épreuve, c'est donc Colette qui lui a apporté la force de tenir le coup dans l'adversité; c'est Colette qui lui a rendue l'avidité de vivre - et d'écrire. Dans l'avant-propos de son essai sur Colette, Detambel avoue qu'écrire, c'est construire 'une forteresse de papier - une carapace solide' pour supporter l'émotion de vivre.⁵ Selon Detambel, le jardin est "la métaphore la plus belle - happée par son propre tourbillon."⁶ N'est-il pas, à son tour, une métaphore pour l'état d'âme du jeune homme auto-séquestré qui est devenu le jardin *lui-même*, tant il s'y identifie? La carapace, qui y figure à maintes reprises est, selon Detambel, une métaphore de l'Art - du rêve de l'artiste.

¹ Detambel: Pourquoi j'aime Colette?: p. 9

² Detambel: entretien septembre 2000: p. 5

³ Detambel: Pourquoi j'aime Colette?: p. 1

⁴ Ibid: p. 1

⁵ Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p7

⁶ Detambel: entretien septembre 2000: p. 12

Trame

La trame linéaire du récit est interrompue à plusieurs reprises par des analepses qui soulignent le drame, précipité par l'auto-séquestration du personnage principal et le narrateur de l'histoire. Dans ce roman qui est raconté 'à la première personne', le narrateur raconte tantôt l'événement tel qu'il a l' vécu au moment de l'action, tantôt tel qu'il le revoit au moment de la narration. Séparée par quatre ans de souffrance et d'introspection, la narration est filtrée par l'aperçu et la sagesse qu'il a acquis pendant son séjour dans le jardin public, où il mène une vie de pénitent pareille à celle d'un moine contemplatif. Au jardin, "...les chemises râpent mieux que la bure. La poussière de pierre [...] vaut tous les cilices. [...] nous vivons bien plus loin du monde que tous les moines reclus."¹ Le jardin, catalyseur, a effectivement opéré sur lui une métamorphose profonde: "...je suis cent fois moins solide que le garçon tiède au nez régulier qui attendait Elsa, sur le banc W."² De surcroît, cette métamorphose a été soutenue par la construction, en miniature, du temple d'Abu Simbel qui évoque le souvenir de la petite-amie perdue et leur intérêt commun pour l'art: "...Mais je savais qu'il faudrait d'abord reconstruire Abu Simbel parce qu'il était temps pour moi de croire en quelque chose de merveilleux et de magique."³

Cependant, les analepses cessent au moment où Elsa entre au jardin – événement inattendu, pas extraordinaire en soi, mais qui bouleverse la sérénité prétendue du jeune homme au point qu'il a "...envie de [s]'enfuir d'un bond..."⁴. Il s'est, en effet, tant assimilé au jardin et ses habitants du monde animal qu'il est devenu "... léger et bestial,"⁵ - éloigné du monde des hommes. L'arrivée inattendue d'Elsa suscite en lui un dégoût dû à son impuissance devant l'attaque dont elle fut victime; dégoût qui est transposé à son tour sur la jeune fille. "J'éprouve de la haine pour toi, chaque fois que je dois m'incliner *pour regarder en moi-même*, comme le jour où j'ai vu que je n'étais rien et que la nourriture absorbée, tous les muscles fabriqués ne m'avaient servi à rien qu'à baisser les paupières pour ne pas te voir meurtrir."⁶

¹ Detambel: Le Jardin Clos : p. 49

² Ibid: p. 93

³ Ibid: p. 92

⁴ Ibid: p. 112

⁵ Ibid: p. 112

⁶ Ibid: p. 118

(c'est nous qui soulignons). Il dévoile, enfin, le secret de son impuissance – le fait qu'il avait été divisé "... entre deux forces antagonistes et si puissantes (essayer de te secourir ou bien jouir de toi)..."¹ Il n'y avait aucune autre solution que de "...tirer sur la corde de déchirure, comme les aéroliers quand ils veulent se poser d'urgence et qu'il n'y a pas d'autre solution que de crever le ballon." Ainsi, est-il devenu "...un ballon lacéré..."²

La terre et les eaux

La terre, souche des plantes et même (invraisemblablement) des bêtes qui y habitent est l'un des thèmes principaux du roman, ainsi que le thème de l'eau, et en particulier des eaux souterraines. Il s'agit de la même souche du monde botanique et zoologique dont Colette s'était servie pour créer son œuvre. De surcroît, les eaux et la terre sont deux des quatre éléments naturels qui, selon Detambel, constituent la matière première créative de l'œuvre colettienne. "Les pages de Colette ressemblent aux éléments."³

La terre y figure surtout comme un élément protecteur, bien que le jeune homme sans nom insiste sur sa capacité fragile de le protéger. La terre n'est qu'une "cloison dérisoire."⁴ Le jeune homme est effectivement devenu une bête blessée qui cherche à se guérir dans sa tanière secrète. "Pour me désespérer tranquillement dans mon refuge de terre, et pour y grandir sans secousse, je ne suis jamais sorti du jardin."⁵ Comme un moine, il baigne "...dans un recueillement suprême"⁶ très loin des images "déchiquetées" du monde actuel.

Il s'est accoutumé aux bruits souterrains, à la vie des bêtes comme des lombrics, des taupes et des couleuvres. Exception faite des douleurs que lui produisent les pluies et le gel, il "...[va] bien avec la terre"⁷. Il s'y identifie au point qu'ils "... [échantent] silencieusement les animaux qui [les] peuplent."⁸ Le jeune homme vit en effet ce que Bachelard nomme "... le dynamisme du cauchemar labyrinthique".⁹ C'est-à-dire

¹ Detambel: *Le Jardin Clos*: p. 140

² Ibid: p. 140

³ Colette - *comme une Flore; comme un Zoo*: p. 147

⁴ Detambel: *Le Jardin Clos*: p. 52

⁵ Ibid: p. 60

⁶ Ibid: p. 60

⁷ Ibid: p. 62

⁸ Ibid: p. 62

⁹ Bachelard: *La Terre et les Rêveries de la Volonté*: p. 15

qu'il partage son monde avec "...le serpent – labyrinthe animal, avec la racine – labyrinthe végétal".¹ Au fond, l'œuvre entière est parcourue par l'image de la terre, primitive et féconde où il cherche à réparer son péché mortel d'avoir "laissé écraser une fille."² En effet, le jeune homme s'est tant métamorphosé qu'il est *devenu* le jardin lui-même: "... comme si j'étais moi-même ce jardin et toute sa terre."³

Une telle identification avec la terre est soulignée au moment où, chassé du jardin par la présence d'Elsa, le jeune homme surveille le passage de celle-ci au jardin avec son nouvel ami d'une position élevée sur les toits voisins du jardin. Il s'identifie même aux fleurs qu'il a plantées au point qu'il en "[ressent] les attaques comme si [il était lui]-même ce jardin et toute sa terre."⁴ Une agonie tant ressentie qu'elle suscite une litanie – une espèce de *mea culpa* ou répétition incantatoire dont le but semble être de chasser le mal ou, inversement, d'invoquer le bien: "*Ceux* qui arrachent les fleurs tirent entre deux ongles des touffes de mes propres poils. *Ceux* qui volent les arbustes de magnolias me déchirent l'oreille. *Ceux* qui détachent des quartiers de pelouse me désinsèrent les ongles. *Ceux* qui tuent les colverts me saignent."⁵

Les Chats

Les chats, symbole capital chez Colette, qui s'est tant identifiée à eux qu'elle a interprété le rôle d'un chat au music-hall, jouent un rôle important dans ce roman. Ils évoquent la Nature sauvage, fauve, païenne et sans pitié, ce que Detambel, dans son essai *Pourquoi j'aime Colette?* décrit comme une entité "...primitive, celle d'avant les humains, vue dans sa force et dans sa cruauté."⁶ On est ici confronté à une optique de la vie éminemment colettienne, un mode de vie qui n'est rien de moins qu'une "... lutte perpétuelle contre soi-même et les autres,"⁷ à savoir, la jungle. Voici une métaphore colettienne frappante de la vie sauvage incarnée par les chats, transposée dans l'œuvre de Detambel.

¹ Bachelard: *La Terre et les Rêveries de la Volonté*: p. 15

² Detambel: *Le Jardin Clos*: p.140

³ Ibid: p. 143

⁴ Ibid: p. 143

⁵ Ibid: p. 143

⁶ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?*: p. 2

⁷ Ibid: p. 2

Au demeurant, Detambel reconnaît qu'elle doit beaucoup à Colette pour lui avoir enseigné "...les saisons des amours des chats"¹, ce qu'elle ignorait autrefois..". Bien que l'histoire fourmille de bêtes de toutes sortes, dont les chiens, les rats, les taupes et les oiseaux, ce sont les chats qui dominent la vie quotidienne du jardin, tout en évoquant la barbarie d'un monde pré-humain. L'arrogance dérisoire de l'écrivain disparu est incarnée par les chats – image définitive de Colette, dont Detambel s'est servie pour la couverture de son essai, *Colette: comme une Flore; comme un Zoo*.

La description des chats qui, du jour au lendemain se métamorphosent en bêtes sauvages, évoque l'image de Polaire, (à la fois amie de Colette et personnage dépeint dans *Mes Apprentissages*), en larmes à cause d'une dispute amoureuse "...les griffes encore prêtes, avec un abandon de chatte chaude..."² Comme les chats du jardin public, son seul désir est de posséder le corps de son amant dont elle vante les atouts, "...cette peau, et ces dents..." en dépit des "...coups donnés et reçus."³ Au demeurant, les habitants du jardin sont *devenus* des chats "Nous vivons comme les chats. Une heure ou deux suffisent à notre violence, nous redevenons sauvages..."⁴ Surtout dans ce roman, on entend la voix de Colette à l'arrière-plan, derrière les mots de Detambel. On s'imagine ses yeux de chat, sa figure triangulaire de femme-chatte.

Les carapaces et la métamorphose

L'image de la grille en fer forgé qui entoure le jardin et contraint l'activité du jeune homme est une métaphore incisive pour un insecte caparaçonné, et, en l'occurrence, de l'état d'âme du jeune homme: "Le jour, la grille noire et dorée brille, en effet, comme un insecte caparaçonné mais vidé et haché de l'intérieur."⁵ Or, selon Detambel, Colette pense à l'insecte comme à une métaphore pour la métamorphose à la fois de l'esprit et du corps - ce qui arrive chez le jeune homme auto-séquestré. "Tour à tour larve ou chrysalide, cette femme (Renée Néré) subit d'éternelles métamorphoses de l'esprit et du corps."⁶ L'insecte grandit; les adultes se caparaçonnent pour se protéger.

¹ Detambel: *Colette - comme une Flore, comme un Zoo*: p.9

² *Ibid*: p. 175

³ *Ibid*: p. 175

⁴ Detambel: *Le Jardin Clos*: p. 41

⁵ *Ibid*: p. 65

⁶ Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 217

C'est bien le cas de Detambel, qui, adolescente, prétend avoir été frappée par l'image de Léa, personnage principal colettien dans les œuvres *Chéri* et *La fin de Chéri*, une femme "vivante, solide, rude et équilibrée, qui aurait été capable de [la] rattacher au sol".¹ L'image de Léa lui fournissait "un idéal commun à toutes les jeunes filles qui ont besoin d'une ancre et d'un miroir pour se voir, plus tard, quand tout cela sera passé, fortes, germées, avec *une carapace solide* pour supporter l'émotion de vivre".² (c'est nous qui soulignons).

Le jeune homme anonyme est lui-même 'haché de l'intérieur' – privé d'aucune émotion ou sentiment. Il ressemble aux insectes "...à l'estomac noir de mangeurs de terre, [qui] gardent, quand ils sont morts, l'aspect du vivant, parce que c'est leur squelette qu'ils nous ont toujours montré, leur squelette de chitine externe. [...] leur mort n'est qu'intérieure et leur corps reste dur et beau."³ Pour lui, la grille du jardin est "... un insecte gigantesque au squelette forgé de fer."⁴

La carapace, qui revient à plusieurs reprises dans cette œuvre, est une métaphore pour la métamorphose qui effectue la libération de l'assujettissement au monde. De par sa nature, la carapace est à la fois contraignante et protectrice. En citant Colette dans *Paysages et Portraits*, où elle parle du mûrissement nécessaire à l'artiste pour se réaliser, Detambel insiste sur la métamorphose comme moyen de se "...muer, changer, se transformer, [...] une vraie description de passage, d'apprentissage secret où l'on abandonne symboliquement son enveloppe charnelle pour se libérer de l'assujettissement au monde".⁵ Suivant Colette, l'éclosion d'une libellule serait peut-être un événement initiatique: "L'idée de métamorphose est liée, depuis hier, à son destin [...] à la dernière éclosion de la libellule des étangs qui crève son dernier fourreau, projette autour d'elle le regard de ses yeux bombés, et mesure, en reflétant l'univers, le mal et le bien qu'elle y pourra répandre."⁶

¹ Detambel: Colette- Comme une Flore; comme un Zoo: p. 8

² Ibid: p. 9

³ Detambel: Le Jardin Clos: p. 64

⁴ Ibid: p. 64

⁵ Detambel: Colette - Comme une Flore; comme un Zoo: p. 227

⁶ Ibid: p. 227

Or, comme la chrysalide, la grille du jardin joue un rôle de protecteur qui, avec la terre, donnent au jeune homme la force de vivre: "... j'ai besoin, pour vivre, de la terre humide du jardin et de la force de ses grilles."¹ Exilé du jardin à cause de la présence inattendue d'Elsa, il s'est réfugié sur les toits des bâtiments contigus au jardin où il souffre, se sent instable comme "...sur un bateau, avec le mal de mer..."² Cependant, la grille qui entoure le jardin et qui évoque un insecte est aussi symbole de sécurité: "... dès que je voyais le rail de cuivre. Il me suffisait de penser que la pluie pouvait noyer mes temples pour m'éloigner [...] du trop dangereux portail aux antennes géantes de scarabée".³ À la fois prison et asile, le jardin est "...tenu par un moule de fer qui lui serre les côtés, comprimé par un orgueilleux et inutile corset puisqu'il n'y a pas de toit au jardin public et qu'on ne s'en échappe que par le ciel".⁴ Est-ce que l'on n'y échapperait que par la mort?

L'homme anonyme

Le jeune homme reste anonyme pendant le déroulement de l'histoire. Qu'il veuille rester anonyme à tout prix va sans dire, étant donné son désir de se cacher entièrement du monde, au point qu'il enlève ses reliques du temple d'Abu Simbel du jardin. "Je ne souhaite pas que tu me retrouves et que tu mettes un nom sur moi."⁵ (c'est nous qui soulignons). Il a peur que la curiosité d'Elsa ne profane "...le fond de tous [ses] sanctuaires."⁶ Le gouffre crée dans le récit par son anonymité évoque son état d'âme, vide, haché, désespéré, comme des insectes morts aux coquilles légères, pourries à l'intérieur. Il ne se sent même pas digne de vivre dans le monde de tous les jours: "... je ne me sentais plus digne du reste du monde."⁷ Par conséquent, un effacement total de lui-même, au point de ne même pas porter un nom. Cela était peut-être le désir de Detambel elle-même à l'époque où elle a écrit le roman, se retirer du monde, chercher sa tanière à elle afin de se guérir?

¹ Detambel: Le Jardin Clos: p. 114

² Ibid: p. 114

³ Ibid: p. 102

⁴ Ibid: p. 134

⁵ Ibid: p. 144

⁶ Ibid: p. 144

⁷ Ibid: p. 148

Hypotexte colettien

Detambel fait remarquer qu'elle a été inspirée par plusieurs citations colettiennes dans *Le Jardin Clos*, dans la mesure où celui-là contient "des citations de Colette."¹ En l'occurrence, elle avoue que les roseaux "...pelucheux comme des dos d'oursons..."² ne sont pas d'elle, mais de sa devancière. Dans ce roman, Detambel a traduit, ou transposé cette citation comme "... les roseaux bruns, durs et duveteux comme des dos d'oursons."³ Voilà un exemple criant de la façon dont elle a été influencée par l'écrivain disparu. Detambel avoue que la source de son inspiration en tout lui était venue de Colette, dont l'on décèle partout la présence inspiratrice dans ses œuvres. Qui plus est, Detambel reconnaît qu'elle a "peu écrit qui ne soit inspiré de Colette."⁴

La force de vivre

La force, ainsi que la joie de vivre et la volonté d'en profiter pleinement sont des traits définitifs de Colette. Selon Detambel, c'est "une battante, qui se relève tout de suite et qui repart; [...] une bosseuse." Parler de la vie de Colette, c'est "Parler de LA vie."⁵ Or, dès que l'on parle des parents du jeune homme, on ressent la rage de Detambel contre tous ces gens conformistes qui subissent docilement leur sort avec une fatalité inconditionnelle. Le jeune homme leur en veut pour l'avoir "... transmis le goût de [se] taire, et [d'avoir fait de lui] un incapable, plus diaphane qu'une gaze."⁶ On dégage dans ces mots la colère aussi bien que le dégoût de Detambel pour une manière de vivre qui est une espèce de *vivre-mort*; une vie obéissante, docile et humble. C'est une manière de vivre qui est diamétralement opposée à celle de Colette. Au moment où le jeune homme accuse ses parents de l'avoir privé de tout ce qui est réel, "...vous vous êtes tout interdit"⁷, il implique aussi un refus de LA VIE comme elle aurait pu être vécue à la manière de Colette.

Toutefois, le monde colettien est loin d'être calme et 'civilisé' au sens conventionnel du mot. Au contraire, la vie colettienne "c'est la jungle."⁸ C'est la vie païenne, et

¹ Detambel: Pourquoi j'aime Colette? : p. 9

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 9

³ Detambel: Le Jardin Clos: p. 141

⁴ Detambel: Pourquoi j'aime Colette? : p. 9

⁵ Ibid: p. 1

⁶ Detambel: Le Jardin Clos: p. 63

⁷ Ibid: p. 75

⁸ Detambel: Pourquoi j'aime Colette? : p. 2.

Colette elle-même "...fait corps avec la Nature – c'est une déesse païenne."¹ Les synonymes que Colette utilise ne sont pas ceux des dictionnaires; elle puise plutôt ses images d'écrivain dans les livres sur la faune et la flore. Selon Detambel – et voilà l'inspiration prétendue pour son œuvre – c'est ce qui fait "...la spécificité de son écriture et de ses images."²

Conclusion

Une analyse de ce livre, qui est le plus 'masculin' des trois œuvres en question, est pénétrante et révélatrice en ce qui concerne l'état d'âme de Detambel au moment où elle l'a écrit. L'histoire entière est sous-tendue par la violence, l'agression et l'agressivité, dans la mesure où les êtres faibles (surtout féminins) qui le peuplent sont dénigrés, voire humiliés. "[Les loubards] l'ont pincée et caressée et d'autres choses encore que je n'ai pas vues parce que leurs mains étaient larges et qu'il n'y avait pas assez de place sur le corps d'Elsa pour la moitié de ces battoirs."³ Même Hathor, la chienne du jeune homme qui porte le nom d'une déesse Egyptienne, subit le même sort qu'Elsa au moment où elle est violée par le chien du nouvel ami de celle-là. En tentant d'empêcher le chien d'attaquer Hathor, le jeune homme s'acquitte quelque peu de son impuissance à sauver Elsa de son propre viol. "J'ai bourré ce chien aux yeux bleu clair de tous les coups que je n'avais jamais donnés. Ceux qui auraient sauvé Elsa [...]. Et, naturellement, les coups que je ne m'étais jamais donnés à moi-même."⁴ (c'est nous qui soulignons). Peut-être est-ce une métaphore pour l'auto-punition de Detambel à ce moment de sa vie?

Le thème principal de ce roman est donc celui de la suprématie du mâle sur la faiblesse féminine. C'est la lutte éternelle et universelle entre l'*animus* masculin et l'*anima* féminine; thème d'autant plus universel qu'il s'applique au monde des êtres humains ainsi qu'à celui des animaux. Toutefois, l'évocation de cette lutte dans le roman en question, ne peut-elle être une métaphore pour une lutte interne, voire

¹ Detambel: Pourquoi j'aime Colette? : p. 3

² Ibid: p. 3

³ Detambel: Le Jardin Clos: p. 54

⁴ Ibid: pp. 150 - 151

personnelle, de Detambel où son côté masculin s'affirme contre la 'faiblesse' du côté féminin – une féminité qui, à ce moment-là, n'a pas encore su être 'triomphante'?

Que Colette soit la Terre-mère qui a consolé Detambel aux moments difficiles de sa vie est évident. Elle reconnaît qu'elle doit beaucoup à Colette dans ses essais sur l'écrivain disparu, à la fois au niveau personnel ainsi que créatif. C'est dans le personnage de Léa – "...une femme vivante, solide, rude et équilibrée, qui aurait été capable de [l']attacher au sol" qu'elle a découvert "l'idéal commun à toutes les jeunes filles qui ont besoin d'une ancre [...] avec une carapace solide pour supporter l'émotion de vivre."¹ Et plus tard, c'est Colette qui lui donne "...le soulagement et l'oubli et l'espérance de retrouver le calme intérieur."²

On ne s'étonne donc pas que Colette ait inspiré Detambel dans la mesure où elle a eu envie de transposer les métaphores colettiennes dans ses propres œuvres, en les transformant à son gré selon ses pouvoirs créatifs. Il en résulte une œuvre de Detambel embellie par l'hypotexte colettien dont elle tire non seulement de l'inspiration mais aussi de la force et du pouvoir artistiques.

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: pp. 8-9

² Detambel: Pourquoi j'aime Colette?: p. 1

4.3 *Elle ferait battre les montagnes*

La trame de ce roman, publié en 1998, tourne autour du pouvoir magique (ou bien de la sorcellerie) d'une petite fille de sept ans, vue comme une divinité païenne. Comme la magie réside dans la chevelure de l'enfant, la perte de celle-ci signale aussi le déclin de ses pouvoirs surnaturels et, au bout de compte, sa mort. L'enfant n'est jamais nommé – comme le jeune homme, héros du *Jardin Clos*, elle reste anonyme, ce qui crée une espèce de trou dans le récit. N'est-il pas possible que cet anonymat soit une métaphore pour ses pouvoirs magiques, voire surhumains?

Le titre du roman est sans aucun doute ironique. C'est un geste dérisoire et moqueur de l'auteur envers ceux qui craignent le pouvoir féminin; ceux qui le craignent au point qu'ils ont envie de détruire et de refouler la femme qui ne sait pas se taire; qui est fouguese, et qui est surtout sensuelle, donc dangereuse. Autrement dit, celle qui trouble l'équilibre stéréotypé de la vie quotidienne; celle qui, aux yeux de son arrière-tante Tatie, est "insupportable, [...] lente, [...] vilaine, elle ferait battre les montagnes."¹ Le titre *Elle ferait battre les montagnes* englobe le thème central du livre, celui de la féminité triomphante, parce que païenne. Bien que la fillette meure à la fin du récit, on la croit capable de renaître de ses cendres métaphoriques tel le phénix, grâce à ses pouvoirs surhumains. Cette œuvre est une histoire de l'altérité féminine telle qu'elle est conçue non seulement par les personnages masculins du livre, mais aussi par la femme, Tatie, et avant elle, la vieille femme qui maudissait l'enfant à l'occasion de son baptême. "...une vieille femme en blouse noire amidonnée dit à l'enfant: - Vilaine."² Le roman est une accusation contre ceux qui regardent la femme fouguese et indépendante d'un œil méfiant et craintif.

On verra comment, privée de sa chevelure protectrice - métaphore colettienne du pouvoir féminin - la fillette devient fade, commence à mourir devant le regard soucieux de son cousin David. "Pourquoi tu es toute grise, pourquoi tu es sale?"³ La réponse réside dans la perte du miracle de sa chevelure qui s'est éteinte.

¹ Detambel: *Elle ferait battre les montagnes*: p. 108

² Ibid: p.123

³ Ibid: p. 67

Thèmes universels

Le thème central du livre est celui de la lutte éternelle entre l'homme et la femme. Thème universel, la lutte pour la suprématie est à son tour liée au regard, à une façon particulière de regarder. Il s'agit dans ce livre d'un regard masculin au fond désapprobateur (bien qu'il soit à la fois aussi admiratif) ainsi que d'un regard féminin d'abord ébloui, voire révérentieux qui se transforme en mépris au moment où la fillette perd ses pouvoirs magiques. C'est un regard qui investit la petite des caractéristiques de l'altérité, bien qu'il comprenne un sentiment d'étonnement provoqué dans le sujet devant l'autre; une forme d'extériorité qui empêche que l'autre soit impliqué aucunement dans la vie de celui ou celle qui regarde, et surtout un sens de l'infini que la fillette provoque chez les trois personnages qui la regardent.

Au début de l'histoire, Tatie, l'arrière-tante de la petite, regarde les cheveux de l'enfant qui "... commençaient leur travail mystérieux et irrésistible de séduction."¹ Tatie en est tant hypnotisée qu'elle ignore le progrès général de la fillette au cours de l'année. "...c'est le progrès de sa chevelure que Tatie guettait, sans s'inquiéter de savoir si l'enfant, pendant l'année avait dû changer de chaussures..."² Toutefois, à la fin de l'histoire, on voit une Tatie désabusée, dont l'idôle est tombée du socle, dévoilant ses pieds d'argile. "Elle n'était plus seule et valeur unique, [...] maintenant qu'elle n'était plus protégée par la forme exceptionnelle de sa chevelure... Elle fut tout à la fois touchée comme une poupée et repoussée comme un *monstre décevant*. L'enfant semblait morte à jamais. Le rôle capital et unique que jouait sa chevelure avait disparu."³ (c'est nous qui soulignons). Voilà la fillette, qui a été d'abord idolâtrée à cause de la magie des cheveux, devenue banale et quotidienne.

Les autres thèmes qui sous-tendent le thème principal comprennent ceux des femmes autosuffisantes, sûres d'elles et indépendantes; la femme dépouillée de ses pouvoirs féminins et païens par les autres et enfin, la féminité inviolable et triomphante, dont les autres ont peur et qui donne envie d'en dépouiller celle qui la possède.

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 33

² Ibid: p. 33

³ Ibid: pp. 111-112

Premièrement, celles qui échappent aux stéréotypes de la 'bonne petite femme', la soumission et de la déférence aux hommes ainsi qu'aux mœurs conventionnelles, ne sont-elles pas capables de semer la discorde? Voilà le motif présumé pour le titre du livre. On se rappelle que la fillette porte la malédiction que la vieille a appelée sur elle dès sa naissance, ce qui l'investit d'un sens de la tragédie inéluctable – métaphore peut-être du sort des femmes en général qui se battent contre des malédictions sociales implicites de leurs vies. On prévoit dès le commencement du récit la menace du petit plomb qui va s'enfoncer dans la chevelure, précurseur d'une balle perdue des chasseurs qui a entraîné la mort de l'enfant. "[Tatie croit] qu'il est en train d'arriver malheur à la fillette."¹ Au moment où le petit plomb s'enfonce dans les cheveux de sa cousine, David ne sait pas encore qu'il y a "...dans les cheveux si frais de l'enfant, un petit grain de *catastrophe*."²

Deuxièmement, à un moment significatif de l'histoire, la fillette est dépouillée de ses pouvoirs féminins dont sa chevelure est une métaphore, au moment où son cousin David les fait couper. De surcroît, il la fait habiller comme un garçon. "...tu es un petit homme, tu marches *bien droit*."³ (c'est nous qui soulignons). On se demande si, en guise de 'petit homme' la fillette eût été plus facile à comprendre, à contrôler, voire à 'dompter'. Habillée comme un garçon, elle marchera 'bien droit', à l'inverse d'une femme capricieuse, dont la démarche est peut-être 'gauche' et imprévisible.

La petite fille, possède-t-elle une valeur intrinsèquement féminine en elle-même, ou seulement par rapport au jugement que l'optique des autres personnages lui apportent? Il s'agit ici d'une féminité inviolable qui lui prête les données de l'altérité. Les autres personnages, seraient-ils capables de l'estimer en tant que telle, en appréciant ses pouvoirs païens, sans l'atout de sa chevelure, ou en auront-ils si peur que cela leur serait une impossibilité qui irait jusqu'à leur donner l'envie de tuer l'enfant symboliquement en la dénigrant?

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 55

² Ibid: p. 59

³ Ibid: p. 90

Structure thématique

En ce qui concerne la littérarité de cette œuvre, sa valeur et sa qualité résident dans la façon dont l'idée centrale d'une fillette aux pouvoirs magiques est actualisée. C'est la manière dont le thème central se développe dans l'œuvre qui donne forme à celle-ci, et c'est surtout l'écriture de Detambel, tout imprégnée qu'elle est des métaphores colettiennes, qui est d'un grand intérêt dans le cadre de notre travail.

La structure thématique de l'œuvre est donc dégagée par l'ensemble des isotopies sémiques à la fois dénotatives et connotatives qui parsèment l'histoire. En ce qui concerne la première, il s'agit de l'évocation des pouvoirs magiques de l'enfant, et surtout de ses cheveux. Au demeurant, cette évocation est si souvent répétée qu'elle aboutit au fil de l'histoire à la création d'un leitmotiv qui parcourt au moins une moitié de l'œuvre, jusqu'au moment où le petit plomb s'enfonce dans la chevelure de la fillette. Il est aussi question de la chevelure qui évoque le gui, une métaphore caractéristique de Colette et qui, à son tour, est un symbole du paganisme, ou bien d'une époque pré-chrétienne: "[son grand-père] ignorait qu'il frémissait à l'aspect de la boule de ses cheveux brillant comme du gui gelé."¹ On sait que Colette se servit de cette métaphore dans *La Seconde* pour décrire des cheveux frisés de Farou, dont l'ombre noire se projetait "...en boule de gui sur le mur."²

L'habileté de dompter des chevesnes³ après avoir éclairé l'eau avec ses cheveux n'est qu'un des pouvoirs magiques de la fillette: "C'est la manière dont elle soumettait le ruisseau à sa lumière qui le subjuguait. Et surtout la façon dont elle dompta les chevesnes."⁴ Prisonniers du "halo de la chevelure", les chevesnes se pressent dans le cercle qu'elle projette sur l'eau, grim pant sur sa paume qui contient du gruyère qu'elle leur offre. C'est ce geste, plus que ses cheveux qui "captaient le soleil en éclairs espacés..."⁵ qui sembla miraculeux à son grand-père, Martin. Il est d'autant plus fasciné par sa petite-fille qu'elle lui paraît divine: "Il n'aurait pas su dire qu'il riait parce qu'elle était divine, extraordinaire et même si peu charnelle"⁶ Elle lui permit

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 44

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 101

³ Le Petit Robert: p. 302: Poisson d'eau douce appelé aussi *dard*, *meunier* ou *vandoise*

⁴ Detambel: Elle ferait battre les Montagnes: p. 44

⁵ Ibid: p. 44

⁶ Ibid: p. 43

“...de distinguer ce qu’il n’avait jamais vu dans les profondeurs boueuses du ruisseau.”¹

À la différence des êtres humains de tous les jours, l’enfant n’a pas d’ombre, et son grand-père observe qu’elle ne laisse sur l’eau “aucune ombre, mais [promène], au contraire, le halo clair de sa chevelure.”² Cependant, au moment où elle perd ses pouvoirs magiques, dès le moment où le petit plomb entre dans sa chevelure, elle “s’étonne de pouvoir se faire ombrage.”³ Il n’y a plus de différence entre elle et le monde au quotidien.

Parmi des isotopies d’un ordre connotatif on note la sensualité, les pouvoirs de séduction féminins et, par extension, la tentation de l’homme - en l’occurrence son cousin David. La séduction de l’enfant est étroitement liée à ses pouvoirs magiques “...ses cheveux commençaient leur travail mystérieux et irrésistible de séduction,” dont Martin et Tatie sont les témoins. Son grand-père Martin “...essayait de se rappeler le mot par quoi il savait qu’on pouvait désigner exactement les minutes fugitives qu’un garçon très jeune vole à sa cousine et ces sentiments contre nature. [...] cela portait bien un nom.”⁴ À son tour, Tatie, en essayant de détourner la malédiction de la maison autrefois paisible, prononça “quatre-vingt-dix-neuf fois le nom de Dieu,”⁵ de manière à faire détourner le mal ou pour invoquer le bien, le jour où la fillette s’est fait couper les cheveux. “Inceste, chuchota-t-elle.”⁶ C’est la fillette qui, fidèle à sa mauvaise réputation de femme ‘vilaine’ sème la discorde entre Martin et Tatie en provoquant “la première querelle entre le frère et la sœur.”⁷ Elle a fait battre les montagnes rien que pour être femme.

Les autres isotopies connotatives que l’on retrouve dans cette œuvre sont le paganisme (symbolisé par les cheveux en boule de gui), la sorcellerie, la puissance séductrice féminine en opposition à la faiblesse masculine au prise avec les pouvoirs séduisants de la femme. La nature primitive, peuplée comme elle est par les arbres, les

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 42

² Ibid: p. 42

³ Ibid: p. 62

⁴ Ibid: p. 102

⁵ Ibid: p. 102

⁶ Ibid: p. 104

⁷ Ibid: p. 105

poissons, des oiseaux, l'eau, la terre, des petites bêtes, y compris les insectes, joue aussi un rôle capital dans ce roman. On ne s'étonne guère que la présence de Colette y soit palpable, tant l'omniprésence de la nature investit l'œuvre d'un aspect colettien qui fait penser à son pays d'enfance évoqué dans *La Maison de Claudine* - " Il y avait, dans la maison de campagne, des mulots en abondance [...] La nuit, une chouette ululait. Les arbres au bord du ruisseau craquaient."¹ Dans son essai sur Colette, *Pourquoi j'aime Colette?*, Detambel avoue que la Nature dont Colette parle n'est pas "... charmante et romantique et bucolique, c'est la nature primitive, celle d'avant les humains, vue dans sa force et dans sa cruauté."² Voilà la source de l'inspiration de Detambel, non seulement dans le livre en question, mais dans presque toutes ses œuvres. Juste avant le moment où la fillette commence à perdre ses pouvoirs magiques, il y a une image frappante de l'enfant qui est presque devenue la nature même, tant elle s'y identifie.

Le morceau de texte en question évoque celui que Colette a écrit dans *La Maison de Claudine* où elle dépeint une voisine, Mme. St-Alban rentrant de promenade aux bois tout absorbée dans la nature. "Mme St-Alban, pareille à quelque Pomone de Bohême [traînait] des guirlandes de vigne rouge et des bouquets de colchiques [...] Une chenille filandière, couleur de jade, transparent, pendait à un fil soyeux, sous l'oreille de Mme Saint-Alban; le duvet de peupliers collait une barbe d'argent à son menton cuivré, moite de sueur."³ Dans son essai sur Colette *Comme une Flore, comme un Zoo* Detambel insiste sur l'aspect antique de cette femme, voisine d'enfance de Colette: "La barbe d'argent, le menton cuivré font penser au métal patiné d'une statue de déesse antique."⁴ Voici, à son tour, la description de la fillette écrite par Detambel qui reprend tellement celle de Colette qu'elle nous donne la preuve irrécusable de la présence de celle-ci dans le texte - "Des morceaux d'écorce, des insectes et des larves sèches sont accrochés dans ses cheveux. Un ver minuscule à l'abdomen rouge, si fin qu'il rampe inlassablement sans presque gagner de terrain, escalade la tempe gauche. [...] Une toile d'araignée, où est encore emprisonnée une antenne de papillon, avance sur le front de la petite comme les dentelles anciennes des paysannes. Elle en porte

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 14

² Detambel: Pourquoi j'aime Colette?: p. 2

³ Colette: *La Maison de Claudine*: p.1047, t II

⁴ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p.14

une guirlande vivante.”¹ Voilà comment indiscutablement l’inspiration de Detambel prend souche dans une œuvre de Colette.

Intertextualité

Dans cette œuvre ce sont les métaphores colettiennes transposées par Detambel qui actualisent les thèmes et les investissent d’une signifiante à la fois frappante et éloquente. La chevelure de l’enfant aux pouvoirs magiques qui est une “petite déesse de chair, de moelle et d’eau fraîche”² n’est peut-être qu’une métaphore de la magie païenne et du pouvoir surnaturel féminin selon l’optique de Colette et de Detambel. Les cheveux qui figurent comme thème capital nous lient donc à l’histoire personnelle de Colette ainsi qu’à ses œuvres. Voilà l’intertextualité à l’œuvre, qui nous fait découvrir la signification de l’œuvre de Detambel dévoilée par l’hypotexte de Colette et transformée en hypertexte de Detambel. Dans ce contexte, on verra que les textes de Detambel ne pourraient exister *tels quels* sans ceux de Colette; que leur existence résulte d’une transformation, et qu’ils évoquent donc les textes de Colette sans pour autant les citer manifestement.

Plus que dans les deux autres romans de Detambel qui font partie de cette étude on sent plus vivement la présence de Colette à l’arrière-plan dans celui-ci... Comme Detambel l’a écrit juste après l’essai sur Colette (*Comme une Flore; comme un Zoo*), on ne s’étonne point que le roman fourmille des thèmes et des métaphores colettiens. C’était à un moment où elle était encore “nourrie de ses métaphores et de ses obsessions.” C’est donc elle, Colette, qui lui a fait écrire un livre “...sur la chevelure d’une petite fille, un ouvrage où il est seulement [ou presque] question de cheveux et de la magie d’une fillette vue comme une divinité païenne, éclairant le fond de l’eau, charmant les poissons.”³

Métaphore et réalité

On se demande pourquoi les œuvres de Detambel sont assez réalistes, voire universelles, et il se peut qu’on puisse trouver la clé à ce problème chez Bachelard: “En examinant minutieusement les points d’attache de la réalité et de la métaphore,

¹ Detambel: *Elle ferait battre les montagnes*: pp. 62-63

² Detambel: *Pourquoi j’aime Colette?* : p. 9

³ Detambel: courrier électronique, janvier 2000

nous verrons que c'est par les métaphores, par l'imagination, que la réalité prend ses valeurs."¹ Au cours d'un entretien Detambel étaye cet avis, faisant remarquer que "la réalité n'existe qu'à travers le filtre de l'imaginaire de chacun,"² tout en insistant sur le fait que "s'il n'y a pas d'imaginaire, il n'y a pas de réalité,"³ et qu'elle ne voit aucun paradoxe dans la déclaration de Bachelard. On parle ici de la sur-réalité, une réalité apparemment paradoxale créée par l'imagination. On a déjà reconnu la coprésence d'images vives, chatoyantes, voire poétiques, dans les textes de Colette et de Detambel, notamment l'archétype d'une femme tout en accord avec la nature, une femme païenne. Étant donné la profusion de ces images dans les œuvres en question, on comprend dans quelle mesure Detambel s'est inspirée de Colette, dont l'affirmation "Moi, je me ressource avec Colette."⁴ est presque tautologique.

Transpositions thématiques

La transformation sérieuse ou *transposition* est, selon Genette, la "plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles..."⁵ En ce qui concerne les œuvres de Detambel, il s'agit d'un accomplissement esthétique qui ressort des transpositions thématiques actualisées par des métaphores colettiennes glanées et hypertextualisées dans ses œuvres. Comme la citation est, selon Compagnon, "...une pierre de touche de l'écriture,"⁶ il nous incombe d'examiner le rôle de la citation hypertextualisée dans la conversion que les œuvres de Detambel opèrent sur celles de Colette. Il s'agit surtout d'une actualisation des thèmes universels par les métaphores botaniques et zoologiques de la femme.

C'est justement parce que les romans de Colette et de Detambel fourmillent de ce genre de métaphores que nous nous y attardons. Voici donc quelques exemples de transpositions métaphoriques que Detambel a effectuées sur les œuvres de Colette et la valeur qu'on peut y voir.

¹ Bachelard: *La Terre et les Rêveries de la Volonté*: p. 65

² Detambel: entretien, mai 2001: p. 1

³ Ibid: p. 1

⁴ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?*: p. 1

⁵ Genette: *Palimpsestes*: p. 237

⁶ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 12

Au début de l'œuvre de Detambel, l'enfant examine son chapeau de paille orné d'une cerise en plastique fêlée par le soleil. La cerise a fini par être "...ombiliquée et pourvue d'une longue raie d'abricot."¹ Cette raie, couleur d'abricot nous évoque une image de fécondité à cause de la juxtaposition du mot 'ombiliquée' qui, à son tour, évoque la maternité et surtout la féminité. Toutefois, si l'on s'est rendu compte de la signification de la métaphore colettienne de l'abricot, c'est à dire du teint frais, jeune et sain, la métaphore de Detambel en accroît la valeur. Dans le livre *Chambre d'hôtel* de Colette, Mlle d'Orgeville est jeune, espiègle; elle irradie la fraîcheur: "... en dépit de mainte marque superficielle, fraîche comme un abricot qu'a goûté la morsure de l'insecte."² Selon Detambel, l'abricot est "...le plus taché des fruits, le plus irrégulier et cependant le plus sain, le plus ferme, d'une couleur enfantine, duveteuse et gaie."³ Voilà un accroissement en valeur opéré par Detambel sur la métaphore originale de Colette.

Quant aux poissons qui jouent un rôle capital dans cette œuvre, Detambel sait les investir d'un aspect qui va bien au-delà de la réalité quotidienne. Les métaphores employées par Detambel sont beaucoup plus surréalistes que celles de Colette qui n'évoquent que les mouvements agités de poisson; ainsi son personnage, Claudine, a des mouvements brusques de poisson qui chasse: "Je me retourne d'un saut de poisson et m'en vais chercher le sommeil ..."⁴ Par contre, les images de Detambel évoquent non seulement les mouvements usuels d'un poisson dans l'eau, mais les transforment en êtres surnaturels aux squelettes "phosphorescent, le mouvement huilé."⁵ Même les cheveux de l'enfant deviennent une métaphore pour le poisson au moment où, témoin d'une partie de pêche de son grand-père et son cousin, elle regarde les poissons sortant de sous les racines du saule pendant qu'elle s'adosse contre la voiture, les cheveux scintillant "...d'une vive lumière bleue."⁶ Les chevesnes, eux, folâtraient "comme des chiots"⁷ – une image d'autant plus frappante qu'elle attribue aux poissons les caractéristiques d'un chien. Voilà une valeur

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 11

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 21

³ Ibid: p. 21

⁴ Ibid: p. 252

⁵ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 42

⁶ Ibid: p. 38

⁷ Ibid: p. 41

métaphorique croissante et surnaturelle réalisée par l'habileté littéraire et créative de Detambel.

Comme la vie et l'art de Colette font, pour Detambel, une unité indissoluble, on ne s'étonne pas qu'elle se serve des détails personnels tirés de celle-ci pour créer son œuvre. On sait que Colette sacrifia, à vingt ans, des cheveux si longs qu'ils étaient "merveille et esclavage. Sa tête portait un poids.(...) Les cheveux pendaient comme un serpent-liane."¹ Les cheveux longs de Colette fascinent Detambel au point qu'elle en a créé une métaphore avec les cheveux de la fillette aux pouvoirs magiques.

L'émerveillement de Tatie devant les cheveux de l'enfant ne pourrait-il pas être une métaphore pour la fascination que Detambel éprouve pour ceux de Colette enfant? On note que Detambel s'est servie d'une photographie de Colette à 14 ans avec les nattes qui descendent presque jusqu'aux pieds pour illustrer la couverture son essai sur Colette. Dans le roman en question, Tatie, éblouie par la merveille de la chevelure de l'enfant, la regarde de l'œil gauche puis, par superstition "par peur de lui nuire"², elle s'efforce de la contempler de l'œil droit. "...ses cheveux commençaient leur travail mystérieux et irrésistible de séduction. [...] Bientôt, les boucles descendraient jusqu'aux fesses, peut-être jusqu'à la racine du sillon. Elles avaient gagné cinq centimètres."³ Voilà les détails des cheveux de Colette métaphorisés par les pouvoirs artistiques de Detambel.

Conclusion

Une analyse thématique de ce livre soulève plusieurs questions. Les personnages féminins et forts à l'image de Colette, personnages comme Léa, "vivante, solide, rude, équilibrée"⁴ qui ont "sauvé" Detambel "de l'adolescence"⁵, possèdent-ils la capacité et la volonté de triompher de la condamnation d'un monde stéréotypé? Dans son essai sur Colette, Detambel souligne l'exaspération de l'écrivain qui est confronté aux préjugés de Balzac contre les femmes: "Je me garde de parler légèrement de ces

¹ Detambel: Colette. - comme une Flore; comme un Zoo: p. 102

² Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 33

³ Ibid: p. 34

⁴ Detambel: Pourquoi j'aime Colette?: p. 1

⁵ Ibid: p.1

regains, ces triomphes crépusculaires que Balzac niait.”¹ Selon Detambel, ces idées-là lui donnent “...l’occasion de donner libre cours, dans un talentueux coup de gueule, à son ironie de femme exaspérée par l’étroitesse masculine.”² Étant donné l’admiration de Detambel pour Colette femme et écrivain, on pourrait en déduire que Detambel était du même avis.

Quel est le rôle du lecteur dans la réécriture d’une œuvre? N’est-ce pas notre responsabilité à nous, lecteurs, de prendre la relève en la lisant d’une façon dynamique, au lieu de faire une lecture passive qui ne demande rien du texte? La lecture active et dynamique ne cesse d’interroger les motifs, les thèmes et les métaphores textuelles. Le dialogue entre deux écrivains comme Colette et Detambel (où il s’agit d’une question de transformation hypertextuelle), deviendra ainsi un dialogue contemporain avec notre participation dans la réécriture de l’œuvre.

Ce degré de participation active dans la lecture d’une œuvre, aussi ignorée qu’elle soit, prêtera une valeur croissante aux œuvres de n’importe quel auteur, mais en l’occurrence, celles de Colette et de Detambel. Avec cette idée en tête, on se souvient de la définition socratique de la citation qui est “... une dynamis (force en puissance) dont le texte est l’*ergon* (la force en action), le travail ou l’action, le passage à l’acte.”³ Il nous revient donc à nous, lecteurs et lectrices, de nous servir de l’art de Detambel en lisant ses textes dynamiquement; en participant à leur réécriture.

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 225

² Ibid: p. 225

³ Compagnon: La Seconde Main: p. 44

4. *L'Intertextualité au niveau littéraire*

4.1 *La citation – son rôle comme embrayeur de l'intertextualité*

“Toute citation – écrit Compagnon – est d’abord une lecture; [...] toute lecture, comme soulignement est une citation,”¹ constatation syllogistique qui fait remarquer le rôle actif du lecteur dans l’acte de citer, et nous rappelle la définition d’une *lecture bien faite* selon Charles Péguy. Une telle lecture n’est pas moins que “le réel achèvement du texte, que le réel achèvement de l’œuvre; une coopération, une collaboration intime, intérieure aussi, une suprême et singulière, une déconcertante responsabilité...”² Suivant ce dernier, il incombe au lecteur d’employer le mot “non pas comme un miroir, mais comme une fenêtre, non pas comme le reflet [...] mais comme une *ouverture* sur autre chose,”³ d’où son rôle actif dans la réalisation d’un texte.

Toutefois, c’est la citation qui amorce, dans l’écriture, une “passion de lecture”⁴, et c’est justement une lecture sollicitieuse et annotatrice (pour reprendre la désignation de Detambel pour une lecture idéale), qui produit la citation. Toutefois, le mouvement circulaire amorcé par la citation est un manège qui ne cesse pas de tourner; non seulement tente-t-elle de reproduire dans l’écriture une passion de lecture, mais elle “répète, elle fait retentir la lecture dans l’écriture” au point qu’en vérité “lecture et écriture ne sont qu’une seule et même chose.”⁵ L’écriture, réécriture, lecture annotatrice, forment ainsi un manège dont la citation est le ressort; un phénomène infini et circulaire, une aire de battage dionysien au sens nietzschéen du mot. C’est là où la citation sera “broyée et triturée” dans “l’ablation”,⁶ la première étape dans son transfert.

En plus de cette métaphore de la manducation, Compagnon emploie aussi celle de la couture, ce qui n’est pas sans recouper les propos de *La Modéliste*, où la broderie est une métaphore de l’écriture, et La Robe Fantaisie le ‘personnage’ principal.

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 21

² Detambel: entretien mai 2001: p. 3

³ Péguy, cité par Steiner: *Réelles Présences*: p. 15

⁴ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 27

⁵ *Ibid*: p. 27

⁶ *Ibid*: p. 18

Étant donné que “toute citation [...] est une métaphore,”¹ les métaphores couturières pour le *travail* de la citation, ainsi, (“faufilure, surfilage”² et plus loin, “filature”³), n’entretiennent-elles pas un lien métonymique avec la citation elle-même? On verra, à ce propos, que la couture est, selon Detambel, une métaphore pour l’écriture, dont celle-ci se sert pour exprimer l’envie de parsemer ses textes d’images: “...si je pouvais je ferais *filer* des citations, et les citations vont *filer* des images...”⁴ Colette, écrivant presque à la fin de sa vie dans *L’Étoile Vesper* soulignait, elle aussi, les liens indissolubles entre l’écriture et la couture (en l’occurrence, la broderie): “Guidées par la même main, *plume et aiguille*, habitude de travail et sage envie d’y mettre fin lient amitié, se séparent, se réconcilient...”⁵ Or si La Robe Fantaisie (personnage de tissu de *La Modéliste*) est, selon Detambel, une métaphore pour l’écriture – “La Robe Fantaisie, c’est une métaphore de l’écriture, j’en suis convaincue...”⁶ – le *travail* de broder les dessins sur la robe, n’est-il pas une métaphore métatextuelle qui sert à désigner le travail du texte par l’écriture? “Avec une aiguille, c’est comme écrire” disait Detambel au cours d’un entretien – “coudre, broder, c’est écrire”⁷ poursuivait-elle. Aucun doute que Detambel ait pris, comme modèle pour étayer la métaphore couturière de l’écriture, l’analogie colettienne entre la broderie et l’écriture citée ci-dessus.

En insistant sur le rôle que joue la citation dans la production du texte, “[la citation] est l’acte qui met la main à la pâte – à papier,”⁸ Compagnon lui attribue les propriétés organiques, ce qui n’est pas sans se rapporter au style viscéral ainsi qu’à l’utilisation des métaphores botaniques et zoologiques par Colette et Detambel dans la création de leur œuvre. La citation est, donc, “...une animalcule monocellulaire à partir duquel s’explique toute la création,”⁹ une image organique qui investit son être de pouvoirs dynamiques, pourvu que l’on sache les discerner et les interpréter.

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 19

² Ibid: p. 19

³ Ibid: p. 36

⁴ Detambel: entretien, mai 2001: p. 14

⁵ Colette: *L’Étoile Vesper*: p. 218

⁶ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 11

⁷ Ibid: p. 11

⁸ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 31

⁹ Ibid: p.31

Il est bien évident que la citation ne saurait pas exister sans le texte, dont elle est un “phénomène immanent,”¹ un avis partagé par Detambel qui doute que la citation puisse “continuer à vivre hors de son contexte; on la transplante d’un lieu à un autre, et du coup elle n’a plus la même valeur. Elle n’est pas dans son milieu.”² En poursuivant cette optique, elle fait remarquer que le problème le plus inquiétant de la citation survient dès qu’elle est “hors du contexte” ou elle peut se “dessécher”³ et perdre, par conséquent, sa signification.

La citation instaure une relation entre deux textes, et, dans ce cadre dynamique, elle permet le dialogue intertextuel. C’est bien elle qui “amorçait la machine de la lecture qui doit fournir un travail dès lors que, dans une citation sont mis en présence deux textes dont le rapport n’est pas d’équivalence ni de redondance.”⁴ Tel a été le cas de Detambel en découvrant les textes de Colette, dont elle a subie l’envoûtement, tant les métaphores botaniques et zoologiques l’ont séduites. Elle avoue avoir lu, son carnet de notes à la main, autant de livres de Colette qu’elle a pu ramasser, et dont elle “...relevai[t] les citations qu’[elle] avai[t] envie de piller.”⁵ Elle tombe sous le charme du “feuillage inextricable,” du “bas taillis très touffu où l’on ne peut entrer que seule.”⁶

Selon la terminaison employée par Compagnon pour la citation, et qui est fondée sur la distinction entre *dynamis* ou ‘force en puissance’ et *ergon*, ou la ‘force en action’, celle-ci est “une dynamis dont le texte est l’ergon, le travail ou l’action, le passage à l’acte.”⁷ Étant donné l’origine latine du mot ‘citation’ (*citare*, ou ‘mettre en mouvement’), on comprend sa désignation comme “un leurre et une force motrice” dont le pouvoir mobilisateur n’est pas moindre que la citation telle qu’en elle-même “avant d’être *pour* quelque chose.”⁸ (c’est nous qui soulignons).

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 44

² Detambel: entretien, mai 2001: pp. 2 - 3.

³ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 12

⁴ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 44

⁵ Detambel: *Colette – comme une Flore; comme un Zoo*: p. 9

⁶ *Ibid*: p.12

⁷ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 44

⁸ *Ibid*: p. 45

Une force séduisante

Qu'est-ce qui nous détourne de la lecture d'un texte pour en souligner une bricole particulière - autant dire, pour la citer? Compagnon nous propose la solution en esquissant l'aspect séduisant de la citation, ce qui n'est qu'une des figures de la lecture, à savoir la 'sollicitation'. Il insiste sur les données séduisantes de la citation: il cite Louis Massignon qui faisait remarquer qu'une identification avec l'auteur d'un texte antérieur - ou plutôt avec son œuvre - nous donne l'envie de nous approprier un morceau particulier de son texte. C'est ce qui nous "heurte au détour d'une lecture; [...] c'est l'intervention doucement persuasive d'une autre personnalité, déclenchant la fraternisation."¹ Avant même de souligner un morceau de texte, le lecteur en tombe amoureux; c'est le 'coup de foudre' textuel inexplicable subi par le lecteur et amorcé par la citation.

Or, les quatre figures de la lecture dénommées par Compagnon, à savoir, l'ablation, l'accommodation, le soulignement et la sollicitation se résument dans un état qu'il qualifie d'*excitation*, et qui, à son avis, fait saillir du sens. C'est, pour étendre la métaphore de l'amour, "la cristallisation qui travaille le coup de foudre."² La sollicitation est, pour la lecture, une 'figure initiatique' qui embraye toute activité ultérieure.

Ainsi, on comprend comment un engouement pour les œuvres de Colette a amorcé en Detambel le désir de citer les morceaux qui lui ont plu, et l'on ne s'étonne guère qu'elle lui ait dédié un essai entier - *Colette: comme une Flore; comme un Zoo* - qui célèbre les métaphores botaniques et zoologiques du corps féminin. Bien qu'il subsume les citations de plusieurs œuvres de Colette, l'essai est inspiré dans une grande mesure par l'œuvre intitulée *Comme un Herbarium*, ce qui constitue, pour Detambel, "le court inventaire de [ses] bonheurs de lectrice."³ Dans l'avant-propos de la première partie de l'essai sur Colette, Detambel fait remarquer que *Comme une Flore* n'est pas "un guide ni une parodie de science végétale, mais les carnets de travail de Colette *tels qu'elle les [a] rêvés*."⁴ (c'est nous qui soulignons) Voilà la preuve

¹ Louis Massignon: *Parole donnée*; cité par Compagnon: *La Seconde Main*: p. 24

² Compagnon: *La Seconde Main*: p. 26

³ Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 20

⁴ *Ibid*: p. 20.

d'une transformation effectuée par Detambel sur les citations prélevées des œuvres colettiennes, ce qui est un trait déterminant du travail de la citation, voire de l'intertextualité, où l'hypotexte antérieur subit des transformations au cours de son passage à l'hypertexte.

Énoncé-énonciation

Suivant Compagnon, la citation est un "énoncé répété et une énonciation répétante"¹ ou, autrement dit, l'énonciation est la force qui "s'empare de l'énoncé."² L'auteur et son lecteur agissent dans une relation d'échange, le lecteur étant le négociateur qui met en rapport "l'offre" (en l'occurrence Colette) avec le "demandeur"³ (Detambel) – deux actants qui, autrefois, s'ignoraient. Il incombe, cependant, au tiers (l'interprète ou le critique) de faire naître la relation entre les deux joueurs dans l'envergure de l'intertextualité. Le rôle de l'interprète est donc de rehausser les changements effectués par le 'demandeur' au niveau des citations empruntées à l' 'offre' et chemin faisant, d'amorcer le dialogue entre les textes des deux écrivains.

Suivant Compagnon, la lecture est un acte d'interprétation de la citation, une relation "interdiscursive et triangulaire"⁴ dont les participants sont l'écrivain de l'énoncé, celui de l'énonciation et l'interprète ou critique. Réduit à des symboles, l'équation est représentée ainsi: Si 't' est l'énoncé initiateur, objet de l'échange entre les deux textes T_1 et T_2 , et deux écrivains A_1 et A_2 , sujets de l'énonciation de 't' dans T_1 et T_2 respectivement, on établirait ainsi deux systèmes sémiotiques S_1 et S_2 , chacun composé d'un texte et d'un sujet, ou écrivain, ce qui aboutirait à la formule suivante:

$$S_1(A_1 T_1) \text{ et } S_2(A_2 T_2).$$

Il est important de noter que *chacun* des deux systèmes S_1 et S_2 constitue une entité sémiotique originale, capable de s'organiser indépendamment l'une de l'autre, d'où une tendance aux modifications subies par l'énonciation par rapport à l'énoncé original.

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 55

² Ibid: p. 55

³ Ibid: p. 73

⁴ Ibid: p. 73

En soulignant l'importance de la lecture comme acte d'interprétation de la citation, qui constitue une relation "interdiscursive"¹ et triangulaire entre A₁ et A₂, Compagnon insiste sur la présence du 'tiers' comme embrayeur du sens de la citation. Cette relation triangulaire n'a de sens que "pour un tiers et par ce tiers"² qui s'entremet pour évaluer l'évolution de la citation dite 'énoncé répété' (l'hypotexte) à celle d'une 'énonciation répétante' (l'hypertexte). Il incombe donc au 'tiers' de réaliser la relation S₁ - S₂ qui ne s'entend pas comme une réécriture mais comme ce qui donne de la réalité au texte. Cette activité du travail de la citation se résume donc à la responsabilité du critique auquel il incombe de lire attentivement et en 'annotateur'.

On sait déjà que la citation ne prend corps *que* dans son contexte et qu'elle n'a pas de sens hors de la "force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore."³ Comme Detambel, qui a su prendre et interpréter les citations colettiennes, il nous incombe d'interpréter les énonciations répétantes de Detambel – les présences immanentes de l'intertextualité dans l'œuvre de celle-ci. Cela exigera peut être un envoûtement devant les citations de Detambel semblable à celui qu'elle a éprouvé devant celles de Colette. Par conséquent, faut-il se laisser entraîner par leur 'sollicitation' et leur pouvoir séduisant; il faudra subir le même 'coup de foudre' pour que l'on prenne le relais des mains de Detambel afin de pourchasser une enquête interprétative digne de leur beauté chatoyante et sensuelle. "Tout texte se construit comme mosaïque de citations"⁴ déclarait Kristeva en introduisant la notion de l'intertextualité lors d'un colloque en 1966. Avertissement significatif que l'exégèse nécessitera non seulement une étude des dessins de cette mosaïque pour que ressortisse leur sens, mais aussi un examen de la mesure dans laquelle "tout texte est absorption et transformation d'un autre texte."⁵ Ce dernier exigera une évaluation des énonciations de Detambel par rapport aux transformations effectuées sur les énoncés colettiens.

La Philatélie – le troc

Aucun doute, donc, que la relation interdiscursive mise en œuvre par la citation est celle du troc, ou de l'échange. Chez Detambel, un tel échange de citations est

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 73

² Ibid: p. 73

³ Ibid: p. 56

⁴ Kristeva: *Recherches pour une sémanalyse*: p. 85

⁵ Ibid: p. 85

représenté par une métaphore philatélique: l'activité de troquer ou d'échanger des timbres contre des autres lui fait remarquer que la "littérature vit comme ça; elle se transmet dans le troc – non plus par l'achat."¹ En éclairant sa façon de ramasser les "citations animales" de Colette pour son essai sur cette dernière, Detambel résume toutes les démarches du travail de la citation, (ce que Compagnon nomme les 'quatre figures distinctes de la lecture') y compris la sollicitation, ce qui renforce la métaphore philatélique - "En rassemblant les citations animales de Colette; en les triant, en respectant une hiérarchie fondée sur l'originalité de la phrase, son esthétique, sa séduction, [...] mes gestes étaient identiques à ceux que je faisais quand j'étais enfant et philatéliste."² En élargissant cette métaphore, elle insiste sur la délicatesse avec laquelle elle s'est évertuée de ne pas abîmer les citations au cours du transfert, une activité qu'elle a réalisée avec "des précautions de philatéliste."³ Elle s'interroge aussi sur les transformations hypothétiques subies par la citation originale au cours de son passage du texte originel au sien. "Peut-être les citations se sont-elles abîmées en passant du livre à la page vierge. Peut-être sont-elles restées intactes et aussi vives que lorsqu'elles furent émises."⁴ On connaît déjà la réponse, à savoir que loin d'être abîmées, les citations transformées retentissent d'une voix étincelante et originale qui surenchérit pour la plupart sur celle de leurs avatars colettiens, bien qu'elles demeurent parfois presque inchangées.

Dans *Le Jardin Clos*; par exemple, les "roseaux bruns, durs et duveteux comme des dos d'ours..."⁵ est une image inversée d'un personnage colettien dans *La Maison de Claudine* qui, revenant de promenade, est "riche [...] de roseaux fleuris, velouteux, bruns et rudes comme des dos d'ours."⁶ Toutefois, le portrait de Bel-Gazou, la fille de Colette évoquée dans *Les Heures longues* comme le "fruit de la terre limousine! [...] sombre et vernissée comme une pomme d'octobre, comme une jarre de terre cuite, [...] et dans ses yeux, ni verts, ni gris, ni marron joue, [...] le reflet de la châtaigne, du tronc argenté de la source ombragée..."⁷ a été pour Detambel l'inspiration pour l'héroïne d' *Elle ferait battre les montagnes*, un personnage plus

¹ Detambel: entretien mai 2001: p. 7

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 148

³ Ibid: p. 149

⁴ Ibid: p. 150

⁵ Detambel: *Le Jardin Clos*: p.141

⁶ Colette: *La Maison de Claudine*: p. 1046, t II

⁷ Colette: *Les Heures Longues*: p. 571, t II

païen encore que celui de Colette, tant elle dépasse les seules données d'une fille qui fait partie intégrale de la terre. Le personnage de Detambel dépasse cette évocation pour devenir "un ange [...] une petite déesse de moelle, de chair et d'eau fraîche,"¹ dont les cheveux portent l'empreinte d'un mystère surhumain, étant donné leur faculté (invraisemblable aux yeux de son cousin David) de "se prêter à toutes les intensités de lumière, tous les gris, tous les bleus, tous les blancs," ce qui "donnait aux cheveux de la fillette la vie d'un œil capable de changer de couleur selon la mer, selon le vent, selon la colère."² De surcroît, l'image de la "boule de ses cheveux brillant comme du gui gelé"³ (c'est nous qui soulignons) qui faisait frémir le grand père de la fillette dépasse celle du personnage colettien, Farou, dont les cheveux frisés se projettent "en boule de gui sur le mur."⁴ Un tel dépassement relève l'aspect surréel des cheveux de la fillette créé par la présence inattendue du comparant 'gelé' ajouté à l'évocation métaphorique du 'gui' pour les cheveux.

Toutefois, un des exemples les plus frappants du pouvoir transformationnel opéré par Detambel sur les citations de Colette provient des images d'un insecte caparaçonné dans *Le Jardin Clos*. Il suffit de comparer l'image d'une femme qui porte un "chignon en casque, d'un noir métallique, si lisse qu'il miroite, en carapace d'insecte batailleur,"⁵ à celle de Detambel qui évoque la grille de fer du jardin public où le jeune homme s'est réfugié pour se rendre compte de la transformation effectuée par celle-ci. Cette grille est "un insecte gigantesque au squelette forgé de fer. Les piques dorées et noires, avec leurs pointes de flèches et leurs barbelures, sont certainement d'anciens rostrés et des tarières antiques, des ergots d'il y a cent mille ans, des antennes aujourd'hui insensibles...."⁶ Pendant le jour, "la grille noire et dorée brille, en effet, comme un insecte caparaçonné mais vidé et haché de l'intérieur."⁷ L'effet surréel de cette image provient de l'incompatibilité syntaxique que crée cette métaphore, et qui consiste dans la combinaison d'un nom inanimé (la grille) et d'un

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: pp. 12 - 13

² Ibid: pp 24 - 25

³ Ibid: p. 44

⁴ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 101

⁵ Ibid: p. 221

⁶ Detambel: Le Jardin Clos: p. 64

⁷ Ibid: p. 65

nom animé (l'insecte) qui représentent en fin de compte l'état d'esprit du jeune homme auto-séquestré, c'est-à-dire, une métaphorisation de sa carapace.

Au demeurant, il ne faut pas chercher plus loin que l'œuvre borgésienne *Pierre Menard, auteur du Quichotte* pour soutenir la thèse d'une amélioration inhérente à la citation: "Le texte de Cervantes et celui de Menard sont verbalement identiques, mais le *second* est presque *infiniment plus riche*."¹ (c'est nous qui soulignons) Et si un doute reste encore, il suffit de puiser dans ses racines culturelles pour retrouver un Quintilien qui s'exprime ainsi sur l'effet salutaire de l'acte de citation dans son *Institution oratoire VIII, 6* – "Le trope est, pour un mot ou une phrase, un changement qui le déplace de sa propre signification en une autre qui a *plus de force*."² (c'est nous qui soulignons).

Toutefois, aucun acte de citation n'est possible sans l'*incitation*, ce que Compagnon définit comme "le désir dans l'écriture."³ Suivant ce dernier, l'acte de citer relève d'un "double arbitraire,"⁴ une alliance de la sollicitation et de l'incitation, ce qui aboutit à une série de valeurs que la citation prendra en répétition. Une interprétation un tant soit peu valide confirme que le *sens* d'un texte ne peut être rehaussé sans l'incitation; autrement dit, sans un élan amorceur et passionné du côté critique. Une fois l'étape du "vouloir dire"⁵ passée, ce qui pousse l'écrivain à s'approprier une citation est le désir de la partager avec autrui, ce que Detambel a amplement démontré en non seulement consacrant une œuvre entière aux citations de Colette, mais en s'en inspirant dans d'autres livres. Qui plus est, en faisant une analogie entre une fleur qu'on cueille et la sélection d'une citation, elle souligne le côté social de cet acte, l'envie de le "faire partager aux autres."⁶ Nul doute que Detambel ait ressenti les mêmes effets qu'un Valéry Larbaud, en proie à un engouement similaire – "Un beau vers, une phrase bien venue que j'ai retenus [...] le désir de *faire partager* mon admiration et mon plaisir m'engage à les montrer, à en faire parade."⁷ Ainsi, au début était la sollicitation, suivie de l'incitation. Telle est la trajectoire littéraire de Detambel

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 57

² Ibid: p. 69

³ Ibid: p. 73

⁴ Ibid: p. 66

⁵ Ibid: p. 67

⁶ Detambel: entretien septembre 2000: p. 12

⁷ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 67

au départ de son ravissement pour les œuvres de Colette – “Comme un peintre qui débute, j’ai étudié sa technique. *Surprise*, je l’ai copiée.”¹ (c’est nous qui soulignons)

Métaphores textuelles

Dans les œuvres de Detambel, les citations colettiennes ne paraissent point dans leur sens conventionnel d’un morceau de texte emprunté et cité entre guillemets. Cela dit, elles surviennent selon plusieurs autres formes, notamment les métaphores botaniques et zoologiques pour le corps de la femme. Partout dans l’œuvre de Detambel, mais surtout dans les trois œuvres retenues, on distingue les tropes suivants qui sont liées dans une relation métonymique aux textes de Colette, d’où leur qualification de ‘citation’ :

- Une écriture viscérale, “à même le corps”
- Un style littéraire qui est “poésie en prose” et qui transcende une référence au monde pour aboutir à l’universel
- Des images féminines insolites et païennes qui transcendent celles qui sont stéréotypées
- Une optique féminine où l’homme est l’objet du regard féminin
- Refrains et litanies – ce que Compagnon qualifie de ‘*transdiscursif*’

(On reviendra aux autres manifestations de l’interdiscursivité dans les chapitres suivants de cette étude.)

En esquissant sa thèse de la répétition interdiscursive, Compagnon distingue entre les ‘*choses répétées*’ – le monde fini de la langue et la ‘*répétition des choses*’ – le domaine infini du discours. Pour Benveniste, le discours est une “manifestation vivante de la langue,”² et ce qui le distingue de la langue, c’est qu’il est une phrase ou une suite de phrases. C’est ce dont il est question dans la répétition interdiscursive.

Le refrain, la litanie et la prière sont trois exemples de répétitions textuelles qualifiées par Compagnon de “troisième niveau de l’analyse du langage, situé au-delà de la langue et du discours...”³ Toutefois, comme il n’y a pas d’au-delà du discours, étant donné qu’il “s’étend à toutes les phrases” dont l’unité minimale est “théoriquement

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 20

² Compagnon: La Seconde Main: p. 51

³ Ibid: p. 53

infinie,¹ telles répétitions textuelles n'appartiennent pas au genre dit de la *transdiscursivité*, mais plutôt à celui de l'*interdiscursivité*, c'est-à-dire, les "relations d'un discours avec un ou d'autres discours."² C'est bien là, le domaine de la citation qui se trouve situé parmi d'autres formes de l'*interdiscursivité*, à savoir, le pastiche, la source et l'influence. À son tour, le refrain est un cas particulier de la répétition interdiscursive et de la citation (une sorte d'auto-citation) où le texte lui-même fait partie *de son propre intertexte*, (c'est nous qui soulignons) étant donné qu'il est "un des discours avec lequel il entre en relation. Suivant Compagnon, "La première occurrence du refrain l'assimile à l'interdiscursif; les suivantes le répètent dans le discours où il retentit."³

Étant donné que la citation est la manifestation la plus simple de toutes les formes interdiscursives ("la relation interdiscursive primitive"⁴ disait Compagnon), y compris le refrain, (le texte de Detambel abonde en exemples), il nous incombe de les étudier du point de vue de leur valeur anaphorique et incantatoire, dont la fonction semble être de s'opposer au mal ou d'invoquer le bien.

Qu'il suffise de dire que les refrains incantatoires se produisent dans les trois œuvres retenues dès que survient une crise subie par un personnage principal, la modéliste et le jeune homme anonyme (personnages principaux de *La Modéliste* et *Le Jardin Clos* respectivement). Cependant, chose intéressante, dans *Elle ferait battre les montagnes*, bien que le refrain ou la litanie n'intervienne pas, il y a une évocation réalisée par l'arrière-tante de la petite fille, au moment où celle-ci tente de maîtriser sa peur de la magie présumée de sa petite-nièce par la récitation "d'un décompte mystique et fou."⁵

La Mimésis – Le rôle référentiel de la citation dans la création d'une réalité textuelle (un effet de réel)

De quelle réalité s'agit-il dans les œuvres de Detambel – celle du monde "réel" qu'elle habite au commencement du XXI^{ème} siècle, ou celle d'il y a un siècle de Colette? Autrement dit, son monde quotidien ou celui dont la référence est textuelle – celui des

¹ Compagnon: *La Seconde Main*: p. 53

² *Ibid*: p. 54

³ *Ibid*: p. 54

⁴ *Ibid*: p. 54

⁵ Detambel: *Elle ferait battre les montagnes*: p. 36

œuvres de Colette? Cette dialectique qui a occupé les critiques littéraires depuis au moins un siècle n'a pas été pour autant résolue, malgré les efforts de Bakhtine, (dont la théorie du *dialogisme* ou le 'dialogue entre les textes' avait des connotations sociales), suivi par Barthes, Foucault, Derrida, Genette et Kristeva pour aboutir, assez récemment, à Compagnon. En ce qui concerne l'œuvre de Colette, il faut se rappeler qu'à l'époque où elle commençait à écrire, à savoir la fin du XIXe siècle, on était au début d'une enquête sur la prétendue imitation de la réalité rendant compte de son aspect culturel. Erich Auerbach, dans son œuvre *Mimèsis* est un des partisans de cette optique. De nos jours, à la fin du XXe siècle la crise de la mimèsis continue, mais selon Compagnon, "l'innocence ne nous est plus permise."¹ Une telle optique donne aux interprètes de textes la responsabilité d'une perception de la réalité littéraire – qu'ils soient les écrivains qui puisent des sources intertextuelles dans un texte antérieur, ou simplement critiques des textes dont la tâche est d'interpréter l'intertextualité entre les textes de deux écrivains.

Riffaterre nous donne la clé de cette énigme en prétendant que la mimèsis n'est jamais que l'illusion produite par la signifiante – "Le texte poétique est autosuffisant: s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel loin de là. Il n'y a de référence externe *qu'à d'autres textes*."² Comme chez Barthes, le monde littéraire se substitue à celui du monde 'externe' mais à cette différence près – que cette substitution est faite "par *fiat*"³ – c'est-à-dire, à la suite d'une décision volontaire et délibérée.

Comme la citation, avec le plagiat et l'allusion, est l'une des formes de l'intertextualité, il s'ensuit qu'elle constitue un des joueurs dans la production d'une réalité textuelle (ou, pour mieux dire, une illusion référentielle). L'intertextualité a tout simplement remplacé les notions périmées de 'source' et d'influence', pour désigner les relations dialogiques entre les textes. Dans son œuvre *S/Z*, Barthes impute à l'intertextualité la capacité "...d'ouvrir le texte, sinon sur le monde, du moins sur les livres ..."⁴

¹ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 123

² Ibid: p. 141

³ Ibid: p.141

⁴ Ibid: p. 128

Les textes qui se prêtent au travail de la citation sont ceux que Barthes appelait *scriptibles*, ou, autrement dit, ceux qui sont digne d'être "ré-écrit[s],"¹ dont la valeur est de faire du lecteur "non plus un consommateur mais un *producteur du texte*".² (c'est nous qui soulignons) Le rôle du lecteur – ou pour mieux dire, d'une lecture dynamique – est évidemment d'une importance capitale dans la réalisation du texte, qu'il s'agisse de l'acte de citer opéré par l'écrivain ou celui du critique qui interprète l'effet de l'intertextualité embrayé par la citation. En insistant sur le rôle actif du lecteur dans l'activité circulaire et infinie d'écriture – lecture – réécriture, Compagnon définissait le travail de l'écriture comme "...une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent [...] c'est-à-dire, de les *lire*."³ (c'est nous qui soulignons) En poursuivant cette démarche, il enfonce le clou en ajoutant que "toute écriture est collage et glose, citation et commentaire"⁴ – d'où la déduction que l'act d'écrire (ou bien de 'réécrire'), conjoint à l'acte de lire, c'est faire acte de citation.

Il revient à Riffaterre, en utilisant le terme 'illusion référentielle' de faire remarquer l'erreur, courante à ses yeux, qui constitue à substituer la réalité à sa représentation, à "mett[r]e la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur."⁵ À en croire Riffaterre, le seul référent intertextuel est le produit d'une "perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie"⁶ – d'où la conclusion que les textes littéraires, devenus autosuffisants "ne parlent plus du monde mais d'eux-mêmes et des autres textes."⁷ Toutefois bien qu'ils soient écrits dans un style poétique et 'imaginaire', ni les textes de Colette, ni ceux de Detambel ne sauraient se passer du monde comme référent littéraire. Cette optique a été appuyée par Detambel lors de l'entretien, dans sa réponse à une question sur la réalité présumée d'un texte – "La réalité, ça n'existe qu'à travers le filtre de *l'imaginaire* de chacun. Il n'y a pas *une réalité*; il y a autant de réalités que de personnes."⁸ À son avis, la réalité, c'est "le monde, le monde païen de Colette. Le ciel, le cosmos, la vie,

¹ Barthes: S/Z: p. 558

² Ibid: p. 558

³ Compagnon: La Seconde Main: p. 32

⁴ Ibid : p. 32

⁵ Ibid: p. 130

⁶ Ibid: p. 131

⁷ Ibid: p. 131

⁸ Detambel: entretien mai 2001: p. 1

la mort,”¹ – une réalité à la fois littéraire du point de vue des sources intertextuelles de Detambel, mais aussi une réalité qui n’est pas moins vraie pour nous autres, lecteurs, à condition que l’on sache la découvrir et l’interpréter. Il s’agit donc d’une réalité dont les quatre éléments font partie intégrante, d’où leur appartenance aux textes de Colette, qui “ressemblent aux éléments.”²

Il ne fait aucun doute que Detambel se soit servie des quatre éléments cosmiques dans la création des trois œuvres retenues, tant le feu, la terre et l’eau y figurent de façon prééminente et, à un moindre degré, l’air, dont la présence est implicite mais non moins signifiante, étant les motifs du soleil et de la lune. C’est le feu, déclencheur d’un événement-clé dans *La Modéliste* – la destruction de la Robe Fantaisie – qui est l’élément le plus significatif du récit. Cependant, l’eau (notamment la mer à laquelle un chapitre entier est dédié) y joue aussi un rôle important, comme une métaphore pour les émotions qui s’emparent de la modéliste amoureuse de Frédérique, la seule personne digne de porter La Robe Fantaisie. Pour supporter la force de cette véritable inondation, elle s’est construite une digue qui commence à s’effondrer dès qu’elle sent s’échapper ses émotions; une digue qui sert à protéger Frédérique d’une noyade due à un raz-de-marée de sentiments déchaînés. Pour reprendre la signification du feu comme élément-clé du récit, les flammes dévorent la robe qui, prenant des traits humains, “souple, frémit, se tasse, devient une aire incolore puis grise et poudreuse.”³ Comme l’on fait pour enterrer un cadavre, Coline, la modéliste, met les cendres de la robe dans une urne avec “toute l’archéologie de sa passion: l’agate, la sanguine, la fleur de mer, toutes sauvées de justesse.”⁴

C’est la terre, ainsi que l’eau (et surtout les eaux souterraines) qui sont les éléments indispensables au déroulement du récit de l’œuvre *Le Jardin Clos*. Ces deux éléments fournissent au jeune homme séquestré du réconfort et assez de courage pour continuer à vivre. C’est la terre qui fait revivre Elsa, sa bien-aimée métamorphosée en fleur, et qui plus est, lui donne un refuge comme un animal dans sa tanière – “...je vais bien avec la terre [...] Je n’ai pas sauvé Elsa [...] mais j’ai su redonner la vie à des fleurs

¹ Detambel: entretien mai 2001: p. 8

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 147

³ Detambel: La Modéliste: p. 110

⁴ Ibid: p. 127

coupées.”¹ À la fois protection et contrainte, la terre le retient au jardin “Pour [se] désespérer tranquillement dans son refuge de terre.”² Quant à l’eau, c’est elle, à travers le petit lac et la fontaine ainsi que les eaux souterraines qui lui parlent et lui donnent du réconfort – “...les eaux souterraines moutonnent autour des fondations. Je les sens vibrer dans les pierres de base, ces rivières invisibles et grossies.”³ Dans ce contexte on se rappelle le sentiment éprouvé par Colette pour les eaux souterraines – “Plus l’eau est souterraine et secrète, plus nous lui vouons de déférence,”⁴ d’où bien sûr une des sources inspiratrices de Detambel dans la création de cette œuvre.

L’eau est l’élément prépondérant dans *Elle ferait battre les Montagnes*, tant elle sert de ressort pour amorcer et souligner les pouvoirs dits magiques de la petite fille. Toutefois, ce roman qui évoque un monde païen (en l’occurrence, celui de Colette), dépeint une synthèse du cosmos entier – le soleil, les nuages, la lune et les étoiles ainsi que ses habitants, à savoir, les oiseaux, les poissons, les animaux et les insectes. Pour reprendre l’élément de l’eau qui met en relief l’aspect magique de la fillette, c’est le petit ruisseau aux chevesnes qui reflète “le halo clair de sa chevelure”⁵ au lieu d’une ombre de petite fille conventionnelle. Quant aux chevesnes, son grand-père s’étonne de la “façon dont elle [les] dompta.”⁶ De surcroît, c’est à la lumière du halo de sa chevelure que les mystères de l’eau lui sont révélés – “La petite lui permettait [...] de distinguer ce qu’il n’avait jamais vu dans les profondeurs boueuses du ruisseau.”⁷ L’eau, élément avec lequel la petite fille, comme être païen, entretient une relation de symbiose, sert de catalyseur pour amorcer la magie de celle-ci.

C’est dans cette œuvre aussi que survient une image païenne de la femme dont on peut retrouver la source colettienne dans cette image d’une femme qui s’est assimilée entièrement à la nature évoquée dans *La Maison de Claudine*. Qualifiée par Detambel d’ “image inverse de la beauté de la femme”⁸ cette image qui a déjà été évoquée, se

¹ Detambel: Le Jardin Clos: p 62

² Ibid: p. 60

³ Ibid: p. 25

⁴ Colette: Le Journal à Rebours: p. 50

⁵ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 42

⁶ Ibid: p. 44

⁷ Ibid: p. 42

⁸ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 4

rapporte à Mme St-Alban, une voisine de Colette enfant, dont l'image rassemble les éléments du monde païen.

Étant donné la nature poétique des œuvres de Detambel qui ont été inspirées par les métaphores poétiques de sa devancière, l'on est tenté de conclure que son seul référent est celui du monde littéraire. Compte tenu qu'elle a écrit *Elle ferait battre les montagnes* "à un moment où [elle] était encore nourrie (des métaphores et des obsessions de Colette). Elle lui a fait écrire un livre "sur la chevelure d'une petite fille, [...] d'une fillette vue comme une divinité païenne, éclairant le fond de l'eau, charmant les poissons." Tout cela, c'est, selon Detambel, "de la faute de Colette"¹

Cependant, bien que Detambel ait été inspirée par les œuvres colettiennes, on sait que le monde réel a également été une source d'inspiration littéraire. Lors de deux entretiens, elle avoue avoir "puisé auprès de [ses] souvenirs personnels,"² organisés à la façon d'une bibliothèque familiale: "ma famille, c'est la bibliothèque."³ Qui plus est, Detambel, après avoir publié plus de trente livres, s'est livrée à l'autocitation, c'est à dire, que son cadre référentiel est non seulement intertextuel mais aussi méta-textuel. "Je crois qu'à partir d'un moment, l'œuvre d'un écrivain lui sert d'encyclopédie un peu spéciale. Lui sert de memento de tout ce qu'il a aimé [...] des boîtes à fiches."⁴

C'est bien le monde de l'imaginaire qui est à l'œuvre dans l'œuvre de Detambel, ainsi qu'une façon d'écrire, dite 'oulipienne' qui a été le ressort des images poétiques de *La Modéliste* – une œuvre écrite en puisant au seul lexique féminin. "Dans *La Modéliste* on fera attention parce qu'à cause de la contrainte toutes les images sont poétiques"⁵ déclarait-elle au cours de l'entretien. On s'est rendu compte que Detambel ne voit rien de paradoxal dans la citation de Bachelard au fait que "c'est par les métaphores, par l'imagination que la réalité prend ses valeurs,"⁶ et qui plus est, "s'il n'y a pas d'imaginaire, il n'y a pas de réalité."⁷

¹ Detambel: courrier électronique du 4 janvier 2000

² Detambel: entretien: septembre 2000: p 3

³ Detambel: entretien: mai 2001: p. 7

⁴ Ibid: p. 6

⁵ Detambel: entretien septembre 2000: p. 12

⁶ Detambel: entretien mai 2001: p. 1

⁷ Ibid: p. 1

Monde réel ou monde littéraire – lequel est le référent de cette écriture qu'on pourrait appeler 'poésie en prose'? Le monde réel qui est "l'encyclopédie" de Detambel, prévaut-il sur le monde littéraire? Heureusement, Paul de Man nous fait remarquer que "le réel ne s'absente jamais absolument au profit d'une logique purement allégorique."¹ Il nous permet ainsi d'échapper à une "violente logique binaire, terroriste, manichéenne [...] chère aux littéraires"² qui exige un choix entre "fond ou forme, description ou narration, représentation ou signification,"³ – un choix rendu superflu par la seule littérature qui est prête à nous aider en tant que "le lieu même de l'entre-deux, du passe-muraille."⁴

¹ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 161

² Paul de Man, cité par Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 162

³ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 162

⁴ *Ibid*: p. 162

5.2 *Le Style*

C'est Proust lui-même qui, en définissant le style littéraire, souligne en même temps sa singularité, une qualité dont l'écriture de Detambel est pleinement dotée, et qui a comme sa souche non seulement ses données personnelles d'écrivain, mais un style littéraire emprunté à Colette. Ainsi, ne devine-t-on pas le style de l'œuvre de Detambel dans cette définition que donne Proust: "une qualité de vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres [...] Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus!"¹

Images poétiques

Comme Colette, Detambel se sert d'un style qui "respire l'humus, la forêt, le fruit mûr des vergers et des haies, le sapin [...] le style poétique, soucieux de rythme et d'harmonie, musical au plus haut degré."² Bien que l'on parle ici de l'œuvre de Colette, on n'a aucun mal à imaginer qu'on évoque l'œuvre de Detambel dans une telle définition stylistique, tant leurs textes retentissent de la même musicalité poétique.

Comme celui de sa devancière, le style de Detambel est perfectionniste. Elle-même reconnaît dans son essai sur Colette qu'elle lui doit beaucoup sur ce plan: "Elle a un style d'écriture ultra-perfectionné qui tourne presque uniquement autour de la botanique et de la Nature."³ Cependant, la similarité entre les deux écrivains ne se limite pas uniquement au style de l'écriture, mais englobe aussi la prolifération de leurs ouvrages, Detambel décrivant sa devancière comme "une bosseuse."⁴

La boule androgyne

Comme sa devancière, Detambel repousse la différenciation entre une écriture masculine ou féminine. À son avis "on est tous inégaux ou tous égaux devant l'écriture [...] homme ou femme comme devant la mathématique."⁵ En évoquant le personnage platonicien, ou l'androgyne, Detambel suggère que l'écrivain est, à son avis, une "boule androgyne", d'où son mépris d'une écriture étiquetée comme

¹ Proust, cité par Trahard: *L'Art de Colette*: p. 164

² Trahard: *L'Art de Colette*: p. xvii

³ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?*: p. 3

⁴ *Ibid*: p.1

⁵ Detambel: *entretien*, mai 2001: p. 8

'féminine'. L'identité d'un écrivain n'est pas dans son sexe, et Detambel préfère être connue comme écrivain plutôt que comme femme. "À la forme masculine et féminine, il n'y a pas un pancréas masculin ou un pancréas féminin."¹ Un avis que partage Michel del Castillo, lorsqu'il fait remarquer que "L'écrivain n'a pas de sexe, à peine un corps. [...] Pour Colette, c'est la célébration d'une féminité archaïque et magique. [...] Son mystère c'est le mystère de la vie."²

En évoquant les données littéraires de Colette, del Castillo souligne l'universalité, voire l'a-sexualité de l'art de celle-ci - "Installée en elle-même, elle parle en femme, et c'est avec des yeux de femme qu'elle observe [...] Elle parle en femme mais écrit au masculin, dans l'universel de la langue."³ **

La viscéralité

Dans un article publié dans *Le Point* du 10 juillet 1978, François Nourissier a cerné avec exactitude l'originalité du style colettien, ce qui n'est pas sans répercussions pour celui de Detambel. "Elle écrivit avec une sauvagerie charnelle, une impudence animale qu'on ne pratiquait guère de son temps."⁴ Qui plus est, l'on se trouve ici face à un écrivain dont "l'être tout entier n'est plus qu'une caisse de résonance,"⁵ – ce qui vaut exactement pour Detambel, pour qui *écrire c'est la vie*, optique qu'elle a étayée lors de l'entretien en faisant remarquer qu'elle n'avait pas l'impression que l'art (d'écrire) enrichissait sa vie, mais que "c'[était] [sa] vie."⁶

** En lisant les propos d'André du Fresnois au sujet de *La Retraite Sentimentale* et de *Les Vrilles de la Vigne* on pourrait croire à une description des données littéraires de Detambel: "... elle ne cesse pas un moment d'être sincère, et son style n'est que l'impalpable et strict vêtement de son émotion. On découperait déjà dans *La Retraite Sentimentale* des parfaits poèmes."⁷ Toutes les données du style de Detambel s'y retrouvent, surtout dans "...le tranchant d'une langue nette et concrète, le caractère bref de ces pages où l'émotion se condense."⁸

¹ Detambel: entretien mai 2001: p. 9

² Del Castillo: Colette: une certaine France: p. 286

³ Ibid: p. 297

⁴ Ibid: p. 36

⁵ Ibid: p. 297

⁶ Detambel: entretien septembre 2000: p. 10

⁷ Ibid: p. 42

⁸ Ibid: p.142

Or, Detambel elle-même insiste sur la viscéralité de l'écriture, avec un mépris évident pour une écriture trop cérébrale, dépouillée de son humanité. "L'écriture c'est viscéral, c'est physique, c'est le corps. [...] je ne supporte pas la littérature qui n'est que pensée"¹ avoua-t-elle pendant un entretien au mois de mai de cette année. Pour reprendre l'exemple de Colette, "Si elle moque et ridiculise les féministes, ce n'est pas qu'elle refuse leurs idées; elle leur reprochait de *penser* au lieu de vivre." (c'est nous qui soulignons)² Colette, cette 'sauvageonne égarée parmi des civilisés'³ repousse 'la dictature de la pensée abstraite...'. Selon del Castillo, Colette est "Présocratique [...] un poète d'avant la terreur platonicienne, quand la forme régnait lumineuse, et que *l'Idée* n'avait pas encore imposé son joug."⁴ Colette, elle, n'est pas loin de tenir ces frénésies intellectuelles pour des maladies, des infirmités dont les hommes, principalement, sont affligés. **

Toutefois, et c'est ceci qui résume le point de repère le plus important entre le style de Detambel et celui de Colette – c'est un style poétique dont les images enchantent – et chantent un monde païen et universel qui échappe aux stéréotypes du monde quotidien. "Colette ne pense pas au langage ordinaire, mais bien au choix de la langue littéraire qui, arrachant les mots à l'usage commun, les installe sur une scène où cessant de signifier, ils évoquent, suggèrent, magnifient."⁵ En s'exhortant à créer des

** Encore une fois c'est comme si l'on était en face de Detambel, un écrivain qui est du même avis que Colette, bien que presque un siècle de culture les sépare l'une de l'autre. Au cours de l'entretien mentionné ci-dessus, après avoir cité Michelet qui, en plus d'un dédain qu'il montrait pour la femme qui habitait seule, méprisait encore plus celle qui nourrissait une ambition littéraire ("...Elle est (...) incapable de soutenir un effort intellectuel durable. L'étude la rend malade."⁶), Detambel fait valoir qu'il faudrait lutter contre vingt siècles d'un patrimoine littéraire qu'elle qualifie d' "andro-centriste." En poursuivant cette idée elle fait remarquer que pour elle, la littérature dite 'intellectuelle' n'est rien d'autre qu'une "... actualité, mais une actualité triste – de l'humanité."⁷ Voilà l'optique de Detambel qui n'est qu'un écho de celle de Colette, s'évertuant à se faire connaître comme écrivain (mieux dire, une femme qui écrit) il y a presque un siècle.

¹ Detambel: entretien mai 2001: p. 18

² Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 310

³ Ibid: p. 311

⁴ Ibid: p. 311

⁵ Ibid: p. 296

⁶ Detambel: entretien mai 2001: p.12

⁷ Ibid: p. 18

images presque surréelles, Colette, ne s'est-elle pas dit, dans *La Retraite Sentimentale*, "Allons, un peu plus d'imagination, un peu plus d'angoisse encore, rêveuse, éveillée."¹ Voici un écho lointain des pensées de Detambel sur l'importance des images dans la création d'une œuvre: "Si je pouvais, je passerais mon temps à ne fabriquer *que* des images littéraires. C'est la seule chose d'intéressant dans l'écriture [...] Pour moi, l'écriture, ce n'est qu'un gigantesque 'essai' d'existence – essai sur soi-même."²

Le pouvoir des mots

Pour conclure, le style de Detambel doit, du point de vue littéraire et thématique, beaucoup à celui de Colette. Celle-ci, dans son *Journal à Rebours*, vantait le pouvoir créatif du mot, "Entre le réel et l'imaginé, il y a toujours la place du mot, le mot magnifique et plus grand que l'objet."³ Encore une fois, l'on ne s'empêche pas de sentir la présence de Colette derrière les pensées de Detambel qui, au lieu d'écrire des livres qui répondraient à une demande commerciale, en ne mettant qu'une image par page "parce que ça oblige à réfléchir tout le temps,"⁴ préférerait "fil[er] des citations", afin que les citations fassent "filer des images les unes après les autres..."⁵

¹ Del Castillo: Colette – une certaine France: p. 44

² Detambel: entretien mai 2001: p. 13

³ Del Castillo: Colette – une certaine France: p. 45

⁴ Detambel: entretien, mai 2001: p. 14

⁵ Ibid: p. 14

5.3 *L'Auteur*

Du point de vue des rapports intertextuels, il nous incombe d'étudier les rapports entre les intentions d'auteur de Detambel et de Colette. Ironiquement, ce qui lie les textes de Detambel à ceux de Colette est un *manque* d'intention spécifique de l'auteur. Comme ni l'une ni l'autre ne sont des auteurs moralement ou politiquement 'engagées', leurs œuvres ne comportent aucune leçon pour des lecteurs ultérieurs. On sait que par la seule écriture, Colette a su "échapper au temps, nier l'époque et ses drames, créer un univers de beauté..."¹ Qui plus est, à cause de son "...dégout de la politique, [...] ni elle ni aucun de ses personnages n'imaginent changer la société [...] ce sont des fauves..."² Il s'ensuit donc que la réalité sociale, historique et politique fut absente des œuvres de Colette, comme elle l'est de celles de Detambel. Toutefois, et peut-être paradoxalement, c'est justement ce manque d'intention qui investit leurs œuvres d'une universalité qui les rend intelligibles pour leurs interprètes successifs.

Il est donc évident qu'en imitant la même visée que sa devancière, Detambel a su échapper aux écueils des auteurs qui restent enfermés dans leur époque. Elle s'est ainsi inscrite parmi un type d'auteur dont les œuvres sont intelligibles à des générations successives de lecteurs. Suivant Compagnon, les grandes œuvres sont inépuisables, puisque "...chaque génération les comprend à sa manière. [...] Ce qui est inépuisable, c'est sa signification, sa pertinence *hors* de son contexte d'apparition."³ En poursuivant cette idée d'universalité par rapport aux lecteurs successifs, Compagnon constate que "les œuvres d'art transcendent l'intention première de leurs auteurs et veulent dire quelque chose de nouveau à chaque époque."⁴ À ce propos, les remarques suivantes sur la modernité sont d'une pertinence flagrante pour cette étude: "Les premiers modernes ne recherchaient pas le nouveau dans un présent tendu vers l'avenir et qui aurait porté en lui la loi de sa propre disparition, mais dans le présent *en sa qualité de présent*. [...] [ils] ne s'imaginaient pas qu'ils représentaient une avant-garde..."⁵ (c'est nous qui soulignons)

Pour renouer avec la polémique autour de la 'mort de l'auteur' entre les anciens (l'histoire littéraire) et les modernes (la nouvelle critique), l'intention de l'auteur lui-

¹ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 298

² Ibid: p. 293

³ Compagnon: Le Démon de la théorie: p101

⁴ Ibid: p.98

⁵ Compagnon: Les cinq paradoxes de la modernité: pp. 47 - 48

même a été, depuis le XIXe siècle l'étalon habituel de l'explication littéraire. Selon Barthes, l'explication de l'œuvre est "...toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite."¹ Or, on ne cherche plus une explication d'un texte, mais plutôt une compréhension fondamentale de son sens. L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte: si 'le texte est un tissu de citations', Compagnon en conclut que 'la notion d'intertextualité se dégage [...] de la mort de l'auteur.'² L'unité du texte ne se produit plus dans l'auteur, mais dans le *lecteur* – dans sa destination au lieu de son origine. Toutefois, ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur qui a été déboulonné; il est "l'espace même où s'inscrivent [...] toutes les citations [d'une écriture]"; c'est "ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit."³

La compréhension du texte est donc non plus l'affaire de l'auteur, mais du lecteur avec lequel le texte cimente des liens nouveaux. Selon Gadamer, les textes ne seront plus compris comme expressions vivantes de l'auteur afin que le texte soit "libéré positivement pour contracter de nouvelles relations."⁴ Ce sont bien sûr celles avec les lecteurs qui s'emparent dynamiquement du texte pour permettre que s'en dégage le sens.

Bien que Detambel ait écrit son essai sur Colette (*Comme une Flore; comme un Zoo*) en sa qualité d'auteur présent, sa façon d'écrire qui engage le dialogue et sollicite la collaboration du lecteur n'empêche pas une lecture 'bien faite'. C'est tout le contraire si l'on tient compte de sa réponse à une question sur le rôle du lecteur dans la création de son œuvre: "... c'est vrai que la participation active, ce que l'on appelle la lecture dynamique, c'est un lecteur 'annotateur'. C'est à dire qu'il écrit en même temps qu'il lit, et il répond sans cesse au texte."⁵ On se rappelle que Colette, dans ses œuvres non-fictionnelles ainsi que dans ses romans, a employé le même style non-didactique. On sait que même dans ses œuvres les plus autobiographiques comme *La Naissance du Jour, Mes Apprentissages et l'Étoile Vesper*, Colette n'a jamais cherché à imposer son point de vue, ce qui a renforcé leur aspect universel et anachronique.

¹ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 55

² Ibid: p. 56

³ Barthes: *La Mort de l'Auteur*: p. 495

⁴ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 95

⁵ Detambel: entretien mai 2001: p. 4

Dans son essai sur Colette, Detambel nous invite à partager les métaphores botaniques et zoologiques qu'elle a découvertes dans les œuvres de Colette. Autrement dit, son approche n'est aucunement didactique; elle nous les présente comme si on étale des objets précieux devant ses amis. Qu'elle les explique, sans pour autant nous imposer ses trouvailles, en voici la preuve: "Colette savait manier les caractères les plus intimes des plantes et des animaux, le vivant devenait un véritable générateur de métaphores. [...] Profusion était sans doute le mot d'ordre de Colette. En témoignent ces images innombrables, explosives et passagères que j'ai recueillies."¹ Quelle invitation irrésistible à la lecture, au dialogue et à la participation dynamique à la production du texte!

En parlant de la métaphore philatélique pour son appropriation des citations de Colette, Detambel avoue que cet échange de citations lui rappelle la cour d'école quand il s'agissait d'échanger des timbres. Par rapport à la littérature, elle s'explique ainsi: "Et je crois que la littérature vit comme ça; elle se transmet dans le troc. On n'achète pas quelque chose, on échange."² Toutefois, la transmissibilité du sens et de la signification d'une œuvre ne dépendent pas seulement de la qualité d'une écriture en tant que telle, mais aussi du degré de sollicitation qu'elle provoque dans le lecteur, et c'est bien cela que Detambel a su atteindre.

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 13

² Detambel: entretien, mai 2001: p. 7

5.4 *Le Lecteur*

Dans son œuvre *Réelles Présences*, Georges Steiner souligne le rôle capital du lecteur dans la réalisation du texte: "Ce n'est [pas] le texte [...] qui est la raison d'être [...] de notre lecture. C'est désormais la lecture, notre lecture, qui accorde – belle condescendance! – une raison d'être au texte."¹ Toutefois, ce n'est pas seulement le texte qui est augmenté par une lecture 'annotatrice' (selon la définition de Detambel), mais nous, les lecteurs qui en profitons par une connaissance approfondie de nous-mêmes. Ainsi, selon Proust dans ses *Journées de Lecture*, "chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de *soi-même*. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre *il n'eût peut-être pas vu en soi-même*."² (c'est nous qui soulignons) Ces mots nous dévoilent le degré de liberté et d'indépendance du lecteur; son objectif est donc moins de comprendre le livre que de *se comprendre* par le truchement du livre devenu catalyseur.

En parlant de son engouement pour l'œuvre de Colette dans son essai intitulé *Pourquoi j'aime Colette?*, Detambel avoue qu'elle s'est "ressourc[ée] avec Colette", qui a été "une mère spirituelle pour des millions de lecteurs et de lectrices."³ Étant donné l'archétype de la Bonne Mère qui sait instruire ses enfants jusqu'à la connaissance de soi, on ne s'étonne pas que Colette ait été amenée à une telle connaissance en lisant les lettres de sa mère, Sido - lettres qu'elle a transformées en œuvres littéraires dans *La Naissance du Jour*. À son tour, Detambel, après avoir lu les œuvres de Colette a su les transformer en sa propre œuvre, ce qui lui a insufflé le courage nécessaire pour poursuivre son métier d'écrivain. "Elle vous donnera le soulagement et l'oubli et l'espérance de retrouver le calme intérieur..."⁴ C'est Colette qui lui a fourni, par le truchement du personnage de Léa, un idéal "... commun à toutes les jeunes filles qui ont besoin d'une ancre et d'un miroir pour se voir, plus tard, quand tout cela sera passé, fortes, germées, avec une carapace solide pour supporter l'émotion de vivre."⁵

¹ Georges Steiner: *Réelles Présences*: p. 12

² Compagnon: *Le Démon de la Théorie*: p. 169

³ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?* : p.1

⁴ Ibid: p.1

⁵ Detambel: *Colette - comme une Flore, comme un Zoo*: p. 9

Comme Colette a relu ses propres livres pour en tirer des citations qui l'intéressaient, Detambel propose de parler d'auto-citation: "C'est comme si elle avait relu les livres d'une étrangère, et dit 'ah, cette citation m'intéresse'; et elle reprend *sa* citation; il s'agit d'auto-citation..."¹ Or, bien que Detambel ne relise pas normalement ses propres livres, elle rassemble des fiches personnelles qui lui servent de collection de citations et de références. "Je crois qu'à partir d'un moment, l'œuvre d'un écrivain lui sert d'encyclopédie un peu spéciale; lui sert de memento de tout ce qu'il a aimé; de toute façon ce qu'il a consigné là, des boîtes à fiches. [...] mes fiches personnelles, ce sont mes livres."²

Une lecture dynamique

Pour reprendre l'idée d'une lecture active, il est clair qu'il incombe au lecteur actuel des œuvres de Detambel de les construire, en les lisant dynamiquement, et d'en tirer des citations – effectivement de les réécrire selon le conseil de Compagnon mentionné ci-dessus. (voir la page 51). Chaque lecteur, qu'il soit 'écrivain' ou non, prend donc le relais de l'auteur, en lisant attentivement, d'une telle façon qu'il augmente la valeur d'une œuvre par une ré-écriture interprétative. Toutefois, et c'est ce qui fait de la lecture une tâche agréable, le lecteur a "le beau rôle, celui du spectateur des travaux finis,"³ disait Detambel au cours de l'entretien.

La traduction

Personne ne saurait nier l'élément de traduction, inhérent à tout acte de lecture – la traduction d'une réalité littéraire filtrée et transformée par le lecteur en sa propre œuvre. Suivant Proust, qui, dans *Le Temps retrouvé*, a comparé l'écriture à "la traduction d'un livre intérieur" tandis que la lecture était comme "une nouvelle traduction dans un autre livre intérieur, [...] Le devoir et la tâche d'un écrivain [étaient] ceux d'un traducteur."⁴ Dans ce contexte, Detambel avoue que la réalité "n'existe qu'à travers le filtre de l'imaginaire de chacun,"⁵ ce qui souligne l'importance de la traduction ou 'filtre' dans une interprétation du texte, et, par extension, la découverte du sens et de la signification d'une œuvre.

¹ Detambel: entretien, mai 2001: p. 5

² Ibid: p. 6

³ Ibid: p. 4

⁴ Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p 170

⁵ Detambel: entretien, mai 2001: p. 1

Selon Wolfgang Iser, la division entre sujet et objet ne joue plus, et il s'ensuit donc que le sens d'un texte n'est plus "un objet à définir, mais un *effet* dont faire l'expérience."¹ Autrement dit, le texte instruit tandis que le lecteur construit, ce qui conduit à la production de "l'objet littéraire authentique [qui est] l'interaction elle-même du texte et du lecteur."²

L'auteur implicite

L'intertextualité dans les œuvres de Detambel dévoile un accord étroit avec celles de Colette du point de vue de la lecture, en raison non seulement des données *scriptibles* (selon le terme de Barthes) de celles-ci, mais aussi de sa propre capacité de lecteur dynamique. Detambel a, en effet, réussi à lire les textes de sa devancière à tel point qu'elle se les est appropriés; c'est à dire, qu'elle a effectué une espèce d'osmose littéraire par l'usage de métaphores colettiennes dans sa propre œuvre. Suivant la thèse du critique américain Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, l'auteur "construit son lecteur, de la même façon qu'il construit son second moi"³. Selon lui, la lecture la plus réussie est donc celle dans laquelle il y a accord entre "les moi construits, auteur et lecteur..."⁴.

Lecture-voyage

La métaphore du voyageur (par opposition au touriste) employée par Iser pour décrire la lecture est pertinente par rapport à l'intertextualité de Detambel, comme elle partage le même goût du voyage de découverte que Colette, chez qui le voyage est une métaphore pour l'écriture, et pour la découverte de soi - "La lecture, comme attente et modification de l'attente par les rencontres imprévues faites en chemin, ressemble à un voyage au long du texte."⁵ Dans *Le Voyage égoïste* Colette fait preuve de son dédain pour les voyages en touriste où chaque détail est fixé, niant ainsi l'aspect explorateur et imprévu du projet: "Tu es, je le répète, parfaite: je ne voyagerai pas avec toi."⁶

¹ Iser, cité par Compagnon: *Le Démon de la théorie*: p. 176

² Ibid: p. 176

³ Ibid: p. 177

⁴ Ibid: p. 177

⁵ Ibid:p. 179

⁶ Chantal Thomas: *Comment supporter sa liberté*: p. 129

Dans son livre *Comment supporter sa liberté* Chantal Thomas résume l'élément libérateur du voyage dans la création du texte, "Cette ardeur transcriptive connaît pourtant le comblement parfait de la distraction. Cahiers inachevés, routes interminables: l'absence de fin permet de s'arrêter où l'on veut, mais aussi, plus secrètement, de commencer et de continuer à avancer."¹ Étant donné que Detambel a cité l'œuvre de Thomas comme étalon de la liberté féminine, l'on pourrait conclure que le voyage, qu'il soit réel ou implicite, joue un rôle capital dans la création de son œuvre.

On touche ici à un aspect implicite de l'intertextualité, où un écrivain a été influencé non seulement par la véritable écriture d'un autre, mais aussi par sa façon de penser, voire de vivre, y compris son attitude envers le voyage, qui est, à son tour une métaphore pour l'écriture. Selon le terme de Genette, on y fait face à la *transformation* – en l'occurrence celle d'une façon de vivre colettienne, évoquée dans les textes de Detambel, mais qui est, pour autant, non moins déterminant en ce qui concerne la réalisation d'une œuvre littéraire.

¹ Chantal Thomas: *Comment supporter sa liberté*: p. 104

6. *L'Intertextualité au niveau thématique*

6.1 *La féminité païenne – féminité triomphante*

“Il a fallu qu’un portrait, celui de Bel-Gazou, dans *Les Heures longues*, m’étonne au point d’avoir envie de le redessiner pour m’imaginer mieux cette drôle de déesse païenne,”¹ constate de façon révélatrice Régine Detambel qui cerne ici l’envergure de sa relation intertextuelle par rapport aux textes de Colette. Non seulement il s’agit là d’une transformation intertextuelle, mais aussi d’un renchérissement sur l’énoncé répété de l’hypotexte colettien.

Dans son article intitulé *Pourquoi j’aime Colette?*, Detambel exprime son admiration pour l’écrivain disparu autant qu’elle éclaire la mesure de l’influence de celle-ci sur sa propre œuvre en tant que femme païenne échappant aux stéréotypes féminins de son époque. “Colette fait corps avec la Nature; c’est une déesse païenne.”² À son tour, déjà, Colette avait subi l’influence de sa mère, Sido, ce qui l’avait menée vers une nature païenne, héritage d’enfance qu’elle décrira dans *La Maison de Claudine*. Comme sa mère, Colette ne revendique aucune religion, aucune foi conventionnelle, la sienne étant celle de la nature. Bien qu’il la qualifie plutôt comme un “paganisme géorgique”³ que comme un panthéisme vrai, del Castillo insiste sur l’influence de Sido dans le reniement d’une foi conformiste en faveur d’une croyance en la nature, voire dans le cosmos. “(Sido) ne reconnaît de sacré *que* la nature, et son rapport au monde apporte la contradiction à toutes les religions du monde.”⁴ Il s’agit ici à la fois de l’influence et de l’ ‘imprégnation’ de la mère qui s’appliquent à toute l’œuvre de la fille dans la mesure où même François Mauriac, tout bon catholique qu’il était, lui a délivré un éloge inattendu: “...cette païenne, cette charnelle nous mène irrésistiblement à Dieu.”⁵ Selon Detambel, qui s’est identifiée à la foi païenne de Colette, “il n’y a d’existence pour la femme qu’en païenne; dans le christianisme, ça n’existe pas.”⁶

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 17

² Detambel: Pourquoi j’aime Colette? : p. 3

³ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 34

⁴ Ibid: p. 103

⁵ Trahard: L’Art de Colette: p. vii

⁶ Detambel: entretien septembre 2000: p. 3

Pour elle, dans la création d'un personnage féminin, la femme ne peut exister "qu'en dehors de tous les stéréotypes des religions et de la société," d'où, bien sûr, le modèle de la fillette aux pouvoirs magiques dans *Elle ferait battre les montagnes*. Comme nous avons déjà indiqué, le modèle qui sert pour le portrait d'une femme s'étant entièrement identifiée à la nature dans l'œuvre de Detambel est celui de Mme St-Alban, la voisine de Colette enfant, qui rentre à la maison si entièrement en accord avec la nature qu'elle ressemble à "une dryade, divinité des forêts."¹ Detambel reconnaît avoir puisé cette image féminine qu'elle qualifie d' "image inverse de la beauté de la femme"² dans *La Maison de Claudine* – œuvre de Colette dans laquelle celle-ci raconte ses impressions sur une voisine, Mme St-Alban, rentrant de promenade "riche de chèvrefeuille sylvestre, de bruyères rouges..."³. Cette image d'une "déesse antique"⁴ a tant impressionnée Detambel qu'elle l'a fait figurer non seulement dans son roman cité ci-dessus, mais aussi dans son essai sur Colette – *Comme une Flore; comme un Zoo*.

Une telle optique païenne, avec ses métaphores concomitantes de la nature, imprègne les trois œuvres retenues. *La Modéliste*, un roman écrit selon le style de contrainte oulipien auquel Detambel s'est adonnée pendant plusieurs années, a été créé entièrement au 'féminin', la moitié masculine du lexique ayant été bannie du texte. Coline, la modéliste, a donc été créée par le lexique, l'emploi des substantifs féminins rehaussant sa féminité.

La Modéliste est donc une œuvre qui dépeint l'archétype féminin produit par le seul lexique. Les métaphores du corps de Frédérique, la bien-aimée de Coline sont sans exception ou végétales ou animales, ce qui dote la jeune fille d'une nature païenne, ou, pour mieux dire, la fait appartenir à la nature. Comme Mme St-Alban, elle est devenue nature par le truchement des métaphores du monde naturel; sa bouche que l'abeille va piquer, est une "grenade", une "chaude corolle de chair", et l'abeille surveille "la découpe végétale de [ses] papilles."⁵

¹ Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 114

² Detambel: entretien, septembre 2000: p. 4

³ Colette: *La Maison de Claudine*: p. 1046, t. II

⁴ Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 114

⁵ Detambel: *La Modéliste*: pp. 92 - 92

De surcroît, la Robe Fantaisie, qui fonctionne comme *l'alter ego* de la modéliste, est, elle aussi, une synthèse d'images naturelles. "La Robe Fantaisie, c'est une métaphore de l'écriture, [...] de l'œuvre elle-même,"¹ déclarait Detambel au cours de notre entretien. La robe est donc ornée de métaphores méta-textuelles où l'acte de broder sert à désigner le travail du texte. Ces "éclaboussures"², images également botaniques et zoologiques, comme l'étaient celles qui évoquèrent le corps de Frédérique, soudent les liens entre la robe et la nature, comme le faisait la fonction de l'écriture 'vraie' (c'est-à-dire au niveau textuel) de Detambel. Méta-texte ou texte, le résultat est le même; une image féminine dont la nature fait partie intégrante, à savoir, une femme païenne.

Bien qu'il n'y ait pas d'image païenne frappante dans *Le Jardin Clos* – le seul personnage féminin étant Elsa, femme faible et écrasée – le paganisme y est celui évoqué par un monde cruel et sauvage où les chats et leurs amours nocturnes règnent en maîtres absolus. "Les mâles se battent et font l'amour avec méthode. Les femelles écorchent la mousse sur le mur."³ Là aussi, Detambel reconnaît qu'elle doit beaucoup à Colette pour lui avoir "enseign[é] les saisons des amours des chats,"⁴ chose qu'elle ignorait autrefois.

Toutefois, c'est peut-être avec l'image d'une fillette "vue comme une divinité païenne"⁵ que l'on parvient à une image archétypale de la femme païenne dans *Elle ferait battre les montagnes*. Avec sa chevelure qui lui donne des pouvoirs 'magiques' la petite fille incarne le paganisme lui-même. Non seulement sait-elle attraper les poissons à la main, mais elle semble aussi appartenir au cosmos, à la nature elle-même – "La tête de l'enfant était un terrain de jeu pour le soleil, et même s'il y avait des nuages, ses cheveux savaient se prêter à toutes les intensités de lumière, tous les gris, tous les bleus, tous les blancs."⁶ Cependant, dès le moment où le petit plomb entre dans la chevelure de l'enfant, et qu'elle est condamnée à mort, on aboutit à une

¹ Detambel: entretien septembre 2000: p. 11

² Detambel: *La Modéliste*: p. 16

³ Detambel: *Le Jardin Clos*: p. 47

⁴ Detambel: *Colette - comme une Flore; comme un Zoo*: p. 9

⁵ Detambel: courrier électronique, janvier 2000

⁶ Detambel: *Elle ferait battre les montagnes*: pp 24 - 25

image de femme païenne puisée dans l'œuvre de Colette, dont le modèle est celle de Mme St-Alban citée ci-dessus, mais transformée par Detambel: "Une toile d'araignée où est encore emprisonnée une antenne de papillon, avance sur le front de la petite comme les dentelles anciennes des paysannes..."¹

Dans les images païennes tirées des trois œuvres retenues, on s'est rendu compte non seulement de la mesure dans laquelle Detambel s'est inspirée d'une souche païenne littéraire antérieure, mais aussi des transformations qu'elle a su opérer sur le texte originel.

Personnages païens

Comme les personnages colettiens, ceux de Detambel sont "réduits à leur animalité, [...] ils vivent en apesanteur déchargés de leur milieu et de leur époque."² Or, cette légèreté d'être, ne pourrait-elle servir de métaphore pour une écriture qui échappe aux mœurs sociales, religieuses et culturelles? Comme Colette, Detambel a su baigner ses personnages dans "une lumière de commencement du monde qui les apparente aux figures des légendes et des contes."³ Hommes et femmes sont des personnages universels et libre des étreintes des stéréotypes, état rendu explicite par le jeune homme du Jardin Clos qui se déclare "plus diaphane qu'une gaze"⁴ tandis que plus loin, on le retrouve "cent fois moins solide"⁵ que le jour du viol de sa bien-aimée. Aucun doute, donc, que l'apesanteur constitue une métaphore pour la 'légèreté' éprouvée par ceux qui ont su échapper aux mœurs conventionnelles pour rejoindre un monde universel et libre, celui dit païen.

Bien qu'elle n'existe que comme référent, la réalité sociale et historique de son époque a influencé l'écriture de Detambel, (comme celle de Colette) mais comme cette réalité a été réduite au minimum, ses œuvres existent dans une diégèse hors-temps, universelle. Comme Colette, Detambel évoque un monde "d'avant le péché,

¹ Detambel : Elle ferait battre les montagnes: p. 63

² Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 298

³ Ibid: p. 298

⁴ Detambel: Le Jardin Clos: p. 63

⁵ Ibid: p. 93

d'avant la culpabilité et la honte, où l'homme et l'animal communient dans une identique recherche du plaisir."¹

Écriture-corps

Il revient à Gide en personne, après avoir "dévoré Chéri d'une haleine," de faire l'éloge de Colette pour avoir compris "les secrets les moins avoués de la chair!"² Un éloge que'elle a anticipé par une réplique dans *La Retraite Sentimentale* dans la bouche du personnage Annie - "Moi, c'est mon corps qui pense – il est plus intelligent que mon cerveau."³ Il suffit d'avoir lu une seule œuvre de Colette pour comprendre qu'elle écrit "à même la vie, sur sa peau; parfois sur la peau des autres."⁴

Detambel est allée plus loin encore dans l'identification écriture-corps en écrivant un livre sur les os, c'est à dire, sur l'intérieur du corps, dont la prémisse était que "l'os dit une partie de ce que nous sommes."⁵ Intitulé *La ligne âpre*, cette œuvre est une exploration de l'échafaudage corporel, le corps qui écrit le corpus littéraire avec le corps lui-même (y compris les os) comme personnage principal. Cette enquête corporelle, n'est-elle pas l'écriture viscérale poussée à ses limites; une enquête dont les "élans linguistiques" bachelardiens sont à la fois les outils et la matière de l'enquête?

Detambel, pour expliquer sa propension à une écriture dite 'corporelle' par opposition à une écriture pensée, cite la moelle des os (cet organe "hémato – poïétique") qui fabrique notre sang, comme la souche de notre être. Elle insiste, d'ailleurs, du point de vue du dynamisme du corps et de l'écriture, sur l'origine du mot "hémato-poïétique", un amalgame de deux mots grecs – hémato (sang) et poïétique (faire). En expliquant son mépris pour une littérature qui n'est que pensée, Detambel cite Julien Gracq, partisan d'une optique intellectuelle, qui faisait remarquer que "Ce qui nous intéresse dans les autres, c'est seulement leur superficialité. On ne vante pas les os de sa

¹ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 298

² Parinaud: Mes Vérités – entretiens avec Colette: p. 10

³ Colette: La Retraite Sentimentale: p. 896, t I

⁴ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 47

⁵ Detambel: entretien mai 2001: p. 17

dulcinée.”¹ On ne s’étonne pas qu’une telle déclaration ait suscité une réplique passionnée (et méprisante) de Detambel en faveur d’une écriture ‘corporelle’ – “Moi, je ne supporte pas la littérature qui n’est *que pensée* [...] c’est pas la littérature, ils n’écrivent pas avec leurs corps – encore moins avec leurs tripes!”² (c’est nous qui soulignons) La dernière phrase de cette citation n’est qu’une parodie des mots de Balzac cités au début de l’entretien avec Detambel au mois de mai 2001, à savoir, “Vous verrez, un jour on écrira sur ses tripes!”³ Cette déclaration est à la fois un avertissement et une dénonciation du roman dit ‘réaliste’. Pour Detambel, l’écriture est une activité aussi physique que les autres arts, y compris la danse, le chant, la musique et la peinture, et à ce propos, on se rappelle le métier de ‘music-hall’ exercé par Colette pendant plusieurs années, et qui lui a manqué plusieurs années après qu’elle l’avait abandonné. Selon Detambel, il y a une littérature qui s’écrit avec le corps; celle qui “essaie de savoir pourquoi”⁴ tels ou tels événements se succèdent, qui exige une interprétation de sa signification et ne se borne pas à une compréhension de son sens.

C’est justement ce genre d’écriture dont parlait Bachelard en insistant sur l’aspect inhérent et féminin (l’*anima* disait-il) d’une écriture poétique et imaginaire: “Pour chaque mot masculin je rêve un féminin bien associé, maritalement associé. J’aime à rêver deux fois les beaux mots de la langue française.”⁵ Comme une simple désinence grammaticale ne lui suffirait pas à cause d’une “connotation subalterne du féminin” il ne serait heureux “qu’après avoir trouvé un féminin quasi à sa racine, dans l’extrême profondeur, autant dire dans la profondeur du féminin.”⁶ En lisant les mots de Bachelard, Detambel avoue avoir “tout compris”⁷ de ce qui l’a poussée à poursuivre un de ses “songes sur les vérités linguistiques,”⁸ et, chemin faisant, à tenir le coup dans son travail d’écrivain.

¹ Detambel: entretien mai 2001: p. 18

² Ibid: p. 18

³ Ibid: p. 1

⁴ Ibid: p. 19

⁵ Parinaud: Bachelard: pp. 389 - 390

⁶ Ibid: pp. 389 - 390

⁷ Detambel: entretien mai 2001: p. 10

⁸ Ibid: p. 10

Selon Yannick Resch dans son œuvre *Corps féminin, corps textuel*, le corps n'est pas un objet, mais "...un centre référentiel – pôle et médiant,"¹ ce qui souligne la donnée dynamique de l'écriture dont la valeur naît du mouvement entre les deux axes – le corps qui écrit et le corpus ainsi produit. Cependant, et c'est ce qui est important chez Detambel, bien que l'écriture ne soit ni féminine ni masculine, mais plutôt une "boule androgyne"², pour réussir comme écrivain *tel quel*, il incombe à la femme d'être libre, selon les conseils de Virginia Woolf. Selon une célèbre citation de celle-ci, il ne faudrait à la femme que "Cent cinq livres par an et une chambre à soi" – ce qui est devenue au fil des années une métaphore pour l'état propice à l'exercice de son art d'écrivain. Detambel répercute l'avis de Woolf en déclarant qu'il faut "aider"³ n'importe quelle femme qui aspire à l'écriture – en ajoutant que "Si nous travaillons sur elle, pour elle, il y aura pour la femme de demain une nouvelle naissance."⁴

Toutefois, Detambel nous conseille de lutter contre "l'inconscient andro-centrique" – contre un passé culturel qu'elle définit comme "notre patrimoine, non pas notre matrimoine"⁵, contre vingt siècles de littérature andro-centriste. C'est bien sûr avec cette idée en tête que Luce Irigaray, en parlant de l'acte d'écrire au début du XXI^e siècle, l'a défini comme une tentative de "mettre en place une nouvelle époque de la culture – celle de la différence sexuelle,"⁶ ce qui implique que la femme se définit par rapport à elle-même et non plus par rapport à l'homme. Pour appuyer ce point de vue Detambel cite encore Virginia Woolf pour témoigner de la nécessité d'"acquérir l'habitude de la liberté, le courage de créer exactement ce que nous pensons..."⁷ Selon Detambel, cette démarche serait la seule façon d'atteindre à un style de vie où une femme pourrait exister sans qu'on dise "tiens, j'ai vu une femme" comme je dis 'j'ai vu un avion' ou 'j'ai vu un cheval.'"⁸

¹ Resch: *Corps féminin; corps textuel*: p. 21

² Detambel: entretien, mai 2001: p. 9

³ Ibid: p. 8

⁴ Ibid: p. 8

⁵ Ibid: p. 12

⁶ Irigaray: *Je, tu, nous*: p. 64

⁷ Detambel: entretien, mai 2001: p. 8

⁸ Ibid: p. 12

Pour retrouver l'alliance entre le corps textuel (le *corpus*) et le corps féminin (celle qui écrit), il faut un corps libre (selon la définition d'Irigaray ci-dessus) afin que la femme puisse écrire. Il faudra donc un corps qui "ne [soit] point enchaîné par des règles morales ou un code social"¹ – autrement dit, un corps qui saura se définir lui-même dans sa propre féminité. On sait déjà que Colette ainsi que Detambel appartiennent à cette catégorie de femmes au style viscéral, innovateur et poétique. La preuve de telles données littéraires réside dans les représentations des amours saphiques dans le chapitre intitulé *Nuit blanche* des *Vrilles de la Vigne* de Colette, ainsi que dans *La Modéliste* de Detambel. Au demeurant, celle-ci a été tant impressionnée par l'évocation d'une nuit d'amour de Colette avec son amante, la Marquise de Belbœuf (dite Missy), qu'elle l'a qualifiée dans son essai de "poésie la plus exquise."² Au cours de cette *Nuit blanche* Colette rappelle "la douceur de leur lit, la légèreté de leur sommeil, leur réveil amoureux."³ Couchées sur le côté, l'une contre l'autre, Colette écrit: "Tes genoux sont frais comme deux oranges."⁴ Qui plus est, la dernière phrase de *Nuit blanche* a tant offensé les bégueules au début du XXe siècle à cause d'un 'e' grammatical doublé dénotant l'homosexualité, qu'elle a été jugée scandaleuse au point de faire caviarder la lettre grossière dans les éditions successives: "Tu me donneras la volupté, penchée sur moi..." (c'est nous qui soulignons)⁵ Pour Detambel, ce dernier 'e' est un "Indice éclatant, flamboyant, révoltant pour la censure..."⁶ Dans son œuvre *Colette l'authentique*, Caverivière fait l'éloge de Colette pour avoir osé "représenter les amours saphiques avec autant de sensibilité que de sensualité, recherchant à cerner la vérité des êtres féminins."⁷ En outre, cette prétendue audace n'a rien à voir avec le voyeurisme ou l'effet de scandale; il s'agit au contraire "d'une manifestation d'indépendance qui s'exerce par rapport à des préjugés, et qui met en lumière les ressorts profonds de l'âme humaine que l'on n'avait pas osé ni voulu jusqu'alors exprimer et rechercher."⁸

¹ Resch: Corps féminin; corps textuel: p. 30

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 61

³ Ibid: p. 61

⁴ Colette: Les Vrilles de la Vigne: p. 970, t I

⁵ Ibid: p. 972, t I

⁶ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 61

⁷ Caverivière: Colette l'authentique: p. 186

⁸ Ibid: p. 186

Il ne fait aucun doute que l'esprit audacieux de Colette ne prévale sur les mœurs de son époque pour aboutir à une prose à la fois poétique et viscérale, dont Detambel a pris le relais en l'imitant. *La Modéliste*, ainsi que *Le Jardin Clos* nous présentent la preuve indéniable d'une telle osmose avec les représentations criantes des amours saphiques et homosexuelles respectivement. Comme sa devancière, Detambel ne rechigne pas à faire usage d'une écriture franche et viscérale, dont l'on se demande si la poésie est la cause ou l'effet. Toutefois, chez Detambel, à la différence de Colette, l'évocation d'un tel amour est métaphorique, voire allégorique, ce qui renchérit sur celle de sa devancière.

Dans *La Modéliste*, on voit Coline, taraudée par un amour voué à l'échec par la prolepse annonciatrice du chapitre *La Roseraie*. Désespérée à l'idée que son amante Frédérique ne viendra pas la rejoindre, seule et émue dans sa chambre, elle est bouleversée par "une prise de lutte, une coulée huileuse [qui] s'empara de [ses] cuisses," une "merveille" qui la "laisa interdite."¹ Elle se couche, ne regardant plus la tranche d'agate que Frédérique lui a donnée, impuissante devant une marée d'émotions qui s'empare d'elle. "La crue a envahi la digue; je la laisse grimper jusqu'à sa plus haute faille, la submerger, la craqueler encore."² Plus loin, on assiste au spectacle d'une Frédérique endormie et menacée d'une piqure d'abeille, une image qui rivalise, en dépit de la menace sous-entendue, avec la tendresse d'une telle représentation colettienne: "Tu dormais ou tu somnolais, les paupières crispées, tellement agitées que je me demandais si tu faisais semblant ou si véritablement tu étais entrée dans cette phase de mort éphémère qui provoque de ces convulsions de volupté."³

De la même façon, et bien qu'elle n'atteigne pas le niveau poétique de celle de *La Modéliste*, l'évocation des rapports homosexuels dans *Le Jardin Clos* est également inattendue et viscérale: "Nous viendrons, Patrick et moi. Nos lèvres se colleront et se joindront nos langues. Nous nous déshabillerons..."⁴

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 79

² Ibid: p. 79

³ Ibid: p. 92

⁴ Detambel: *Le Jardin Clos*: p. 37

Étant donné ces exemples, il est évident que la viscéralité ainsi que la poésie sont les mots d'ordre de l'écriture de Detambel qui, jointes à un style 'serré' à la forme brève où chaque mot compte, aboutit à une œuvre où l'on ne tarde pas à discerner les traces d'un hypotexte colettien. À cet égard, on se rappelle les propos de Detambel au cours de l'entretien du mois de septembre 2000, où elle s'étend sur l'écriture oulipienne à laquelle elle s'est adonnée à l'époque de la création de *La Modéliste*, et dans ce contexte, l'importance de "filtrer des parts" dès le début du travail. En citant l'exemple de Georges Perec qui a écrit *La Disparition* sans la lettre 'e', elle fait remarquer que l'"on filtre au départ pour essayer d'avoir un très très grand résultat. [...] je sais que grâce à cette contrainte je ne pourrais plus utiliser des clichés; je ne pourrais plus aller dans les lieux communs habituels; donc j'ai forcément créé quelque chose de nouveau."¹

'*Peu c'est plus*' disait l'architecte Mies van de Rohe, dont la maxime célèbre s'applique également à l'écriture de Detambel. Elle connaît l'art du peu, un art qui lui est indispensable, dont elle décrit l'engouement dans son essai intitulé *L'Écrivain* qui raconte la genèse de son écriture, et explique son désir incessant de faire mieux. Dans un chapitre de cette œuvre intitulé *Se précipiter*, l'acte d'écrire se métaphorise en l'acte de fumer – "Pour fumer mieux, avec plus de contentement, l'écrivain allumait une nouvelle cigarette au mégot de la précédente [...]. De même, à chaque livre qu'il acheva de rédiger, à chaque poème, à chaque texte court, l'écrivain alluma un autre ouvrage. Et toujours il tâchait de ne jamais laisser le feu s'éteindre. (c'est nous qui soulignons) Non seulement, il se dépêchait d'écrire (comme l'élève au fumoir, en attendant la sonnerie, se creuse douloureusement les joues pour exagérer sa bouffée et hâter la combustion) mais il enchaînait, rédigeant le même jour une chute, un point final, une table et puis, aussitôt après, un plan nouveau, un incipit, de peur d'en être privé."² Or, bien que Colette ait elle-même "ni[é] avoir jamais jamais eu la vocation des mots,"³ la voilà néanmoins en proie à une passion (bien qu'elle soit éphémère) pour son métier "Mais écrire, c'est si facile! Écrire, écrire, lancer à travers

¹ Detambel: entretien, septembre 2000 : p. 9

² Detambel: *L'Écrivain*: p. 107

³ Del Castillo: Colette, *une certaine France*: p. 159

des pages blanches l'écriture rapide, inégale, qu'il compare à mon visage mobile, surmené par l'excès d'expression..."¹

Toutefois, les similarités entre les deux écrivains ne s'arrêtent pas à l'écriture *telle quelle*. D'abord, elles partagent une profonde connaissance de soi-même, durement acquise, parfois avec de la peine, mais réalisée par le truchement de l'écriture. Pour Colette, "sa profonde connaissance d'elle-même en tant que femme, la relie à ce monde où elle s'inscrit si vivante, si totale..."² Et s'il y faut un exemple supplémentaire de la quête de sa liberté par Colette, Caverivière nous en tend une image frappante dans son œuvre *Colette l'authentique*: "Sa personnalité et son art ne vont pas à la conquête d'un temps, d'une période, [...] mais à la conquête d'une âme tout simplement humaine [...] qui, par le moyen de l'écriture visionnaire, essaie de fixer l'insaisissable, le secret, l'éternel, au-delà de l'instant. Et c'est dans l'effort incessant vers la *connaissance de soi* que Colette peut éclore."³ (c'est nous qui soulignons) Pour Detambel, ce n'est pas seulement par l'écriture qu'elle s'est libérée du carcan d'un monde stéréotypé, mais surtout par le truchement de l'écriture colettienne. Bien qu'elle avoue n'avoir pu se "libérer que grâce à l'écriture" et que la littérature "s'est battue pour [elle],"⁴ c'est Colette que lui a "insufflé le courage."⁵ C'est surtout l'honnêteté propre au personnage de Colette, une femme qui est "au contact des réalités de la vie dure" dans laquelle celle-ci "puise sa force", ce qu'elle partage avec ses lecteurs en leur insufflant du courage nécessaire pour "tenir le coup dans le travail, dans la déception amoureuse, dans l'adversité, dans les coups durs."⁶

Une foi païenne

D'après Irigaray les femmes, comme détentrices de la divination, ont été reines pendant des époques entières de l'Histoire, ce qu'elles sont encore dans certaines cultures. Or en anéantissant les généalogies féminines et leur "respect de la terre et de l'univers matériel, les civilisations patriarcales ont aussi refoulé une partie de la réalité sociale."⁷ Par conséquent, elles peuvent difficilement aujourd'hui envisager

¹ Colette: *La Vagabonde*: p. 1214, t. I

² Boustani: *L'Écriture-corps chez Colette*: p. 3

³ Caverivière: *Colette l'authentique*: p. 199

⁴ Detambel: entretien septembre 2000: p. 6

⁵ Detambel: *Pourquoi j'aime Colette?* : p. 1

⁶ Ibid: p. 6

⁷ Irigaray: *Je, tu, nous*: pp 32 - 33

rationnellement la vérité. En poursuivant cette idée d'un "matrimoine"¹ ou bien d'un "matri-lignage", Irigaray la relie à celle d'un "discours d'hommes" obscur, discours dont la clarté a été occultée par des "normes, religieuses et civiles qui amputent et transforment la réalité."² En soutenant cette thèse, qui implique une perte de connaissance instinctive de la terre, Detambel impute celle-ci à "des énormes religions monothéistes qui ont écrabouillé les gens,"³ – évidence irréfutable d'un mépris pour la religion dite 'organisée', un mépris qu'elle partage avec sa devancière.

Comment le style de Detambel, comme celui de Colette, a-t-il pu échapper à l'influence inévitable d'un tel point de vue? Chez Colette, c'est un style qui "respire l'humus, la forêt, le fruit mûr,"⁴ où la nature "cesse d'être un décor, un placage; elle est l'œuvre elle-même, sa divine inspiration."⁵ (c'est nous qui soulignons) C'est la même chose pour Detambel qui s'inspire également du monde païen, celui du "sacré qu'on trouve dans l'arbre, dans la terre, dans la pluie qui tombe, l'orage..."⁶ Elle poursuit en faisant remarquer que "Colette revendique l'immoralité, suit ses instincts, vit en accord avec elle-même, avec son corps. Rien ne l'arrête et surtout pas la religion, sa seule morale c'est son avidité à vivre."⁷

C'est un paysage culturel et émotif à la fois dont Detambel s'inspire: une nature "primitive, celle d'avant les humains, vue dans sa force et dans sa cruauté,"⁸ un paysage sauvage, digne d'une sauvageonne prête à lutter "perpétuelle [ment] contre soi-même et les autres."⁹ Bien sûr, cette jungle n'est qu'une métaphore pour la vie de l'artiste prête à se débattre avec les contraintes d'un monde étriqué, afin de se réaliser dans l'écriture comme écrivain et femme à la fois.

¹ Detambel: entretien, mai 2001: p. 12

² Irigaray: Je, tu, nous: p. 35

³ Detambel: entretien, mai 2001: p. 20

⁴ Trahard: l'Art de Colette: p. xvii

⁵ Ibid: p. 25

⁶ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 4

⁷ Detambel: Pourquoi j'aime Colette?: p. 6

⁸ Ibid: p. 2

⁹ Ibid: p. 4

6.2 *La Modernité et le dynamisme féminin*

On aborde ici deux aspects capitaux de la modernité d'une œuvre; universalité qui affranchit des limites temporelles et spatiales pour offrir aux lecteurs contemporains de n'importe quelle époque une expérience toujours renouvelée, et l'énergie dynamique qui caractérise l'œuvre et qui lui donne une vie à elle.

L'Universalité

Loin d'être un handicap, le recul du temps pourrait favoriser la compréhension d'une œuvre qui, au début aurait été condamnée pour quelque aspect controversé, y compris ses néologismes. Dans ce contexte, Adorno explique la modernité d'une œuvre par la dynamique de la négativité ou de la défamiliarisation- "L'innovation précédente (...) n'est jamais comprise qu'après coup, à la lumière de l'innovation suivante."¹ Un recul de temps débarrasse donc l'œuvre de son cadre contemporain et des impressions primaires qui empêchaient de la lire "telle qu'en elle-même."² Il est donc évident qu'un recul de temps constitue une condition favorable à la reconnaissance des vraies valeurs d'une œuvre. Tel a été le sort des œuvres de Colette; tel sera peut-être le sort de celles de Detambel.

Toutefois, comment se manifeste la modernité de Detambel dans ses œuvres comme un écho contemporain de la modernité colettienne? Inutile de la chercher dans les stéréotypes sociaux de l'engagement ou d'une affiliation à une écriture dite 'féminine'. Comme sa devancière, Detambel s'en moque; elle en a "marre de l'écriture féminine."³ En insistant sur la qualité 'androgyné' d'écrivain, elle affirme que l' "on est tous inégaux ou tous égaux devant l'écriture, homme ou femme, comme devant les mathématiques. L'identité d'un écrivain n'est pas dans son sexe."⁴

Colette a, elle aussi, refusé de s'enfermer dans le carcan social d'une femme écrivain de la première moitié du XXe siècle: "Moi féministe? [...] les suffragettes me dégoûtent. [...] savez-vous ce qu'elles méritent les suffragettes? Le fouet et le harem."⁵ Toutefois, si ses personnages féminins sont investis d'une virilité frappante, elles ne sont pas pour autant dépouillées de leur féminité. C'est sans doute dans cette

¹ Compagnon: *Le Démon de la Théorie*: p. 300

² Ibid: p. 300

³ Detambel: entretien, mai 2001: p. 9

⁴ Ibid: p. 8

⁵ Caverivière: *Colette l'authentique*: p. 182

complémentarité avec les personnages féminins de Colette que se trouve le signe le plus sûr de sa modernité.

Exception faite d'Elsa, personnage féminin du *Jardin Clos*, qui n'est représenté que par défaut, les personnages de *La Modéliste* et d'*Elle ferait butre les montagnes* incarnent les vertus féminines dites 'modernes', parce qu'autosuffisantes et pleines d'assurance. Comme Julie de Carneilhan, personnage colettien qui, nue, se regarde objectivement devant le miroir, ("En face d'elle dans la glace du studio, une grande femme nue la regardait...")¹ – de façon similaire, Coline, la modéliste du roman éponyme se regarde dans le miroir dans la salle de bains: "Devant la glace, elle s'essuie, [...] Et puis, c'est l'opulence des sphères, convexes ou concaves, fibres cette fois, qui la déconcerte et qu'elle détaille sans complaisance..."² Cet examen minutieux de son corps au début du roman est significatif du point de vue de la modernité de Detambel quant au regard féminin.

Comme le personnage colettien qui ne rechigne pas devant sa propre image, Coline a également le courage d'examiner son corps en détail. Selon Resch, "Le recul pris devant l'image de son propre corps permet (à la femme) de retrouver son intégrité et son assurance."³ C'est donc par le truchement de sa propre image que la femme prend sa force. Le miroir lui offre une image qui la "...réconcilie avec la conception qu'[elle] a d' [elle]-même et lui rend son équilibre."⁴ De surcroît, le miroir agit comme le catalyseur d'une découverte de soi: "À travers le miroir la connaissance du corps devient une connaissance du moi."⁵ Cependant, Coline ne se limite pas à un examen de son corps, mais elle se livre aussi à l'examen de ses pouvoirs féminins ainsi que de ses qualités morales (surtout le dévouement, qui a abouti à l'achèvement de la Robe Fantaisie après sept ans de travail). Cette image implicite est le fruit d'un ensemble de traits corporels qui s'étendent de sa chevelure qui irradie "la plus extraordinaire conférence des couleurs de l'argile" en passant par les "alvéoles mielleuses des aisselles" et les mains, outils blessés de son métier qui se "marbrent à

¹ Resch, *Corps féminin; corps textual*: p. 120

² Detambel: *La Modéliste*: p. 23

³ Resch: *Corps féminin; corps textual*: p. 114

⁴ *Ibid*: p. 115

⁵ *Ibid*: p. 120

la moindre baisse de température et, dès la première chaleur, virent à l'écarlate."¹ Dans le contexte d'une image non seulement corporelle mais aussi morale, Resch observe que dans le miroir, la femme "admire moins la beauté formelle de son corps, que les qualités qu'il irradie, qualités physiques [...] mais aussi qualités morales: force de caractère et maîtrise de soi."²

Dans *Elle ferait battre les Montagnes*, c'est le ruisseau, dont l'eau semblait "épaisse comme une sauce"³ qui remplace le miroir. Cependant, parce que l'enfant possède des qualités magiques, elle ne "laisa[it] sur l'eau aucune ombre, mais promena[it], au contraire, le halo clair de sa chevelure."⁴ On est ici devant une image surréelle de la femme; une image qui dépasse les données scientifiques du reflet, et qui sont donc inexplicables. Le 'halo clair' de la chevelure est en effet une image féminine surnaturelle qui dépasse celle de son grand-père Martin, dont l'image produit par le ruisseau n'est qu'une "ombre d'homme trapu [laissant] sur le ruisseau la forme du corps obscur et couché d'un noyé."⁵ Par contraste, "l'enfant, elle déplaçait sur l'eau, au rythme de sa respiration la poursuite étincelante de ses cheveux."⁶ Bien qu'implicite, on y devine une image féminine qui est supérieure à celle des personnages masculins de l'œuvre.

Par contre, dans *Le Jardin Clos*, une œuvre où le personnage féminin est faible et ne joue qu'un rôle secondaire, le petit lac au bord duquel le jeune homme sequestré passe la plupart de son temps n'est le lieu d'aucun reflet de femme. La "pièce d'eau" n'est que le lieu des reflets du jeune homme et de son ami Patrick: "Ce grand bassin, je l'appelle le lac. Je me suis lavé dans ses eaux. Je m'y suis couché..."⁷ Le lac, non-lieu d'une image féminine n'est-il pas une métaphore pour la faiblesse féminine, ainsi que de celle de son ami qui n'a pas su la protéger? Cette fonction négative du lac comme miroir contraste avec ce qui se passe dans les deux autres livres de Detambel, où les personnages féminins qui se regardent sont virils, savent se maîtriser et, surtout, se connaissent.

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 24

² Resch: *Corps féminin, corps textuel*: p. 113

³ Detambel: *Elle ferait battre les montagnes*: p. 38

⁴ *Ibid.*: p. 42

⁵ *Ibid.*: p. 43

⁶ *Ibid.*: p. 43

⁷ Detambel: *Le Jardin Clos*: p. 37

La virilité féminine

Une autre donnée qui contribue à la modernité des œuvres de Detambel, et qui souligne leur intertextualité par rapport à celles de Colette, est liée à la virilité féminine des personnages. On sait que selon Detambel, son mentor est “une femme qui pousse à vivre, à aiguïser sa curiosité à tout tenter [...] C’est cet appétit insatiable qui sous-tendra toute sa vie.”¹ Or, par rapport à la profusion de ses textes – et de leurs sujets divers, et compte tenu de la diversité de ses personnages, ce sont les mêmes appétits, la même avidité pour la vie qui sous-tendent à la fois la vie et l’écriture de Detambel.

Toutefois, cette virilité féminine n’aurait jamais vu le jour sans une liberté concomitante qui soutient toute tentative féminine à faire face à la domination masculine, surtout dans le domaine de la littérature. Detambel, comme Colette avant elle, a su se battre contre ce qu’elle nomme “vingt siècles de littérature androcentriste.”² Cette liberté difficilement acquise au cours des années, grâce surtout à l’écriture, a culminé dans la création de personnages féminins doués d’une puissance et d’une force féminines qui étaient autrefois l’apanage des personnages masculins. À son tour, cette liberté est étroitement liée au corps féminin qui n’est plus un objet mais un “centre référentiel – pôle et médiant”.³ Loin d’être l’objet du seul regard de l’homme, le corps de la femme est avant tout un “milieu, une atmosphère.”⁴

Dans les deux romans ‘féminins’ de la trilogie – *La Modéliste* et *Elle ferait battre les Montagnes* – Detambel évoque des femmes dont le corps est libre; femmes qui sont pourvues d’un corps qui a su s’affranchir des règles morales et du code social pour définir sa propre féminité. Dans son ouvrage *L’écriture-corps chez Colette*, Carmen Boustani nous rappelle le prototype de la liberté féminine dont Detambel s’est inspirée: “Sa profonde connaissance d’elle-même en tant que femme, Colette la relie à ce monde où elle s’inscrit si vivante, si totale: le monde naturel des espaces, du temps. Elle soulève les interdits qui empêchent une femme de se connaître elle-même et de songer à son corps, d’en parler librement...”⁵

¹ Detambel: Pourquoi j’aime Colette?: p. 2

² Detambel: entretien, mai 2001: p. 11

³ Resch: Corps féminin, corps textuel: p. 21

⁴ Ibid: p. 23

⁵ Boustani: L’écriture-corps chez Colette: p. 3

Compte tenu de son influence sur l'écriture de Detambel, c'est sans doute à l'écrivain disparu qu'elle doit son goût d'une écriture "viscérale, humide, lisse."¹ C'est une écriture qui n'a rien à voir avec celle qui est fondée sur le pouvoir de la pensée.

L'œuvre des deux écrivains est riche en exemples de femmes qui ont su construire leurs vies pour et par elle-mêmes. Leur propulsion vient effectivement d'elle-mêmes, et non pas en vue d'impressionner un public d'hommes et de femmes. Ce qui est significatif dans la représentation des personnages féminins, dans nos trois œuvres retenues, c'est l'inviolabilité de la petite fille douée de pouvoirs magiques, comme si ces pouvoirs la protégeaient, tandis que la modéliste, n'ayant comme seule protection que *La Robe Fantaisie* est plus vulnérable; enfin Elsa, personnage effacé du *Jardin Clos*, est la plus faible de toutes. On en déduit donc que le pouvoir féminin provient des données païennes qui investissent la femme d'une virilité inouïe par rapport à ses sœurs qui en sont moins douées.

Peu importe que Detambel écrive ses œuvres à une distance d'un siècle par rapport à celles de Colette; ses œuvres sont modernes dans un même sens, si l'on se conforme à la définition de la modernité, donnée par Compagnon, qui insiste sur le présent comme point de référence, ou comme mot d'ordre. Selon Compagnon, dans *Les Cinq paradoxes de la modernité*, "Les premiers modernes ne recherchaient pas le nouveau dans un présent tendu vers l'avenir [...] mais dans le présent en sa qualité de présent."² (c'est nous qui soulignons). Selon lui, une distinction entre la modernité qui s'identifie au présent, et l'avant-gardisme qui prétend être en avance sur son temps est capitale. La nouvelle tradition moderne apparue vers la fin du XIXe siècle est axée sur la purification de l'art et sa réduction à l'essentiel.³

Étant donné la modernité de l'œuvre de Detambel, on ne s'étonnera guère qu'elle soit vouée à l'expression d'une réalité littéraire comme étalon d'une écriture valable. Elle

¹ Detambel: entretien, mai 2001: p. 9

² Compagnon: *Les cinq paradoxes de la Modernité*: p. 47

³ Ibid: p. 57: (C'est dans ce contexte qu'Apollinaire, en 1912, décrit les œuvres de ses amis cubistes comme des "peintures où les artistes avaient voulu rendre avec une grande pureté la réalité essentielle.)

est toujours en quête d'une réalité qui se cache dans les personnes et les choses apparemment opaques, ce qu'elle décrit comme une démarche cubiste: "[comme les cubistes], quand [l'écrivain] travaille, il regarde, il regarde les gens jusqu'à ce qu'il ait trouvé le canard ou la pivoine dans la personne."¹ Pour appuyer ce point de vue, elle cite Virginia Woolf qui avertit ceux qui aspirent à l'écriture de "ne pas regarde[r] les rapports entre les hommes et les femmes, mais [de les regarder] dans leur réalité."² C'est sans doute cette aptitude à voir, et à décrire les gens et des choses dans leur réalité intrinsèque qui investit les œuvres de Detambel d'une modernité affranchie des contraintes temporelles et spatiales, exactement comme Colette a su le faire avant elle.

¹ Detambel: entretien, mai 2001: p. 17

² Ibid: p. 17

6.3 *La poésie en prose – Réalité et rêve dans l'intertextualité de Detambel*

Selon Pierre Trahard, Colette avait écrit des livres entiers en forme de poème, dont, notamment, *Les vrilles de la vigne*; *La Naissance du jour* et *La Maison de Claudine*. Bien que son style soit lyrique, elle s'est aussi servie de "raccourcis fulgurants"¹ Parallèlement aux œuvres de Colette, celles de Detambel témoignent d'une réalité dont l'origine est, prétendument, une surabondance d'images. C'est une œuvre qui fait baisser les yeux vers un monde dit 'moderne' et surtout réaliste, qui nie l'importance, voire l'existence, des images poétiques dans la vie contemporaine. Une négation du monde naturel, dont les éléments du réel comme la terre, l'air, l'eau et le feu, entraîne une négation implicite des créatures qui en dépendent, y compris les hommes, les animaux et les plantes, d'où l'inhumanité fondamentale d'une telle démarche.

Images premières

En se tournant vers le philosophe Gaston Bachelard pour soutenir une telle thèse humaniste, on découvre presque involontairement les liens entre l'univers réel et le monde imaginaire de l'enfance, et par extension, de la poésie. Selon André Parinaud dans son livre sur Bachelard, "Retrouver son enfance, c'est conserver un cordon ombilical avec l'essence de soi et ainsi avoir accès au réel, à ce que Bachelard dénomme "la mémoire cosmique" dont l'eau, l'air, le feu, la terre sont 'les images premières'."² Accusé par un étudiant d'habiter un "univers pasteurisé", il rétorque en disant qu'il lui "fallait faire grouiller les microbes pour y ramener la vie". Autrement dit, il fallait "réintégrer l'imagination et découvrir la poésie."³

Comme Bachelard, Detambel considère l'imagination comme une faculté "de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité [...] Ainsi, l'imagination est "une faculté de surhumanité."⁴ Detambel préférerait "ne fabriquer *que* des images littéraires [...] je ne sais pas écrire autre chose que des images poétiques [...] l'écriture *c'est* l'image littéraire."⁵ En se définissant comme un écrivain par contraste avec un conteur ou un romancier, elle considère l'écriture comme un "essai sur soi-

¹ Trahard: *L'Art de Colette*: p. 195.

² Parinaud: *Bachelard*: p. 23

³ *Ibid*: p. 27

⁴ Parinaud: *Bachelard*: p. 244

⁵ Detambel: entretien mai 2001: p.13

même – un gigantesque essai d’existence.”¹ On s’imagine presque la voix de Colette qui exige “un peu plus d’imagination, un peu plus d’angoisse encore, rêveuse, éveillée,”² derrière l’activité littéraire de Detambel, tant l’imagination joue un rôle capital dans son œuvre. En lisant Detambel, on est tenté de la dénommer “la dernière lyrique” – l’appellation que Willy donna à sa femme Colette, en commentant le premier manuscrit de celle-ci.

Étymologie féminine

Toutefois, pour exprimer l’imaginaire, pour lui donner corps, il est impossible de se passer de l’importance des mots – ce que del Castillo nomme “les trapèzes où s’exercent les athlètes de la langue.”³ Pour Detambel, comme pour Colette, l’importance du mot est capital – non seulement étymologiquement, mais aussi sémantiquement. Dans son *Journal à Rebours* Colette nous donne un aperçu de la signification du mot dans la création de son œuvre, et dont Detambel nous offre un écho contemporain: “Entre le réel et l’imaginé, il y a toujours la place du mot, le mot magnifique et plus grand que l’objet.”⁴ Detambel approfondit cette optique en insistant sur l’importance “[du] féminin dans l’étymologie profonde,”⁵ une démarche que Bachelard souligne dans son œuvre *La Poétique de la Rêverie*, et que Detambel cite dans son entretien en mai 2001: “...pour chaque mot masculin, je rêve un féminin bien associé [...] dans la profondeur du féminin. Je ne suis heureux qu’après avoir trouvé un féminin quasi à sa racine, [...] autant dire dans la profondeur du féminin”.⁶ Selon Bachelard un approfondissement des valeurs linguistiques ne s’achève pas sans “rouvrir, dans les mots eux-mêmes, des profondeurs féminines...”⁷ En soulignant la différence entre le rêve, “souvent marqué des durs accents du masculin” et la rêverie qui est douée de “l’essence féminine”, Bachelard avoue avoir découvert “la puissance même de l’être au repos [...] un des états féminins de l’âme.”⁸

¹ Detambel: entretien, mai 2001: p. 13

² Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 44

³ Ibid: p. 45

⁴ Ibid: p. 45

⁵ Detambel: entretien, mai 2001: p. 10

⁶ Ibid: p.10

⁷ Parinaud: Bachelard: pp. 389-390

⁸ Ibid: p.390

En relisant les propos de Bachelard, Detambel avoue avoir “tout compris”¹, d’autant plus que le philosophe insiste sur le rôle des poètes à nous aider à retrouver notre enfance, une enfance “vivante, cette enfance permanente, durable, immobile.”² Il ne fait aucun doute que l’aspect onirique et poétique des œuvres de Detambel nous renvoie aux contes de fées de notre enfance, tant leurs images nous transportent vers un monde prétendument réel. Et c’est grâce à ce pouvoir même d’une poésie en prose que nous sommes invités à rejoindre l’enfance qu’évoque l’écriture de Colette, “On lit Colette, et on oublie les mots, on oublie la barrière du langage écrit, l’auteur, la culture [...] Ce miracle rejoint un autre miracle, celui du temps de l’enfance [...]”³ disait le critique le Clézio.

Littérature réaliste et imaginaire

Selon Bachelard, le roman réaliste devient surréaliste par l’emploi de l’imaginaire, voire de la poésie. Comme les œuvres de Colette, celles de Detambel appartiennent incontestablement à ce genre littéraire. Detambel ne voit aucun paradoxe entre la réalité et le rêve; entre une écriture réaliste et l’imaginaire: “il n’y a pas de réalité [...] la réalité, ça n’existe qu’à travers le filtre de l’imagination de chacun.”⁴ Pour elle, la réalité, c’est ce qui vient “ensemencer la vie intérieure” pour citer Bachelard. Il faut donc travailler à l’intérieur de soi pour exploiter cette source d’inspiration poétique.

Poésie païenne

En ce qui concerne l’inspiration des images et des métaphores poétiques dans l’œuvre de Detambel, il faut les chercher dans le monde naturel et païen qui était pour Colette aussi un référent significatif. Colette, cette “païenne incontestable”⁵ une femme pour laquelle l’écriture était “la célébration d’une féminité archaïque et magique”, celle qui “peint un monde d’avant le péché, d’avant la culpabilité et la honte, où l’homme et l’animal communient dans une identique recherche du plaisir”⁶, savait puiser sa force

¹ Detambel: entretien: mai 2001: p. 10

² Ibid: p. 11

³ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 290

⁴ Detambel: entretien: mai 2001 p. 1

⁵ Chauvière: Colette: p. 197

⁶ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 289

de l'imagination dans les éléments du cosmos. La seule présence des images poétiques et païennes dans les œuvres de Detambel confirme une connaissance innée des corps en leurs secrets élans que lui a été transmise par sa devancière.

La Modéliste, œuvre qui vante ce que Bachelard définit comme "la féminité de la rêverie" par son emploi unique des substantifs féminins, est d'une poésie à la fois érotique, éclatante et tragique. Vouée à la tragédie par un dénouement inéluctable prédit par une prolepse dès le début du livre, la modéliste Coline semble se sustenter d'images et métaphores chatoyantes pour le corps féminin. Selon Detambel, *La Robe Fantaisie*, 'personnage' principal de l'œuvre, est une métaphore de l'écriture. Elle est aussi une métaphore du corps de la jeune fille qui va la porter, et comme telle, la création de la robe est évoquée dans une incantation qui rappelle la plainte de Colette sur la difficulté d'écrire: "Écrire! pouvoir écrire! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre..."¹ Coline, la modéliste se plaint ainsi de la difficulté de coudre: "*Combien* de piqûres, toutes exquises [...] *Combien* de gouttes de lymphes perdues [...] *Combien* de traîtrises que n'a pu parer l'étroite cotte de mailles à l'extrémété d'une phalange?"² Cette litanie qui évoque la création de la robe est d'autant plus significative que Detambel compare le mouvement de l'aiguille à celui de l'écriture: "avec une aiguille, c'est comme écrire, quoi; comme si vous brodiez. La Robe est une métaphore de l'œuvre elle-même – coudre, broder, c'est écrire."³ Comme la broderie, les images poétiques embellissent le texte entier, mais aux moments de crise, elles se crispent, se transforment en une litanie aiguë, comme si la brodeuse avait tendu le fil à coudre au bout de ses limites.

Que le roman entier soit un poème en prose, cela va sans dire, étant donné que le texte est ensemencé d'images poétiques, qui surviennent "à cause de la contrainte"⁴ d'une écriture oulipienne qui se limite à l'emploi des substantifs féminins. Ce sont des images poétiques qui résonnent à chaque fois avec d'autres moments du texte, "comme la Robe qui est brodée..."⁵

¹ Colette: *La Vagabonde*: p. 1074, t I

² Detambel: *La Modéliste*: p. 15

³ Detambel: entretien: septembre, 2000: p. 11

⁴ Ibid: p. 12

⁵ Detambel: entretien: septembre, 2000: p. 12

La litanie citée ci-dessus qui évoque l'épreuve de la modéliste en train de confectionner la Robe est suivie d'une description de celle-ci même. Ce qui est évoqué est un véritable herbier qui rassemble les mondes botaniques et zoologiques ainsi que minéraux, ("une chaînette plombée" souligne "l'attrance naturelle de la robe pour la terre"¹). Comme l'acte de coudre est une métaphore pour l'écriture, on ne s'étonne guère qu'elle produise une image vestimentaire de la Robe qui la transforme en poème, tant elle fourmille d'images éblouissantes et insolites. L'aiguille est investie du même pouvoir que le stylo, et transforme le tissu en "éclaboussures et des projections de dentelle, des explosions, des pyrotechnies fabuleuses, des cimes de montagnes impraticables, des draperies d'aurore boréale, [...] des ailes de chauve-souris, des nageoires de raie, des palmes d'oasis..."² C'est l'art qui imite la vie, un résumé vestimentaire des sept années de calvaire de la modéliste qui ont abouti à la création de la Robe: "La simulation de la vie, celle de la corruption, est parfaite. Une légion de forces, qui avait sept années pour elle, les amassa, les altéra, les épaissit, les effila, aiguillée après aiguillée..."³ Comme l'imagination de l'écrivain transcrit des images sur la page, la modéliste se sert de l'aiguille pour transformer celles du monde naturel en images qui ornent la Robe Fantaisie. "...la coquille, les roses qui s'agrafent sur la poitrine sont également brodées. [...] l'aiguille a saisi une cellule de fourmi et l'a emprisonnée, [...] une touffe d'herbe est à jamais couchée sous la pate d'encolure, une méduse bifurquée s'abîme dans une pliure."⁴ La broderie est donc une métaphore pour le texte poétique qui orne l'œuvre entière.

Les métaphores pour la figure et le corps de Frédérique rappellent celles auxquelles Detambel fait référence dans son essai sur Colette où la bouche est comme "l'intérieur d'une cerise mordue".⁵ Dans sa propre œuvre, la bouche de la jeune fille ressemble à "la pulpe rouge de grenade" et aussi comme une "chaude corolle de chair".¹ Cette évocation de l'abeille qui piquera, enfin, Frédérique dans la gorge, est soutenue par une poésie en prose dont les métaphores sont créés par une incompatibilité sémantique, ce qui aboutit à une poésie surréaliste. La gorge de la jeune femme est une "forêt viscérale", une "caverne rouge"; sa poitrine, à la suite de

¹ Detambel: La Modéliste: p. 17

² Ibid: p. 17

³ Ibid: p. 16

⁴ Ibid: p. 16

⁵ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 19

la piqure agonise dans une détresse “magique”, et son haleine est retenue en “prison”.² Ses cordes vocales sont une “échelle géante” dont elle “escalade des marches” et y joue en “trapéziste.”³

Voilà donc les métaphores dont la source est indéniablement le monde botanique et zoologique de Colette. Detambel a su rehausser l’art de sa devancière à un niveau plus riche en images, et pour cela, plus significatif.

Comme cela vaut pour *La Modéliste*, les passages les plus poétiques dans *Le Jardin Clos* traduisent l’état d’esprit du jeune homme sequestré dans le jardin public. Fidèle à ses sources colettiennes, la poésie dans cette œuvre évoque également un monde botanique et zoologique primordial. La trame du *Jardin Clos* tourne autour de l’enquête du jeune homme sur les motifs qui l’avaient empêchés de protéger sa bien-aimée contre un viol. On ne s’étonne donc pas qu’une des images les plus significatives dans cette œuvre soit celle de la terre – métaphore pour l’enquête, voire le voyage vers une connaissance profonde de soi. Selon Bachelard, qui cite Francis Ponge, “en travaillant oniriquement à l’intérieur des choses, nous allons à la racine rêveuse des mots: Je propose à chacun l’ouverture des trappes intérieures [...] les ressources infinies de l’épaisseur sémantique des mots!”⁴ C’est ici l’évocation d’une pénétration de la terre (bien qu’elle soit figurative) comme catalyseur d’une connaissance de soi. Là aussi, on sent l’esprit créateur de Colette derrière l’histoire, une Colette qui s’exprime ainsi dans *La Naissance du Jour* à propos de son travail jardinier: “Soulever, pénétrer, déchirer la terre est un labeur, un plaisir – qui ne va pas sans une exaltation que nulle stérile gymnastique peut connaître. Le dessus de la terre, entrevu, rend attentifs et avides tous ceux qui vivent sur elle. [...] À ouvrir la terre [...] on se sent toujours le premier, le maître, l’époux sans rivaux.”⁵

Un des fragments de poésie les plus frappants du *Jardin Clos* nous dévoile un être qui est devenu la terre même; un être dont l’état d’âme ainsi que le corps sont métaphorisés par des insectes: “Quand je suis mauvais et piqué par les mouches de

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 92

² Detambel: *La Modéliste*: p. 94

³ Ibid: p.94

⁴ Bachelard: *La terre et les rêveries du Repos*: pp. 11-12

⁵ Colette: *La Naissance du Jour*: p. 326, t. III

colère, quand je ne suis plus que terre et pattes de lucanes, fragments de larves et déchets de cocons, je fabrique des mantes religieuses et plusieurs variétés de sauterelles et de criquets avec des brins d'herbe verts.”¹

Bien qu'Elsa, la bien-aimée du jeune homme soit dépeinte comme une femme faible, la métaphore colettienne ne l'a pas abandonnée; par les soins horticoles de son ami, elle est devenue fleur. Du bouquet de fleurs que le jeune homme n'a pu lui offrir ce jour-là, ont poussé des racines pour qu'il puisse les planter. Elles se sont ranimées, et il les soigne comme si elles étaient le corps même de sa bien-aimée: “Toutes les plantes qui poussent là [...] sont issues du bouquet que j'avais apporté pour Elsa; et que j'ai sauvé. [...] Tous les jours et les heures que je passais à remuer la terre avec les mains étaient des heures et des jours où je soignais le corps d'Elsa.”² Voici que par le truchement d'une métaphore colettienne Elsa regagne sa place parmi les personnages féminins forts, bien qu'elle ait été incapable de se protéger contre le pouvoir masculin et agressif du viol. En dépit de cela, et même face à l'impuissance du jeune homme à la sauver, c'est sa *transformation en fleur* qui assure sa renaissance sous une forme qui transcende la négativité de son expérience aux mains des agresseurs. (c'est nous qui soulignons)

Pour compléter la trilogie, *Elle ferait battre les montagnes* est un roman dont les images poétiques évoquent l'*anima* ou l'essence féminine de la psyché. On sait que ce roman tourne autour d'une fillette douée de pouvoirs magiques, dont la chevelure est la métaphore principale. Elle est l'incarnation même de la femme païenne qui sait vaincre toute épreuve humaine. On ne s'étonne donc guère qu'elle soit évoquée par une prose qui puise ses origines dans le monde cosmique, un monde qui rassemble les quatre éléments de l'eau, la terre, le feu et l'air. En effet, elle est l'incarnation d'un être cosmique qui, en rassemblant tous les quatre éléments dans un seul être surhumain est devenu “... une petite déesse de moelle, de chair et d'eau fraîche”³ Elle est habitée par les éléments, tant elle s'y identifie; sa tête était “un terrain de jeu pour le soleil, et même s'il y avait des nuages, ses cheveux savaient se prêter à toutes

¹ Detambel: Le Jardin Clos: p. 67

² Ibid: pp. 56 - 57

³ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 13

les intensités de lumières, tous les gris, tous les bleus, tous les blancs.”¹ Les facultés ‘invraisemblables’ de sa chevelure leur donnaient “la vie d’un œil capable de changer de couleur selon la mer, selon le vent, selon la colère.”² L’intrusion inattendue du substantif ‘colère’ prête à cette phrase un aspect surréel, digne d’une strophe de poésie surréaliste.

Par contraste avec l’image féminine de *La Modéliste*, qui semble être construite par des métaphores botaniques et zoologiques de son *corps*, les éléments cosmiques sont la matière première du corps de la fillette païenne, ce qui rehausse son aspect surhumain.

Toutefois, l’évocation la plus ‘païenne’ de la fillette advient après l’événement-clé du roman – celui de l’entrée du ‘petit pou’ dans sa chevelure, qui prédit sa mort. Tout cela est écrit dans un style poétique qui évoque un morceau du texte tiré de *La Maison de Claudine*, une œuvre de Colette qui décrit un souvenir d’enfance: la fillette semble sortir des bois, comme si elle y appartenait. “Des morceaux d’écorce, des insectes et des larves sèches sont accrochés dans ses cheveux. Un ver minuscule [...] escalade la tempe gauche. Le squelette d’une feuille, desséchée par le soleil sans avoir pu se déplier, s’enroule autour d’une boucle de la nuque. Une toile d’araignée [...] avance sur le front de la petite comme les dentelles anciennes des paysannes. Elle porte une guirlande vivante.”³ Païenne, mais ayant perdue ses pouvoirs magiques, l’on dirait qu’elle n’appartient plus aux éléments cosmiques, mais plutôt à l’environnement terrestre. C’est un ange chu, tombé à terre.

C’est surtout cette description poétique qui nous rappelle l’hypotexte colettien qui sous-tend l’œuvre de Detambel; la source de son inspiration qu’elle sait néanmoins transformer en hypertexte, et dont les images et les métaphores dépassent de loin celles de leur origine.

Devant la poésie en prose de Detambel, on découvre ce que Bachelard nomme une expérience de “surénergétisme” qui, “débarrassé du souci de signifier [...] découvre

¹ Detambel: Elle ferait battre les montagnes: p. 24

² Ibid: p.25

³ Ibid: p. 63

toutes les possibilités d'imaginer."¹ Cela nous fait penser encore à ce que le critique Henri Duvernois a écrit sur un conte de Colette (*Le Veilleur*): "Colette a réussi là ce que d'autres écrivains, moins féeriquement doués, n'avaient qu'à peine indiqué. Un conte, pour n'être pas le plus vain des exercices, doit être un *poème*, Colette est un grand conteur."² On ne saurait trouver une définition plus adéquate de l'art de Detambel que cette formule qui s'applique également à la poésie en prose.

¹ Parinaud: Bachelard: p. 329

² Chauvière: Colette: pp. 96 - 97

6.4 Femmes à moitié...

Selon l'optique qui prévalait à l'époque où Balzac écrivait ses œuvres, la femme ne prenait la plume que quand elle avait échoué dans son rôle de femme au foyer, ou quand elle vivait hors de sa condition traditionnelle. Pour elle, l'écriture n'était qu'une activité marginale, même louche, aux yeux de ceux qui les condamnaient, y compris Balzac: "Femmes à moitié, femmes dans des corps d'hommes, autant dire que ce sont des hommes."¹ Or, Detambel, comme Colette, a su échapper à un tel dénigrement par le seul moyen de l'écriture qui lui a fourni des 'ailes' métaphoriques pour s'envoler. Telles étaient les circonstances dans laquelle Colette a écrit il y a presque un siècle; voilà qui témoigne du pouvoir de l'écriture à imprégner ses apprentis du courage nécessaire de montrer de quoi elles étaient capables comme écrivains. L'écriture leur a fourni le moyen de s'extirper d'une situation subalterne qui n'était pas uniquement celle des premières années du XXe siècle, mais qui existe encore de nos jours près de cent ans plus tard. La clé magique de la réalisation de cet exploit se trouve dans le pouvoir de Detambel, comme pour Colette avant elle, de se construire comme écrivain *tel quel* et non comme des écrivains dits féminins.

La célèbre citation de Woolf, "*Une chambre à soi et cinq cent livres par an*" comme état de liberté indispensable à une femme pour réussir comme écrivain, n'est qu'une métaphore pour le pouvoir créatif; ou, comme elle le dit encore, pour la liberté de *se créer*, de se connaître, par le truchement de l'écriture elle-même.

Une patronne

Bien que Colette ait été l'inspiration initiale de Detambel, c'est Virginia Woolf, dans sa lutte pour l'indépendance de la femme écrivain qu'elle reconnaît comme sa patronne littéraire. Pour témoigner des difficultés subies par les femmes qui aspirent à l'écriture, Detambel cite l'histoire d'un personnage dans l'œuvre de Woolf - la sœur fictive de Shakespeare, qui serait morte jeune sans avoir écrit un mot, bien qu'elle possédât autant de dons littéraires que son frère. En nous avertissant de l' "aider" en "travaillant sur elle, pour elle,"² Detambel voit la possibilité d'une nouvelle naissance littéraire pour la femme de demain. Toutefois, pour réaliser cet idéal, il faut

¹ Balzac: *La petite sœur* p.269, cité par Boustani: *L'Écriture-corps chez Colette*: p. 139

² Detambel: entretien: mai 2001: p. 8

lutter contre une culture littéraire andro-centriste qui existe déjà depuis plus de vingt siècles. "...c'est notre passé culturel, notre patrimoine, pas notre matrimoine."¹ Detambel souligne le fait que Woolf ne se borne pas à parler aux femmes mais, comme elle est 'universelle', s'adresse également aux hommes. Bien que Colette ne s'exprime pas explicitement sur l'aspect 'androgyné' de l'écrivain, il ne manque pas de témoins, comme del Castillo, pour appuyer ce point de vue. "L'écrivain n'a pas de sexe, à peine un corps: il n'en possède pas moins une singularité différenciée qui se réfléchit dans son style. Pour Colette, c'est la célébration d'une féminité archaïque et magique."² On parle sans doute ici d'une féminité qui transcende l'idée stéréotypée de la féminité pour aboutir à celle qui est universelle.

Pour souligner l'aspect dynamique et viril de l'écriture, Detambel cite Bachelard, selon qui "...les élans linguistiques sont des miniatures de l'élan vital."³ Pour elle, l'écrivain est un personnage platonicien, une "boule androgyné"⁴, qui résume toutes les forces des élans vitaux des deux sexes. "Les vrais écrivains sont hommes et femmes à la fois. Hommes et femmes en eux-mêmes heureux."⁵ C'est pour cela qu'elle avoue en avoir marre d'une écriture dite 'féminine'. Et comme l'écriture est "viscérale, humide [et] lisse" elle n'a pas besoin d'insister ni sur sa féminité, ni sur sa masculinité; l'identité d'un écrivain n'est pas "dans son sexe",⁶ et c'est pour cela que Detambel préfère être connue comme écrivain plutôt que comme femme.

Écrire la Vie

Comme pour Colette, l'écriture *c'est* la vie de Detambel; ce n'est pas quelque chose qu'elle fait simplement comme métier, ni comme passe-temps. Comme telle, il va sans dire que l'écriture joue un rôle capital dans sa vie: "...ça, *c'est ma vie*, quoi. Ce chemin, cette quête, je crois que l'on voit bien en écrivant; je trouve le chemin que l'on a parcouru [...] je n'arrive plus à imaginer un autre monde."⁷ Cette constatation est révélatrice non seulement du point de vue de l'importance de l'écriture dans la vie de Detambel, mais aussi de son rôle comme catalyseur pour se connaître. Selon

¹ Detambel: entretien : mai 2001: p. 12

² Del Castillo: Colette – une certaine France: p. 286

³ Detambel: entretien, mai 2001: p. 9

⁴ Ibid: p. 9

⁵ Ibid: p. 9

⁶ Ibid: p. 9

⁷ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 10

Colette, citée par Detambel, l'éclosion d'une libellule est un événement initiatique, "où l'on abandonne symboliquement son enveloppe charnelle pour se libérer de l'assujettissement du monde."¹ C'est en se libérant d'un joug qui l'opprimait par le moyen de l'écriture qui "s'est battue pour [elle]" que Detambel, ce jour-là, "sent la libellule qui sort de sa chrysalide."²

Comme pour Colette avant elle, Detambel sait que la capacité d'écrire ne tombe pas toute faite du ciel, mais qu'elle exige du dévouement s'ajoutant à l'acharnement. Presqu'à la fin de sa vie, dans son *Journal à Rebours*, Colette a reconnu que l'écriture n'était qu'un apprentissage sans relâche: "C'est une langue bien difficile que le français. À peine écrit-on depuis quarante ans, on commence à s'en apercevoir."³ Il est clair que les sentiments de Colette retrouvent leur écho contemporain dans ceux de Detambel, qui parodie une citation de Nietzsche en substituant le mot 'écrire' à celui de 'voler': "On n'apprend pas à écrire du premier coup. La virilité, le patriarcat, le gonflement, les catégories, la discipline, le matriarcat, la domination, la hiérarchie, cela n'a plus corps quand on écrit. On ne vole pas parce qu'on a des ailes; on se sert des ailes parce qu'on a volé."⁴ Or, Colette s'est également plainte de la difficulté d'écrire, qu'elle exprime ainsi dans *La Vagabonde* – une œuvre écrite dans sa jeunesse: "Écrire, pouvoir écrire; cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre qui mordille le mot imparfait."⁵ On sait que bien que ces sentiments auraient été exprimés dans la jeunesse de Colette; elle n'a guère changé d'avis au cours de sa vie; la preuve en est ce qu'elle écrit vers la soixantaine: "Pourquoi suspendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d'années, ce que *je sais de moi*, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'en invente, et que j'en devine?"⁶ (c'est nous qui soulignons)

Le pouvoir salvateur de la littérature fonctionne pour Detambel comme il le fit pour Colette. Dans sa jeunesse, Detambel avait envie de lire, afin de monter autour de soi

¹ Detambel: Colette -comme une Flore; comme un Zoo: p. 227

² Detambel: entretien, septembre: p. 6

³ Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 46

⁴ Detambel: entretien, mai 2001: p. 9

⁵ Colette: La Vagabonde: p. 1074, t.I

⁶ Colette: La Naissance du Jour: p 315, t III

“un bloc, une forteresse de papier.”¹ Et comme lecteur, elle a découvert les œuvres de Colette dont elle s’est autant “ressourc[ée]”² pour ne plus se sentir seule – “Dédramatisation de la solitude” dit-elle, “Quand on lit Colette on n’est plus seul; on est *habité* par Colette.”³ (c’est nous qui soulignons) Ainsi, devenue à son tour écrivain, Detambel déclare avoir “peu écrit qui ne soit inspiré de Colette.”⁴

Il ne fait aucun doute que Detambel ait réussi comme écrivain étant donné l’ampleur de sa production, mais c’est par le truchement de l’écriture qu’elle s’est libérée afin de *pouvoir* écrire, ce qui n’est pas une démarche circulaire pour autant, mais en spirale; une fois monté à bord, un écrivain ne saurait jamais sortir de la progression de l’écriture. “Je n’ai pu me libérer *que* grâce à l’écriture”⁵ déclarait Detambel, et ce n’est que chemin faisant, (c’est-à-dire le chemin actuel de l’écriture qu’elle a choisi), qu’elle se découvre – “Ce chemin, cette quête, je crois que l’on *voit bien en écrivant*; je trouve le chemin que l’on a parcouru.”⁶ En poursuivant cette idée, Detambel enfonce le clou en remarquant que pour elle, “l’écriture n’est qu’un gigantesque ‘essai’ d’existence – un essai sur soi-même...”⁷

Selon Yannick Resch dans son œuvre *Corps féminin, corps textuel*, c’est le miroir, ou bien n’importe quelle surface réfléchissante, comme l’eau, par exemple, qui fournit à la femme l’occasion ainsi que le moyen d’un décompte de soi-même. N’oublions pas que la fierté à regarder son corps consciemment, voire de l’admirer, était une attitude atypique et audacieuse autrefois, et qui était l’apanage du regard masculin. Se regarder objectivement en prenant du recul devant son image est un acte qui permet à la femme de “retrouver son intégrité et son assurance,”⁸ sans pour autant parler d’une connaissance de soi approfondie. Le reflet lui offre, par le truchement du seul dédoublement, “une image qui la réconcilie avec la *conception* qu’[elle] a d’ [elle] même, et lui rend son équilibre.”⁹ Cependant, dans *Julie de Carneilhan* de Colette comme dans *La Modéliste* de Detambel, le décompte des traits physiques du corps ne

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 7

² Detambel: Pourquoi j’aime Colette? : p. 1

³ Ibid: p. 1

⁴ Ibid: p. 9

⁵ Detambel: entretien, septembre 2000: p. 6

⁶ Ibid: p. 10

⁷ Entretien, mai 2001: p. 13

⁸ Resch: Corps féminin; corps textuel: p. 114

⁹ Ibid: p. 115

se borne pas à ceux-ci, mais comprend aussi leurs qualités morales. Coline, la modéliste de l'œuvre de Detambel, ayant achevé *La Robe Fantaisie* après sept ans de travail, se regarde dans la glace aussi objectivement que l'aurait regardée un étranger: Le style du récit au troisième personne, est, à son tour, un reflet dédoublé qui renforce l'effet de recul de la modéliste devant sa propre image – "*La peau* est d'abord une matière morte [...] *La corolle* en expansion ouvre les hanches à l'impudeur d'une croissance hâtive. [...] *Les alvéoles* mielleuses des aisselles lorsqu'elles sont blondes se hérissent..."¹ (c'est nous qui soulignons)

Le pouvoir salvateur du reflet provient de sa capacité dialogique (ou plutôt dialectique?) en ce qu'il répond à l'interrogation de celle qui s'y reflète en l'aidant à découvrir "certains aspects inconnus ou refoulés"² d'elle-même. Étant donné que la surface réfléchissante est un catalyseur pour la découverte de soi-même, l'évocation littéraire de cette enquête n'est-elle pas un catalyseur méta-textuel qui nous tend des images infinies d'une femme qui se regarde? Qui plus est, le miroir, ne nous offrait-il pas peut-être des référents textuels infinis, ce qui n'est jamais qu'une métaphore pour la quête infinie de la femme à la recherche d'elle-même?

La Voix

Le regard, bien qu'il soit révélateur en tant qu'*approfondissement* du personnage par lui-même ainsi que par le lecteur, ne suffirait pas en lui-même à une connaissance profonde et intégrante. C'est la voix qui manque comme le moyen le plus efficace pour faire connaître le personnage à celui qui l'écoute, et dont, suivant Resch, "Le ton, les changements de timbre, la manière dont on s'exprime, le débit de la parole, sont autant d'indices sur le caractère de celui qui parle que sur les relations qu'il entretient avec son interlocuteur."³ Pour Detambel, la voix de Colette faisait partie de son envoûtement initial pour ses œuvres, bien que "L'accent et la voix de Colette [l]'effrayèrent..."⁴. Cela n'a donc rien d'étonnant que la voix joue un rôle important dans les œuvres d'un écrivain dont Colette a été l'inspiratrice.

¹ Detambel: *La Modéliste*: pp. 23-24

² Resch: *Corps féminin; corps textuel*: p. 116

³ Ibid: p. 65

⁴ Detambel: *Colette – comme une Flore; comme un Zoo*: p. 9

Dans *La Modéliste*, la voix joue un rôle si important qu'elle devient un leitmotiv au cours du récit. Comme dans plusieurs œuvres de Colette, à savoir *Chéri*, *La Chatte*, *Duo* et *Julie de Carneilhan*, c'est le son de la voix autant que les paroles qu'elle débite, privé de son contenu intellectuel, qui "sensibilise et fait réagir celui qui écoute."¹ En qualifiant le personnage, la voix agit en tant que substitut de la personne elle-même, pour nous la présenter. Selon Resch, la voix en indique le rôle et la fonction comme dans une composition musicale, où "chaque figure jouerait sa partition."² Tel est le cas des trois voix entendues par Coline qui, cachée, guette la maison de Frédérique, sa bien-aimée. Bien qu'elle en soit exclue, Coline découvre une partition musicale dont Frédérique et deux autres personnes – notamment un homme et un enfant – sont les joueurs principaux: "Accroupie et la tête dans les paumes, elle entend de mystérieuses voix. Elles se ressemblent toutes. Elles sont au moins trois [...] Elles sont trois que Coline pourrait sans peine reproduire sur une partition. La première, elle l'inscrirait sous la ligne inférieure de la page à musique. Elle serait chantée par une basse en tenue de scène. La seconde voix appartiendrait à une flûte, une sopranino, que l'on pourrait cacher derrière la conque de l'oreille. La troisième voix, la dernière, viendrait d'une *harpe fendue*, à la hampe brisée, mais une harpe tout de même, dans sa blancheur vibrante, dans sa pureté usurpée à des mélodies moins terrestres."³ (c'est nous qui soulignons) Grâce à une allusion antérieure, on sait que la harpe symbolise la présence de Frédérique. Au moment où Coline entame son voyage à la recherche de la maison de cette dernière, elle espère entendre "une voix, une voix triste qu'accompagnera la harpe," la voix de Frédérique murmurant "Les choses que nous avons faites,"⁴ une allusion à leur histoire d'amour.

Il ne fait aucun doute que la voix, et surtout celle de Frédérique, constitue un leitmotiv qui parcourt le roman entier. Dès le moment où Frédérique entre en scène, on apprend que "sa voix était la seule surprise."⁵ Qui plus est, et ce qui souligne l'importance de la voix de la jeune lycéenne, la voix est le seul vestige qui restera après la mort de

¹ Resch: *Corps féminin, corps textuel*: p. 65

² *Ibid*: p. 67

³ Detambel: *La Modéliste*: pp. 126 - 127

⁴ *Ibid*: p. 121

⁵ *Ibid*: p. 46

leur amour, “sa seule voix quand elle viendra la harceler avec ses flèches d’amazone...”¹.

Toutefois, c’est à l’occasion d’un accident causé par une abeille qui, en piquant Frédérique dans la bouche, a failli lui coûter la vie, et qui la prive provisoirement de sa voix, que l’on aboutit à un dévoilement révélateur de la profondeur des sentiments de Coline pour sa bien-aimée. Celle-ci s’est tant identifiée à la souffrance de Frédérique qu’elle s’imagine *devenir* les cordes vocales de celle-là. (c’est nous qui soulignons). “L’abeille était encore engourdie. [...] La pulpe rouge de grenade lui plut. Elle s’y posa. Devant cette fournaise elle hésita. [...] Ta voix, d’angoisse et de faim, était retenue captive. L’abeille morte qu’il fallut exhumer de la caverne rouge l’avait gardée et bue, digérée sans cracher. Elle avait retenue ton haleine en prison. [...] J’en rêve, et souvent, car je suis tellement devenue *une parcelle de ta voix*, une sœur de mutité, que j’escalade les marches de tes cordes vocales, les entrelace et les noue en échelle géante. Et sur l’échelle de corde, je suis une trapéziste.”² (c’est nous qui soulignons) Banalité de la vie quotidienne, quelques jours après l’accident Coline apprend par la bouche d’une amie commune que Frédérique “[parle] à nouveau.”³

Le chant, ou en l’occurrence la litanie, derrière laquelle Coline se cache par une “sorte de gymnastique de l’esprit qui oblige le personnage à se calmer pour fixer son attention,”⁴ survient au moment où la peur de perdre Frédérique devient une certitude. En répétant sept fois les mots “Et tu dis” Coline trace le parcours de toute leur histoire d’amour, resserré dans une lamentation qui s’achève sur un ton de résignation fataliste, “Et tu achèveras [dans une chambre calme de maternité] de lever l’armée que tu comptais m’opposer. Là, enfin, tu pourras te reposer.”⁵ Cette litanie est à la fois une prédiction de la fin définitive de leur amour, et du roman lui-même, étant donné que celui-ci s’achève avec une injonction qui est aussi le signe de la délivrance d’un

¹ Detambel: La Modéliste: p. 51

² Ibid: pp. 92 - 94

³ Ibid: p. 94

⁴ Resch: Corps féminin, corps textuel: p. 72

⁵ Detambel: La Modéliste: p. 104

amour obsédant, “Prends la harpe si tu veux. Je t’entends, je t’entends encore. Je n’entends presque plus. Je n’entends plus.”¹

Toutefois, non seulement Coline écoute-t-elle la voix de Frédérique, mais elle écoute également “[sa] peau contre la plage,”² c’est-à-dire, la voix du corps de son amante qui lui parle d’une voix non moins séduisante que celle de sa bouche.

Il ne fait aucun doute que le ton d’une voix soit révélateur de l’état d’esprit d’un personnage chez Detambel, (comme chez Colette, où Léa, heureuse lorsque Chéri revient la voir après son mariage, lui avoue son amour d’une “voix sourde”, tandis qu’Alice, personnage de *Duo*, fatiguée, parle d’une voix “éteinte”³). En s’interrogeant sur le parcours de leur histoire d’amour et des fiançailles de Frédérique, Coline fait remarquer qu’elle a entendu la voix de celle-ci qui “s’est assombrie.”⁴ Elle se rappelle aussi la “détresse qu’il y avait dans [sa] voix”⁵ au moment où Frédérique est tombée à l’eau.

Dans *Elle ferait battre les Montagnes*, c’est surtout le souvenir de “sa voix, sa voix intouchée de fille enfant”⁶ que David, le cousin de l’héroïne écoute “unique et indépassable.”⁷ C’est là ce qui prévaut sur les autres données surhumaines de la petite fille. Bien que l’on n’entende qu’une fois la voix de la petite fille elle-même (“Viens, on va perdre [les cheveux coupés] dans le ruisseau”⁸), c’est par la voix des autres qu’est rehaussée l’image de la fillette dotée de pouvoirs magiques. Sa grand-tante, Tatïe, entame, de mémoire, “un décompte mystique et fou”,⁹ à l’idée que la fillette ne reviendra pas chez elle. Plus tard, c’est David, son cousin dont “[la] voix se troubla.”¹⁰ Après avoir découvert le ‘petit plomb’ dans les cheveux de sa cousine, il entame une “répétition régulière des mots “c’est déguelasse, c’est déguelasse,”¹¹ une litanie qui allégeait quelque peu sa détresse. De la même façon, c’est la voix de Tatïe

¹ Detambel: *La Modéliste*: p. 133

² Ibid: p. 76

³ Resch: *Corps féminin, corps textuel*: p. 70

⁴ Detambel: *La Modéliste*: p. 84

⁵ Ibid: p. 85

⁶ Detambel: *Elle ferait battre les montagnes*: p. 25

⁷ Ibid: p. 25

⁸ Ibid: p. 79

⁹ Ibid: p. 36

¹⁰ Ibid: p. 71

¹¹ Ibid: p. 72

qui prononce, le jour du prétendu inceste perpétré par David sur sa cousine “quatre-vingt-neuf fois le nom de Dieu.”¹

Comme Colette, qui a su dépeindre ses personnages par le truchement de leurs seules voix (on pense à la “trompette nasillarde” de Mme. Peloux, à “l’éclat de rire sec”² de Chéri) Detambel sait également créer ses personnages par l’évocation de leurs seules voix. Les propos de Resch selon lesquels “une voix qu’on perçoit exprime une présence, une voix qu’on écoute, dévoile un caractère,”³ bien qu’ils s’appliquent aux œuvres de Colette, valent également pour celles de Detambel. Dès le début de *La Modéliste*, on fait la connaissance de Frédérique, la jeune lycéenne dont les premiers mots séduisent Coline, la modéliste; “J’ai envie de poser nue” disait-elle, dont la voix “était la seule surprise.”⁴ Qui plus est, suivant Resch, la voix est utilisée comme le regard, “pour révéler, à travers le comportement des autres, les rapports qui se tissent entre des personnages.”⁵ Ainsi, dans *La Modéliste*, Mireille, une amie de Frédérique à laquelle Coline en voulait à cause de sa “curiosité maladive”⁶ est évoquée par une “bouche serpentine de Méduse,” par sa “vermicelle boîte à crécelle”, qui lui “parle sans fin de [Frédérique]”.⁷ Dans *Elle ferait battre les Montagnes*, l’image de l’ange déchu, de la fillette dépourvue de ses cheveux magiques, est rendue par la malédiction vindicative de la vieille, la qualifiant de “Vilaine.”⁸

Par contraste avec les deux œuvres précédentes, Elsa, le personnage féminin du *Jardin Clos* est dépourvue de voix comme elle l’est de chair. Elle est éphémère, c’est une femme qui n’incarne aucune des données viscérales des personnages de *La Modéliste* ou d’*Elle ferait battre les Montagnes*, et qui, partant, ne mérite pas de voix.

Une féminité incarnée

Ce que Detambel, comme Colette avant elle, a su réaliser, c’est se faire connaître comme écrivain sans pour autant renoncer à sa féminité. Bien que Detambel ait

¹ Detambel: *Elle ferait battre les Montagnes*: p. 102

² Resch: *Corps féminin, corps textuel*: p. 65

³ Ibid: p. 68

⁴ Detambel: *La Modéliste*: p. 46

⁵ Resch: *Corps féminin, corps textuel*: p. 68

⁶ Detambel: *La Modéliste*: p. 66

⁷ Ibid: p. 67

⁸ Detambel: *Elle ferait battre les Montagnes*: p. 123

préférez être connue comme écrivain plutôt que comme femme – une optique qui pourrait être interprétée comme une répudiation de sa féminité – il s'en faut de beaucoup. Elle ne répudie qu'une écriture dite 'féministe' qui n'a rien à faire avec sa propre féminité. "j'en ai marre maintenant de l'histoire de l'écriture féminine [...] je préfère être un écrivain qu'une femme,"¹ fait-elle remarquer, en ajoutant qu'il y a plein de femmes qui ne partagent pas cet avis. Or, bien qu'elle ait poursuivi son métier d'écrivain un siècle avant Detambel, Colette répercute des sentiments presque identiques, surtout par rapport aux féministes dont elle s'est méfiée en leur reprochant de "penser au lieu de vivre,"² une erreur capitale selon elle, leur conseillant même vivement de "se farder, de se parfumer, de se faire belles, de b... hardiment et joyeusement."³

Renoncer à sa féminité ne saurait aboutir qu'à l'échec, à la perte de ses données féminines inhérentes, celles qui ont servi comme motif *et* arme de leur lutte pour se réaliser comme écrivain. Un rejet de sa féminité équivaldrait à la perte de tout ce qui les a rendues plus fortes que jamais, comme Irigaray le fait remarquer à juste titre – "le recours à l'écriture en cette fin du XXe siècle signifie essayer de mettre en place une nouvelle époque de la culture: celle de la *différence* sexuelle."⁴ (c'est nous qui soulignons) Toutefois, pour réaliser cet idéal, il incombe aux femmes de reconnaître leur différence et de s'affirmer comme telles; non pas hommes de substitution – ('femmes à moitié', aurait dit Balzac), mais comme femmes qui se déploient dans l'ampleur de leur propre féminité.

¹ Detambel: entretien, mai 2001: pp 9-10

² Del Castillo: Colette, une certaine France: p. 310

³ Ibid: p. 310

⁴ Irigaray: Je, tu, nous: p. 64

7. Conclusion

Dans quelle mesure les œuvres de Detambel sont-elles donc de la faute de Colette? Laissons le dernier mot à Detambel qui ne manqua point d'y répondre en nous racontant une petite histoire plutôt énigmatique de Jules Renard qui cerne toutes les nuances d'une déclaration ironique. Intitulé *Monstre*, l'histoire a été incorporée dans un article écrit pour les participants des ateliers d'écriture de Detambel; la citation de Renard y servait au premier chef comme une illustration de la fonction et de la nature du groupe.¹

Marthe, personnage principal de l'histoire, vient de sortir d'une exposition de tableaux où figurent "les plus belles femmes qui soient...". Toutefois, bien que ces femmes éclatent d'une beauté ultra-sophistiquée, Marthe s'étonna que "quelque chose [manquât] à toutes." Rentrant seule dans sa chambre, elle se devêt, pleine de crainte. Inquiète, elle lève ses bras et ose à peine regarder son ventre nu, "pareil à l'allée d'un jardin où naît déjà l'herbe fine." Et elle se dit: "Est-ce que, seule entre toutes les femmes, je vais devenir un *monstre*?"²

Banalité d'une jeunesse ignorante, bien sûr, et pourtant, "toute quête artistique est une nouvelle adolescence," dit Detambel dans cet article. C'est un parcours initiatique qui va de pair avec l'angoisse de ne pas trouver ses mots, et la solitude d'une artiste qui débute, se sent seule et cherche l'affirmation et le soutien du groupe.

"Venir en atelier, c'est être parmi ses semblables, dans la même volonté de métamorphose."³ Ainsi Detambel cerne-t-elle le pouvoir inspirateur et encourageant du groupe de libérer en chacun les élans de l'écriture. Comme le groupe insuffle aux participants des ateliers d'écriture le courage nécessaire pour se réaliser par l'écriture, ainsi Colette a-t-elle donné du courage à Detambel pour réaliser sa propre liberté d'écrivain. "Dédramatisation de la solitude," disait-elle. Adolescente, elle découvre

¹ À la suite de notre Conclusion nous donnons le texte de cet article tel qu'il nous a été communiqué par Régine Detambel

² Renard, cité par Detambel: *Monstre*: p. 1

³ Ibid: p. 2

les œuvres de Colette pour la première fois: “quand on lit Colette, on n’est plus seul...”¹

Pareil au groupe, les œuvres de Colette lui ont insufflé du courage pour se métamorphoser en écrivain, en se libérant de la chrysalide contraignante des mœurs stéréotypées qui, encore de nos jours, étouffent et oppriment la créativité surtout des femmes écrivains. Comme Colette lui a donné une voix, c’est à son tour la voix de Detambel qui nous donne le courage de prendre le relais qu’elle nous tend, pourvu que nous sachions lire ses œuvres aussi attentivement qu’elle a lu celles de Colette.

Entouré de lecteurs annotateurs et encourageants, l’écrivain ne sera plus seul; il ne sera jamais un ‘monstre’ parmi ceux qui le soutiennent dans “une lecture bien faite” pour citer Péguy. Prenons donc le flambeau que celui-ci nous tend, afin de devenir aussi des écrivains, et pour que le texte se réalise dans l’ampleur de ses données; pour qu’enfin, l’écrivain ne se sente plus comme un ‘monstre’. Reprenons le mot comme “une ouverture sur autre chose,”² – une fenêtre qui donne sur la réalisation du texte.

Au début d’un voyage au bout de soi-même – un voyage périlleux d’ailleurs, comme il mène parfois au bout de la nuit de l’âme chacun - qui n’aurait pas peur, et qui n’aurait pas cherché à se nourrir d’un mentor dans la mesure où il (en l’occurrence ‘elle’) saurait lui insuffler le courage nécessaire pour entamer un tel parcours initiatique, comme Detambel l’a fait – en se retrouvant en Colette.

C’est bien de la faute de Colette que Detambel a osé entreprendre un tel voyage dont nous, ses lecteurs, sommes les héritiers bienheureux. Oui, c’est bien de la faute de Colette, tout cela, ainsi que de celle de Detambel...

¹ Detambel: Pourquoi j’aime Colette?: p. 1

² Péguy, cité par Steiner: Réelles Présences: p. 15

Monstre

Avant même d'être le lieu de l'écriture hebdomadaire où l'on éprouve le plaisir, où l'on découvre les aires de sa sensibilité, où l'on s'approprie, avec mémoire et intelligence, des techniques d'écriture et de composition, où l'on se lit comme un choriste, où l'on retravaille ses textes une fois qu'on a compris en quoi ils ont ému, convaincu ou intéressé, l'atelier est le groupe. L'atelier est originaire du groupe. Et je ne vois pas mieux, pour illustrer la fonction et la nature du groupe, que cette brève histoire de Jules Renard qu'il a intitulée *Le Monstre* : "Marthe sort avec sa mère du Salon de peinture, très grave. Depuis quelque temps, elle se pose une question indiscreète et tâche en vain d'y répondre. Cette promenade au milieu de tableaux ajoute encore à son trouble. Elle a vu les plus belles femmes qui soient, sans voile, et si nettement dessinées qu'elle aurait pu suivre, du bout des doigts, les veines bleues sous les peaux claires, compter les dents, les boucles de cheveux et même des ombres sur des lèvres. Mais quelque chose manquait à toutes. Et pourtant elle a vu les plus belles femmes qui soient! Marthe dit à sa mère un bonsoir triste, rentre dans sa chambre et se dévêt, pleine de crainte. La glace lumineuse et froide rend les images en les prenant. Marthe, inquiète, lève ses bras purs. Telle une branche, d'un lent effort, se déplace et montre un nid. Marthe, candide, ose à peine regarder son ventre nu, pareil à l'allée d'un jardin où naît déjà l'herbe fine. Et Marthe se dit: "Est-ce que, seule entre toutes les femmes, je vais devenir un monstre?"

Banalité que ces jeunesses ignorantes. Et pourtant, toute quête artistique est une nouvelle adolescence. Mais cette fois, les participants n'obtiendront pas de réponses de plus madrés qu'eux. Ils n'ont plus quinze ans et ils ont si longtemps fait semblant de savoir que l'aveu même de leur ignorance est déjà une notable rémission.

Venir en atelier, c'est être parmi ses semblables, dans la même volonté de métamorphose. Le groupe est la loyauté faite miroir, on n'y dissimule pas, dans les portraits de nus, l'existence sombre des poils. La fonction du groupe est de tout savoir, de tout montrer, et d'ajouter encore, si possible, de l'élan à l'élan. Le groupe parle. Il change. Il s'exprime de toute sa fiévreuse et étincelante volubilité. Il est le corps libéré de chacun, de chacune, même de celle qui, depuis seize mois, n'a plus le courage de faire l'amour mais éprouve le besoin d'écrire des scènes où un homme et

une femme se fascinent sous des nuages qui passent. Le groupe marche vers la maturité, il en est loin encore. Le groupe est la voix muant de l'atelier. Il est également sa séduction et son désir, il est sa respiration, sa violence, le maître de ses charmes, le conteur et l'infléchissement de son destin et tous ses organes sensoriels, ni un homme ni une femme, tout ce qui n'est pas chétif et délicat mais au contraire ce qui a été glissé en chacun d'invincible et de phénoménal. Le groupe est toutes les indécences, toutes les polissonneries qui excitent et rendent ardents, tous les mots orduriers par quoi les enfants se défont par l'oreille, ce qui rend les amoureux étranges et solitaires. Le groupe est ce qui en tous bat, d'insondable, d'éternel, la voix fière en chacun, qui réveille et qui cingle. Toujours implacable et jamais glacial, le groupe est le corps de l'atelier et son premier geste vers la liberté d'écriture.

© Régine Detambel 2001

8. Voix I: Entretien avec Régine Detambel du 29 septembre 2000¹

Question:

AC: Au début de votre essai sur Colette, vous avez évoqué ses œuvres en les comparant à "...un feuillage inextricable, un bas taillis très touffu où l'on ne peut entrer que seule."² Et Colette elle-même, comme lectrice, a dit à propos des livres de Balzac qu'elle était "...comme une mésange chassant le ver sous les bas taillis, à l'ombre d'un feuillage inextricable."³ Voilà le relais passé du lecteur à l'écrivain et ainsi de suite à perpétuité; qu'en pensez-vous?

Proust a défini les livres comme "*Les enfants du Silence*". Que pensez-vous de cette définition par rapport à vos propres sentiments comme écrivain et lectrice? Les livres sont-ils le résultat du silence ou est-ce l'inverse? On sait que Proust était reclus mais non pas Colette.

Réponse

RD: Colette était carrément enfermée dans son bureau. On a besoin de la discipline austère pour écrire, pour le silence.

Quand je lis, je prends des notes; je vole des images. Je ramasse beaucoup d'information quand je lis. Au moment d'écrire, les belles images me nourrissent.

Écrire – ce n'est pas seulement une catharsis.

Dans *Les enfants du silence*, il y a une trace de Pascal, qui a dit: "Tous les livres que nos parents ont lu, c'est le temps qu'ils ne se sont occupés de moi". Parce qu'il faut une quantité de temps pour lire un livre – une quantité de silence quand on est lecteur aussi – on est coupé du monde, coupé des autres. Tous les livres qu'on a lus, c'est ce temps en moins qu'on aura donné aux autres. Mais on peut dire aussi que qualitativement, on pourra, après cela, donner plus aux autres - beaucoup plus que si l'on n'avait rien lu du tout.

¹ Nos références aux deux entretiens avec Régine Detambel renvoient à la pagination en bas de page.

² Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p.12

³ Ibid: p.7

AC: Les stéréotypes du comportement sauvage – surtout pour une fille qui passe son temps à lire.

RD: Pour les filles c'est terrible, parce que c'était une fainéante. Le silence du lecteur, c'est du fais-rien; on ne bouge pas le corps; il est immobile, donc on est fainéant, on est oisif. Et pour l'écrivain c'est terrible, parce qu'écrire, c'est quand même passer son temps à ne pas faire grand-chose, parce qu'on ne rédige pas, on ne rédige pas toujours; on passe son temps à réfléchir – sauf le moment où il rédige vraiment, mais sinon, il passe son temps à réfléchir, ajouter quelques notes sur du papier, construire quelque chose. Donc, c'est un 'rien-faire'.

AC: Écrire – ne trouvez-vous pas que c'est comme de la nourriture; on se sent 'nourrie' après avoir écrit quelque chose. C'est comme être nourrie des pensées, des idées, de la créativité quoi.

RD: Alors j'ai l'impression que quand j'ai ramassé beaucoup d'information ... parce que quand je lis, je prends des notes, des citations, je pille, je vole, je ramasse. Et puis, je mets tout ça dans mon petit ordinateur de poche, et puis, après, au moment d'écrire, je vois ces belles images que j'ai collectionnées, et puis, elles vont m'aider, elles vont me guider précisément, elles vont me nourrir pour écrire. Et après, je vais partir de ces images, je vais faire monter, je vais faire mousser, je vais chercher ce qui est dedans. Et là, oui, j'ai vraiment une impression de me sustenter, quoi.

Question:

AC: Vous avez écrit '*Elle ferait battre les montagnes*' juste après avoir écrit l'essai sur Colette, à une époque où vous étiez encore 'nourrie de ses métaphores et de ses obsessions'. Vous m'avez dit que ce livre était 'de la faute de Colette'; est-ce vrai en ce qui concerne tous vos livres?

Réponse

RD: À mon avis, il n'y a d'existence pour la femme *qu'en païenne*; dans le christianisme, ça n'existe pas. Pour moi c'est ça; il n'y a pas de femme autrement que dans une espèce de religion de la nature; même pas de religion, un secret qui est là dans la nature et tout ça. Tout ce qui vient après, c'est une négation de la femme et c'est une mainmise, une emprise sur les femmes. Donc ça ne m'intéresse pas. Donc pour moi, quand j'écris un livre, la femme ne peut exister qu'en dehors de tous les stéréotypes des religions, de la société. Et pour moi, ce qui brise le mieux toutes ces choses-là, c'est de revenir à des choses très – un peu mystérieuses, des choses élémentaires, et qui sont la façon ... des enfants, ce sont eux qui sont le plus proche des éléments – élémentaires. Parce que justement il n'y a pas encore ces distinctions, ces différenciations sociales qui pourraient être épouvantables après.

Question:

AC: La chevelure de la fillette, est-elle à la fois une métaphore de la magie païenne ainsi que du pouvoir presque surnaturel féminin en général? C'est à dire une métaphore de la féminité triomphante en tant que Colette elle-même l'incarnait dans sa vie privée et dans ses œuvres. On se rappelle l'image de Colette évoquée dans son œuvre *La Seconde* – l'ombre noire des cheveux de Farou qui se projette 'en boule de gui sur le mur'. Et des cheveux de Colette elle-même qui 'pendaient comme un serpent-liane'. La féminité triomphante – est-ce que Colette y a échappé par ses racines païennes? Et la chevelure, est-elle une métaphore pour la féminité triomphante ...une liane?

Réponse

RD: Mais dans *Elle ferait battre les montagnes* on voit bien que l'enfant est magique; en fait, presque magique, jusqu'au moment où elle se coupe les cheveux, et elle perd son pouvoir magique. Je dis très vite comme ça. Mais en fait, quand j'écris *Elle ferait battre les montagnes* je pensais à cette enfant qui aimait les ruisseaux; les poissons viennent; je me disais, plus j'exagère, plus on le croit; c'est ça aussi qui me plaisait... Mais ce qui est drôle aussi, c'est que j'ai puisé auprès de mes souvenirs personnels.

J'ai vu un ruisseau où il y avait des poissons qui n'avaient jamais vu de canne à pêche, et ils sont venus, et se faisaient curieusement, mystérieusement attraper à la main. J'étais avec des amis et on les a attrapés à la main – puis quand ils ont commencé à comprendre qu'on est en train de leur faire mal ils se sont enfuis. Mais ils sont venus! Et ça c'est mon travail dans le roman. Ça a été bizarre, mais ça existe, un animal qui n'a pas peur de l'homme. Il fallait dire, regardez ça c'est impossible, pourtant la petite fille magique a le pouvoir de le faire.

AC: Et Colette elle-même avait la même foi dans le paganisme profond de la femme.

RD: Il y a une image de Colette que je trouve fabuleuse – c'est même pas une image mais un souvenir d'enfance qu'elle raconte. Elle parle d'une voisine quand elle était petite. Il y a une dame qui allait se promener dans les bois, et cette dame revenait avec des toiles d'araignée sur le menton, des aiguilles de pin dans les cheveux; elle revenait comme quelqu'un qui s'est promené dans la nature, et qui s'est roulé par terre; qui a *profité* du monde, de la terre, des arbres, de tout ça. Et cette femme fascinait Colette; en plus elle a transpiré, donc la poussière s'était collée à ses lèvres. Donc c'était toute l'image *inverse* de la beauté de la femme. La femme belle c'était la femme 'propre sur elle' comme on dit; qui se protège du soleil, c'est à dire, que la nature ne touche pas. Pas de terre aux chaussures, et pas de rosace sur le peau. Ça c'est important, parce que c'est vrai qu'après on a été complètement reformatée, quoi.

AC: Pour ménager cette essence de la féminité triomphante, de paganisme pré-chrétien...

RD: Proche du sacré? Du sacré dont les hommes n'ont pas encore tout pris, quoi. Le sacré qu'on trouve dans l'arbre, dans la terre, dans la pluie qui tombe. Tout le monde a un sentiment, un étonnement, l'orage – tout le monde – on ne peut pas, même avec le maximum de culture et de fermeture possible. On voit toujours vibrer un coup de tonnerre. Vous avez beau faire, l'orage ce sera quelque chose forcément qui vous parlera comme au premier jour du monde. Malgré toutes les cultures, oh je ne sais pas si les gens très croyants s'ils y entendent la voix de Dieu – et même quand vous savez

que c'est un choc électrique entre deux nuages, même quand vous savez ça, ça vous fait quand même... Il y a autre chose que vous entendez; c'est la *voix du monde* et c'est – Moi j'aime par exemple les nuits d'été quand il fait beau, je sors et je vais regarder des étoiles. Et voilà, et c'est important, si je regarde le ciel; je connais mes étoiles, toutes les planètes. Quand on sait, quand on se souvient qu'on est sur un mobile, qui tourne à mille 400 km, ça fait du bien, je trouve, ça réussit une chose, parce que la culture, elle veut vous enlever ça. La culture, elle oublie de vous dire que vous êtes composés des mêmes atomes que les étoiles. Pourtant regardez ça, c'est rien, c'est du zinc, du manganèse, de l'azote, comme le bureau, comme la table. Et la culture vous dit: "Attention, vous êtes deux êtres humains parmi des milliers, et en plus des êtres humains inférieurs." J'ai l'impression qu'il s'agit d'une certaine culture...

AC: Une culture qui nous enlève notre essence de femme?

RD: Oui

Question

AC: Dans l'avant-propos de votre essai sur Colette, vous avez dit qu'écrire, c'était construire '*une forteresse de papier*'; '*une carapace solide*' pour supporter l'émotion de vivre. Quelle est la source des métaphores et des images de la carapace et des insectes caparaçonnés dans *Le Jardin Clos* ?

Et les images de la terre qui nourrissent les animaux et les plantes ainsi que les êtres humains comme la '*chaîne plombée qui ajoute [...] l'attraction naturelle de la robe pour la terre*'¹. On sait que *La Robe Fantaisie* elle-même incorpore dans sa fabrication des formes à la fois zoologiques et botaniques.

Réponse:

RD: C'était une époque qui n'existe plus aujourd'hui. C'est effectivement un temps de vulnérabilité, un temps où j'étais une '*écorchée vive*' – vous connaissez cette expression – être un écorché vif? C'est comme vous savez les étudiants en médecine ils te disent qu'on aura un écorché – ça veut dire quelqu'un qui n'a pas de peau. Ça,

¹ La Modéliste: p. 17

c'est moi comme j'étais il y a quatre ans. Et c'est vrai que l'écriture m'a protégée; m'a aidée à me comprendre.

Question

AC: Selon Colette, et vous-même, la carapace (d'insecte ainsi que les coquilles des bernard-l'hermites) est une métaphore pour la métamorphose, ce qui permet la libération de l'assujettissement au monde. De par sa nature, la carapace est à la fois contraignante et protectrice.

L'écriture Oulipienne, est-elle donc une espèce de carapace protectrice (un asile) ou une contrainte, une contrainte qui provoque en vous votre métamorphose comme écrivain. Et l'exemple que vous avez cité vous-même: "pour muer, changer, se transformer, est une vraie description de passage, d'apprentissage *secret* où l'on abandonne symboliquement son enveloppe charnelle pour se libérer de l'assujettissement au monde."¹ Selon Colette, la métamorphose est un événement *initiatique*.

Réponse:

RD: Moi je pense que les personnes qui utilisent l'écriture à contrainte sont profondément des personnes qui sont effrayées par leur propre intérieur. Je parle d'expérience. Je parle d'expérience parce que j'ai lu Italo Calvino et Georges Perec. Ils ont dit la raison pour laquelle ils ont utilisé l'écriture à contrainte. Calvino dit par exemple "À l'idée que je suis libre d'écrire n'importe quoi cela me rend malade". Perec dit pareil.

Mais moi, j'ai vécu comme – j'avais peur de lire, j'avais peur de parler – franchement j'avais peur de la façon dont ça pouvait être pris, interprété; et je n'avais pas tort, parce qu'en devenant écrivain, en publiant un livre je n'ai plus personne autour de moi de ma famille. Bon, j'ai compris après, que c'était la condition *sine qua non* pour être artiste à cent pour cent; il fallait accepter d'être seule. Je l'ai accepté d'autant plus facilement – que je me suis rendue compte que j'étais bouffée - ça ne me rendait pas service d'être dans la famille. Je n'ai pu me libérer *que* grâce à l'écriture et aussi

¹ Detambel: Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 227

parce que l'écriture les a chassées. L'écriture les a repoussées. L'écriture c'est battue pour moi. C'était ma force; c'était ma *seule* force. Et contre l'emprise de la mère, qui est un personnage qui empêche d'exister; un personnage anti-liberté – qui opprime sa fille. Je me suis aperçue qu'en fait, l'entourage en général a du mal à supporter que quelqu'un publie un livre. Ils se sentent en danger; ils se reconnaissent dedans même s'ils n'y sont pas. Ils s'y reconnaissent et ils s'y cherchent. Donc, pour moi, dit, c'est fini, c'est terminé. Et de ce jour-là ça sent la libellule qui sort de sa chrysalide.

C'est ça que j'ai vécu pendant des années. C'est pour ça que j'ai dit ... en fait des livres sur lesquels vous travaillez – *la Modéliste* encore plus, parce que c'est le tout premier – je l'ai écrit en 1988, je n'avais que 24 ans – je l'ai publié longtemps après parce que j'ai mis du temps pendant huit ans à trouver un éditeur. Je l'ai écrit à la main très tôt à une époque où je ne savais même pas être une femme, autrement qu'en utilisant les contraintes. Vous savez comment j'ai écrit ce livre – en n'utilisant que les substantifs féminins. Et ça, ça prouve à quel point j'étais loin de moi-même. Et ensuite, là maintenant que je me suis vraiment écartée de la famille, ma mère m'a téléphoné et me disait: "N'as-tu pas honte d'écrire des horreurs pareilles? Tu publies des torchons qui nous salissent." À ce moment-là je me suis...il fallait que je choisisse. Où c'est moi adulte qui affirme "Je suis écrivain – voilà ma liberté", ou ma mère me dit : "Règle ton compte" – je dis à mon psychanalyste "je vais fermer ma porte à clé, j'ai peur". C'est la terreur de la lutte.

Après avoir écrit *La Verrière*, ma mère m'a téléphoné: "Mais c'est pas vrai. On devrait mettre des parents en prison pour des choses pareilles."

AC: Ça demande beaucoup de courage pour agir ainsi. Pour dire "je suis ce que je suis".

RD: Moi je crois que je n'avais pas de choix. Je savais que je devais sortir de cette carapace, de la boue. Mais je vois que beaucoup d'écrivains disent "oh là là, j'en ai des choses à écrire mais j'attends la mort de mes parents." Il y en a beaucoup qui parlent comme ça. Et je hausse mes épaules et me dis 'quelle honte de dire ça – c'est pas de vrais artistes. Ils se censurent – si vous devez attendre d'avoir 75 ans pour

écrire le livre de votre vie – tout simplement par respect envers vos parents, voilà le scandale parce que qu'est-ce qui se cache là-dedans? C'est pas de leurs parents qu'ils ont peur; c'est de la vision des autres en général – parce que le regard de la famille, c'est le regard de l'autre; c'est le regard des autres. Et là je me suis dit que je n'avais pas le droit de me donner cette mauvaise excuse. Il faut aussi s'affranchir du regard de la famille. Ça j'ai compris tard, très tard.

Il y en a qui ne le comprennent jamais. Moi je vois des patients, des patients qui ont soixante ans ou plus, et qui viennent avec la maman. C'est terrifiant – des gens qui ne se sont jamais quittés, et que la mort va séparer, sans que rien n'ait jamais été résolu dans leurs vies. Et même les filles de mon âge – et la mère qui vit dans le passé; toujours le passé de la fille – elle refuse le présent, le futur. Il y a un pourcentage de femmes qui vivent comme ça. Il y a des filles de mon âge qui disent “je voulais pas d'enfants mais on les a voulu pour moi.” Regardez dans les pâtisseries le dimanche les gens qui vont acheter des bouquets de fleurs et des gâteaux pour leurs belles-mères. C'est ça la famille, quoi.

C'est pas facile de se libérer de cette carapace; c'est pas fini, c'est pas facile, c'est pas simple; la culpabilité ça existe encore. Hier, ma femme de ménage était ici, et je jouais avec mon 'game-boy'; mon mari arrivait – et je me suis sentie coupable. Chacun a son métier, chacun s'occupe de la maison enfin, pas beaucoup parce que je n'aime pas ça. Mais quand une chose est usée on la jette; et on la remplace. On n'a pas de groupe particulier à part pour les livres, pour l'ordinateur, mais sinon c'est tout quoi. À part cette espèce de culture d'immobilier, de l'intérieur. Des stores – pas des draps qui ramassent de la poussière.

Question

AC: Borges a parlé de 'l'angoisse' de ne pas tout maîtriser. L'écriture oulipienne et donc la littérature de contrainte, assouvit-elle quelque peu ce désir de tout maîtriser, en permettant de maîtriser la création de sa propre œuvre. L'écriture oulipienne – est-elle donc une métonymie pour la maîtrise de l'écriture?

Réponse:

RD: On en revient vite à l'idée de tout maîtriser. On en revient vite, parce que là aussi, je crois que c'était une époque importante de ma vie. C'est vrai qu'en utilisant, par exemple, en travaillant dans *La Modéliste* avec une moitié du lexique, j'ai quasiment utilisé de manière exhaustive tous les mots féminins. Mais est-ce que vraiment c'est utile? Est-ce que vraiment ça va apporter quelque chose de faire une contrainte à la base, c'est-à-dire que vous entraînez les mots dont vous allez vous servir? Vous savez qu'il y en a moins que si vous utilisiez le lexique entier, ou par exemple quand Georges Perec a écrit *La Disparition* sans la lettre 'e': il filtre, il filtre des parts, le matériau qu'il veut utiliser. Le travail oulipien, c'est ça. C'est-à-dire que si je trouve des parts, je peux agir au maximum; je peux essayer d'obtenir un résultat énorme. Parce que ce qui se passe, sinon c'est que l'on a au départ l'universel, et un tout petit résultat; donc, l'OULIPO c'est l'inverse. On filtre au départ pour essayer d'avoir un très très grand résultat.

Alors, souvent c'est ce qui se passe. Si je me dis 'je suis libre' j'écris n'importe quoi; ce qui doit se passer, il y a des contraintes psychologiques qui sont des contraintes de ma culture qui sont mes titres habituels, et je ne vais plus être libre. Bien que j'aie cru être libre. Maintenant, si je me dis "Puisqu'on sait qu'il y a des contraintes qui agissent sur moi, je vais *définir* la contrainte, je vais la *maîtriser*. Donc je m'en filtre au départ; ce sera ma contrainte. En revanche, je sais que grâce à cette contrainte je ne pourrai plus utiliser des clichés; je ne pourrai plus aller dans les lieux communs habituels; donc j'ai forcément créé quelque chose de nouveau. Et c'est ça qui est intéressant. Mais il y a une chose maintenant: j'ai grandi – évolué; je crois que j'aurais évolué sans l'Oulipo – mais maintenant, je serais plutôt – je vais vous dire une phrase de Paul Valéry – une phrase essentielle qui résume bien ma quête, qui résume bien ce que je cherchais en Oulipo; elle résume bien ce que je cherche aujourd'hui: "*L'écrivain est quelqu'un qui ne trouve pas ses mots*". Alors on cherche, et *en cherchant*, on trouve mieux. Je trouve que c'est au-dessus des mots. L'écrivain cherche la méthode qu'il veut, la méthode oulipienne - et en cherchant (c'est en cherchant qui est important), il trouve mieux. Donc, déjà être mieux que les mots, et

ce 'mieux', c'est ça qu'on veut faire. Pour moi, cette phrase de Valéry va au-dessus de l'Oulipo. C'est mieux que de travailler comme ça avec des contraintes oulipiennes, parce qu'en fait, je m'aperçois que dans l'écriture, les écrivains suivent le même chemin que dans la vie. Ça veut dire qu'on cherche des choses; à un certain âge, on cherche un certain type de choses – c'est le même chemin, la même quête initiatique; enfin c'est pareil dans la vie. Ce que je cherche dans la vie, c'est ce que je cherche dans mon écriture, et inversement. Il y a des choses que je vais laisser de côté parce que c'est fini; c'était une période de ma vie; après je vais au-dessus, au-delà – pas au-dessous, au-delà. Et maintenant j'en suis plutôt à quelque chose – j'ai discuté avec un écrivain qui s'appelle Jean Rouaud, écrivain intéressant – lui qui a maintenant presque 50 ans, il lui est arrivé quelque chose de plus mystique déjà; alors il lit St. Jean de la Croix – et je commence à me dire '...je suis en train de quitter quelque chose de très matériel, de très oulipien, pour aller peut-être vers quelque...' Il me disait '...pour aller vers un endroit que tu ne connais pas, et il faut emprunter le chemin que tu ne sais pas...' Ce qui n'est pas du tout oulipien mais pour ça c'est pareil, et c'est vrai. Et comme depuis – ça fait quatorze ans que je fais de la psychanalyse, et là aussi ça me façonne, ça me fascine aussi – et là aussi, je trouve d'autres sons, d'autres résonances, d'autres voies. Et tout ça, je me dis ça c'est ma vie quoi. Ce chemin, cette quête, je crois que l'on voit bien en écrivant – je trouve le chemin que l'on a parcouru. Je dis souvent aux lecteurs 'les livres qu'on a derrière soi, c'est comme votre album de photo; votre journal intime.'

On a, à la fois, un sentiment d'avoir vieilli, mais quand même, un sentiment d'avoir mûri, d'avoir progressé...et de s'être calmé, de moins souffrir dans cette espèce de ...personne ne relit son journal intime; si l'on osait, ce serait pareil. En fait le livre c'est ça. Je crois qu'effectivement l'artiste a la chance de garantir son parcours. Et je me dis 'mais les gens qui ne sont pas artistes, ils font comment?' Tous les matins j'écris mes rêves; le premier geste – c'est déjà important de noter ces choses-là. Maintenant, je préfère vraiment me réserver pour les livres en fait. Parce que sinon, je vais passer ma vie à rédiger.

AC: Comment les artistes enrichissent-ils leurs vies en pratiquant leur art?

RD: Enfin, je n'ai pas l'impression que l'art enrichit ma vie, mais *c'est* ma vie. Tout le reste c'est autour – je n'arrive plus à imaginer construire un autre monde.

Question

AC: La Robe Fantaisie dans *La Modéliste* est-elle une métaphore à la fois pour la femme qui la crée et pour la Femme en général? Selon vous, la rose incarne-t-elle presque tous les traits de la femme colettienne – lèvres, menton, oreille, le pied et le teint. 'La rose a une lèvre, une joue, un sein, un nombril' - d'où l'importance d'une telle métaphore archi-féminine dans un roman oulipien tout à fait féminin dont tous les substantifs sont féminins? L'image de la 'claustration' de Frédérique dans la robe – est-ce pour se métamorphoser?

Réponse

RD: La Robe Fantaisie, c'est une métaphore de l'écriture. J'en suis convaincue maintenant. Ça m'a paru évident; il y a plein de choses qui montrent assez effectivement – avec une aiguille, c'est comme écrire quoi; comme si vous brodiez. La Robe est une métaphore de l'œuvre elle-même; une métaphore de l'écriture elle-même ...coudre, broder, c'est écrire..

Question

AC: Dans *Le Jardin Clos*, et à un moindre degré dans *La Modéliste* il y a des images de coquilles dont l'intérieur s'est desséché –

Dans *La Modéliste* : "... Comme une coquille de noix que la vieillesse rendra légère et craquante."¹ Une image de la rose/femme, comme métaphore de rêve de l'artiste.

Et dans *Le Jardin Clos*: "...Le jour, la grille noire et dorée brille, en effet, comme un insecte caparaçonné mais vidé et haché de l'intérieur."² Est-ce une métaphore pour l'état d'âme du jeune homme qui est devenu le jardin lui-même ainsi que pour Coline, la Modéliste?

¹ *La Modéliste*: p. 53

² *Le Jardin Clos*: p. 65

Réponse:

RD: Le Jardin – la métaphore la plus belle. Happé par son propre tourbillon. L'image de la carapace – je pense que j'ai plutôt tiré ça d'une légende. La légende où le roi demande que celui qui épousera sa fille sera celui qui rapportera la plus belle robe dans une noisette, dans une noix; des mètres, des mètres de tissu – un tissu d'arachnée, un tissu tellement fin, entièrement dans cette noix. Et là aussi, je crois qu'il y a une métaphore de l'Art – du rêve de l'artiste. C'est même un peu de la maîtrise dont on parlait tout à l'heure. Dans une œuvre toute petite on y tiendra tous; dans un livre, un monde entier quoi!

Mais en fait, la coquille de noix, je ne sais pas si ça peut être quelque chose d'autre; une coquille de noix c'est aussi comme un tout petit bateau. Voyez donc dans *La Modéliste* on fera attention parce qu'à cause de la contrainte toutes les images sont poétiques. Donc, à cause de ces images poétiques, c'est des images qui résonnent à chaque fois avec d'autres moments du texte. C'est comme la Robe qui est brodée; toutes les tenues comme ça.

Question:

AC: À propos de la citation – de la philatélie dont vous avez parlé dans l'avant-propos de votre essai *Colette: Comme une flore; comme un Zoo*. Vous avez dit qu'en assimilant les citations de Colette à vos propres œuvres vous vous êtes comparée à un amateur de philatélie, en tant qu'écrivain qui emprunte des citations de Colette. "Peut-être que les citations se sont abimées en passant du livre à la page vierge. Peut-être sont-elles restées intactes et aussi vives que lorsqu'elles furent émises."¹

Réponse

RD: Le problème de la citation, c'est que hors du contexte, elle peut se dessécher; elles n'ont plus de signification pour les autres. Et que nous, peut-être, nous lecteurs, au moment où l'on lit, on est emporté par une phrase. On la prend; c'est comme une fleur. Voilà que dans la nature vous êtes fasciné par une fleur; vous la prenez, vous

¹ Colette - comme une Flore; comme un Zoo: p. 150

avez envie de la faire partager aux autres, et puis c'est fini parce qu'il n'y a plus de pouvoir de séduction parce qu'il n'y a plus la campagne qu'il y avait. C'est fabuleux.

Il faut faire attention en manipulant les citations parce que vous prenez une chose qui fait partie d'un tout à un moment où vous, vous êtes 'interne' – vous êtes tellement proche de ce livre, que pour vous c'est important, c'est beau. Mais peut-être qu'hors de ce contexte ça n'aura plus de signification. C'est ça le problème que je me posais, parce qu'en fait *Comme une flore; comme un Zoo* c'est une sorte de – mais c'est un herbier! J'ai pris des fleurs, je les ai rassemblées dans un album tranquillement; j'ai écrit leurs noms latins. Et puis j'ai montré à quelqu'un disant: 'voilà ma collection'.

9. *Voix II: Entretien avec Régine Detambel du 9 mai 2001*

La Réalité et le Rêve

Question

AC: Selon Bachelard, c'est par les métaphores, par l'imagination que la réalité prend ses valeurs. Or, on sait qu'en dépit des métaphores botaniques et zoologiques qui fourmillent dans vos œuvres ainsi que dans celles de Colette, ce sont des romans réalistes auxquels on ne tarde pas à s'identifier. Que pensez-vous des liens apparemment paradoxaux entre la réalité et l'imagination?

Réponse

RD: C'est très très intéressant ça, justement parce que j'écris un livre sur les réflexions, les ateliers de l'écriture, et donc je travaille sur l'imaginaire; enfin en gros j'ai lu des choses ... bon. Que vous répondre là, que ce n'est absolument pas paradoxal, qu'il y a un échange entre la réalité et l'imaginaire et que s'il n'y a pas d'imaginaire, il n'y a pas de réalité. Enfin, la réalité, ça n'existe *qu'*à travers le filtre de l'imaginaire de chacun. Il n'y a pas *une* réalité. Il y a autant de réalités que de personnes. Moi je ne suis pas philosophe mais il me semble que ... *Ce que je voulais dire aussi c'est que le roman 'réaliste' pour moi ça n'existe pas; c'est pas ... il y a Balzac qui disait "Vous verrez, un jour on écrira sur ses tripes!"*

Moi je n'ai guère que la réalité de l'auteur; je ne crois pas Regardez les journaux télévisés; ils vous présentent les mêmes actualités, et pourtant c'est presque pas la même réalité. Enfin, comment dire – c'est les mêmes images, mais comme c'est pas la même traduction et la même interprétation. Les uns disent 'Ah c'est catastrophique' et il y en a un autre qui dit 'c'est tant mieux dans les relations entre les israéliens et les palestiniens'. Alors, moi en revanche, ce que j'ai envie de dire c'est que, et c'est Bachelard qui le dit, ça, un de ses étudiants lui disait: "vous vivez dans un univers 'pasteurisé". Et Bachelard dit: "j'ai réalisé pourquoi je ne me sentais pas à l'aise" et il a dit "il a fallu que je vienne ensemercer de microbes ma vie intérieure," et il dit "ces microbes-là, c'est l'imaginaire et la poésie". Et ça, c'est la réalité, c'est ce qui

vient ensemer la vie intérieure, et sinon ... mais la réalité n'est pas pasteurisée, hein? Si l'on ne travaille pas à l'intérieur de soi, il n'y a pas de sens, tout à fait....ça n'a pas encore de sens...

Le rôle de la citation

Question

AC: Je voudrais vous parler un peu du rôle de la citation, parce que j'ai été fascinée par un livre d'Antoine Compagnon dont je vous ai déjà parlé – et qui s'appelle *La Seconde Main*. Il parle beaucoup du rôle de la citation, ainsi que ce qu'il appelle des transformations – ce que vous cueillez chez Colette, et que vous transformez en votre œuvre personnelle – par votre propre art d'écrire. Vous avez dit '*j'ai peu écrit qui ne soit inspiré de Colette*'. Dans ce contexte, vos textes, pourraient-ils exister *tels quels* sans ceux de Colette, comme ils résultent au terme d'une transformation qui évoque les œuvres de Colette sans pour autant les citer manifestement?

Dans votre essai sur Colette vous avez aussi dit que comme une philatéliste, vous avez transféré les citations et les métaphores colettiennes de ses œuvres aux vôtres, sans qu'elles se soient pour autant abîmées. C'est en effet comme si vous les aviez plantées pour qu'elles poussent à nouveau plutôt que de les avoir mises entre les pages d'un livre où elles auraient séchées. Êtes-vous d'accord: ont-elles subi des métamorphoses quelconques?

Réponse

RD: Ah oui, comme un herbier? Alors, ça je suis moins sûr. Je suis moins sûr qu'une citation, *hors* de son contexte puisse continuer à vivre, parce justement c'est là qu'on pourrait donner tous les sens qu'on veut. Et là, ce n'est plus une œuvre de l'auteur. C'est notre œuvre à nous qui avons volé la citation. Quand vous prenez par exemple la citation de Bachelard que vous avez prise tout à l'heure, vous l'enlevez de son contexte; moi qui ne l'ai pas à mémoire, qui n'ai peut-être pas lu le bouquin de cet

extrait, je n'ai que la citation dite par vous. Et vous, vous insérez cette citation dans votre projet; donc, je me dis, je me dis presque "Bachelard a écrit ça pour Anne". Et voilà, et en fait, je ne comprends la citation qu'à travers votre démarche à vous. Et si un jour je la rencontre dans un bouquin de Bachelard, elle ne sera pas... comment dire... Donc, la citation, c'est dangereux, c'est quelque chose que l'on transplante d'un lieu à un autre, et du coup elle n'a plus la même valeur. Elle n'est plus dans son milieu. [interruption téléphonique]

On parlait de la citation sortie de son contexte. Et qu'est-ce qu'il dit, ce Compagnon sur la citation?

Le rôle du lecteur/lectrice dans la création de l'œuvre

Question

AC: Antoine Compagnon, dans *La Seconde Main* a dit par exemple, que "Le travail de l'écriture est une ré-écriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre – c'est à dire de les *lire*." Et dans ce contexte-là, je voudrais vous parler du rôle du lecteur. Dans quelle mesure, par exemple, le lecteur vous paraît-il important dans la création et aussi l'interprétation de votre œuvre?

Réponse

RD: Il faut que je vous dise quelque chose...(elle va chercher un texte de Péguy)
Il y a une phrase de Charles Péguy - "Une *lecture bien faite*, dit Charles Péguy, cité par Georges Steiner, n'est pas moins que le vrai, que le véritable et même et surtout que le réel achèvement du texte, que le réel achèvement de l'œuvre; comme un couronnement, comme une grâce particulière et coronale. Elle est aussi littéralement une coopération, une collaboration intime, intérieure aussi, une haute, une suprême et singulière, une déconcertante responsabilité..".

AC: ...surtout de lectrices, que je voudrais examiner dans ma thèse... à propos de vos livres et aussi ceux de Colette, bien sûr. Parce qu'il y a une collaboration ...

RD: Oui, parce qu'il n'y a pas que la citation; c'est vrai que la participation *active*, ce que l'on appelle la lecture *dynamique*; quand on lit, en lecteur, que l'on annote

dans la marge; que l'on ajoute des choses, donc, pour moi, le lecteur, c'est un lecteur 'annotateur'. C'est-à-dire qu'il écrit en même temps qu'il lit, et il répond sans cesse au texte.

AC: Alors, c'est comme un dialogue, on lit dynamiquement ...

RD: Voilà. Il y a une très jolie petite histoire de Jules Renard qui parle d'un homme qui, lorsqu'il a un bouquin, et qu'il le trouve nul, et c'est lui qui le finit; il barre la fin et le finit! Il raconte l'histoire de ce personnage. Cette histoire s'appelle *Eloi et les mauvais livres*.

AC: Et c'est presque ça que dit Compagnon; il faut vraiment le lire *La Seconde Main*;

RD: Si quelque chose me paraît idiot ... si je n'aime pas ce qu'il y a dans le livre, je barre, et je mets autre chose à la place. Comme quand on lit, en fait. Et le lecteur actif, il va changer, il va annoter dans la marge.

Donc le lecteur, il a quand même le beau rôle, comment dire, le spectateur des travaux finis. Je vais vous dire qu'il y a deux genres de lecture; et pour moi, il n'y en a qu'un qui est bon – c'est *la lecture active*. Parce que je vais raconter quelque chose qui fait partie de la culture classique ici en France – c'est un type qui s'appelle Joseph Joubert. Et ce Joseph Joubert dont *Chateaubriand* a fait le portrait, était un type complètement fou, et quand il n'aimait pas quelque chose dans un livre, il déchirait les pages qu'il n'aimait pas. Tout ça a fait qu'il avait une bibliothèque de livres évidés, dont seul les pages qui restaient étaient les pages qu'il aimait. À mon avis deux erreurs:

- On n'aime pas tous les jours les mêmes choses; on ne déteste pas tous les jours les mêmes choses - et ce qu'on a trouvé idiot un jour, ...ça peut nous sauver le lendemain - ou nous concerner le lendemain.
- Ça prouve que ce type n'était pas capable d'une lecture dynamique; c'est-à-dire qu'il a préféré détruire plutôt que compléter, remplacer, comme le fait Eloi.

Donc, moi, je pars de ce principe: ce que je vais mettre dans mes choses à l'atelier (d'écriture que Detambel donne chaque semaine) je mets d'un côté *Eloi et les mauvais livres*, celui qui, quand ça lui ne plaît pas, annote dans la marge, remplace, barre etc. Et puis il y a de l'autre côté, il y a le type qui déchire les pages. C'est beau

aussi, l'idée d'une bibliothèque évidée avec des livres juste pour lui ...

AC: J'avoue qu'au début je l'ai trouvée attirante, cette idée ...

RD: Mais quand on n'y réfléchit pas on trouve que ça bouleverse, qu'il s'agit de quelle force; et puis on pense, mais on n'a pas le goût de voir; on n'est pas immuable, on n'est pas ... Mais bon, d'un autre côté, il y a des choses qu'on n'aime pas, qu'on n'aimera jamais. Moi, si vous me donnez un bouquin du dernier style j'arracherais toutes les pages. J'en garderais peut-être une, mais je ne regretterais peut-être pas d'avoir jeté les autres.

AC: Cela fait pièce à l'évolution, au développement, n'est-ce pas?

RD: Quand même, il y a des livres qui sont vraiment tellement mauvais qu'ils ne sont pas rattrapables...

Une chose très importante que j'ai remarquée dans Colette quand je l'ai étudiée. Elle s'est recopiée plein de fois. À vingt ans d'écart, ou à quinze ans d'écart, elle a repris les passages et elle les a remis dans un autre bouquin. Il ne faut pas oublier qu'elle ne travaillait pas sur un ordinateur. C'est pas dire que... elle ne faisait pas comme... C'est-à-dire qu'elle relisait ses bouquins, et qu'elle recopiait des choses qui l'intéressaient. À partir de là pour moi, c'est comme si ce n'étaient pas ses livres. C'est comme si elle avait relu les livres d'une étrangère, et dit 'ah, cette citation m'intéresse' – cette citation - et elle reprend *sa* citation; ce sont des auto-citations, à mon avis. Aujourd'hui, nous, on est flemmard; on va écrire un article, on va le recycler un peu, on fait des copies collées sur notre ordinateur. Elle, elle relit ses propres livres; déjà je trouve que c'est une démarche qui est rare, je ne sais pas s'il y a beaucoup d'écrivains qui lisent leurs propres livres. Honnêtement je ne relis pas mes propres livres. Mais maintenant, comme je suis pressée par le temps, quand on me fait une commande 'j'aimerais bien que vous me parliez de la lecture' ... je vais chercher dans mon bouquin et voilà.

Je crois qu'à partir d'un moment, l'œuvre d'un écrivain lui sert d'encyclopédie un peu spéciale. Lui sert de memento de tout ce qu'il a aimé, de toute façon, ce qu'il a consigné là, des boîtes à fiches. Alors, maintenant, vous me dites "qu'est-ce que vous

pensez de tel ... du corps humain, de la médecine..." Donc, est-ce que je pense, moi, si vous vouliez savoir sur le corps humain, vous alliez voir dans la Britannica... Mais vous venez demander à moi ce que j'en pense, moi, je vais chercher dans mes fiches personnelles, dans mes mémentos personnels, et ça, ce sont *mes* livres. Donc il y a une science que j'ai acquise dans la Britannica, qui a passé à travers mon filtre, et qui est devenue à *moi*. Et maintenant je vous dis – 'mais voilà mes fiches, voilà mes articles sur tel sujet'.

AC: Voici votre interprétation de cette réalité...

RD: Voilà ma collection de citations à moi, puisqu'en fait, vous avez vu qu'en tant que je parle c'est votre collection de citations contre ma collection de citations. C'est un échange, vos échanges contre un Antoine Compagnon contre ...tiens, je voudrais le noter ...

AC: Il faut le dire encore; il faut que l'on respecte les guillemets.

RD: Je parle, on dit 'un tel a dit ça' – il a dit telle phrase entre guillemets. Vous ne vous êtes pas approprié ce qu'a dit un tel, parce que moi, je ne connais pas un tel, mais je pourrais bien me dire 'c'est Anne qui a dit ça'. C'est la réflexion d'Anne. Et nous, on est là toujours derrière quelqu'un qu'on brandit, voyez, comme un drapeau. 'Marchand a dit ça' ...je me protège derrière Marchand. Et ça c'est toute l'histoire universitaire aussi. Ça, ça veut dire méthode scientifique. Ça veut dire censure. Mais ce que je veux dire, c'est la différence entre l'universitaire qui est censé faire un travail scientifique et méthodique et qui donne ce qu'il va citer avec des guillemets, et l'écrivain qui, lui, ne doit pas – enfin, le travail de l'écrivain, c'est qu'il n'y a pas de guillemets. L'écrivain n'est pas scientifique, il n'est pas méthodique, donc il n'est pas un universitaire.

AC: L'écrivain est donc plutôt intuitif, n'est-ce pas? C'est une des caractéristiques des œuvres de Colette ainsi que des vôtres; je pense qu'elles sont intuitives, mais derrière cette intuition il y a quelqu'un qui pense – il y a bien sûr des idées scientifiques, mais elles ont été transformées intuitivement en œuvre créative.

RD: Oui c'est ça, c'est tout à fait ça....

AC: Vous voulez la citation d'Antoine Compagnon?

RD: Oui, la phrase de tout à l'heure, sur la discontinuité, la réécriture, ...

AC: “Le travail de l’écriture est une ré-écriture dès lors qu’il s’agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre – c’est à dire de les *lire*.”

RD: Voilà, c’est exactement ce que dit l’autre – Péguy. En disant il n’y a qu’en lisant qu’on rend le texte ...

Pour reprendre la métaphore philatélique de tout à l’heure, ce qu’on fait là, cet échange de citations me rappelle tout à fait dans la cour d’école quand il s’agissait d’échanger des timbres contre un autre timbre – c’est du troc. Et je crois que la littérature *vit* comme ça; elle se transmet dans le troc. Plus que par l’achat; on n’achète pas quelque chose, on *échange*. C’est à dire qu’on n’a pas d’argent, mais on échange un objet contre un autre. – du verbe ‘troquer’.

Le rôle d’une patronne, d’une marraine pour l’écriture féminine d’aujourd’hui – ou plutôt à n’importe quelle époque?

Question

AC: Colette, a-t-elle joué le rôle d’une patronne dans votre vie créative pour contrer le découragement par la mère réelle. Dans l’entretien au mois de septembre de l’année dernière vous avez avoué que “L’écriture s’est battue pour (vous) – contre l’emprise de la mère qui est un personnage qui empêche d’exister, qui opprime sa fille”.

Réponse

RD: Oui, moi j’ai toujours dit, ma famille, c’est la bibliothèque, et quand j’ai besoin d’aide je vais dans la bibliothèque. Mais c’est sur l’écriture féminine, je crois, que j’ai bougé là. Je pense à un truc que je viens d’écrire ... (On commence à parler des livres de Bachelard)

AC: Je n’ai lu que deux livres de Bachelard – *La Terre et les Rêveries de la Volonté* et *L’Eau et les Rêves* –

RD: *La psychanalyse du Feu? Intuition de l’Instant?*

Enfin, j’ai sorti quelque chose que je viens d’écrire. Je voudrais que vous lisiez ça – parce que justement, c’est à propos de ce que l’on appelle *la patronne*. Virginia Woolf

qui, dans *Une chambre à soi*, dit “la sœur de Shakespeare ... [qui n'existe pas] mais qui mourût jeune et qui n'écrivit pas, et n'eut pas la possibilité de ‘...tirer sa vie de la vie des inconnus qui furent ses devanciers ainsi qu'avant elle, le fils, son frère’. Il *peut* tirer sa vie de celle des hommes qui vont écrire avant lui. Elle, elle ne peut pas. Et Virginia Woolf dit ‘*il faut l'aider*’. Si nous travaillons sur elle, pour elle, donc l'écrivain, femme de demain, pour l'offrir à sa nouvelle naissance. Vous l'avez lu, *Une chambre à Soi*? Essentiel.

Moi, je disais, il faut lutter contre l'inconscient *andro-centrique* – l'homme au centre de tout, et pas la femme – donc, je dis que Woolf, bien sûr, elle parle des femmes ici, mais je dis attention! Elle parle également universellement, aux femmes *et* aux hommes. [...] Parce que tout ce qu'elle dit sur l'écriture dans *Une chambre à soi*, c'est une leçon: ‘Acquérir l'habitude de la liberté, le courage de créer exactement ce que nous pensons. Voir les humains non pas seulement dans leurs rapports les uns avec les autres mais dans leurs relations avec les réalités... La réalité, c'est le ciel, les arbres, le reste, etc. Être en relation avec le monde de la réalité, non seulement avec le monde des hommes et des femmes...’

Pour répondre à la première question que vous m'avez posée, *la réalité*, c'est le monde, le monde païen de Colette. Le ciel, le cosmos, la vie, la mort, le ... voilà. Mais moi, je dis à ce moment-là, attention, à mon avis, Woolf, elle est universelle; c'est pour les deux sexes, écrivains, les préceptes absolus et vitaux. Et après je dis, s'il y a eu inégalité à cause de la domination masculine devant le roman, dès que les femmes l'ont prise, les hommes se sont précipités dessus et l'ont enlevée. Et je dis après, je ne vois pas que l'inégalité de l'écriture soit une question de domination sexuelle. On est tous *inégaux* ou tous *égaux* devant l'écriture; homme ou femme, comme devant les mathématiques? Parce que j'en ai marre maintenant de l'histoire de l'écriture féminine, je dis ceci: Une citation de Léon-Paul Fargue “Le génie est une question de muqueuses; l'art est une question de virgule”. Alors, après je dis: “...la virgule, petite verge; signe d'ordre, badine disciplinaire, donc je me moque un peu des

hommes. Beaucoup de romans rédigés et publiés par une majorité d'hommes furent sans doute pendant quelques siècles une question de virgule. Après je me dis "mais l'écriture, elle est muqueuse." Et pardon, cette morve-là, c'est l'écriture qui n'est pas propre; c'est vraiment, c'est les expressions du con – elle est viscérale. À la forme masculine et féminine, il n'y a pas un pancréas masculin ou un pancréas féminin...

Bachelard dit que 'les élans linguistiques sont des miniatures de l'élan vital.' Et moi, j'ajoute que lui a toutes les forces – les élans vitaux. Et après, je pense à ce qu'a écrit Nietzsche qui veut risquer de voler, mais moi, j'ai changé 'voler' et j'ai mis 'écrire': "On n'apprend pas à écrire du premier coup – la virilité, le patriarcat, le gonflement, les catégories, la discipline, le matriarcat, la domination, la hiérarchie, cela n'a plus corps quand on écrit. On ne vole pas parce qu'on a des ailes; on se sert des ailes parce qu'on a volé." Les vrais écrivains sont hommes et femmes à la fois. Hommes et femmes en eux-mêmes heureux. Leurs mots sont des corps dont les lettres sont des membres et comme [...] le sexe est toujours une voyelle! Je repense aussi au personnage platonicien, de l'androgynie. L'écrivain est cette boule androgynie; c'est pour ça que j'en ai marre de l'écriture féminine. Parce qu'à mon avis, je dis que l'écriture est viscérale, humide, lisse. Elle n'a pas besoin de se tenir les jambes écartées et le ventre en avant si elle veut paraître gaie ... Les élans linguistiques sont des miniatures de l'élan vital qui lui a tous les sexes. Sinon on a vécu dans la réalité comme a dit Mme Woolf; sinon, on vit dans les relations sociales étriquées etc., mais on n'est pas dans le monde, dans le cosmos, je crois. On est dans notre petite sphère; je suis une femme – il est un homme – c'est pas une écriture ça. Et c'est-à-dire qu'à mon avis, c'est pas ça qui donne l'identité pour un écrivain. L'identité d'un écrivain n'est pas dans son sexe. Il y a des choses vraies, mais je n'arrive pas à tout accepter. Parce que ça dépend du niveau d'investissement; moi, je préfère être un écrivain qu'une femme.

J'ai plus de bénéfice à être un écrivain qu'une femme. C'est-à-dire que ça m'intéresse plus d'être connue comme un écrivain que d'être connue comme une femme. Ça me regarde, mais il y a plein de gens, plein de femmes qui ont besoin d'être reconnue comme une femme – et des hommes pareils.

*La Poésie en Prose***Question**

AC: Comme Baudelaire, Colette a écrit plusieurs romans qui pourraient être définis comme des 'poèmes en prose'. On pense à *La Maison de Claudine* et l'image de Mme St-Alban, de la *Naissance du Jour*, *Le Blé en Herbe* et de *Sido*. Vos trois œuvres que j'étudie me semblent appartenir à la même catégorie de 'poèmes en prose', surtout *La Modéliste* dont vous avez dit que les images poétiques surviennent de l'emploi de l'écriture Oulipienne. Que pensez-vous de l'élément poétique dans ces trois œuvres?

Réponse:

RD: Bachelard, pardon mais Bachelard dit: "À chaque fois que je lis un mot masculin, je cherche le féminin qui est pareil"¹. Mais il dit - attention - il dit le féminin dans l'étymologie profonde. Et je me suis dit 'incroyable'. "Pour chaque mot masculin, je rêve un féminin bien associé, maritalement associé. J'aime rêver deux fois les beaux mots de la langue française."² Alors, une fois masculin, une fois féminin. "Bien entendu une simple désinence grammaticale ne me suffit pas. Elle donnerait à croire que le féminin est un genre subalterne. *Je ne suis heureux qu'après avoir trouvé un féminin quasi à sa racine, dans l'extrême profondeur, autant dire dans la profondeur du féminin.*"³ Quand j'ai lu ça, j'ai tout compris. Alors, pour *La Modéliste*, *La Poétique de la Rêverie*, c'est essentiel. Bachelard dit "Rouvrir, dans les mots eux-mêmes, des profondeurs féminines, voilà donc un de mes songes sur les vertus linguistiques [...]"⁴

AC: Avec l'anima il s'agit de la rêverie, tandis qu'avec l'animus, il s'agit du rêve. J'en ai parlé dans mon analyse du *Jardin Clos*.

RD: C'est quoi, *l'animus*?

AC: C'est, selon le sens jungien, l'homme, la masculinité; tandis que *l'anima* c'est tout ce qui est féminin en nous.

¹ Parinaud: Bachelard: pp. 389 - 390

² Ibid: pp. 389 - 3890

³ La Poétique de la Rêverie: p. 28

⁴ Parinaud: Bachelard: p: 390

RD: Après, ça me touche (en citant Bachelard) “l’enfance dure toute la vie” Il a tout compris, [...] Perdre l’enfance, c’est presque comme une condamnation. Ainsi Bachelard: “Les poètes nous aideront à *retrouver en nous cette enfance vivante*, cette enfance permanente, durable, immobile.”¹ Moi je me suis régalée de ce livre (d’André Parinaud sur Bachelard).

Alors, c’est une belle récolte, ce matin, hein?

Une écriture féminine et moderne pour son époque

Question:

AC: Colette, pour son époque, était moderne; et vous, dans votre époque, vous aussi êtes très moderne. En parlant de l’acte d’écrire au début du XXI^e siècle, la psychanalyste Luce Irigaray le définit comme une tentative de ‘*mettre en place une nouvelle époque de la culture – celle de la différence sexuelle.*’ C’est-à-dire que la femme se définit comme *elle-même* et non pas par rapport à l’homme. Mais Colette, ne l’a-t-elle pas accompli il y a déjà un siècle – c’est la féminité triomphante par le moyen de l’écriture – une écriture libératrice pour se battre contre les stéréotypes; êtes-vous d’accord?

Réponse

RD: C’est encore une chose qui est vraie, n’est-ce pas? L’enfant, par exemple, il veut se définir par rapport à ses parents. C’est difficile de définir un enfant sans tenir compte des parents. Eh bien c’est difficile de définir une femme sans tenir compte de l’homme avec qui elle est. C’est-à-dire que pour moi, le problème c’est qu’il y a toute une littérature – il y a vingt siècles de littérature – *andro-centriste*. Donc vingt siècles – qu’est-ce que vous voulez faire contre ça? On sait à quel point notre culture fait agir, et bouger, et parler. Mais notre culture c’est ça – c’est vingt siècles de littérature andro-centriste. Qu’on soit un homme ou une femme, on est bouleversé encore par ça.

Chantal Thomas, dans *Comment supporter sa liberté* cite Michelet: “Chétive, la femme est tôt détruite par le labeur physique. Elle est, en outre, incapable de soutenir

¹ Parinaud: Bachelard: p: 390

un effort intellectuel durable. L'étude la rend malade. Et lorsqu'elle s'y consacre, malgré tout, ce n'est que par masochisme."¹ [...] Il faudrait aussi, suggère Michelet, laisser à chacune le choix du jour de l'examen. Pour plusieurs, l'épreuve est terrible, et, sans cette précaution, peut les mettre en danger de mort."² Attention – c'est écrit au dix-neuvième siècle. "La femme sans homme est conduite à la mendicité, ou à l'immoralité. Rejetée de l'enceinte d'un foyer, elle est abandonnée à cet effroi: *habiter seule*. "Elle évite de faire du bruit, car un voisin curieux [...] mettrait l'œil à la serrure, ou indiscretement, pour entrer, offrirait quelque service. Sa chambre est une prison. [...] Que de gênes pour une femme seule! Elle ne peut guère sortir le soir; on la prendrait pour une fille [prostituée]. Il est mille endroits où l'on ne voit que des hommes, et si une affaire l'y mène, on s'étonne, on rit sottement. Par exemple, qu'elle se trouve attardée au bout de Paris, qu'elle ait faim, elle n'osera pas entrer chez un restaurateur. Elle ferait événement, elle y serait un spectacle."³ "On reconnaît la femme seule au premier coup d'œil", affirme Michelet.

Donc, attention, tout cela – tous les intellectuels français européens du dix-neuvième avaient lu Michelet, estimaient Michelet, croyaient Michelet. Hommes ou femmes. C'était le beau dieu de l'époque. Alors, à partir de là, comment voulez-vous qu'avec ce passé – c'est notre passé culturel, notre patrimoine – pas notre matrimoine; c'est notre patrimoine, et pour les hommes comme pour les femmes, on ne peut pas éviter ça. Imaginez les noirs ou les juifs – leur culture c'est tous ces livres. Et Virginia Woolf, elle dit dans *Une chambre à soi* "J'espère qu'il y aura un jour où une femme pourra exister sans qu'on dise 'tiens, j'ai vu une femme comme je dis 'j'ai vu un avion' ou 'j'ai vu un cheval'" C'est ce que vous dites dans la citation d'Irigaray, sur la différence sexuelle. ...La formation pour former des animateurs aux études de l'écriture en milieu psychiatrique.

RD: Donc sur la poésie en prose, que disiez vous encore?

¹ Thomas: Comment supporter sa liberté: p. 48

² Ibid: p. 49

³ Ibid: p. 51

AC: Dans *La Modéliste* les images poétiques sont dues dans une grand mesure à l'écriture oulipienne; mais les images poétiques dans *Le Jardin Clos* et *Elle ferait battre les montagnes*, quelles sont les sources des images poétiques dans ces livres?

RD: Moi, je ne sais pas écrire autre chose que des images poétiques. Pour moi, c'est l'image littéraire; l'écriture *c'est* l'image littéraire.

AC: ...comme Colette, dont le mari, Willy, s'exclamait, en découvrant le texte de *Claudine à l'école*, "Je ne savais pas, ma chère, que j'avais épousé la dernière lyrique!"

RD: Si je pouvais, je passerais mon temps à ne fabriquer *que* des images littéraires. C'est la seule chose d'intéressant dans l'écriture. La narration, le scénario, c'est autre chose. Mais c'est pour ça que parfois, je me dis que je ne suis pas un romancier. Parce que justement, un romancier ...je diffère d'un écrivain, parce que je ne suis pas non plus un poète. Voilà donc, je suis un écrivain mais pas un romancier.

AC: Vous n'êtes pas une poétesse, non?

RD: C'est difficile de se définir comme ça. Puisque je ne publie presque pas de poèmes.

AC: Mais vous avez publié des poèmes...

RD: Oui, mais c'est quelque chose de précis quand on dit 'je suis poète'. En France ça veut dire qu'on publie des recueils de poésie – et *seulement* des recueils de poésie. Quand on est écrivain, ça veut dire qu'on fait un peu de tout. Si vous avez un tel, et romancier, essayiste, poète et nouvelliste. Bravo! Voilà pourquoi c'est difficile de définir un écrivain. Tous les essais voilà; on fait tous les essais qu'on veut. Parce que pour moi, l'écriture ce n'est qu'un gigantesque 'essai' d'existence – essai sur soi-même - ç'est vrai qu'on essaie à toucher à tout, mais le 'touche à tout', il n'est pas crédible.

Il y a une chose que je voudrais dire qui est très important – moi, la première écriture que j'ai adoptée c'est celle de l'écriture de petits textes en prose mais c'étaient – je ne sais pas si vous avez lu dans *l'Amputation*, à la fin, il y a un petit truc qui s'appelle la

Table des Manières/Exemples. C'est le premier texte. Et je l'avais envoyé aux Éditions de Minuit – je ne sais pas si vous le connaissez. Et l'on m'a dit 'c'est superbe – je veux publier ce livre', mais il m'a dit 'd'abord je veux un roman'. Parce que je ne publierai *Table des Manières/Exemples* que si d'abord vous m'avez écrit un roman. Parce que la seule chance aujourd'hui pour un auteur de se faire connaître c'est d'avoir écrit un roman, et d'écrire des romans. Et tous les éditeurs vous diront 'on ne publie pas de nouvelles, pour la première fois, pas de fragments, pas de récits, pas de...'. C'est un roman, parce que c'est une demande commerciale. Il faut penser des gens, des personnages, des scénarios, des choses ... c'est aussi de l'écriture, je suis d'accord, mais c'est une écriture stratégique, c'est une écriture de scénarios, une écriture plus...

AC:...structurée?

RD: Voilà c'est pas seulement les images littéraires – après, on pourra travailler les images littéraires, mais *d'abord* il faut se forcer, et tout ça. Et si je pouvais, je ferais filer des citations; et les citations vont filer des images les unes après les autres. Et l'on est obligé de se dire 'non, je veux des lecteurs'. Donc, c'est pas seulement le commerce, mais je veux des lecteurs – sinon j'aurais trente 'happy fews'.

Et même des écrivains me disent 'mais vous ne pouvez pas mettre moins d'images? – parce que comme ça, c'est – mettez une par page parce que ça oblige à réfléchir tout le temps.' Parce que pour eux, le roman c'est: 'la marquise sortit à cinq heures; elle monta dans sa grande voiture et se rendit à tel endroit ou elle attendit Albert ...' Donc, confusion entre l'écrivain et *le conteur*. Mais le conteur il dit ... voilà confusion entre leurs réalités. Dans la réalité c'est important de placer bien les choses. Je raconte ce que j'ai fait aujourd'hui – je suis allé à tel endroit; sinon on ne se comprend pas. Si ce n'est pas important de savoir à quel endroit je suis allé, mais juste ce que je pensais alors ...c'est – mais je ne sais pas comment vous expliquer ça.

AC: mais je l'ai compris dans le contexte du lyrisme ... je comprends tout à fait ce que vous dites. Ça m'étonne que les gens demandent moins d'images.

RD: Il faut le dictionnaire à chaque page, et puis on ne comprend pas tout.

L'Optique d'un écrivain contemporain

Une Modernité commune à Colette et Detambel

Question:

AC: J'ai lu un livre qui m'a étonné du point de vue de la modernité de Colette.

Le titre est *l'Homme-objet chez Colette* dont le sujet est la nouvelle optique féminine au début du XXe siècle – une optique qui regarde l'homme comme un objet parce que c'est l'inverse du regard qui prévalait à cette époque, où la femme était d'habitude l'objet du regard masculin. Alors il s'agit d'un regard féminin sur l'homme comme objet et non pas l'inverse. Qu'en pensez-vous? On trouve des exemples pareils dans vos œuvres, n'est-ce pas?

Réponse

RD: Oui, dans *Le Ventilateur* surtout – elle le regarde comme un objet, son mari. Là, à cette époque de ma vie, la difficulté de communiquer avec les hommes à cause de, par exemple, le fait que moi, je suis hyper-émotive. Vous savez que j'ai eu un peu de mal à communiquer. Donc, effectivement, à partir de là c'est un *objet*, parce que je ne communique pas. Chez Colette, dans la littérature de Colette, à part quand elle fait les portraits de ses amis, là on sent qu'il y a une communication avec des hommes.

À part les textes dans lesquels elle décrit ses amis, c'est vrai que les hommes sont très peu intéressants dans les romans. Chéri, par exemple, le personnage de Chéri c'est vraiment un imbécile - la petite chipie quoi. Il devient intéressant dans le deuxième livre qui s'appelle *La fin de Chéri*, parce qu'il ne retrouve pas le personnage de Léa. Léa, elle n'est pas intelligente ni plus intéressante. C'est quand même une ...une espèce de courtisane, une bourgeoise qui ne passe dans la vie que par l'apparence. C'est pour ça qu'elle n'arrive pas à tenir debout. Puisque tout ce qu'elle a cultivé se damne, alors l'esprit justement c'est un rêve.

Mais attention, parce que l'image de l'homme objet, de la femme objet, cette humeur sexuelle, jetable, du Kleenex, la consommation... Alors du temps de Colette, c'était important, mais de nos jours, je ne sais pas. C'est sûr que bon, la femme objet c'est

chiant parce que c'est la femme; alors dans les publicités, les seins, tout le temps on les met sur une affiche...je les regarde sur une affiche et je dis 'd'accord'... Donc c'est vrai que la femme est utilisée comme objet, mais comme objet de décoration.

Mais dans Colette, dans l'œuvre de Colette, *l'homme* est utilisé comme objet de décoration. Moi, dans mon essai, je l'ai bien montré quand on voit la façon dont elle décrit les cheveux de Renaud, les yeux de Chéri, c'est l'objet décoratif. Et puis si l'homme n'est pas décoratif, elle s'en moque. Mais c'est vrai que – je ne sais pas comment dire – oui, c'est pas l'homme désirable ... Mais il n'y a pas de sexualité chez Colette. Quand il y a de la sexualité, on voit c'est une sensualité globale qui – moi je trouve que ces personnages de femmes homosexuelles sont passionnants. Mais aussi très – voilà, moi, j'aime bien ces femmes très – il y a Minne, il y a Annie, il y a Rézi, qui ne servent pas trop ... ça j'aime bien mais ça me bloque un peu. Là ça commence à être intéressant, mais sinon ... on est dans l'histoire sempiternelle, et ça ne m'intéresse pas.

Mais l'histoire de l'objet moi ça m'intéresse en ce sens que comme les cubistes ils prennent un objet et ils regardent et ils regardent jusqu'à ...il y a une cubiste qui disait: "Tous les matins vous posez une pomme sur une table et vous dessinez la pomme jusqu'à ce que vous ayez trouvé l'angle droit dans la pomme". Les gens – c'est pareil pour les humains. Quand un écrivain travaille, il regarde, il regarde les gens jusqu'à ce qu'il ait trouvé le canard ou la pivoine dans la personne. Et c'est une démarche qui m'intéresse parce que regarder, regarder les gens jusqu'à trouver l'objet en eux, je trouve que c'est passionnant. Mais il me semble que c'est ce que dit aussi Virginia Woolf là dans ce que vous dites – regardez, la réalité n'est pas seulement – quand elle dit 'ne regardez pas les rapports entre les hommes et les femmes, mais regardez-les dans leur réalité'. Moi, quand j'écris un livre qui s'appelle *La ligne âpre* sur le squelette – sur les os de notre corps – chez Christian Bourgois – c'est vingt-cinq petits textes sur le fémur, le tibia, le péroné. Et en fait l'os *dit* une partie de ce que nous sommes, et moi, je vais voir les gens jusqu'à l'objet, jusqu'à un vrai objet. Et pourquoi je fais ça? Une des raisons que je donne – d'abord je dis 'les gens ne

connaissent pas leur intérieur'. Et c'est ambigu, cette phrase, parce que l'intérieur de soi c'est pas seulement les pensées, mais c'est aussi le squelette. Alors les femmes, elles s'intéressent à l'intérieur uniquement quand elles sont enceintes? Et c'est pour ça aussi que j'ai écrit *Blasons d'un corps enfantin*. À l'intérieur de soi, on commence à s'en inquiéter quand on a éraflé la partie, étanche, qui nous sépare du monde.

L'intérieur on le voit – là, première angoisse.

AC: Et ce n'est pas tellement votre formation comme kinésithérapeute ...

RD: Ah non, c'est ma formation d'enfance! Un enfant c'est une vraie formation; mais il n'y a pas de repos; on ne s'arrête pas. C'est pas une vraie formation en quatre jours ou en trois ans. C'est une formation quotidienne – la nuit et le jour.

Et je reviens sur les os. Donc, j'ai écrit un livre sur les os. Mais un livre de littérature plutôt qu'un livre d'anatomie – on est d'accord, avec des images comme l'on dirait – animé avec des images, voilà. Et ce qui s'est passé, c'est que j'ai aperçu que des gens ont découvert le nom de leurs os, par exemple. Ça me paraît bizarre pour des gens qui vont chez un psychanalyste en essayant de se connaître. C'est dans la moëlle de nos os que se fabrique notre sang. Et ça s'appelle un organe hémato-poïétique. *Hémato*, c'est le sang; *poïétique* c'est ce qui fabrique – et c'est la même racine que *poésie*. C'est le grec pour le verbe *faire*. Et j'ai trouvé récemment une phrase de Julien Gracq qui dit: 'Ce qui nous intéresse dans les autres c'est seulement leur superficialité etc. "On ne vante pas les os, le squelette de sa dulcinée." Moi je me dis 'quel con' – 'on ne vante pas le squelette de sa dulcinée...' Mais que si monsieur! Déjà s'il fait l'amour avec elle, il veut sentir ... Mais moi, je me dis ce sont des gens qui se cachent. Et moi, je ne supporte pas la littérature qui n'est que *pensée*. La littérature de la pensée, c'est pas la littérature. Ils n'écrivent pas avec leurs corps; encore moins avec leurs tripes!

Moi je veux dire une chose. Dans les relations malade-médecin dans les hopitaux, le malade dit: 'Je viens à l'hôpital avec tout. Ma sexualité, ma vie, ma vie privée, mes soucis. Je suis à l'hôpital et avec tout.' Mais le médecin qui vient à l'hôpital, non – il a laissé à l'entrée sa sexualité, sa vie privée – il a laissé tout. Il vient avec sa blouse. Il

ne vient qu'avec son cerveau et un peu d'intuition. Mais, quand il parle à son malade, il n'est pas là tout entier. Alors que le malade est là tout entier. Il ne peut pas faire autrement. Pour moi, ces écrivains qui pensent, ils sont comme les médecins qui mettent la blouse blanche avant d'écrire. Il a laissé à l'entrée tout le reste – tout ce qui est dedans. Et c'est pour ça que je dis que l'écriture c'est viscéral, c'est physique, c'est le corps. Et c'est pour ça qu'il y a une écriture – une vieille écriture maintenant – une ancienne écriture qui est toujours une écriture de la pensée, et qui est finie. On parlait tout à l'heure de la modernité, de la modernité où nous sommes justement. Pensez que l'écriture comme la danse, comme le chant, comme la musique etc, est physique. Comme tous les arts, comme la peinture, ce ne serait pas la seule où l'on bouge. Non, on bouge les yeux, c'est tout. C'est pour ça que des grands écrivains – les gens qu'on disait des grands écrivains, c'étaient des intellectuels. C'étaient des orateurs, c'étaient des hommes politiques - les gens comme Malraux, comme Camus, comme Mauriac, comme Victor Hugo... Je veux dire, ce sont aussi des gens de la pensée, c'est-à-dire des gens qui sont capables de dire 'voilà ce qu'il faut pour la France, voilà ce qu'il faut pour l'Europe'. Moi, je n'en sais rien. Je n'écris pas avec les journaux. Cette écriture-là, c'est une actualité, mais une actualité triste – de l'humanité.

AC: Voilà ce qu'a dit Baudelaire sur la modernité qui n'est que la possibilité de "...dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique; de tirer l'éternel du transitoire."¹ Et je pense que dans vos œuvres – et surtout dans les trois textes que j'étudie pour ma thèse – les thèmes sont éternels et universels. C'est ça qui me fascine, et ce qui leur donne un aspect poétique.

RD: Oui, mais c'est ça aussi qui fait que ce ne sont pas des romans. Alors que des gens, ils se disent bonjour, je dois un livre sur le Rwanda; bonjour, je dois un livre sur – des problèmes justement d'actualité. Et moi, je me situe généralement ... Par exemple, on parle de la cruauté – toutes ces choses qui se sont passées là-bas en Afrique, ça devait être terrifiant. Et j'entendais une émission, et des sociologues

¹ Caverivière: Colette l'authentique: p. 198

disaient, “mais la cruauté humaine, elle se manifeste toujours en trois endroits: le visage – crever les yeux, couper les oreilles, couper le nez, couper la langue; les mains; le ventre, et le sexe.” Et il dit ‘il n’y a rien de nouveau’. Il citait des gestes de cruauté depuis des siècles, c’est toujours la même cruauté, parce que c’est toujours pour la même raison. Le sexe, c’est pour la filiation – le viol des femmes, la castration des hommes; voilà, tous ces trucs-là; les entrailles, c’est vider la personne.

Donc, moi, je dirais qu’il y a deux sortes de littérature: si vous connaissez cette histoire de la cruauté au centre – il y a de la littérature qui va dire “et bien, tiens voilà je vous écris un livre de cruauté – telle guerre ou telle révolte – il y aura du sang partout et voilà”. Et puis, il y a une littérature qui rend un monde et qui dit, qui essaie de savoir pourquoi – pourquoi les hommes – ou qu’est-ce que c’est que la cruauté, et qui ne va pas se répandre. Alors, je prends la cruauté, par exemple, mais je pourrais prendre n’importe quoi – on peut prendre l’amour, tous les thèmes. Même si l’on prend l’enfance, il y a des gens qui vont raconter ‘on a un enfant, elle est dans tel endroit; elle peut faire ceci, elle peut faire ça ... Ça peut déjà être raconté par un adulte ...et puis, ça va être une distance, un recul. Et quand vous dites le transitoire – c’est ça, c’est l’anecdote – j’aime l’anecdote, parce que l’anecdote, ça fait réagir, ça fait bavarder, ça fait ...et puis il y en a qui se disent... (qui les méprisent). Mais des fois on a besoin d’une anecdote aussi ...

Une réalité féminine rendue?

Question

AC: Irigaray, à propos des femmes et de leur connaissance de la terre, affirme que “En abolissant les généalogies féminines et leur respect de la terre et de l’univers matériel, les civilisations patriarcales ont aussi refoulé une partie de la réalité sociale...”¹ C’est-à-dire, en refoulant ce que des femmes connaissaient depuis des siècles. Par vos œuvres, comme celles de Colette avant vous, croyez-vous nous avoir rendu une réalité historique perdue, une réalité de femme avec son respect de la terre? C’est ça que vous voulez récupérer dans vos œuvres en insistant sur l’aspect païen de la femme?

Page 19.

¹ Irigaray: Je, tu, nous: pp. 32 - 33

Réponse

RD: La perte d'une connaissance inhérente, instinctive de la terre? Oui, ça c'est de la faute des énormes religions monothéistes, qui ont écrabouillé les gens, et puis de la faute de cette Bible de m...! Ce que dit Umberto Eco, il dit que c'est un feuilleton extraordinaire, la Bible, il y a du sang, il y a des batailles, ils baisent tout le temps ... Il dit tout cela dans *Pastiches et Postiches*.

C'est de la faute de Colette?**Question**

AC: Le titre de ma thèse est *C'est de la faute de Colette* – un titre qui est un peu ironique, je le sais. Pourriez-vous m'expliquer pourquoi vos œuvres sont de la faute de Colette?

Réponse

RD: Je vous réponds par une petite histoire de Jules Renard qui s'appelle *Le Monstre*. Et dans cette histoire, il y a une jeune fille qui s'appelle Marthe.¹ Jules Renard a écrit ce texte. Il disait des 'miniatures sur un ongle'. C'est magnifique, n'est-ce pas? Moi je ne peux pas dire mieux que cette histoire.

¹ Note: Voir page 110 : "Est-ce que, seule entre toutes les femmes, je vais devenir un *monstre*?"

10. BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages principaux

1. Colette, Sidonie Gabrielle La Vagabonde Bibliothèque de la Pléiade t.I
Éditions Gallimard, 1991
2. Colette, Sidonie Gabrielle La Retraite Sentimentale Bibliothèque de la
Pléiade t I Éditions Gallimard 1991
3. Colette, Sidonie Gabrielle La Naissance du Jour Bibliothèque de la
Pléiade t III, Éditions Gallimard, 1991
4. Colette, Sidonie Gabrielle L'Étoile Vesper
Éditions Milieu du Monde, 1946
5. Colette, Sidonie Gabrielle Le Journal à Rebours Fayard, 1941
6. Colette, Sidonie Gabrielle La Retraite Sentimentale - Œuvres –
édition publiée sous la direction de
Claude Pichois Tome I, Gallimard, 1984
7. Colette, Sidonie Gabrielle La Vagabonde Œuvres –
édition publiée sous la direction de
Claude Pichois Tome I, Gallimard, 1984
8. Colette, Sidonie Gabrielle La Maison de Claudine – Œuvres
édition publiée sous la direction de
Claude Pichois Tome II, Gallimard, 1984
9. Colette, Sidonie Gabrielle La Naissance du Jour – Œuvres
édition publiée sous la direction de
Claude Pichois Tome III, Gallimard, 1984
10. Colette, Sidonie Gabrielle Mes Apprentissages – Œuvres
édition publiée sous la direction de
Claude Pichois Tome III, Gallimard, 1984
11. Colette, Sidonie Gabrielle Pour un herbier Fayard, 1991
12. Detambel, Régine Colette: comme une Flore; comme un Zoo
Éditions Stock, 1997
13. Detambel, Régine La Modéliste Julliard, 1990
14. Detambel, Régine Le Jardin Clos Gallimard, 1994

15. Detambel, Régine Elle ferait battre les Montagnes
Gallimard, 1998
16. Detambel, Régine L'Amputation Julliard, 1990
17. Detambel, Régine L'Écrivain Gallimard, 1998
18. Detambel, Régine L'Orchestre et la Semeuse Julliard, 1990
19. Detambel, Régine La ligne âpre Christian Bourgois, 1998
20. Detambel, Régine La Patience sauvage Gallimard, 1999
21. Detambel, Régine Blasons d'un corps enfantin
Fata Morgana, 2000

Ouvrages critiques sur Colette

1. Biolley-Godino, Marcelle L'Homme-objet chez Colette
Éditions Klincksieck, 1972
2. Boustani, Carmen L'Écriture-corps chez Colette
Bibliothèque d'Études féminines;
Éditions Fus-Art-1 1993
3. Chauvière, Claude Colette Firmin-Didot et Cie, 1931
4. Del Castillo, Michel Colette, une certaine France.
Éditions Stock, 1999
5. Ferrier-Caverivière, Nicole Colette l'authentique
Presses Universitaires de France, 1997
6. Parinaud, André Colette – Mes Vérités : Entretien avec André Parinaud Écriture, 1966
7. Resch, Yannick Corps féminin; corps textuel: essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette
Librairie Klincksieck, 1973
8. Thurman, Judith Secrets of the Flesh – A life of Colette
Bloomsbury, 1999
9. Trahard, Pierre L'Art de Colette Deuxième édition
Slatkine Reprints Genève, 1971

Ouvrages de référence

1. Bachelard, Gaston La terre et les rêveries du repos
Librairie José Corti, Paris, 1948
2. Bachelard, Gaston L'Eau et les Rêves – Essai sur l'imagination de la matière Librairie José Corti 1978
3. Bachelard, Gaston La Poétique de la Rêverie Presses Universitaires de France, 1961
4. Bachelard, Gaston La Psychanalyse du Feu Gallimard, 1997
5. Barthes, Roland Le Plaisir du Texte Œuvres Complètes
Tome II 1966 – 1973 Éditions du Seuil, 1994
6. Barthes, Roland S/Z Œuvres Complètes Tome II 1966 – 1973
Éditions du Seuil, 1994
7. Barthes, Roland La Mort de l'Auteur Œuvres Complètes
Tome II 1966 – 1973 Éditions du Seuil, 1994
8. Barthes, Roland Le Degré Zéro de l'écriture Éditions du Seuil
(Collection Points), 1972
9. Barthes, Roland Roland Barthes par Roland Barthes
Écrivains de toujours (Seuil), 1975
10. Bloom, Harold The anxiety of Influence – A theory of poetry
Oxford University Press, 1997
11. Compagnon, Antoine, Le Démon de la théorie: Littérature et sens commun. Éditions du Seuil, 1998
12. Compagnon, Antoine Les cinq paradoxes de la modernité
Éditions du Seuil, 1990
13. Compagnon, Antoine La Seconde Main ou le travail de la citation
Éditions du Seuil, 1979
14. Eco, Umberto Pastiches et postiches
Bibliothèque 10/18, 1992

15. Genette, Gérard Palimpsestes. La littérature au second degré
Éditions du Seuil, 1992
16. Grosz, Elizabeth Sexual Subversions: Three French feminists –
Julia Kristeva, Luce Irigaray, Michèle le Doeuff
Allen & Unwin, 1989
17. Irigaray, Luce Je, Tu, Nous – Pour une culture de différence
Éditions Grasset et Fasquelle, 1990
18. Kristeva, Julia Recherches pour une Sémanalyse (Extraits)
Éditions du Seuil (Collection Points) 1969
19. Parinaud, André Bachelard Flammarion, 1996
20. Riffaterre, Michael La Production du texte Éditions du Seuil, 1979
21. Steiner, George Langage et Silence Éditions du Seuil, 1967
22. Steiner, George Réelles Présences – Les arts du sens
Éditions Gallimard, 1991
23. Thomas, Chantal Comment supporter sa liberté
Manuels Payot, 1998
24. Woolf, Virginia A Room of one's Own
Flamingo Modern Classic, 1994

Articles

1. Detambel, Régine Pourquoi j'aime Colette?
2. Detambel, Régine La Forme Heureuse - article prononcé au
cours d'un colloque architectural
3. Detambel, Régine Monstre – article écrit pour les ateliers
d'écriture
4. Burke, S. The Birth of the Reader in *The death and
Return of the Author: Criticism and Subjectivity
in Barthes, Foucault and Derrida* Edinburgh:
Edinburgh University Press: 20 – 61
5. Grosz, Elizabeth Feminism after the death of the Author
in *Space, Time and Perversion: Essays in the
Politics of Bodies* New York: Routledge, 1995

6. Matricule des Anges Entretien de Thierry Guichard avec Régine Detambel Septembre – Octobre, 1996

Article critique sur La Modéliste de Régine Detambel

Nicole Bajulaz-Fessler,
Centre Universitaire de formation et
d'Éducation pour Adultes, INP Grenoble

Les Avatars du féminin Texte remanié
d'une communication faite à l'Université
d'été ("Lire-Écrire ensemble")
août, 1990

Table des Matières

Titre de la thèse:

C'est de la faute de Colette –

L'Intertextualité dans trois ouvrages de Régine Detambel :

La Modéliste, Le Jardin Clos et Elle ferait battre les Montagnes.

1.	Introduction – Qu'est-ce que l'Intertextualité?	p. 1
2.	La conceptualisation et la méthodologie de recherche de cette étude	p. 3
2.1	<i>Le problème</i>	p. 3
2.2	<i>Les sous-problèmes</i>	p. 3
2.3	<i>Suppositions et une hypothèse</i>	p. 4
2.4	<i>Des ouvrages pertinents à consulter pour cette étude</i>	p. 5
2.5	<i>La Méthodologie des recherches</i>	p. 5
2.6	<i>Conclusion</i>	p. 6
3.	L'Intertextualité dans <i>La Modéliste, Le Jardin Clos et Elle ferait battre les montagnes</i>	p. 7
4.	Une analyse des trois ouvrages de Detambel par rapport à ceux de Colette	p. 11
4.1	La Modéliste	p. 11
	➤ <i>L'analyse du texte</i>	p. 12
	➤ <i>La Trame</i>	p. 13
	➤ <i>Les images poétiques</i>	p. 14
	➤ <i>Un roman chevaleresque de nos jours?</i>	p. 16
	➤ <i>L'Intertextualité</i>	p. 17
	➤ <i>L'Ellipse narrative</i>	p. 19
	➤ <i>L'Universalité du thème</i>	p. 20

4.2	<i>Le Jardin Clos</i>	p. 22
	➤ <i>La Trame</i>	p. 23
	➤ <i>La Terre et les eaux</i>	p. 24
	➤ <i>Les Chats</i>	p. 25
	➤ <i>Les carapaces et la métamorphose</i>	p. 26
	➤ <i>L'homme anonyme</i>	p. 28
	➤ <i>L'hypotexte colettien</i>	p. 28
	➤ <i>La force de vivre</i>	p. 29
	➤ <i>Conclusion</i>	p. 30
4.3	<i>Elle ferait battre les montagnes</i>	p. 32
	➤ <i>Les thèmes universels</i>	p. 33
	➤ <i>La structure thématique</i>	p. 35
	➤ <i>L'Intertextualité</i>	p. 38
	➤ <i>Métaphore et réalité</i>	p. 39
	➤ <i>Transpositions thématiques</i>	p. 39
	➤ <i>Conclusion</i>	p. 41
5.	<i>L'Intertextualité au niveau littéraire</i>	p. 43
5.1	<i>La citation - son rôle comme embrayeur de l'intertextualité</i>	p. 43
	➤ <i>Une force séduisante</i>	p. 46
	➤ <i>Énoncé-énonciation</i>	p. 47
	➤ <i>La Philatélie – le troc</i>	p. 48
	➤ <i>Métaphores textuelles</i>	p. 52
	➤ <i>La Mimésis – le rôle référentiel de la citation dans la création d'une réalité textuelle</i>	p. 53
5.2	<i>Le Style</i>	p. 60
	➤ <i>Images poétiques</i>	p. 60
	➤ <i>La boule androgyne</i>	p. 60
	➤ <i>La viscéralité</i>	p. 61
	➤ <i>Le pouvoir des mots</i>	p. 63
5.3	<i>L'Auteur</i>	p. 64

5.4.	<i>Le Lecteur</i>	p. 67
	➤ <i>Une lecture dynamique</i>	p. 68
	➤ <i>La traduction</i>	p. 68
	➤ <i>L'auteur implicite</i>	p. 69
	➤ <i>Lecture-voyage</i>	p. 69
6.	<i>L'Intertextualité au niveau thématique</i>	p. 71
6.1	<i>La féminité païenne – féminité triomphante</i>	p. 71
	➤ <i>Personnages païens</i>	p. 74
	➤ <i>Écriture-corps</i>	p. 75
	➤ <i>Une foi païenne</i>	p. 81
6.2	<i>La Modernité et le dynamisme féminin</i>	p. 83
	➤ <i>L'Universalité</i>	p. 83
	➤ <i>La virilité féminine</i>	p. 86
6.3	<i>La Poésie en prose – Réalité et rêve dans l'intertextualité de Detambel</i>	p. 89
	➤ <i>Images premières</i>	p. 89
	➤ <i>Étymologie féminine</i>	p. 90
	➤ <i>Littérature réaliste et imaginaire</i>	p. 91
	➤ <i>Poésie païenne</i>	p. 91
6.4	<i>Femmes à moitié ...</i>	p. 98
	➤ <i>Une patronne</i>	p. 98
	➤ <i>Écrire la vie</i>	p. 99
	➤ <i>La Voix</i>	p. 102
	➤ <i>Une féminité incarnée</i>	p. 106
7.	<i>Conclusion</i>	p. 108
8.	<i>Monstre – un article de Régine Detambel</i>	p. 110

9. *Voix I: Entretien avec Régine Detambel du 29 septembre 2000* p. 112
10. *Voix II: Entretien avec Régine Detambel du 9 mai 2001* p. 125
11. *Bibliographie* p. 145