

THE UNIVERSITY OF CALGARY

Colette et la narratrice de

*La naissance du jour*

by

Lisa Oliva

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE  
DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

AUGUST, 1998

© Lisa Oliva 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-34905-5

Canada

## RÉSUMÉ

Est-ce que le genre littéraire d'un livre détermine sa voix narrative, ou est-il possible qu'une voix narrative engendre un récit? Dans *La naissance du jour* de Colette, dont le genre littéraire est discuté et disputé depuis soixante-dix ans, l'écrivain fait naître un moi "autre". Cette narratrice racontera sa propre histoire, et les deux voix narratives ainsi créées s'entrecroiseront, se heurteront dans la narration de leurs histoires. Mais comment et pourquoi distinguer entre les deux récits, entre les deux narratrices qui s'appellent "Colette"?

La narratologie féministe permet de reconnaître comme masculine ou féminine une voix narrative. Dans le cas de *La naissance du jour*, l'engendrement de la voix peut servir à dévoiler le genre du livre. Une voix féminine raconte une histoire fictive, déguisée en autobiographie; une voix masculine raconte une histoire autobiographique présentée sous la guise de la fiction. Ces deux voix appartiennent à l'écrivain femme, Colette.

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Dr. Estelle Dansereau pour son aide indispensable pendant la rédaction de cette thèse. Sa patience est chèrement appréciée. Je voudrais remercier aussi Dr. Daniel Maher et Dr. Mary Lou Kaitting de leur vive participation à ma soutenance. Finalement, je voudrais remercier Dr. Pauline Willis pour son encouragement continu pendant mes études.

For my parents

## TABLE DES MATIÈRES

Approbation.....	ii
Résumé.....	iii
Remerciements.....	iv
Dédicace.....	v
Table des matières.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1: POURQUOI UNE NARRATOLOGIE FÉMINISTE?.....	7
I. La narratologie féministe: les premières étapes.....	8
II. La narratologie féministe: les outils.....	10
CHAPITRE 2: LA CRITIQUE ET LA NAISSANCE DU JOUR.....	22
I. Le livre.....	23
II. La fiction.....	25
III. L'autobiographie.....	30
IV. Un trait en commun: l'écriture.....	39
CHAPITRE 3: DEUX VOIX, DEUX RÉCITS.....	42
I. La naissance d'une voix.....	42
II. La narration: voix publique, voix privée.....	46
III. Le mode: une question d'autorité.....	49
CHAPITRE 4: LES NARRATRICES ET LEUR MONDE NARRÉ.....	61
I. Le statut.....	61
II. Le contact.....	70
III. La position.....	76
CONCLUSION.....	95
OUVRAGES CITÉS ET CONSULTÉS.....	98

## INTRODUCTION

Comment saisir le genre littéraire de *La naissance du jour* (1928) de Colette? Est-ce qu'une analyse du genre - autrement dit de l'identité sexuée - de la voix narrative de ce livre dévoilera enfin la réponse à cette question? Depuis plus de soixante-dix ans, on fait la critique des livres de Colette, et le problème épineux du rapport entre Colette et la voix narrative de ses textes est presque toujours esquivé. Pourquoi la critique ne veut-elle pas aborder cette question quand elle fait une analyse autrement si profonde des textes de Colette? Nombreux sont les critiques qui étudient les relations psychologiques entre les personnages, les symboles et les images, le renversement des sexes et genres, l'importance de la mère et de la nature, mais rares sont ceux qui tentent de distinguer clairement entre Colette la narratrice et Colette l'écrivain.

Il est courant de voir la critique renvoyer interchangeablement à la narratrice chez Colette, soit par le nom Colette, soit par l'étiquette "la narratrice." Pourtant, toute considération de la voix narrative nous oblige à distinguer entre l'écrivain et la narratrice. Pourquoi est-il si difficile de saisir la différence entre la narratrice et l'auteur dans les livres de Colette, et est-ce que faire cette distinction mènera à une meilleure compréhension de ces mêmes livres? S'il est possible de préciser la voix narrative de Colette, est-il aussi possible de régler la confusion quant aux

genres littéraires de ses livres? Car, de la même façon que la critique renvoie à la voix narrative sous différentes rubriques, elle désigne aussi les livres par des étiquettes variées: soit fiction, soit fiction autobiographique, soit, moins souvent, autobiographie. Pourquoi ces variantes? Est-ce qu'il est possible que, jusqu'à maintenant, la critique ne pouvait pas cerner le genre littéraire parce qu'elle ne possédait pas les outils pour identifier le genre de la voix narrative<sup>1</sup>? Une analyse narratologique et féministe de *La naissance du jour* tentera de répondre à ces questions.

Quand *La naissance du jour* a paru en 1928, Colette, née Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), écrivait déjà depuis vingt-huit ans. À l'âge de cinquante-cinq ans, elle menait une vie active. Elle avait commencé sa carrière d'écrivain sous la direction - en réalité, sous l'ordre - de son premier mari, Willy, qui publiait les livres de Colette sous son propre nom. Le mariage était un échec; l'écriture, un succès. Plusieurs des livres de Colette étaient transformés pour le théâtre ou le cinéma, et Colette elle-même jouait au music-hall. En même temps, Colette, qui n'a pas ce seul nom de plume avant 1923, était aussi journaliste. Sa vie personnelle n'était pas plus tranquille que sa vie professionnelle. Quand elle a commencé la rédaction de *La naissance du jour*, elle était deux fois divorcée, elle avait eu une liaison sérieuse avec une femme, et

---

<sup>1</sup> Pour rendre clairs les termes "genre" et "sexe", je vais les employer selon leurs définitions sociologiques. "Sexe" signifie qu'une chose est du sexe masculin ou féminin; "genre", par contre, renvoie à certaines caractéristiques qui sont normalement perçues comme masculines ou féminines.

elle venait de rencontrer l'homme qui allait devenir son troisième mari, Maurice Goudekot. Pourtant, en dépit de cette vie mouvementée, Colette a réussi à créer dans *La naissance du jour* un espace pour réfléchir sur sa vie. Ce livre, un parmi une cinquantaine écrit par Colette, demeure remarquable pour son effet sur la critique, qui tâche depuis sa publication d'en cerner le genre littéraire. Le statut indéterminé du livre veut dire qu'il se prête à merveille à une analyse narratologique et féministe. La question du genre littéraire peut être éclaircie en précisant le genre de la voix. Il reste à voir comment faire une analyse qui est à la fois narratologique et féministe.

La narratologie est une théorie littéraire plutôt structurale dont le but est de soulever les traits communs à toutes les formes narratives, ainsi que de préciser ce qui les distingue l'une de l'autre (Prince, 1994, 524). D'après la narratologie traditionnelle fondée par Gérard Genette, on ne peut examiner une voix narrative que dans le contexte du récit lui-même: le narrateur fait partie du récit ou il reste à l'extérieur du récit. Il raconte soit sa propre histoire, soit l'histoire de quelqu'un d'autre. On ne peut donc examiner le narrateur que par sa relation avec le récit. Ce principe de Genette a mené depuis à de nombreuses reformulations et précisions de ses concepts, y compris par des théoriciennes féministes telles Mieke Bal et Susan Sniader Lanser.

Tandis que Mieke Bal, dans son livre *Narratologie*, propose surtout des changements ou des raffinements à la théorie de Genette, Lanser y suggère plutôt des considérations

supplémentaires. Lanser souligne surtout l'importance de voir un récit dans un contexte communicatif, contexte qui est à la fois linguistique, littéraire, historique, biographique, social et politique (Lanser, 1985, 345). Pour Lanser, ainsi que pour d'autres critiques féministes, la considération la plus importante quant au contexte communicatif est celle du sexe et du genre. Si un livre est écrit par une femme, la voix sera-t-elle automatiquement féminine? Justement, est-ce légitime de parler d'une voix féminine ou d'une voix masculine? Si la réponse à cette dernière question est affirmative, comment distinguer entre les deux genres, et qu'en sera le résultat?

Alors que les narratologues rigoureux nient l'importance du sexe et du genre pour l'étude des textes narratifs<sup>2</sup>, les féministes y reconnaissent une considération essentielle. Est-ce le hasard que l'omission de la question du sexe d'un écrivain a mené, par exemple, à l'exclusion des textes écrits par des femmes non seulement dans le développement de la théorie narratologique propre, mais aussi dans le développement du corpus littéraire canonique? En somme, la narratologie traditionnelle ignore une importante réalité: le monde est sexué. Robyn Warhol explique clairement la position des critiques féministes: "Feminist theory takes it for granted that everything a woman does, she does 'as a woman'; gender distinctions, whether imposed biologically or culturally

---

<sup>2</sup>"[Narratology] cannot, in particular, state how the sex, gender, height, or weight of a producer or consumer, a writer or reader, affects the production or processing of narrative from [*sic*] and content" (Prince, 1995, 82). Pour les traductions des longues citations seulement, la version originale anglaise va être donnée en note. Quelques rares citations seront données en anglais dans le texte si je juge qu'une traduction ne traduit à fond la signification.

imposed, color our experience so deeply as to take part in our every move" (1989, 19). Selon les critiques féministes alors, importe non seulement le sexe de l'écrivain, mais aussi le sexe du lecteur. Est-il possible alors de réconcilier deux positions critiques qui semblent si opposées? Comment se créer une théorie qui tire les avantages de la narratologie et qui tient compte des considérations de sexe et de genre?

Le premier chapitre, "Pourquoi une narratologie féministe?" va tâcher de répondre à ces dernières questions. Ce chapitre va définir et démontrer trois concepts essentiels à la narratologie féministe: le type de voix narrative, le mode de narration, ainsi que les relations entre un narrateur et son monde narré. On verra que chacun de ces concepts comprend les nuances de/du genre. Le deuxième chapitre étudiera comment la critique a confondu la narratrice et l'écrivain dans les récits de Colette, et illustrera l'importance d'en faire la distinction. Dans le troisième chapitre, j'établirai qu'il y a vraiment deux voix narratives distinctes dans *La naissance du jour*, et que cette distinction commence à se laisser voir avec l'étude des types de voix tels que définis par Lanser. Le quatrième chapitre consistera de l'analyse des relations entre les voix narratives et leur monde narré, laissant voir les personnalités des narratrices. L'analyse textuelle dans ces deux derniers chapitres servira à distinguer entre les deux voix, dévoilées grâce à la narratologie féministe. Cette distinction peut être utilisée pour faire enfin la différence entre les deux genres littéraires qui figurent dans *La naissance du jour*. Elle servira également à mieux distinguer

entre Colette l'écrivain et Colette la narratrice. Cette analyse dévoilera la complexité et la richesse du récit de Colette.

## CHAPITRE 1

### POURQUOI UNE NARRATOLOGIE FÉMINISTE?

--...the essence of feminist narratology - the context of how stories are told, by whom and for whom.

--Kathy Mezei, *Ambiguous Discourse*

La narratologie est une théorie de la narration (Prince, 1994, 524). Enracinée dans le structuralisme, elle ne permet l'étude de la narration que dans le cadre du récit lui-même. Pourquoi et comment concilier cette théorie rigide et la critique féministe, lorsque cette dernière insiste sur l'importance de regarder au-delà du récit pour y voir le contexte communicatif de chaque acte narratif? La réponse à la question "pourquoi?" est moins complexe, mais aussi importante que la réponse à "comment?"

Depuis longtemps, la narratologie est critiquée pour son inflexibilité, et depuis une dizaine d'années, même les narratologues reconnaissent la nécessité d'étendre les limites de leur théorie (Mezei, 4). Gerald Prince, un narratologue respecté, a cerné les quatre critiques dominantes de la narratologie: les modèles de la narratologie sont réducteurs, ils sont trop statiques, la narratologie ignore le contexte communicatif et elle privilégie le comment dire ("the way") au détriment du quoi dire ("the what") (1994, 526-527). Ces jugements sont tous cités par les féministes. En dépit de ces lacunes, cependant, il est impossible de nier l'impact de la narratologie sur la poétique de la narration. La narratologie

a réussi à léguer une terminologie, "une langue précise", pour étudier le discours fictif (Warhol, 1989, 13). D'après Susan Sniader Lanser, cette terminologie et les définitions rigides de la narratologie munissent les féministes de structures de base nécessaires afin de mettre en valeur l'écriture des femmes (Lanser, 1986, 346).

Néanmoins, même si une comparaison narratologique entre les textes masculins et les textes féminins soulève des différences structurales, dans sa forme traditionnelle elle ne comble pas le besoin de considérer le contexte communicatif<sup>1</sup>. Comment les critiques féministes peuvent-elles alors rendre la narratologie plus utile, comment peuvent-elles la mener vers les questions actuelles pertinentes? Susan Sniader Lanser a proposé une narratologie féministe, adoptée depuis par d'autres critiques féministes, qui répond à cette question.

### **I. La narratologie féministe: les premières étapes**

Afin de transformer la narratologie en une narratologie féministe, une des premières démarches est d'introduire de la flexibilité dans la théorie. Il ne s'agit pas de supprimer les catégories de la narratologie - pouvoir décrire le rapport du narrateur à son récit est trop utile - mais d'y glisser d'autres considérations que ses catégories utilitaires. Ces nouvelles considérations sont le plus souvent représentées sur des continuums - telle une infinité de possibilités pour décrire un narrateur - plutôt que les oppositions binaires

---

<sup>1</sup> Robyn Warhol explique que la narratologie "typically regards context as a component of story, rather than discourse.... [C]ontext has been a factor in narratological analysis of *what* fiction depicts, but not in discussions of *how* fictions' contents get rendered in language" (1989,5).

caractéristiques de la narratologie traditionnelle<sup>2</sup>.

Un exemple de cette dualité est fourni par les modes de représentation mimétique et sémiotique. La *sémiosis* considère surtout le système linguistique de la narration, en opposition à la *mimésis*, qui est "une représentation de la vie, un compte-rendu de la réalité [et] un document mimétique" (Lanser, 1986, 344). La *sémiosis* est le mode privilégié par les narratologues, tandis que les féministes favorisent habituellement la *mimésis*. Même leurs définitions des concepts peuvent varier. Considérons par exemple la définition que donne Genette de la *mimésis* dans son sens classique: la *mimésis* "n'est donc pas le récit plus les 'discours'; c'est le récit et seulement le récit" (1969, 55). La narratologie féministe permet la considération des deux modes de représentation, concession qui aboutit à un enrichissement de la narratologie et de la critique féministe, et qui facilite une étude plus complète des textes narratifs.

L'importance accordée à la *sémiosis* explique par son rapport de cause et d'effet la tendance narratologique d'ignorer le contexte communicatif (Lanser, 1986, 344). La mise en valeur du mode sémiotique n'est qu'une conséquence de l'omission du contexte communicatif par la narratologie. J'ai déjà remarqué l'impact de cette omission sur la création d'un corpus littéraire (masculin) canonique, mais quels autres effets y a-t-il eu en passant sous silence la question du contexte? Ou, pour inverser cette question, quel est le

---

<sup>2</sup> Warhol, 1989, 13, et Lanser, 1981, 36. L'importance des continuums au lieu des opposés est accentuée par Lanser dans sa discussion du statut, du contact et de la position du narrateur (1981, 149-225).

résultat d'*admettre* la considération du contexte communicatif dans une théorie narratologique?

Avant de répondre à cette question, je veux signaler de nouveau qu'un des buts de la critique féministe est de déterminer s'il y a des différences entre l'écriture masculine et l'écriture féminine<sup>3</sup>. Est-ce que les écrivains hommes et les écrivains femmes utilisent des stratégies narratives différentes? Si oui, est-ce qu'il y a aussi des modes de narration qui peuvent être classés comme masculins ou féminins? Mettre en contexte des textes narratifs nous permet de répondre à l'affirmatif à ces deux dernières questions. Je vais démontrer que le contexte social, le contexte historique ainsi que le sexe d'un écrivain sont essentiels pour *déterminer* la voix narrative d'un récit, et qu'une voix narrative peut révéler des traits masculins ou féminins. Afin de comprendre comment ces différences se manifestent dans un texte, il faut commencer par l'étude du narrateur.

## II. La narratologie féministe: les outils

Pour comprendre la conception du narrateur d'après la narratologie féministe, il est nécessaire de considérer comme point de départ la conception du narrateur avancée par la narratologie traditionnelle. Selon Gérard Genette, un narrateur peut être défini selon soit son niveau narratif, soit sa relation avec le récit. Dans le premier cas, le narrateur qui

---

<sup>3</sup> Je veux souligner que je ne parle pas d'une *langue* masculine ou d'une *langue* féminine. Il est généralement accepté que les hommes et les femmes emploient des stratégies linguistiques différentes (Warhol, 1989, 16 et Lanser, 1986, 348). Pour cette étude, je ne considère que les différences entre les stratégies narratives.

occupe un niveau extérieur au récit est "extradiégétique", et un narrateur à l'intérieur du récit est "intradiégétique". Celui qui raconte nettement l'histoire de quelqu'un d'autre est "hétérodiégétique", tandis que celui qui annonce un "je" narratif est "homodiégétique", ou "autodiégétique" si ce qu'il raconte est sa propre histoire. Quand Genette parle de la relation entre un narrateur et son histoire, il parle d'une relation plutôt spatiale qu'affective. Selon la narratologie traditionnelle, le narrateur n'est qu'une *fonction* narrative. Genette soulève cinq fonctions du narrateur: la fonction narrative, la fonction de régie, la fonction communicative et les fonctions testimoniale et idéologique. Toutes ces fonctions ne peuvent être considérées que *dans les limites du récit même*, y compris la fonction idéologique, vue par Genette comme "les interventions... du narrateur à l'égard de l'histoire" (1972, 261-263, c'est moi qui souligne). Je vais retourner aux concepts des interventions du narrateur et de l'idéologie, qui sont tous les deux vus différemment par la narratologie féministe.

Les lacunes dans la conception du narrateur par la narratologie sont triples selon les critiques féministes: ni le narrataire visé ni le but de l'écriture ne sont mis en question; ces définitions ne laissent voir aucune trace de l'écrivain; et la relation vraiment affective qu'a le narrateur de Genette avec le monde narratif n'entre pas dans le jeu. Comment peut-on remplir ces vides? Encore une fois, la réponse se trouve dans le contexte communicatif. Quand on considère tout ce qui entoure la narration, on arrive à une

conception plus complète du narrateur. La narratologie féministe introduit deux types de voix narratives et trois modes de narration qui remplissent les lacunes de la narratologie traditionnelle.

***Voix publique et voix privée: qui écoute?***

Tandis que le narrateur de Genette est désigné par son niveau narratif, le narrateur en narratologie féministe est défini en partie par son narrataire. Si le premier est conçu par la question "Qui parle?", le deuxième est décidé par la question "Qui écoute?" Quelle est l'importance de cette distinction? Selon Lanser, la réponse à "Qui écoute?" dévoile deux voix narratives, la voix publique et la voix privée. Pour la critique féministe, la valeur de différencier entre ces deux voix est de dévoiler deux niveaux dans la construction de l'autorité textuelle.

Historiquement, la voix publique a été réservée aux hommes. Elle désigne les récits où le narrataire reste "hors" de la fiction. Le narrataire visé par une voix publique est analogue au lecteur historique. La voix privée, par contre, était surtout employée par les femmes. Selon Lanser, la voix privée opère quand le narrataire est un personnage fictif; l'exemple le plus clair est la narration du style épistolaire. Ces deux types de voix impliquent aussi deux façons par lesquelles le lecteur a accès au texte:

La narration publique évoque une relation directe entre le lecteur et le narrataire et imite le plus fidèlement la relation non-fictionnalisée entre l'écrivain et le lecteur, tandis qu'avec la narration privée l'accès du lecteur est indirect, comme s'il était effectué à travers la figure d'un

personnage textuel (Lanser, 1985, 352, c'est moi qui traduis).<sup>4</sup>

La voix privée pourvoit une distance supplémentaire entre le narrateur et le lecteur, et cette distance est la raison primaire de l'utilisation de cette voix par les femmes: historiquement, les écrivains femmes n'étaient pas accordées la même autorité narrative que les hommes, et seuls ces derniers avaient droit à la voix publique. Cet étouffement de la voix narrative des femmes n'était qu'un reflet du contexte social: historiquement les femmes n'avaient pas de voix publique<sup>5</sup>.

La suppression de la voix féminine se manifeste aussi dans un autre type de voix, la voix demi-privée. Ce style de narration semble à première vue n'être que de la narration privée, mais il est conçu pour être reçu par quelqu'un d'autre que le narrataire désigné. Faute d'une meilleure explication, j'utilise un exemple de la narration demi-privée donné par Lanser. Lanser démontre que, dans une lettre en vers censée être écrite par une jeune mariée, deux récits coexistent. Le récit de surface fait la louange du mari. L'autre texte, créé quand seule une ligne sur deux est lue, dévoile par contre une description négative du mari. Le récit de surface - qui serait probablement lu par le mari - cache alors un autre message, conçu pour être reçu seulement par l'amie de la femme<sup>6</sup>. La voix demi-privée était alors le produit de et la réponse à la

---

<sup>4</sup> "Public narration evokes a direct relationship between the reader and the narratee and clearly approximates most closely the nonfictional author-reader relationship, while in private narration the reader's access is indirect, as [if] it were 'through' the figure of a textual persona."

<sup>5</sup> "...public speaking 'in person,' ... was forbidden to respectable females" (Warhol, 1989, vii).

<sup>6</sup> Voir Lanser, 1986, 347-48 pour le texte de cette lettre.

censure de la voix féminine. Le troisième chapitre expliquera que Colette emploie la voix demi-privée pour créer des effets propres à son récit.

La considération du narrataire visé montre alors un effet de l'omission du contexte communicatif par la théorie narratologique: elle n'illumine pas la différence historique entre l'autorité des écrivains et des écrivains femmes. Les étiquettes "publique" et "privée" de la narratologie féministe offrent un moyen de percevoir l'autorité du narrateur; l'histoire nous montre que l'autorité narrative était le plus souvent accordée seulement aux hommes.

***Les trois modes de narration: une question d'autorité***

Si un narrateur emploie la narration publique ou la narration privée, il peut choisir entre trois modes de narration: l'auctorial, le personnel et le communal. Ces trois modes de la narratologie féministe, identifiés et définis par Lanser, sont déterminés par l'autorité narrative accordée au narrateur. Cette autorité varie énormément entre les trois modes, et, certainement, le mode employé par un narrateur reflète (historiquement) son sexe, ainsi que, pour le mode communal, sa position sociale.

Le mode auctorial est celui qui accorde au narrateur le plus d'autorité narrative. Il désigne des instances narratives hétérodiégétiques et publiques, et il permet des références à l'acte même de narrer. Ce mode est aussi extradiégétique, car le narrateur reste hors de la fiction. Grâce à sa position hors du texte, le narrateur détient "un statut privilégié", car

le narrateur auctorial a plus d'autorité que même les personnages qui narrent (Lanser, 1992, 16)<sup>7</sup>. Il convient de souligner ici que je ne suis pas complètement d'accord avec Lanser lorsqu'elle dit que seul un narrateur hétérodiégétique peut raconter au mode auctorial. Je vais montrer au chapitre 3 que même un narrateur-personnage peut garder une autorité supérieure à celle des autres personnages.

Le mode auctorial imite alors la situation la plus proche de celle de l'auteur-lecteur. Justement, Lanser propose qu'un lecteur peut se dissocier des termes "narrateur" et "narrataire", et elle invite les lecteurs à voir comme équivalents l'auteur et un narrateur public et hétérodiégétique, ainsi que le narrataire et le lecteur actuel ou le lecteur historique (1992, 16). Je propose qu'il est possible de faire cette même équivalence dans le cas d'un narrateur autodiégétique et public, et cette hypothèse sera soutenue dans mon analyse de la voix dans *La Naissance du jour*.

Le mode auctorial s'analyse en deux sous-catégories. La première est celle de l'autorité toute simple, et la deuxième est celle de l'autorité déclarée. La différence entre les deux types d'autorité revient à ce que la voix de l'autorité déclarée pousse les limites de l'autorité narrative pour y inclure les référents extra-littéraires. Le mode de l'autorité déclarée permet donc au narrateur de participer aux discussions littéraires, sociales et intellectuelles d'une culture à l'intérieur de son récit (17). Bref, ce style de narration accorde une autorité au-delà de la portée du récit. Je

---

<sup>7</sup> Toutes les définitions des modes de narration féministes sont tirées de Lanser, 1992.

m'appuierai précisément sur cette dernière distinction quand je démontrerai qu'une voix autodiégétique peut être aussi auctoriale qu'une voix hétérodiégétique.

Le mode auctorial permet aussi au narrateur de faire des interventions dans son récit, de parler directement à son narrataire, et ces interventions sont un autre signe de l'autorité narrative. Dans son livre *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, ainsi que dans son article "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot", Robyn Warhol soulève des différences entre les interventions narratives d'écrivains hommes, et celles d'écrivains femmes dans la littérature anglaise du dix-neuvième siècle, et elle démontre leurs fonctions différentes. Bien qu'il convienne de remarquer que Warhol voit les interventions des femmes comme une façon de se créer une voix publique, pour cette étude, j'adopte seulement la définition de Lanser de toute intervention comme signe d'autorité narrative.

Qu'est-ce que ce mode auctorial nous laisse voir de ce qui est oublié par la narratologie traditionnelle? C'est que, en tant que mode qui exerce et accorde un certain pouvoir, le mode auctorial a été classiquement réservé aux hommes, si bien qu'un auteur femme ne garantissait pas nécessairement une voix féminine, et que, si "une voix auctoriale se disait féminine, elle courait le risque d'être (dis)qualifiée" (17, c'est moi qui traduis).<sup>8</sup> Il est nécessaire de souligner ici que, si le

---

<sup>8</sup> "[A]uthorial voice has been so conventionally masculine that female authorship does not necessarily establish female voice [...] when an authorial voice has represented itself as female, it has risked being (dis)qualified."

mode auctorial présentait des limites pour les femmes, il leur a permis aussi d'avoir accès à l'autorité, car la voix auctoriale sépare le "je" narrant du corps féminin (17). Cette autorité n'aurait pas été accessible aux femmes sans la voix auctoriale. Le plus souvent, elles se limitaient au mode personnel, qui laisse de côté les difficultés du mode auctorial.

Le mode personnel diffère du mode auctorial en ce que le narrateur personnel est un narrateur autodiégétique. Comme le mode auctorial, le mode personnel peut désigner des instances narratives publiques et il permet au narrateur de mettre l'accent sur l'acte même de narration. Au niveau de la simple narration, donc, la seule différence entre un narrateur auctorial et un narrateur personnel est que l'un est hétérodiégétique et l'autre autodiégétique. Cependant, les deux modes diffèrent de beaucoup sur la question de l'autorité:

[L]a voix personnelle est à certains égards moins redoutable pour les femmes que la voix auctoriale, car un narrateur auctorial déclare de vastes pouvoirs de connaissances et de jugements, tandis qu'un narrateur personnel déclare seulement la validité du droit d'une personne à interpréter ses expériences (19, c'est moi qui traduis).<sup>9</sup>

Si la voix auctoriale a été surtout la voix de l'homme, la voix personnelle est devenue la voix de la femme, voix liée au manque d'autorité.

La voix personnelle offre donc une sauvegarde contre le risque que court l'écrivain femme qui adopte la voix

---

<sup>9</sup> "[...]personal voice in some ways [is] less formidable for women than authorial voice, since an authorial narrator claims broad powers of knowledge and judgement, while a personal narrator claims only the validity of one person's right to interpret her experience."

auctoriale, le risque de ne pas être acceptée tout simplement à cause d'être femme. Si elle feint de n'écrire que pour un narrataire à l'intérieur du texte, elle ne court pas ce même risque, et la voix personnelle lui donne alors accès à l'écriture. Mais en même temps, la voix personnelle présente un autre risque: en exigeant le "je" narrant, elle confond la distinction entre la fiction et l'autobiographie. Je retournerai à ce concept et en ferai une longue étude dans mon analyse de Colette. La narratologie traditionnelle reconnaît aussi bien une voix personnelle dans la voix autodiégétique, mais elle ne considère ni le côté auto-référentiel, ni l'origine ou l'impact de la voix personnelle chez les écrivains femmes. Le dernier mode de la narratologie féministe, par contre, n'existe pas dans la narratologie de Genette.

Ce troisième mode est le mode communal. Il est unique et diffère des deux autres modes par le fait que, au lieu de représenter une voix qui parle pour un narrateur, la voix communale est soit une voix collective, soit une collectivité de voix qui partagent l'autorité narrative (21). Comme ce mode était si rarement employé avant d'être reconnu par la narratologie féministe, il n'y avait pas de terminologie narratologique pour l'expliquer. Lanser divise le mode communal en trois catégories: le singulier, le simultané et le consécutif. Sous le mode singulier, un narrateur "je" raconte au nom d'une collectivité; sous le mode simultané, une voix narrative mais *plurielle* "nous" raconte; et sous le mode consécutif, les membres d'un groupe racontent chacun à leur tour (21). Lanser explique que le mode communal est un produit

narratif des communautés marginales ou opprimées, et en ce qui concerne les femmes elle ajoute que, "[q]uoi qu'il soit possible de représenter la communauté féminine sans la voix communale, il est difficile de construire la voix communale sans construire la communauté féminine" (22, c'est moi qui traduis)<sup>10</sup>. Le mode communal représente alors une considération supplémentaire à la narratologie traditionnelle, et inversement, il démontre qu'il existe une littérature des communautés marginales, littérature qui a été ignorée par les narratologues. Certes, cette omission de la part de la narratologie traditionnelle est due au refus de prêter attention au contexte narratif. Justement, on peut conclure que les modes narratifs auctorial, personnel et communal nous permettent de considérer le contexte communicatif, et en même temps, ils sont délimités par ce contexte. Afin d'étudier plus complètement la relation réciproque entre le contexte narratif et le narrateur, Lanser identifie trois concepts qui examinent cette relation.

***Le statut, le contact et la position: où et qui est le narrateur?***

Le "statut", le "contact" et la "position" désignent respectivement les relations affectives entre le narrateur et son acte narratif, le narrateur et son/ses narrataire(s) et le narrateur et son monde narré. Quand on étudie les relations entre un narrateur et tout ce qui entoure l'acte narratif et le

---

<sup>10</sup> "Although it is possible to represent female community without communal voice, it is difficult to construct communal voice without constructing female community."

récit, on arrive à percevoir, à l'intérieur de limites, qui est ce narrateur. Au lieu de désigner où le narrateur se trouve par rapport à son récit, comme c'est le cas avec la narratologie de Genette, les concepts de statut, contact et position permettent de connaître le narrateur; ils servent à dévoiler sa *personnalité*. Comme ces concepts sont assez complexes, je les expliquerai plus complètement dans le quatrième chapitre, où ils sont employés dans une lecture de *La Naissance du jour*<sup>11</sup>.

Pourquoi adopter cette narratologie féministe? D'abord et surtout parce qu'elle permet la considération du contexte communicatif dans l'étude de la narration. Ce contexte communicatif, à son tour, permet de voir l'évolution de notions d'écriture masculine et féminine, nécessaires dues à la suppression historique de la voix féminine. Le sexe de l'écrivain, ainsi que le contexte social de l'écriture, a décidé quel genre de voix sera adopté. Historiquement, l'écrivain avait le choix entre la voix auctoriale (masculine), qui détient l'autorité narrative, et la voix personnelle (féminine), qui réduit l'autorité mais qui permet aux femmes

---

<sup>11</sup> Il convient de souligner que le concept de contact, ou de la relation entre le narrateur et son narrataire, et la conception de ce dernier qui en sort a été discuté par Gerald Prince: "...on peut, d'autre part, caractériser une narration quelconque d'après le genre de narrataire à qui elle s'adresse. Il serait vain, parce que trop long, trop compliqué et trop imprécis de distinguer différentes catégories de narrataires selon leur tempérament, leur état civil, ou leurs croyances. Par contre, il est assez facile de classer les narrataires d'après leur situation narrative, d'après leur position par rapport au narrateur, aux personnages, à la narration." (1973, 187). Le narrataire de Prince est alors défini plus par rapport de sa position que l'est le narrataire de Lanser. (Voir le Chapitre 4).

d'écrire. Pour elles, souvent l'acte d'écriture était (et continue à être) le but même de la narration:

The act of writing becomes the fulfillment of desire, telling becomes the single predicated act, as if to tell were in itself to resolve, to provide closure. *Récit* and *histoire*, rather than being separate elements, converge, so that telling becomes integral to the working out of story (Lanser, 1981, 357).

Avec la reconnaissance de l'importance de l'acte narratif lui-même, il devient possible non seulement de mieux comprendre un récit, mais aussi de mieux identifier ses complexités et ses nuances. Cela se verra tout spécialement dans le cas de *La Naissance du jour*, où l'utilité de la narratologie féministe est si forte qu'elle sert à démêler le problème interminable du genre littéraire du livre.

## CHAPITRE 2

## LA CRITIQUE ET LA NAISSANCE DU JOUR

--Je ne pus lui dissimuler le découragement jaloux, l'injuste hostilité qui s'emparent de moi quand je comprends qu'on me cherche toute vive entre les pages de mes romans.

--Colette, *La Naissance du jour*

--Aujourd'hui, autant que dans ma mémoire et celle de mon cœur, je cherche Colette dans ses livres, avec la chance insigne de pouvoir à chaque page l'y trouver.

--Maurice Goudekot, *Près de Colette*

À sa première publication, *La Naissance du jour* portait le nom de "roman". Rares sont ceux qui ont donné au livre cette étiquette depuis. Dès son apparition, le genre littéraire de ce livre a été longuement discuté, sans jamais donner de résultats définitifs ou permanents. Colette elle-même a ajouté à la confusion avec cette fameuse affirmation: "Cher ami, on ne peut rien cacher à votre clairvoyance, vous avez flairé que dans ce roman le roman n'existait pas" (cité par Barbour, 242). Certes, il y a aussi désaccord quant à la signification de ces mots écrits par Colette à André Billy. Le critique Michel Mercier suggère que Colette a voulu indiquer par sa déclaration qu'il y a, dans *La Naissance du jour* ("ce roman"), quelque chose de nouveau, qu'il propose un départ du roman typique ("le roman") (1986, 59). La plupart des critiques sont d'accord que *La Naissance du jour* comprend en effet deux parties: une partie autobiographique et une partie fictive. Leur manière de décrire et d'expliquer ces deux parties sont nombreuses et variées. Avant de considérer

quelques analyses de *La Naissance du jour*, il serait propice d'abord de regarder le livre même et de se demander: quelle est son histoire, et quelle est son *histoire*?

## I. Le livre

Ses éditeurs ont exigé de Colette un roman, et en juillet 1927, elle s'est installée à La Treille Muscate, sa maison à Saint-Tropez, avec son ami Maurice Goudekot pour en commencer l'écriture. Elle n'a terminé le livre qu'en hiver 1928 à Paris, et en mars de cette même année, Flammarion a fait paraître *La Naissance du jour / roman*. Il est généralement accepté maintenant que *La Naissance du jour* ne portait l'étiquette "roman" qu'à cause des commandes du marché des livres: bref, les romans se vendent. Certains critiques ont vu dans la création fictive une trahison de la poésie du livre: "Ayant promis à ses éditeurs un roman, elle crut devoir - et c'est dommage - y introduire une affabulation" (Goudekot, 53). Anne Ketchum écrit, "Beaucoup se sont étonnés qu'un livre de cette tenue fût place à l'intrigue médiocre qui intéresse le jeune Vial à une Colette vieillissante" (Ketchum, 1968, 224). Même Colette avouait la difficulté qu'elle avait eu à créer la partie fictive du livre: "Mon roman se défend comme un démon contre moi," écrivait-elle à son ami Léopold Marchand (préface de *La Naissance du jour* 6). Mais comment distinguer la partie fictive de l'autre partie? Et enfin d'où vient le récit?

La plupart des critiques sont d'accord que la partie fictive n'est pas introduite avant le chapitre cinq, où commence l'histoire d'amour ou l'histoire du renoncement. Le

début de cette histoire est surtout signalé par l'entrée en scène de Vial, jeune homme que l'on sait fictif, qui devient amoureux d'une femme dans la cinquantaine s'appelant "Mme Colette." Mme Colette, qui se trouve à Saint-Tropez entourée de ses amis, décide de ne pas accepter les avances de ce jeune homme, préférant le "donner" à une jeune femme qui est amoureuse de lui, Hélène Clément. Ce résumé est bref, mais il se justifie car, après tout, l'histoire est "mince", pour emprunter le mot de Goudekot.

L'autre partie, celle qui précède le cinquième chapitre, est beaucoup plus complexe, mais on peut en soulever les thèmes mentionnés par presque toute la critique. Je soulève ici les thèmes dominants, afin de proposer un point de départ. L'intrigue de cette partie encadrante est plus complexe que celle de la partie fictive. Il s'agit d'une femme, Colette, dans sa maison de Provence, qui relit les lettres de sa mère défunte. Elle "parle" à ces lettres, invoquant le fantôme de sa mère, et voyant dans sa mère l'incarnation du "comment vivre" pour une femme vieillissante. La nature, la maison, les bêtes figurent dans cette vie modèle, ainsi que le renoncement à l'amour. D'après la mère, Sido, "L'amour, ce n'est pas un sentiment honorable..." (Colette, 38). Certainement, le thème de l'écriture est aussi essentiel à ce récit: l'écriture comme profession, l'écriture comme besoin chez Colette, et l'écriture comme acte.

Ce qui déroute surtout le lecteur et la critique est que les deux parties comprennent des renseignements historiques: les lieux, les noms des amis de Colette, et surtout le fait que

les deux parties sont racontées par une femme écrivain qui s'appelle "Colette". Et ainsi commence le jeu qui a si bien occupé la critique: qui est cette "Colette"? On cherche la réponse surtout dans l'autre question centrale soulevée par ce livre, celle du genre littéraire. Si on peut cerner le genre, peut-on cerner aussi l'identité de "Colette"? Cette quête a fait naître trois écoles de pensée principales: celle - moins fréquentée - qui veut que le livre soit de la "pure" fiction, celle qui déclare par contre que le livre est plutôt de l'autobiographie et celle - la plus répandue - qui voit nettement deux récits séparés. Souvent les frontières entre ces trois divisions sont floues: si le livre est "le plus beau" des romans de Colette, il montre aussi une "fausse Colette, *Colette plus vraie que nature*" (Mallet-Joris, 55-56, c'est moi qui souligne). Cependant, on peut voir ces trois écoles de pensée comme les positions critiques centrales, d'où il est possible de voir les déviations. Dans l'étude qui suit, je vais présenter le cas des critiques qui ne reconnaissent que l'aspect fictif dans *La Naissance du jour*, pour ensuite le comparer au cas des critiques qui y voit surtout de l'autobiographie, toujours en admettant que les frontières ne sont pas étanches.

## II. La fiction

Rares sont ceux qui voient dans *La Naissance du jour* une fiction pure. Les signes d'une réalité référentielle sont trop nombreux pour que la plupart des lecteurs et critiques les ignorent. Cependant, certains chercheurs ont essayé de prouver

qu'en dépit de la présence des lieux et des personnes réelles apparaissant dans le livre, "Colette a reconnu elle-même avoir écrit un roman" (Mercier, 1986, 59). Dans un article assez convaincant, "'Homme, mon ami...' *La Naissance du jour*: l'analyse du texte et les apports de l'histoire du texte", Michel Mercier étudie les versions manuscrites du livre, pour suivre l'évolution du personnage masculin. Il démontre que le personnage de Goudeket, le vrai jeune homme dans la vie de Colette, est peu à peu effacé pour enfin être remplacé par "une ombre", Vial (62). Selon Mercier, Vial devient finalement un "simulacre de Goudeket", ou plutôt, de ce que Goudeket ne devrait pas être (61). S'accrochant à cette vision de Vial comme simulacre de Goudeket, Mercier en tire la conclusion que "*La Naissance du jour* est bien un roman d'un genre nouveau, écrivain et héroïne confondues" (64) qui savent aimer "l'homme-fleur" qui sait lui, "aimer la femme en laissant le champ libre à l'écrivain" (64). Tandis que Mercier accuse Vial de confondre l'auteur et la femme (61), on le voit ici, lui aussi, tomber dans le même piège, parce qu'il ne distingue pas lui-même entre l'écrivain et l'héroïne: il les voit "confondues" et préfère les désigner ensemble "elles" au lieu de tenter de les distinguer. Si son idée de base est que Vial représente ce que Goudeket ne doit pas être, il est évident que Goudeket échoue, car, pour reprendre le deuxième épigraphe à ce chapitre, on voit que lui aussi cherche Colette dans ses livres. Vial ne peut pas être alors le simulacre de Goudeket, comme le propose Mercier, car celui-ci devient enfin le troisième mari de

Colette et reste avec elle jusqu'à sa mort<sup>1</sup>. L'interprétation de Mercier est ainsi détruite, et jusqu'à un certain point, Mercier cède que *La Naissance du jour* pourrait être placé dans la catégorie du roman autobiographique, à cause de ses figurants réels (59). Il est intéressant de noter aussi que, dans la discussion qui suivait la présentation de son article au Colloque de Sarrebruck, Mercier dit que "*La Naissance du jour* n'est pas un véritable roman, mais un acte nécessaire à Colette dans sa vie" (64). On retournera à ce concept de l'écriture comme but en soi, but auquel Mercier fait allusion ici.

Une autre critique qui essaie de prouver le statut romanesque de *La Naissance du jour* prend le personnage de Sido comme point de départ, au lieu du personnage de Vial. Valérie C. Lastinger regroupe trois des livres de Colette - *La Maison de Claudine*, *Sido* et *La Naissance du jour* - pour en former une trilogie du genre "souvenirs d'enfance" et dont le personnage central est Sido (Lastinger, 542). Au lieu de voir *La Naissance du jour* comme une autobiographie dans laquelle Colette a inséré de la fiction, elle voit le livre à l'inverse, comme de la fiction embellie de bribes autobiographiques. Elle suggère que Colette utilise les détails autobiographiques ainsi que la narration à la première personne pour prouver que Sido (personnage) est Sido (mère de Colette) (543). Lastinger prend comme base textuelle les lettres de Sido: "Si elles [les lettres] s'inspirent parfois de lettres authentiques, elles sont suffisamment remaniées, tant dans le fond que dans la

---

<sup>1</sup>Ce n'est pas par hasard que Goudekot avoue qu'il cherche sa femme dans ses livres après qu'elle est morte.

forme, pour que leur attribution soit accordée non à Sidonie Landoy, mais à sa fille" (545). Lastinger montre en outre que si la Colette de *La Naissance du jour* était une Colette autobiographique, "Colette-je-narrateur se féliciterait d'être sa propre fille..." (545), à cause de la fameuse lettre du cactus rose, lettre écrite proprement dit par Colette, mais dont elle déclare tirer une fierté, la fierté d'être la fille de "celle qui écrivit cette lettre" (Colette, 20). Selon Lastinger, même la narration à la première personne n'est utilisée que pour créer "une illusion du réel" (Lastinger, 545). Cependant elle voit du mensonge dans le je-narrateur, car il "se déclare habité par Sido".

Lastinger écrit longuement aussi sur les "deux" Sido - Sido personnage et Sido personne. Bien que je sois d'accord avec la proposition que les lettres de Sido doivent être attribuées à Colette - j'y retournerai plus tard -, je ne suis pas d'accord que la présence indépendante de Sido personnage et de Sido personne soit assez forte pour accorder à *La Naissance du jour* le statut de "roman". Lastinger appuie sa notion en renvoyant aux deux autres livres, *La Maison de Claudine* et *Sido*. Avec seulement *La Naissance du jour* devant soi, il est difficile d'arriver à la même conclusion. D'ailleurs, il semble que Lastinger insiste trop: "[o]r *La Naissance* n'est pas seulement 'l'oeuvre de Sido'; elle est avant tout ce que l'auteur a voulu qu'elle soit: un roman, avec une intrigue [sic]" (548) et "[non], *La naissance du jour* est bien un roman" (550). Elle avance que l'intrigue de ce roman est "la recherche par la narratrice d'un moyen de retourner là d'où

elle vient, c'est à dire au sein maternel. L'histoire amoureuse de Vial est l'un des mécanismes de ce retour..." (550). On voit dans cette dernière citation le mot "narratrice", et je le soulève tout simplement pour attirer l'attention sur le fait que Lastinger évite d'appeler "Colette" la Colette qui apparaît dans *La Naissance du jour*: elle ne veut pas se laisser prendre au piège si bien établi par Colette, le piège de confondre la Colette fictive avec la Colette vivante. Cependant, elle utilise les mots "Colette", "je-narrateur", "narratrice" et "auteur fictif" de façon interchangeable. Certes, son but n'est pas d'étudier la Colette textuelle ici.

Avant de considérer la question de l'autobiographie, il y a avantage à regarder une critique qui est aux marges du camp du "roman". Tout comme Lastinger, Jacques Dupont, dans son livre récent *Colette*, voit le remaniement des lettres de Sido comme preuve suffisante pour la transformer en "personnage" et pour nommer donc *La Naissance du jour* "roman." Mais, Dupont va plus loin dans son analyse du récit, pour en tirer deux récits: "la fiction" et "l'autofiction". Dupont mérite d'être longuement cité, parce que sa façon de concevoir *La Naissance du jour* se rapproche de ma propre conception. De même, je partage sa vision de Colette comme narratrice qu'il appelle le "moi hypothétique", mot que je n'emploie pas dans mon analyse, mais qui est juste:

On discerne alors plus nettement qu'à la fiction romanesque mettant en scène 'Colette' se combine alors une autre 'fiction', une 'autofiction' construisant un moi problématique ou hypothétique, ni 'vrai' ni 'faux', mais expérimental, une personne inédite tenant, à mesure que le texte progresse, de se hisser

au rang de personnage.... Le livre peut alors se comprendre comme la mise en scène d'une quête identificatoire, et la mise en place d'un projet de maturation visant à réduire l'actuelle, l'effective distance entre ce qui est et ce qui devrait être. (60-61)

Dupont s'occupe aussi du "statut ambigu et pluriel de la personne (du personnage?) qui dit <je>" (59). Cette interprétation des deux "personnalités" de Colette distingue en partie l'analyse de Dupont de celle des autres critiques qui voient dans *La Naissance du jour* l'élément fictionnel: il soulève la narratrice, "Colette", qui est personnage de fiction, et remarque qu'elle "se confond ... avec la romancière nommée Colette" (58). Même si les deux Colette se confondent, Dupont reconnaît justement que le nom "Colette" veut désigner deux présences. Reconnaisant l'aspect autobiographique du livre, Dupont arrive finalement à l'étiquette unique "fiction antiromanesque" (61).

### III. L'autobiographie

Mercier, Lastinger et Dupont sont plutôt uniques dans leur vision de *La Naissance du jour* comme roman. Plus nombreux sont les critiques qui insistent sur les qualités autobiographiques du livre. Il y a plusieurs conceptions de l'autobiographie et de ses variantes. D'un côté, quelques-uns ont essayé de construire une autobiographie de l'écrivain en rassemblant plusieurs de ses livres et autres écrits. Une de ces "autobiographies", *Colette, autobiographie tirée des oeuvres de Colette* par Robert Phelps, paru d'abord en anglais, porte dans la version française un avant-propos écrit par

Maurice Goudeket. Bien que Goudeket - le troisième mari de Colette - y avoue que dans certains des livres de Colette, y compris *La Naissance du jour*, "le personnage qui dit 'je' est Colette, mais l'intrigue reste strictement imaginaire" (ix), il donne son appui au livre, et ne nie pas le sous-titre "autobiographie." Il déclare que dans *Colette* "[l]entement la vie de Colette s'y déroule" (x), phrase qui soutient l'étiquette "autobiographie" employée par Phelps.

S'ajoute à l'interprétation d'autobiographie *Colette par elle-même*, un ouvrage de vulgarisation, dont un des "auteurs" est Germaine Beaumont, longtemps la secrétaire de Colette. Dans une longue introduction qui fait à peu près le quart du livre, Beaumont rend hommage à l'écrivain, et cet hommage est souvent gênant: "Je garde précieusement - le sait-elle? - un petit morceau de la cretonne à impressions chinoises qui tendait les murs de sa chambre à Rozven" (Beaumont et Parinaud, 33). Le but principal de cette introduction - à part celui de souligner la gloire de Colette - est de signaler la relation entre l'écrivain et la secrétaire, de donner à la deuxième le droit de compiler les extraits dans "l'autobiographie". Dans la partie regroupant surtout des extraits des oeuvres (livres, articles) de Colette, les "auteurs" font souvent la mise en scène des oeuvres, et partout dans le livre on trouve des photos de Colette et d'autres personnes dans sa vie. Certes, les auteurs ne déclarent jamais ouvertement qu'ils construisent une autobiographie, mais ils invitent le lecteur à chercher Colette dans ses écrits: "[d]ans cette oeuvre [*La Vagabonde*] les documents autobiographiques abondent. Nous faisons

connaissance avec un nouveau modèle de Colette, beaucoup plus vrai que tous les autres..." (122). La plupart des autres critiques se rangeant du côté de l'autobiographie ne sont pas aussi hardis que les compilateurs de *Colette* et de *Colette par elle-même*. Mais, si elles n'osent pas donner l'étiquette "autobiographie" aux livres de Colette, elles y voient des récits autobiographiques.

Les "autobiographistes" - ainsi vais-je appeler ceux qui voient *La Naissance du jour* surtout comme de l'autobiographie - ont le problème inverse des "fictionnalistes". Ceux-ci doivent "nier" l'autobiographie du livre (en prouvant que Sido est un personnage, par exemple), et ceux-là doivent trouver une explication convainquant de la présence de la fiction dans le récit. Les autobiographistes commencent enfin à faire percevoir la distinction entre la Colette fictionnelle et la Colette historique. Il faut noter que la plupart des articles qui questionne cette dualité ont été écrits récemment. Je ne crois pas que ce fait revienne du hasard.

Un bon point de départ pour l'étude de l'autobiographie est proposé par Anne Ketchum. Elle dit que dans *La Naissance du jour*, Colette "va tenter de se représenter les avantages d'une existence débarrassée de la passion, et tout entière occupée à chercher en ce bas monde une sérénité accessible, peut-être un peu conventionnelle" (Ketchum, 1968, 224). Notant que plusieurs ne comprenaient pas la fonction de l'histoire de Vial dans ce livre, Ketchum explique que "[l]a raison, bien simple, en est que les éditeurs de Colette avaient exigé un roman et qu'il lui fallut bien s'exécuter" (Ketchum, 1968, 224-

25). Rappeler au besoin de produire un roman est une "excuse" commune parmi les autobiographistes, et il faut admettre qu'il est valable.

Pour sa part, Jerry Aline Flieger explique que percevoir l'oeuvre de Colette comme de l'autobiographie est une fonction du lecteur. Elle explique que, même quand la narratrice nous met en garde contre son identité fausse, comme lecteurs, on veut la croire. De plus, il est impossible d'ignorer Colette comme personne historique car la narratrice, s'appellant Colette et disant "je", incline le lecteur à voir la Colette historique dans ses oeuvres (Flieger, 9-10). Flieger nous avertit contre ce désir rappelant les lettres de Sido et l'aspect fictif du renoncement: "...even while 'Mme Colette' is finding the peace of old age, immersing herself in her autobiographical work, taking inventory of each and every scar - the real Colette is living it up with her young lover in Provence" (Flieger, 25). D'après Flieger, *La naissance du jour* devient alors une autobiographie fictive.

Mais, il ne faut pas oublier que si nous, lecteurs, voulons voir dans "Mme Colette" (étiquette que plusieurs critiques utilisent pour différencier Colette narrative et Colette historique), la faute doit être partagée par Colette elle-même. Certes, on ne doit pas accepter aveuglément ce que dit un narrateur, mais, en utilisant son propre nom, en utilisant le "je" narratif, Colette nous invite à confondre son personnage narratif avec sa personne. Comme j'ai souligné ailleurs, même la critique hésite à séparer les deux. Cependant, parfois on rencontre un critique qui soulève les

multiples personnalités de "Colette" dans *La Naissance du jour*. L'une d'elles, Yolande Helm, a justement identifié trois présences "Colette" dans le livre: l'auteur, la narratrice et la *persona*, et elle considère la relation entre les deux premières:

La voix de la narratrice dans 'Naissance' est marquée par la double composante de la vie et de la fiction; la 'vraie' Colette et la Colette fictionnalisée se mystifient l'une l'autre et se réfractent dans de véritables méandres miroitants (Helm, 467).

On voit dans cette citation que Helm ne divise pas la voix narrative.

Compte tenu de la vie et de la fiction, Helm démontre que d'après les définitions de Philippe Lejeune, *La Naissance du jour* ne peut être défini ni comme fiction, ni comme autobiographie (466-67). Bien qu'elle n'utilise pas le nom "autoportrait", tout en remarquant que la fiction et l'autobiographie sont présentes dans le livre, Helm conclut que "le but de 'Colette' n'était pas d'écrire l'authenticité de sa vie mais de faire de beaux textes.... La narratrice écrit moins sa vie qu'elle ne s'écrit" (473). Même si Helm reconnaît les deux composantes de *La Naissance du jour* - l'autobiographie et la fiction -, elle souligne que la partie fictive a été créée "pour des exigences de publication" (472). Elle est pertinente également parce qu'elle affronte un problème féministe: "<Colette>, elle ne se conforme pas à l'autobiographie masculine conventionnelle et défie/déjoue la norme littéraire, le moule traditionnel du genre" (Helm, 473).

Tentant de prouver que la Colette la plus souvent perçue

comme *fictive* est en réalité la Colette *autobiographique*, Christiane Makward avance l'idée qu'il y a deux Colette dans ces livres: la Colette "historique" et la Colette "mythique". La première, écrit Makward, est la Colette de *Journal à rebours*, et la deuxième est la Colette de *La Naissance du jour*. Makward déclare qu'il est dangereux "pour 'la vraie/historique' Colette d'admettre - à l'écrit ... que la Colette 'mythique/littéraire' est la vraie Colette" (Makward, 187, c'est moi qui traduis). Elle démontre la stratégie de changer les référents et leurs signifiants employée par Colette pour construire le mythe. Makward prend comme exemple de cette stratégie une plante mondaine, qui devient dans *La Naissance du jour* le "cactus rose". "Cette stratégie, aussi appelée 'l'art'," empêche le lecteur de démêler le mythe et la réalité (188). Elle démontre alors que Colette fait exprès de se cacher là où elle est. Il faut la *chercher*. Comme Ketchum l'explique, "[t]rop de lecteurs, trop de critiques même s'y sont laissé prendre - oubliant que Colette, étant femme, eut la délicatesse de ne vouloir se livrer qu'à ceux qui voudraient bien se donner la peine de lire entre les lignes..." (Ketchum, 1968, 9).

Une autre manière habile de capter l'aspect autobiographique de *La Naissance du jour* est de l'étiqueter "autoportrait." Nancy Miller explique bien la différence entre l'autobiographie et l'autoportrait: l'autobiographie traduit "Ce que j'ai fait", tandis que l'autoportrait désigne "Qui je suis" (Miller, 166). Miller explique que l'histoire d'amour ne crée pas la structure de *La Naissance du jour*, et que cette

histoire n'est qu'un exemple des règles de l'amour. Elle admet, cependant, que l'histoire de Vial est fictive, et qu'on doit alors mettre *La Naissance du jour* du moins dans les marges de l'autoportrait (168). Désigner *La Naissance du jour* un autoportrait nous permet alors de voir la Colette narrative comme la Colette historique, et en même temps démontre comment le genre du livre peut aider à fixer l'identité de Colette.

Parfois un critique interprète *La Naissance du jour* d'une manière complètement différente. Une de ces critiques mérite cependant d'être étudiée avec les autobiographistes parce qu'elle voit que l'identité de Colette prend forme dans l'écriture:

Je vois *La Naissance du jour*...comme un modèle ludique disponible à une femme qui écrit pendant qu'elle cherche à réfléchir et à constituer le processus par lequel elle se crée à travers la forme narrative donnée (Barbour, 244, c'est moi qui traduis)<sup>2</sup>.

Au lieu de diviser le livre tout simplement en deux, situant la partie fictive à partir du chapitre cinq, Barbour voit dans *La Naissance du jour* quatre espaces narratifs: les lettres, l'histoire d'amour, la prose poétique et la discussion textuelle (250). Elle dit que l'identité de l'auteur est présentée comme le sujet du livre, et que "juste avant la fin, tous les niveaux narratifs semblent retourner à leur créatrice, Colette" (253, c'est moi qui traduis)<sup>3</sup>.

Barbour est la seule à reconnaître deux éléments

---

<sup>2</sup> "I see *La Naissance du jour* as a model for the potential of play available to a woman writing as she seeks to reflect and constitute her process of creating herself through the narrative form as it is given."

<sup>3</sup> "[J]ust before the end, all narrative levels seem to return to their creator, Colette...."

importants à mon analyse du livre. Premièrement, elle voit que la première partie du livre est comprise largement de questions, et que les réponses à ces questions ne sont pas présentées. Elle dit que la partie fictive de l'histoire, la partie où l'on trouve Vial, présente "Mme Colette" à la quête de ces réponses (244). Elle déclare aussi que ces questions entourent et interrompent le premier niveau, le niveau qu'elle appelle la "discussion textuelle" (244). Barbour voit aussi des interruptions par d'autres niveaux narratifs dans l'histoire d'amour (246). On verra que j'interprète ces interruptions comme venant d'une seule voix narrative, tandis que Barbour les attribue à plusieurs autres voix. Il faut aussi souligner que Barbour ne fait jamais l'étude des voix narratives, même si elle déclare qu'il y en a plusieurs (243). Grâce à la discussion des questions qui encadrent l'histoire fictive, ainsi qu'aux interruptions dans l'histoire fictive par d'autres niveaux narratifs, l'analyse de Barbour s'approche le plus près de la mienne. J'aimerais donc transcrire une dernière citation d'elle avant de conclure. "Est-ce que nous pouvons, comme lectrices et écrivains femmes, peut-être faire appel à nos propres sens pour décoder le monde et faire de la lecture et de l'écriture le site de notre propre création?" (253, c'est moi qui traduis)<sup>4</sup>.

La variété de points de vue même chez les autobiographistes est vaste. Ceux qui veulent y voir de l'autobiographie "pure" ont reconstruit les écrits pour leur donner un aspect chronologique, dans un effort d'en tirer

---

<sup>4</sup> "Can we as women readers and writers perhaps apply our own senses to the world and make reading and writing the scene of our own creation?"

l'histoire de la vie de Colette. Il faut souligner que ceux-ci n'ont jamais reçu la permission de Colette pour appeler ces recueils "autobiographie", et que l'écrivain n'a jamais donné le nom "autobiographie" à ses livres<sup>5</sup>. Justement, les deux dont j'ai parlé au début de cette section - *Colette, autobiographie tirée des oeuvres de Colette* et *Colette par elle-même* - ont publié leurs livres après la mort de Colette. Les autres autobiographistes hésitent pourtant à employer l'étiquette "autobiographie pure" quand ils parlent des livres de l'écrivain. Ils l'appellent autobiographie fictive, fiction autobiographique, autoportrait ou autofiction. Il faut aussi remarquer que souvent les stratégies utilisées par la critique pour appuyer l'argument "fiction" sont aussi bien employées pour maintenir le côté "autobiographie." Les lettres de Sido en fournissent le meilleur exemple. Pour convaincre que *La naissance du jour* est une oeuvre de fiction, les fictionnalistes démontrent que ces lettres étaient vraiment créées par Colette, et que Sido n'est que personnage (*fictif*). Les autobiographistes prétendent que cette même réécriture des lettres fait le portrait de Colette, et que le livre est alors autobiographique. Les deux écoles soulèvent aussi un autre thème commun: l'écriture.

#### IV. Un trait en commun: l'écriture

Quelle que soit la désignation du genre de *La Naissance du jour*, il faut souligner que souvent la critique est d'accord

---

<sup>5</sup> Philippe Lejeune, écrivain renommé pour ses livres au sujet de l'autobiographie comme genre, a déclaré: "Pour moi, un autobiographe, ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur sa vie, c'est quelqu'un qui dit qu'il dit la vérité sur sa vie" (c'est moi qui souligne).

sur un thème: la suprématie de l'écriture chez Colette, si bien que le but de l'écriture est l'écriture même. Margaret Davies appelle le livre "un spectacle qui réchauffe le coeur, celui d'un écrivain écrivant afin d'exorciser les impuretés du passé, de profiter autant que possible du présent, et par la contemplation d'un idéal (sa mère) de se transcender dans l'avenir" (Davies, 72, c'est moi qui traduis)<sup>6</sup>. Sarah Barbour souligne que le modèle dont il est question dans *La Naissance du jour* est justement l'acte d'écrire lui-même, et que Colette cherchait dans cet acte une identité féminine (Barbour, 243). Eisinger et McCarty approfondissent cette idée: "Pour l'écrivain femme, la création de soi et la création du texte se mêlent: la femme littéralement doit 's'écrire'" (Eisinger et McCarty, 3, c'est moi qui traduis)<sup>7</sup>. Je cite ces critiques qui avancent que l'écriture est le but de l'écriture - et il y en a maintes autres - pour souligner que cette idée, qui ne peut être expliquée par la narratologie de Genette, fait partie de la théorie propre de la narratologie féministe:

Communication, understanding, being understood, becomes not only the objective of the narration but the act that can transform (some aspect of) the narrated world ... the narrative act itself becomes the source of possibility (Lanser, 1981, 357).

Les analyses critiques de la voix narrative chez Colette ne sont pas nombreuses. La raison de cette pénurie irait à ce qu'il a fallu délimiter le genre du livre avant d'aborder la

---

<sup>6</sup> "It is in fact the heart-warming spectacle of a writer writing in order to exorcise the dross of the past, to extract every ounce of profit from the present, and by the contemplation of an ideal (her mother) to transcend herself in the future."

<sup>7</sup>For the woman writer, the creation of the self and the creation of the text merge: the woman literally must 'write herself'".

question de la voix. À cause de ce manque d'attention à la voix propre, la question du genre de la voix a été également ignorée. Ceci est d'autant plus frappant que toutes les études du genre chez Colette. La critique a longuement considéré non seulement le genre littéraire des livres de Colette, mais aussi le renversement des genres des personnages<sup>8</sup>. Ailleurs, Marks souligne que même le nom "Colette" ignore les frontières entre genres (Marks, 1989, 891). Anne Duchamel Ketchum explique que Colette elle-même avait peur d'être masculine, peur exprimée dans ses textes narratifs ainsi que dans sa correspondance (Ketchum, 1981, 25). Erica M. Eisinger avance que même les intrigues chez Colette ne sont pas plus spécifiques à un genre (masculin/féminin) qu'à l'autre, et que ce qui se produit dans les histoires pourrait arriver aussi bien à un homme qu'à une femme (Eisinger, 100)<sup>9</sup>. Si l'on peut démêler le genre (l'identité sexuée) des voix narratives dans *La Naissance du jour*, peut-on aussi démêler le genre (littéraire) du livre lui-même?

Au chapitre 3 et au chapitre 4, je vais proposer que la critique a peut-être attaqué *La Naissance du jour* à rebours. L'étude de la voix narrative de *La Naissance du jour* selon la narratologie féministe dévoile justement deux voix narratives, dont l'une est plutôt masculine et l'autre plutôt féminine, selon la désignation de Lanser. La première appartient à la narratrice de la partie autobiographique et la deuxième à la

---

<sup>8</sup> Dans l'avant-propos au livre *COLETTE: The Woman, The Writer*, Elaine Marks fournit un excellent survol de cette question (Marks, 1981, ix-xi).

<sup>9</sup> Voir "Gender and Genre: Texts and Contexts" in *COLETTE: the Woman, the Writer* pour plus de renseignements sur la question du genre des histoires et personnages chez Colette (41-134).

narratrice de la partie fictive. Je vais montrer que, lorsqu'on a distingué entre ces deux voix narratives, il devient plus simple de faire aussi la distinction entre les deux récits. Je suis évidemment du côté des critiques qui voient la coexistence de fiction et d'autobiographie dans *La Naissance du jour*.

### CHAPITRE 3

#### DEUX VOIX, DEUX RÉCITS

##### I. La naissance d'une voix

À quel genre littéraire appartient le livre de Colette *La naissance du jour*? À la fiction? À l'autobiographie? Ou s'agit-il de fiction autobiographique, ou encore d'autobiographie fictionalisée? Comme on a vu au deuxième chapitre, toutes ces étiquettes ont déjà été employées pour désigner ce livre. Mais pourquoi la critique et les lecteurs ont-ils tant de difficulté à cerner le genre de *La naissance du jour*? La réponse réside dans les voix narratives, car il y a certainement deux voix narratives dans ce récit. Chacune de ces voix démontre ses propres traits distincts et chacune a un but narratif unique. La difficulté provient du fait que chacune des voix s'appelle "Colette". Par une analyse de ces deux voix, celle de Colette-écrivain et celle de Colette-narratrice, il devient possible de voir aussi deux récits, récits qui appartiennent à des genres littéraires différents. Avant de faire l'analyse des voix narratives, il conviendrait d'abord de repérer les deux récits. On verra ainsi que les deux récits sont justement délimités par leur voix narrative respective.

Le premier récit dans *La naissance du jour* appartient à Colette-écrivain. Il sert d'introduction au récit de Colette-narratrice. Cependant, la conclusion que ce récit est simplement situé à un niveau supérieur à celui de Colette-narratrice, comme l'avancerait Genette, ne suffit pas dans ce

cas. Afin de percevoir tous les éléments du récit, nous devrions considérer le but narratif au-delà de celui de l'encadrement: le récit de Colette-écrivain remplit aussi la double fonction d'excuse et d'explication pour le récit fictif de Colette-narratrice. On verra que ceci est une fonction du contexte narratif. C'est alors ce premier récit qui ressemble le plus à l'autobiographie, et il crée la scène pour le récit fictif, car il y a certainement une partie fictive dans *La naissance du jour*.

Cette partie fictive nous est racontée par Colette-narratrice. On verra que, alors que Colette-écrivain tâche de convaincre le lecteur qu'elle n'écrit que de la fiction, Colette-narratrice travaille à donner à son récit l'illusion de réalité. Les deux voix sont donc des voix menteuses, et il reste à voir où se trouve le réel, et où se trouve le fictif pour répondre à la question, "Est-ce bien menti?" (158)

L'ouverture bien connue de *La naissance du jour* démontre dès le début l'effort que met Colette-écrivain à nier la réalité dans son récit. Quelques cinquante ans avant l'apparition du pacte autobiographique de Philippe Lejeune, Colette semble répondre à ses exigences, mais en se défendant tout de suite contre son pacte, car elle prétend ne pas s'écrire: "Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait? Patience: c'est seulement mon modèle" (19). Cette citation qui paraît en tête du livre sert aussi à délimiter la partie que j'appellerais "le prélude" (19-53) au livre, car elle intervient aussi à la fin de cette partie. Elle marque le passage de la parole de Colette-écrivain à Colette-narratrice,

et un changement subtil de pronoms la deuxième fois qu'apparaissent ces phrases signale aussi un changement de narrataire. Le "Imaginez-vous" de l'introduction devient "imagine-t-on" plus tard. Clairement visé par le premier, le lecteur devient un "on" imprécis dans le deuxième, et cela marque le décalage entre les voix narratives.

Mais, qu'est-ce qui rend cette première partie distincte de la deuxième? Quelles caractéristiques font apparaître Colette-écrivain au lieu de Colette-narratrice? Et enfin à quel moment est-ce que cette dernière entre dans le texte? Pour répondre à la deuxième question, il est nécessaire de faire l'analyse de la voix narrative, mais pour répondre à la première question, il faudra avant tout regarder le récit propre. Que se passe-t-il dans ce prélude au livre?

Le prélude sert non seulement à expliquer ce qui va suivre, mais aussi, à identifier celle à qui Colette-écrivain veut s'expliquer - sa mère, Sido. Cette première partie constitue une odyssée intérieure par laquelle Colette-écrivain cherche à découvrir en elle-même sa mère. Comme elle vieillit, Colette-écrivain voit que "dans le miroir peu à peu [elle] lui ressemble" (20). Pourtant, elle tâche de démêler dans son image non pas simplement des traits physiques. Elle veut y reconnaître la réflexion "chaste et sereine" (21) de cette femme, dont les actions nobles et gracieuses sont chantées d'un bout à l'autre du livre. Cependant, elle ne connaît la fierté qu'en les minuscules habitudes partagées avec Sido - le lever tôt le matin, l'amour des aurores et des bêtes - et, surtout en étant la fille de cette femme. Mais déjà Colette ment: la Sido

à laquelle elle désire ressembler est en partie une création de Colette-écrivain. Et c'est cette fausse construction de la réalité qui jouera un rôle central dans le livre: "Aurais-je atteint ici ce que l'on ne recommence point?" (24) Elle va tâcher d'atteindre une réalité "autre" pour elle-même, ainsi que pour Sido.

De quoi veut-elle s'excuser? Pourquoi veut-elle construire cette autre réalité? La réponse se trouve peut-être dans la scène où elle imagine que Sido croit que l'homme dans le lit de sa fille est son propre cactus rose. Colette a honte de son comportement amoureux réel, et elle veut réécrire sa vie d'une telle manière que Sido sera fière d'elle, de manière à dissiper sa honte. À un certain moment, Colette écrit, "J'aurais dit à ma mère: <<Vois. Vois ce que je fais. Vois ce que cela vaut.>> .... Mais il était trop tard" (45). Il était trop tard, mais il ne l'est plus, car elle peut se réinventer grâce à la fiction. À ceux qui ne veulent pas la voir changer, elle réplique, "Je veux bien essayer encore" (31), et la Colette qu'elle veut créer apparaît alors sous la guise de Colette-narratrice.

*La naissance du jour* devient donc l'autobiographie du possible. On verra que la voix fictive de Colette, celle de Colette-narratrice, est le prolongement d'une Colette possible, car cette voix se soumet aux intrusions de Colette-écrivain. La docilité féminine de la voix de la narratrice répond aux espérances de la mère, imaginées par la fille. La voix de Colette-écrivain, par contre, n'annonce rien de cette docilité, puisqu'elle emploie des stratégies narratives plutôt fortes, et

donc, masculines, telles la voix publique. Lorsqu'elle utilise des outils narratifs féminins, comme le style épistolaire, c'est surtout pour montrer le contrôle qu'elle exerce en les manipulant, et en les transformant en signes de son pouvoir littéraire. Tout comme le metteur en scène d'une pièce de théâtre ne peut s'arrêter d'entrer sur scène pour donner des avis à ses interprètes, Colette-écrivain surgit maintes fois dans le discours de Colette-narratrice pour ajouter à ce qu'écrit sa narratrice.

Le modèle auquel elle réfère au début du livre est donc *elle-même*, mais c'est une Colette vue à travers l'image de la mère, une Colette qui aurait pu exister. Quand Colette-écrivain écrit ceci: "...ici-bas existe donc une sente potagère où je pourrais remonter mes propres empreintes?" (25), ce qu'elle cherche est une nouvelle identité. Colette-narratrice fera ce trajet dans son récit de l'histoire inventée de Vial et d'Hélène, mais toujours sous la direction de Colette-écrivain, et on verra que leurs chemins et leurs voix se croisent et s'entremêlent. Ainsi peut-on dire que la réalité rencontre la fiction, "[s]ans transition ni coupure" (25), tout comme son rêve permet aux images indépendantes de se croiser.

## II. La narration: voix publique, voix privée

Les deux narratrices de *La naissance du jour* emploient une voix publique, comme définie par Lanser: chacune écrit pour un narrataire qui est l'égal du lecteur. Mais, elles emploient la narration publique de deux manières différentes. Colette-narratrice l'emploie pour donner à son récit l'illusion

d'autorité narrative, car la voix publique est traditionnellement la voix qui détient et communique l'autorité. Cependant, elle reste timide même dans sa voix publique, car elle anticipe et donc se protège contre la résistance du lecteur: elle ne désigne jamais son public. On verra plus tard que cette hésitation de nommer un narrataire spécifique est signe d'une voix peu sûre de son autorité. Colette-écrivain, par contre, est confiante de sa narration. Comme on le verra, elle n'hésite pas à désigner son narrataire. Et comme elle possède l'autorité narrative, elle n'hésite pas non plus à employer les deux autres types de narration, la narration privée et la narration demi-privée.

Colette-écrivain consacre une partie de son récit à "parler" à un narrataire qui n'existe que dans le monde narré, celui de Sido. Elle lui "parle" comme si Sido était la seule personne à recevoir ses mots: "Tu m'écris ce jour-là...Que tu étais riche, ce matin-là, dans ta petite maison!" (52) Mais, tandis que la narration privée était d'habitude une forme de sauvegarde pour les écrivains femmes, surtout dans sa forme épistolaire, l'introduction de la narration privée dans *La naissance du jour*, sert, par contre, à démontrer l'assurance qu'assume Colette-écrivain dans son statut d'écrivain. En d'autres mots, là où d'autres écrivains femmes se sont réfugiées dans la narration privée pour se protéger contre le discours autoritaire, Colette-écrivain introduit la narration privée dans son récit comme signe de sa propre autorité. Les transitions entre sa voix publique et sa voix privée sont si soudaines qu'elles pourraient surprendre le lecteur. Seul un

écrivain certain de son autorité narrative risquerait de telles intrusions. En outre, la narration privée chez Colette-écrivain a une fonction centrale dans le récit: elle permet au narrataire de percevoir clairement l'esprit de l'écrivain. On verra plus tard qu'il est désirable que le narrataire partage les sentiments de Colette-écrivain envers sa mère. L'accès aux pensées intimes "privées" de l'écrivain est un moyen d'atteindre ce but.

Le récit de Colette-écrivain comprend aussi une narration que Lanser appelle "demi-privée"; il s'agit d'une narration qui semble destinée en premier à un narrataire privé, mais qui est en fait construite pour un destinataire autre que celui officiellement désigné. Les lettres de Sido servent d'exemple parfait à cette sorte de narration. Le destinataire de ces lettres est, au premier regard, Colette-écrivain elle-même. Mais, on verra plus tard que le vrai destinataire de ces lettres est le narrataire public, celui qui est l'équivalent du lecteur actuel ou historique. Ces lettres, transformées et présentées par Colette-écrivain, remplissent la même fonction que la narration privée: celle d'augmenter le statut de Sido. Au lieu d'employer alors la narration demi-privée pour *cacher* un message - fonction soulignée par Lanser - Colette-écrivain l'utilise pour *exposer* un message. Je montrerai ailleurs que Colette-écrivain utilise ces lettres pour communiquer au lecteur une fausse vision de Sido.

Colette-écrivain utilise donc les trois types de narration dans son récit. Cependant, au lieu d'employer la narration privée et la narration demi-privée pour se réfugier,

comme l'avaient fait historiquement les écrivains femmes, elle les emploie à des buts narratifs très spécifiques. En conséquence, elle transforme les formes privée et demi-privée en signes de son autorité narrative. Colette-narratrice, par contre, qui ne veut pas trahir sa fiction d'autorité, s'appuie sur la narration publique. Les styles de narration permettent donc à la différence entre les deux narratrices de se manifester. Le mode de narration ajoute à la distinction entre les deux.

### III. Le mode: une question d'autorité

D'après la théorie de Lanser, le mode auctorial comprend une voix hétéro- et extradiégétique, pour emprunter les termes de Genette. Bref, la voix appartient à un narrateur qui reste à l'extérieur de la diégèse. Pourtant, la voix auctoriale est aussi celle qui demeure la plus puissante, sous sa forme d'autorité déclarée. En employant ce mode d'autorité déclarée, Colette-écrivain se montre auctoriale, en dépit de sa voix *autodiégétique*. Je propose ici que, malgré le fait qu'elle n'emploie pas une voix hétéro- et extradiégétique, comme l'exige le mode auctorial, Colette-écrivain est auctoriale d'autant *plus à cause de son emploi du <<je>> narratif*.

D'abord, rappelons que le mode auctorial est le mode qui permet des *références extra-textuelles* (Lanser, 1992, 17). Colette-écrivain laisse voir ses connaissances littéraires - elle invoque Cassandre, héroïne de l'antiquité, par exemple - et elle va même plus loin: elle parle de ses propres œuvres, comme si ces livres devraient être connus par ses lecteurs:

"Je m'y nommais Renée Néré, ou bien, prémonitoire, j'agençais une Léa" (35); "...et Chéri vers Léa" (48). Le je(u) narratif est deux fois autoritaire ici: d'abord, Colette-écrivain fait des références extra-textuelles, et, deuxièmement, ce sont ses propres livres auxquels elle fait allusion.

Le mode ouvertement auctorial est aussi celui qui permet des *jugements* et des *généralités* sur le monde au-delà de la fiction. Colette-écrivain ne peut s'empêcher de donner ses opinions sur le monde et sur les créatures qui l'habitent. Le plus souvent, elle présente ses propres idées comme s'il s'agissait de vérités, et elle ne permet aucun argument: "Une femme se réclame d'autant de pays natals qu'elle a d'amours heureux" (28). L'instance où elle parle à la Provence en fournit un autre exemple, car là, elle ne juge pas simplement les nouveaux arrivés en Provence, mais elle ose même prédire l'avenir et donner des avis à la Provence:

Les autres, fatalement, te délaisseront.... Ils te laisseront, ceux qui sont venus sur la foi d'un casino, d'un hôtel ou d'une carte postale. Ils fuiront, brûlés, mordus par ton vent tout blanc de poussière. Garde tes amants buveurs d'eau à la cruche.... garde ceux qui versent l'huile religieusement....(29)

Dans cette citation, on voit clairement non seulement l'opinion négative qu'elle a des nouveaux-venus, mais aussi la révérence qu'elle garde pour les autres, ceux qui aiment et respectent la Provence, y compris elle-même.

Souvent, dès que Colette-écrivain porte un tel jugement, elle interrompt Colette-narratrice, parfois au milieu d'un paragraphe. Voici un exemple où Colette-narratrice est interrompue au milieu d'une discussion avec Vial par Colette-

écrivain, qui donne son opinion des hommes:

Ce n'est presque jamais impunément qu'un homme fait s'essayer à la gaminerie. Pour réussir, en outre, dans la canaillerie aimable, il lui faut une grandeur atavique dans le mal, le don de l'improvisation ... toutes vertus auxquelles l'extrême jeunesse n'est pas embarrassée de suppléer (128).

En un mot, quand on lit de tels jugements, même quand ils apparaissent à l'intérieur du récit de Colette-narratrice, c'est Colette-écrivain qui entre sur scène, car c'est à elle qu'appartient la voix auctoriale.

La voix auctoriale est aussi marquée par un narrateur qui adresse la parole au lecteur. La citation qui ouvre son livre fournit déjà un exemple, d'autres exemples abondent dans le livre. Encore une fois, Colette-écrivain peut surgir dans la narration de Colette-narratrice pour parler au narrataire public, comme dans l'exemple suivant, où Colette-narratrice vient de dire qu'elle a terminé son histoire de Vial. Colette-écrivain arrive à la scène pour dire au lecteur:

Je crois que c'est tout. Vous trouvez que c'est peu? Peut-être ne vous trompez-vous pas. Peut-être suis-je impuissante à vous peindre ce que moi-même je ne démêle pas clairement. (154, c'est moi qui souligne)

Ce qui rend cet exemple des plus significatifs parmi tous les emplois de "vous" dans le livre, est que, cette fois, Colette-écrivain invite son lecteur à se joindre à elle dans le jugement de son propre livre, et, ce faisant, elle l'inclut dans le processus narratif.

Mais le "vous" dirigé au lecteur n'est pas la seule instance où Colette-écrivain nomme son narrataire. On a déjà

vu qu'elle parle poétiquement à la Provence: "...et soumis, Provence, à tes vœux, ils rattachent ta couronne de vigne..." (29, c'est moi qui souligne). De plus, partout dans le livre elle "parle" à Sido. Elle l'appelle "ma compagne subtile" (155), "ma...revenante" (21) et, le plus souvent, elle l'interpelle par un simple "tu". Sido présente un cas spécial, car la mère était déjà morte quand Colette a écrit *La naissance du jour*. L'effet de ces désignations est de suggérer qu'elle se croyait capable de transgresser même la mort grâce au pouvoir de son stylo. Quand apparaît donc le "tu" dans le récit, c'est Colette-écrivain qui écrit à sa mère: elle ne laisse pas Colette-narratrice adresser la parole à Sido.

L'intervention par Colette-écrivain qui soutient le mieux son autorité littéraire est peut-être son attaque aux hommes:

Comment les hommes - les hommes écrivains, ou soi-disant tels - s'étonnent-ils encore qu'une femme livre si aisément au public des confidences d'amour.... Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les oeuvres, fatalement autobiographiques, de la femme.... Sur qui comptais-tu? Sur toi-même? Tu es mon ami de trop fraîche date pour que je te donne grossièrement mon opinion là-dessus. (81-82, c'est moi qui souligne)<sup>1</sup>

Colette-écrivain se montre auctoriale sur plusieurs plans dans cet extrait. Premièrement, elle parle directement à l'"homme". De plus, elle dévalorise l'homme en réduisant la communauté des hommes en un "tu", au lieu de le désigner par le pluriel "vous". Elle se moque des hommes-écrivains avec son "soi-disant tels", et elle les accuse d'avoir mal interprété les oeuvres des femmes, car l'étiquette "fatalement

---

<sup>1</sup> Il est nécessaire de souligner que, dans cet extrait, Colette-écrivain ne parle pas à un seul homme. Elle parle à la collectivité des hommes, qu'on désigne par la rubrique "homme".

autobiographiques" a un ton ironique qu'on ne peut pas ignorer. Et, finalement, elle déclare ouvertement qu'elle a davantage d'opinions sur ce sujet, mais qu'elle ne veut plus en parler, car elle *sait qu'elle a le pouvoir de blesser l'homme*: "Tu es mon ami de trop fraîche date pour que je te donne grossièrement mon opinion là-dessus". Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est que, bien que Colette-écrivain emploie des stratégies plutôt masculines, elle fait appel à sa voix féminine pour faire la comparaison entre les hommes et les femmes. En d'autres mots, elle souligne son appartenance à la communauté des écrivains femmes, et l'ignorance des hommes sur les écrits féminins. Elle reste donc masculine par son agressivité littéraire, mais féminine dans son point de vue.

La citation ci-haut suggère la capacité qu'a le narrateur auctorial de faire référence au processus narratif, lorsque Colette-écrivain nous donne (ou, plutôt, donne aux écrivains hommes) son opinion sur le style autobiographique. Si la narration publique et la narration privée peuvent toutes les deux faire référence à *l'acte d'écrire*, seulement le mode ouvertement auctorial permet des commentaires sur le *processus* narratif. Colette-écrivain signale donc doublement son autorité:

*Aucune autre crainte, même celle du ridicule, ne m'arrête d'écrire ces lignes, qui seront, j'en cours le risque, publiées. 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 ce que j'en devine? (81, c'est moi qui souligne)*

Dans cet extrait, Colette-écrivain permet aux lecteurs d'épier la création de sa narratrice. Peut-on trouver un exemple plus

explicite de ce processus?

Colette-écrivain comble alors toutes les exigences d'un narrateur auctorial, même lorsqu'elle emploie le "je" narratif. Lorsque ces traits auctoriaux paraissent dans le livre, c'est cette Colette qui parle, celle qui parle sous un mode autobiographique. En d'autres mots, on peut aborder la question de l'envers: au lieu de chercher l'autobiographie dans la voix, on devrait voir l'autobiographie quand on rencontre la voix auctoriale dans *La naissance du jour*.

L'autorité de la voix de Colette-écrivain est mise en valeur quand elle est juxtaposée à la voix de Colette-narratrice. Le passage ci-haut où Colette-écrivain s'adresse aux hommes en fournit un bon exemple, car il est suivi immédiatement du syntagme "Nous disions donc que Vial..." (82). L'invocation du nom de Vial signale tout de suite le retour à la fiction, et donc, le retour de Colette-narratrice. Cet exemple illustre aussi que c'est Colette-écrivain qui décide de redonner la parole à Colette-narratrice. Son "nous", qui paraît inclure le lecteur, est destiné ici en fait aux deux Colette - l'écrivain et la narratrice -, et c'est la plus forte des deux qui leur fait le rappel de la tâche à accomplir, celle de raconter l'histoire de Vial. Colette-narratrice ne fait aucun effort pour garder la parole une fois l'avoir prise - ou, une fois l'avoir acceptée - et, à deux autres reprises à la prochaine page, Colette-écrivain doit faire remonter sur scène sa narratrice, changement incité par la réplique, "revenons à Vial..." (83).

Dans les petits interludes aux prochaines pages où

Colette-narratrice garde la parole, elle manifeste un renversement complet de la confiance littéraire illustrée si explicitement par Colette-écrivain. Chez Colette-narratrice, l'assurance manifestée lorsqu'elle fait des références extra-textuelles à ses propres oeuvres se transforme en insécurité: "J'écris ceci *humblement*, avec scrupule.... deux ou trois de mes romans, - si je les ose nommer romans" (82, c'est moi qui souligne). Donc, le "je" narratif de la narratrice ne possède rien de l'autorité de l'autre "je-Colette". Colette-narratrice abdique la parole à Colette-écrivain sans lutter, et elle devient humble, effacée par la voix plus forte de l'autre. Bref, Colette-narratrice ne se sert d'aucune des marques de la voix auctoriale.

Colette-écrivain est aussi la seule des deux à employer le mode communal. Elle parle souvent pour la collectivité des femmes d'un certain âge, et justement, ce dont elle parle est le vieillissement. Elle définit cet âge<sup>2</sup> lorsqu'elle donne cette description intéressante d'elle-même comme "...une femme qui échappe à l'âge d'être une femme" (34). Ses sentiments envers l'âge sont souvent contradictoires:

À quoi donc croit-on que nous songeons, nous autres, tournées vers la jeunesse d'autrui, retranchées dans une seule sorte précaire de sécurité, en regardant les hommes - et les femmes? Nous sommes, certes, impitoyables dans nos jugements....(104)

Cet extrait exprime la peur associée au vieillissement (la sécurité de la jeunesse n'est que "précaire"), mais aussi le pouvoir de juger les autres qu'il accorde ("impitoyables dans

---

<sup>2</sup> Colette ne nomme jamais cet âge en chiffres, mais on peut le reconstruire quand on regarde la biographie de Colette, qui confirme qu'elle avait cinquante-cinq ans à l'époque.

nos jugements"). Il est intéressant de constater qu'elle ne tire jamais de conclusion concrète sur ce que c'est que vieillir. Soit qu'elle est "effrayée de découvrir qu'un muscle perd sa vigueur, un désir sa force..." (20), soit qu'elle y sent une certaine liberté: "Sortis de là [l'instinct maternel et l'amour], nous nous apercevons que tout le reste est gai, varié, nombreux" (35). Il est aussi intéressant de constater que la seule chose pour laquelle elle blâme Sido, c'est de ne pas lui avoir enseigné ce que c'est que vieillir (51-52). Justement, elle n'inclut même pas Sido dans le "nous" narratif qui désigne les femmes vieillissantes: "Quand j'écris 'nous', je la mets à part, elle, de qui me vient le don de secouer les années comme un pommier ses fleurs" (p.112). Certes, souvent ses réflexions sur l'âge ne sont que *personnelles*, mais elle invite aussi les autres femmes dans la cinquantaine, avec le "nous" narratif, à partager ses conceptions. Il est intéressant de voir qu'elle écrit pour cette communauté, sans jamais expliquer qui l'a autorisée à le faire. Cette autorisation est, d'après Lanser, nécessaire pour qu'il y ait une voix communale. Ce n'est que Colette-écrivain *elle-même* qui s'autorise à parler pour la communauté, et le mode communal devient donc un autre indice de son autorité.

Le seul mode de narration employé par les deux Colette est le mode personnel: tout simplement, elles se racontent. Cependant, le mode personnel est beaucoup plus complexe qu'il ne semble, car il présente un paradoxe. Rappelons que le mode personnel offre un refuge pour les écrivains femmes, car il ne traduit pas les exigences autoritaires du mode auctorial.

Mais en même temps, il entraîne un risque, car il n'offre pas de "masque sans genre"; un narrateur qui écrit "je" ne peut pas se déguiser en voix masculine, comme il peut le faire quand il se cache derrière la voix d'une troisième personne qui n'écrit pas "je" (Lanser, 1992, 19). De plus, "[u]ne narratrice risque de susciter la résistance du lecteur si l'acte de raconter, l'histoire qu'elle raconte ou le moi qu'elle construit par son récit, transgresse les limites du féminin accepté" (19, c'est moi qui traduis).<sup>3</sup> Le mode personnel présente donc un conflit pour les narratrices, le conflit entre l'affirmation et l'effacement. Les deux Colette narrantes combinent les deux éléments contradictoires du mode personnel: Colette-écrivain affronte avec plaisir le risque présenté par le mode personnel, tandis que Colette-narratrice se réfugie dans la sécurité qu'il offre.

On a déjà vu que Colette-écrivain manie une voix auctoriale même avec l'utilisation du <<je>> narrant, et qu'elle ose présenter sa propre opinion comme l'opinion du groupe. Pour elle, l'emploi du mode personnel n'est qu'une extension de son autorité littéraire. Elle ne s'excuse pas de se raconter, même lorsqu'elle nie se raconter. Elle crée le personnage de sa narratrice pour se créer un *alter ego* qui raconte avec une voix personnelle plus féminine que la sienne. Laquelle des deux Colette est vraiment la plus forte?

J'ai soutenu ailleurs que la voix de Colette-narratrice

---

<sup>3</sup> "...personal narration offers no gender-neutral mask or distancing 'third person,' no refuge in a generic voice that may pass as masculine. A female personal narrator risks the reader's resistance if the act of telling, the story she tells, or the self she constructs through telling it transgresses the limits of the acceptable feminine."

se laisse effacée par la voix de Colette-écrivain. Dans *La naissance du jour*, elle est la voix du féminin; ou la voix féminine acceptable. Elle ne cite pas de maximes, elle ne prétend pas avoir des connaissances de la littérature, elle n'assume pas l'autorité, et elle se réfugie souvent dans la voix privée du dialogue. Elle n'avance pas ses opinions sur le monde au-delà de son jardin. Bref, elle ne risque pas l'aliénation de son lecteur par sa voix, qui reste docile partout dans son récit. Le <<je>> de Colette-narratrice ne prend pas de risques narratifs.

Mais en même temps, Colette-narratrice manipule son lecteur à chaque page. Elle invite sa complicité en introduisant des personnes réelles dans son récit, et elle veut le convaincre que sa fiction est de l'autobiographie. Si on regarde l'acte central du récit, l'acte de rejeter Vial, on voit que c'est *Colette-narratrice* qui l'entreprend, et non pas Colette-écrivain. Alors, le moi créé par Colette-écrivain, sa narratrice, n'offense pas par sa voix, mais comme *personnage*, elle est la plus forte des deux. Pour Colette-écrivain, le rejet de Vial est justement le rejet de sa tentative de se créer une autre histoire. Suite à cette action, Colette-écrivain prend le contrôle narratif pour de bon. Quand elle écrit, "Je ne chante pas Vial sur un mode lyrique, je le regrette.... Alors je penserai à lui en me répétant que je me suis dessaisie de lui.... Aujourd'hui, je pense bien plus à moi, puisque je le regrette..." (162), elle signale en réalité la disparition de sa narratrice, car celle-ci n'a plus de fonction après le départ de Vial. Ce dont elle s'est dessaisie

est la fiction. Elle regrette aussi sa fiction, car la réalité, la Colette à laquelle elle pense, ne lui donne pas la satisfaction à laquelle elle s'attendait dans l'acte fictif. Elle ne peut pas accepter que seul son personnage puisse accomplir l'action qu'elle conçoit comme étant forte, l'action qui aurait plu à sa mère, l'acte de rejeter l'homme. Colette-écrivain écrase donc la voix de sa création, car Colette-écrivain est la plus forte des deux seulement par sa voix, et elle fait ce qu'elle peut pour reprendre le pouvoir, voire le pouvoir narratif.

Certes, l'acte de rejeter l'homme ne dépasse pas les limites du féminin, mais il ne faut pas oublier que le "lecteur" visé par Colette ici, son narrataire principal, est Sido. Comme j'ai montré dans l'introduction à ce chapitre, Colette-écrivain croit que sa mère serait mécontente de sa liaison avec un jeune homme et son but narratif est de créer, à travers la fiction, un dénouement plus acceptable que celui de la réalité.

En considérant la voix publique, la voix privée ainsi que les trois modes de narration, nous commençons à voir la distinction entre les deux voix de *La naissance du jour*. Colette-écrivain manipule la voix publique, la voix privée et la voix demi-privée sous les trois modes. Sous chacun, elle exerce son autorité narrative. Cette autorité narrative est si répandue que la voix de Colette-écrivain finit par prendre un ton plutôt masculin, car l'autorité narrative appartient historiquement aux récits des hommes. Colette-narratrice, par contre, n'emploie que les outils et tactiques féminins, telles

la voix personnelle. Par cette première distinction entre les deux voix, on commence à voir aussi la distinction entre les deux récits de *La Naissance du jour*. Dans le chapitre suivant, ces différences deviendront même plus évidentes.

## CHAPITRE 4

### LES NARRATRICES ET LEUR MONDE NARRÉ

Les deux Colette ne diffèrent pas seulement dans les modes de narration qu'elles emploient, mais aussi et surtout dans leurs relations affectives et spatiales avec le monde narratif. À l'aide des concepts de statut, contact et position, on peut examiner les relations qu'ont les deux narratrices avec leurs histoires, leurs narrataires et le contenu de leurs discours. Ces relations dévoilent jusqu'à quel point les deux narratrices ont des personnalités uniques. Il faut signaler ici que dans sa présentation de statut, contact et position, Lanser insiste sur l'idée de degrés dans chacune de ces catégories. Elle définit chacune des relations comme un axe, caractérisé par des pôles opposés entre lesquels émergent d'innombrables possibilités. Selon Lanser, un narrateur peut parcourir la gamme des possibilités sans trahir sa voix. Il ne faut pas oublier cependant que le but créateur de Colette dans *La naissance du jour* était justement de créer une *autre* voix. Ce n'est pas par hasard, alors, que les deux narratrices demeurent le plus souvent aux pôles opposés des axes proposés par Lanser pour étudier le statut, le contact et la position d'un narrateur.

#### I. Le statut

Le statut d'un narrateur comporte sa relation avec l'auteur ainsi que sa relation avec l'histoire qu'il raconte.

Certainement, les deux Colette de *La naissance du jour* partagent le nom de l'auteur et une même identité sociale, et elles emploient toutes les deux le "je" narrant, ce qui invite le lecteur à les considérer comme des "équivalents mimétiques" de la personne autoriale (Lanser, 1981, 154). Cependant, seulement Colette-écrivain emploie le vrai prénom de Colette - Gabrielle - dans une des lettres de Sido qu'elle présente. Ceci lui donne un statut d'équivalence plus étroit avec l'auteur, et donc, plus d'autorité narrative, car c'est Gabrielle le "vrai" auteur - c'est la fille qui "parle" à sa mère. C'est son identité qui porte le pouvoir narratif.

Pour reprendre, on a déjà discuté la question du "je" narrant et comment Colette-écrivain et Colette-narratrice l'utilisent de façons différentes. L'autorité diégétique démontre aussi des fonctions différentes pour les deux "je" narrants. Le rôle narratif du "je" de Colette-écrivain est justement celui d'expliquer la création de Colette-narratrice, ainsi que de construire le décor, ou de décrire l'environnement. Grâce à son équivalence avec l'auteur, son introduction au récit fictif de Colette-narratrice sert à donner de la vraisemblance à la fiction. Colette-narratrice emprunte alors le statut de Colette-écrivain, comme écrivain, et donc son "je" sert à "naturaliser" le texte, ou à lui donner un air de réalité.

Pour soutenir sa prétention référentielle (*referential claim*) de rapport historique, Colette-narratrice s'appuie aussi sur le réalisme formel: elle emploie des lieux réels, et c'est sa voix qui introduit le plus souvent le nom des personnes

réelles:

Il est de la génération des Carco, des Segonzac, des Léopold Marchand et des Pierre Benoit, des Mac Orlan, des Cocteau et des Dignimont, ceux que j'ai vus, comme je dis, <<tout petits>>.... [I]ls sont eux, et...je suis moi (58-59).

Elle met ces personnes réelles dans des circonstances fictives, lorsque Carco, personne réelle, amuse Hélène Clément, personnage fictif, par exemple (72). Colette-narratrice glisse aussi les noms de personnes réelles dans la bouche de Vial, personnage fictif, et elle permet à Vial de citer des personnes réelles. À un moment donné, par exemple, Vial se questionne sur les mots de Géraldy: "...je dois prendre en pitié et même en amour cette 'belle jeune fille saine', - c'est de Géraldy - et l'épouser?" (120). Et ailleurs il dit:

Est-ce que les Luc-Albert, ou le Ravissant, ou je ne sais plus qui, ne devaient pas entrer vous dire bonsoir en revenant de dîner au Commerce, ce soir? J'avais cru comprendre.... Est-ce que les Carco... (111).

En faisant semblant de se rappeler des mots de vraies personnes, Vial affermit l'illusion de réalité chez Colette-narratrice.

Colette-narratrice *implique* donc une prétention référentielle historique avec ces noms, et en insistant qu'elle est Colette: "je suis moi". Colette-écrivain, par contre, suggère que sa prétention référentielle n'est qu'une prétention d'invention, tout en faisant subtilement allusion à son autorité littéraire: elle prétend écrire de la fiction ("c'est seulement mon modèle"), mais elle ne va pas perdre son autorité narrative en le faisant.

Le point final de l'autorisation est celui du privilège.

Certainement, comme les deux narratrices écrivent à la première personne, elles sont limitées toutes les deux à ce que Lanser appelle la "limitation humaine", ce que Genette appellerait la focalisation externe. Cette limitation humaine fait référence au fait qu'un narrateur "je" n'a pas accès aux pensées d'autres personnages, et qu'il ne peut raconter que ce qu'il voit ou entend (Lanser, 1981, 161). Cependant, il y a dans le livre une exception à cette règle, exception qui frappe justement par sa singularité:

*Il m'en voulait de ma prévenance exceptionnelle. Sournois, il constatait que j'avais chaussé des espadrilles catalanes neuves, et solennellement endossé une robe de coton immaculée.... (110, c'est moi qui souligne)*

Certes, la première phrase appartient au discours indirect libre, mais je vois cette phrase plutôt comme une affirmation de l'état émotif de Vial, description qui *n'est possible* que dans la fiction. Enfin, pourquoi le mot "constatait"? Ce mot évoque l'idée que la narratrice est à l'intérieur du personnage. Vraisemblablement, la narratrice peut voir le trajet des yeux du personnage qui *la* regarde, mais le mot "constatait" comporte un aspect subjectif qui transforme Vial en focalisateur ici. Encore une fois, cette stratégie n'est pas logique dans la fiction à voix homodiégétique. De plus, Colette-narratrice continue à décrire l'esprit de Vial ainsi:

*Secrètement* fatigué, il prit le parti de s'étendre à demi. La joue appuyée aux coussins du divan, il s'accrochait *involontairement* à la corne des coussins.... (111, c'est moi qui souligne)

Ni "secrètement" ni "involontairement" n'est un état observable de l'extérieur. Colette-narratrice essaye de cacher cette

observation "défendue" par les règles de la narration avec la description qui encadre ces mots, description qui transmet justement ce qui *peut* être observé de l'extérieur.

Certainement, le fait que Vial est un personnage fictif n'est pas en question. Cependant, il est intéressant que la narratrice utilise les marqueurs de fiction quand elle tâche ailleurs de rendre le récit historique. A-t-elle simplement subi un moment d'oubli, où l'a-t-elle fait exprès? Comme elle a essayé de camoufler ces transgressions des lois narratives, on peut être sûr que ce n'est pas par hasard que ces "fautes" narratives entrent dans le récit. Suite à cette partie, Colette-écrivain reprend la parole. C'est elle qui met l'accent sur l'aspect fictif de ces exemples, peut être par désir de préparer son lecteur à recevoir un texte fictif. Si alors le statut d'un narrateur marque sa relation avec l'acte narratif, on voit de nouveau que, pour Colette-écrivain, il s'agit d'une relation où elle détient le pouvoir.

Donc, Colette-narratrice et Colette-écrivain assument des degrés d'autorité diégétique différents: l'une tâche de construire une équivalence avec l'auteur, tandis que l'autre la possède; l'une crée implicitement une prétention historique de rapport, tandis que l'autre prétend ouvertement - quoique subtilement - qu'elle invente. Elles exercent l'autorité mimétique de manières aussi différentes.

L'autorité mimétique comprend l'honnêteté, la fiabilité et la compétence du narrateur, *d'après la perspective du narrataire*. Comme Lanser le dit, un lecteur apporte déjà à sa lecture une certaine confiance dans l'autorité mimétique du

narrateur. Ce phénomène s'appelle l'acte d'"inférer de la félicité" (*infer felicity*, Lanser, 1981, 196). Le fait que Colette est déjà bien connue quand *La naissance du jour* paraît augmente aussi l'attente de compétence narrative chez le lecteur. Comment les deux narratrices peignent-t-elles leur honnêteté, leur fiabilité et leur compétence narrative? Comme ailleurs, la réponse est différente pour chacune des voix narratives.

Colette-écrivain retient un contrôle étroit sur l'image transmise au narrataire d'elle-même comme narratrice. Elle essaye de mettre en question sa propre honnêteté narrative, mais en même temps, elle prétend garder des souvenirs clairs, même des souvenirs anciens:

Tout est ressemblant aux premières années de ma vie...je reconnais le chemin de retour.... (24)  
J'ai le souvenir très net.... (37)

Donc, Colette-écrivain ne peut s'empêcher d'étaler son contrôle narratif, même lorsqu'elle veut créer une atmosphère fictive.

Cette atmosphère fictive est soutenue par l'aspect de fiabilité. Le récit de Colette-écrivain est souvent obscurci par l'incertitude, des images surréalistes, et le rêve:

En songe...une confusion de paroles.... le même rêve....balbutie la mémoire encore engluée.... (27, c'est moi qui souligne)  
Un château éphémère.... (24)  
...un fantôme maternel. (25)

Et, finalement, l'ambiance d'irréalité est amplifiée par les couleurs changeantes de la lumière nocturne, couleurs qui s'entremêlent souvent au papier qui reçoit les mots de l'écrivain:

...papier bleuâtre qui sur la table obscure guide en ce moment ma main comme un phosphore... ( 35, c'est

moi qui souligne)  
 L'aube vient. Il est courant qu'aucun *démon* ne soutient son approche, sa *pâleur*, son glissement *bleuâtre*; mais on ne parle jamais des *démons translucides* qui l'apportent amoureusement. (166, c'est moi qui souligne)  
 Le *bleu* froid est entré dans ma chambre, traînant une très faible couleur *cornée* qui le trouble. (167, c'est moi qui souligne)

De plus, Colette-écrivain met en doute la question de sa fiabilité par l'emploi de questions, questions qui restent au mieux sans réponse, et au pire, dont la réponse est "Je ne sais"<sup>1</sup>. L'aspect non résolu de ces questions augmente encore l'ambiance d'irréalité.

Colette-écrivain veut créer ainsi des doutes chez le narrataire public au sujet de son honnêteté, et elle crée une atmosphère qui met en doute sa fiabilité. Néanmoins, quand on examine l'aspect de la confiance narrative, on voit qu'elle ne met jamais en question sa capacité narrative. Justement, comme on a déjà vu dans l'étude du mode auctorial, Colette-écrivain signale à maintes reprises son autorité littéraire. Ce qu'elle accomplit en construisant une ambiance redoutable, c'est de mettre en question la validité de *son récit*, mais jamais de sa *voix*.

Colette-narratrice, par contre, s'efforce de créer la validité par sa voix, afin de convaincre le lecteur de l'authenticité de son récit. En opposition à Colette-écrivain, elle ne questionne jamais l'honnêteté de sa voix. Elle introduit souvent le présent du verbe "écrire" pour donner à son récit un air d'actualité, qui soutient la façade d'honnêteté:

---

<sup>1</sup>Voir 24 à 25 pour cinq exemples de ces questions.

J'écris danseurs, et non danseuse. (144)  
 Quand j'écris 'nous'.... (112)  
 A trois cents mètres d'ici.... (72)

Et, comme on verra plus tard, elle s'accroche au dialogue, comme si le fait de transposer des phrases "parlées" réduit le risque des mensonges. Elle essaye de prouver qu'elle "rapporte" ce qui se passe, et qu'elle ne peut alors être en train d'inventer.

La meilleure façon d'étudier la fiabilité chez Colette-narratrice est encore de la comparer à Colette-écrivain. Alors que celle-ci engendre intentionnellement un air d'irréalité, celle-là hésite devant la nuit: "Je ressens encore, en écrivant, une grande répulsion pour cette heure d'aujourd'hui, - minuit n'a pas sonné encore" (96). Cet exemple révèle les idées du présent, du "j'écris" et le dégoût pour la nuit, éléments qui renforcent toute la fiabilité de la voix. De plus, les pages bleuâtres de Colette-écrivain deviennent chez Colette-narratrice "...couleur de jour *clair* dans la nuit" (97 c'est moi qui souligne), et la clarté sert ici à déchirer l'atmosphère irréaliste créée par Colette-écrivain.

Il existe aussi de la clarté dans le récit même de Colette-narratrice. Là où Colette-écrivain est encline à poser des questions sans fournir les réponses, Colette-narratrice a plus tendance à répondre aux questions qu'elle pose, même si, parfois, il semble qu'il serait difficile, sinon impossible pour elle d'en connaître la réponse: "Et l'homme, lui? Il se tait, il se terre" (98). Cette "description" de l'homme est présentée *comme si* Colette-narratrice pouvait voir l'homme, mais, ce qu'elle fait en réalité est d'imiter l'omniscience; ce

qu'elle voit ici est l'absence de l'homme. En présentant ce qu'elle ne voit pas comme un fait qu'elle aperçoit au même moment qu'elle écrit, elle essaye de démontrer sa fiabilité au lecteur.

Et finalement, Colette-narratrice construit délibérément l'idée qu'elle manie la compétence narrative. La répétition du nom de Colette entre en jeu encore ici :

--Chez vous, Colette? (139)

--Madame Colette... (142, 148)

L'insistance sur le nom de l'auteur est un souvenir subtil pour le lecteur de la compétence que porte ce nom, compétence narrative que Colette-narratrice veut partager, même si elle laisse voir parfois aussi son insécurité narrative.

L'autorité mimétique agit donc en unisson avec l'autorité diégétique pour démontrer que les deux narratrices de *La naissance du jour* ont des statuts narratifs différents. Même si elles partagent une même identité sociale, Colette-écrivain a plus directement accès à la conscience de l'auteur. Tandis que Colette-écrivain ne fait que s'écrire, Colette-narratrice invente une histoire fictive dont elle fait partie et qu'elle présente comme rapport historique, prétention qu'elle renforce avec les stratégies de fiabilité et de compétence qu'elle crée. Colette-narratrice tâche aussi de cacher la séparation entre elle et l'auteur - séparation aggravée par la présence de Colette-écrivain - avec l'emploi du nom "Colette". Bref, elle essaye d'atteindre le même statut narratif que l'autre, mais elle ne peut pas. Leurs modes de contact sont aussi variés que leurs statuts.

## II. Le contact

Chaque acte communicatif nécessite un émetteur et un récepteur. Quand il s'agit d'une communication écrite et d'un narrateur qui dit "je", tout de suite la communication entre lui et son narrataire est directe, car le "je" implique évidemment un "vous" ou un "tu" (Lanser, 1981, 174). Le contact étudie cette relation entre le "je" et le "vous" narratifs, en examinant le mode du contact, l'attitude du narrateur envers son ou ses narrataires et l'identité du narrataire. Encore une fois il y a un décalage entre le mode de contact établi par Colette-écrivain et celui de Colette-narratrice.

Comme les deux Colette emploient le "je" narrant, elles créent un contact direct avec le narrataire. Mais le degré de ce contact varie: Colette-écrivain est encline à nommer ses narrataires et à s'adresser à eux; Colette-narratrice n'a pas cette tendance. Celle-ci semble ne pas vouloir inviter la réponse de son narrataire publique (ou lecteur) au cas où il y aurait désaccord, ou, pour le voir d'une autre façon, au cas où l'absence du "vous" dans la narration de Colette-narratrice servirait à la protéger de son public. La distance ainsi créée tend à hausser son récit au niveau "publique", le niveau qu'elle veut atteindre.

La deuxième considération du contact narratif est l'attitude du narrateur, qui comprend le concept de la conscience narrative. Ce terme ne veut pas seulement signaler la notion de l'écriture, mais de l'acte communicatif dans tous ses aspects, y compris le narrataire. Tandis que les deux "je" narrants de *La naissance du jour* font référence à l'acte

narratif, Colette-narratrice semble être plus consciente de l'écriture propre, et Colette-écrivain est plus consciente de son narrataire: au lieu de tirer constamment l'attention du narrataire sur l'acte d'écrire, elle gagne son attention par des mots destinés directement au narrataire. Elles sont toutes les deux sensibles au contexte communicatif, mais cette conscience se manifeste de différentes manières.

Les trois dernières notions de l'attitude sont, selon Lanser, la confiance que démontre un narrateur envers l'acte narratif, la "relation de pouvoir" entre le narrateur et le narrataire et le degré d'intimité ou de mépris que le narrateur montre pour son narrataire (1981, 179). J'ai déjà examiné les deux premiers concepts, en démontrant que Colette-écrivain est très confiante dans l'acte narratif alors que Colette-narratrice est plutôt incertaine, et en remarquant que seule Colette-écrivain nomme ses narrataires. J'examine donc la dernière considération du contact, l'identité du narrataire.

En tant que narratrice, Colette-narratrice n'adresse pas la parole à son narrataire. Chez elle, le narrataire s'approche de ce que Lanser appelle le "degré zéro", car il n'est pas désigné ou nommé; il ne possède donc pas ses propres traits de caractère. Cependant, le narrataire s'éloigne du degré zéro en ce que Colette-narratrice compte sur sa connaissance des référents: les noms des lieux, des personnes, et d'autres textes<sup>2</sup>. La seule qualité du narrataire est alors qu'il possède certaines connaissances.

---

<sup>2</sup>Voir Lanser, 1981, 180, section II. Le narrataire de Colette-narratrice diffère du degré zéro quant aux éléments 4, 5, 6, 9, 10b (jusqu'à un certain point), 10c, et surtout 10d.

Les noms des personnes réelles servent une fonction supplémentaire pour Colette-narratrice qu'à celle de la fiabilité. Les personnes qu'elle cite sont bien connues dans un milieu spécifique, le milieu artistique français. Elle désigne ainsi un narrataire possédant une certaine connaissance de ce milieu, et, même si elle ne démontre pas ouvertement une déférence envers son narrataire, elle le *flatte* lorsqu'elle insinue qu'il connaît ces personnes.

Colette-écrivain écrit pour un vague lecteur imprécis mais qui possède certaines connaissances. Son "vous" joue un rôle plus actif que le "vous" de Colette-narratrice. Colette-écrivain inclut ce "vous" dans son acte narratif; elle lui met des mots dans la bouche:

Et que *voulez-vous* que pensât, d'une telle femme,  
une bête.... (38 c'est moi qui souligne)  
*Oui*, je sais qu'il est trois heures.... (37 c'est  
moi qui souligne)  
...*laissons* décroître l'époque de ma vie.... (50  
c'est moi qui souligne)  
...vous m'en voyez aise.... (46 c'est moi qui  
souligne)

On constate que Colette-écrivain se sent très à l'aise avec son lecteur, et, bien qu'elle ne le traite pas avec déférence, elle le traite *en égal*, comme participant légitime dans sa narration.

C'est peut-être cette égalité qui permet à Colette-écrivain de mettre de côté son lecteur "vous", sans l'offenser, pour le remplacer si souvent par des narrataires qu'elle désigne spécifiquement: l'homme dans plusieurs incarnations, et Sido. L'extrait donné au Chapitre 3 où Colette-écrivain parle à l'homme fournit un exemple du mépris qu'elle a pour son

narrataire. Elle fait de même en parlant des hommes qui ont des relations avec des femmes plus âgées; elle les accuse de chercher une autre mère, et non pas de se trouver une égale:

Fils trop aimés! Lustrés de regards féminins, mordillés à plaisir par la femelle qui vous porta...vous ne passez pas d'une mère à l'autre sans trahir, malgré vous (51).

Il faut voir aussi l'idée que l'homme ici ne brille que grâce aux femmes, comme s'il ne pouvait se faire remarquer que sous un regard maternel, fait qui démontre le mépris que Colette-écrivain a pour ces hommes-fils, ou même la pitié qu'elle ressent pour eux. En tout cas, elle joue le rôle de la personne plus âgée - et donc plus "intelligente"? - qui explique aux jeunes comment fonctionne le monde.

Ailleurs, cependant, elle transforme l'homme en égal: elle l'invite à "respirer ensemble", elle affirme qu'elle est sa "soeur", son "compère" (34). Elle lui parle en employant le "tu", qui ne communique aucunement la condescendance. Par contre, le "tu" désigne une intimité qui est renforcée par les mots. Dans le même passage, elle hausse l'homme à un niveau plus élevé qu'elle, répétant le rapport entre Adam et Eve: "Elle a, à ton image, l'encolure assez épaisse...". Mais, elle le fait rapidement atterrir de nouveau en égal: [Elle a] "l'autorité qui te montre que tu ne peux plus la désespérer, sinon purement. Restons ensemble: tu n'as plus de raisons, maintenant, de me quitter pour toujours" (34). Par cet extrait, Colette-écrivain démontre que jadis dans sa vie, l'homme tenait le pouvoir, mais que maintenant, il est son égal. Elle flatte l'homme en le plaçant au même niveau qu'elle.

Le dernier narrataire à qui Colette-écrivain adresse la parole, et le plus important, est Sido. "Le plus important" non seulement parce que c'est vraiment pour elle que Colette-écrivain crée toute son histoire, mais Sido est aussi un cas spécial parce qu'elle vacille entre deux rôles narratifs: celui de narrataire, et celui de sujet, comme défini par Lanser (Voir p.84). Lorsqu'il est question de contact, seulement le rôle de Sido comme narrataire importe. L'estime que Colette-écrivain a pour sa mère se manifeste à la fois quand elle parle de Sido "elle" et quand elle parle à Sido "tu". En conséquence il est impossible de séparer Sido narrataire de Sido sujet pour arriver à son image complète. La première émotion et la plus évidente démontrée par Colette-écrivain est l'amour pour sa mère. Elle l'appelle "Ma très chère" (52, 163), elle admire la joie que sa mère tirait des choses très simples: "Que tu étais riche.... Riche d'un matin de plus, d'une nouvelle victoire sur la maladie, riche d'une tâche de plus, d'une joaillerie de reflets dans l'eau courante..." (52). Et toujours, Colette-écrivain s'abaisse devant sa mère:

Je n'ai pas, ma très chère, ton pied léger pour passer dans certains chemins.... Je n'ai pas ta sécurité aveugle à palper avec ravissement le 'bien' et le 'mal', ni ton art à rebaptiser selon ton code de vieilles vertus empoisonnées, et de pauvres péchés qui attendent, depuis des siècles, leur part de paradis. (85)

Elle semble souligner l'importance de sa mère comme narrataire dans son récit: "Cela s'apprend de toi, à qui je recours sans cesse" (166, c'est moi qui souligne).

À quoi sert cette quasi adoration de Sido? Par la déférence qu'elle montre pour sa mère, Colette-écrivain partage

sa perception d'une manière plus facile à saisir. Elle veut que le narrataire publique vive ses sentiments, et les paroles qu'elle adresse à sa mère sont une façon d'ajouter à ce qu'elle dit ouvertement à son sujet: "Que je lui révèle, à mon tour savante, combien je suis son impure survivance, sa grossière image, sa servante fidèle chargée des basses besognes" (43). La fonction de Sido comme narrataire et comme sujet est alors de la rendre plus admirable comme sujet aux yeux du narrataire "vous".

Ce qui est de loin le plus intéressant en ce qui concerne le contact de Colette-écrivain avec son narrataire est qu'elle n'adresse pas la parole à la "Femme", comme elle le fait avec l'"Homme". On peut dire qu'elle le fait lorsqu'elle emploie les "nous" communaux; cependant là, elle ne parle pas aux femmes vieillissantes, mais pour elles. Se peut-il que Colette-écrivain ait présumé un narrataire masculin? Ceci devient d'autant plus intéressant quand on considère que "notre culture a été plus prête à reconnaître le rôle des femmes comme consommatrices de la littérature (des objets passifs) que comme créatrices (des sujets actifs)" (Lanser, 1981, 181, c'est moi qui traduis)<sup>3</sup>. Certainement, on peut reconnaître que les "vous" désignent un auditoire qui comprend déjà des hommes et des femmes, et on peut voir les exemples "homme" comme des exceptions seulement lorsque Colette-écrivain adresse la parole à certains de ses narrataires. Mais, l'absence de parole adressée à la femme reste remarquable justement par son

---

<sup>3</sup> "[...] culture has been more willing to acknowledge the role of women as consumers of literature (passive objects) than as creators (active subjects).

absence.

### III. La Position

La position d'un narrateur désigne sa relation avec son monde narratif. Lanser souligne que la position s'est traditionnellement occupée de la question du "comment" raconter et non pas du "que dit-on?" (1981,184). Elle propose qu'on ajoute aux catégories phraséologique et spatio-temporelle - celles que le concept de la position a historiquement permises - les catégories psychologique et idéologique, déclarées plus importantes (184). Par une étude de leurs positions narratives, on verra que Colette-écrivain et Colette-narratrice mènent des relations différentes avec leurs mondes narratifs, et que, réciproquement, leurs positions narratives distinctes démontrent qu'elles habitent deux mondes narratifs uniques. Sur chacun des axes proposés par Lanser pour étudier la position, les deux narratrices se trouvent le plus souvent à pôles opposés.

La position phraséologique examine la narration propre. La différence entre les deux narratrices est immédiatement évidente sur ce plan, car Colette-écrivain utilise surtout le discours diégétique et Colette-narratrice emploie souvent le discours mimétique. Ce fait est facilement vérifié lorsqu'on considère la structure physique du texte. On voit ainsi que le récit de Colette-écrivain ne contient pas beaucoup de dialogues et que le récit de Colette-narratrice en est rempli. Justement, à presque chaque fois que les deux principaux personnages fictifs montent sur scène, Colette-narratrice a

recours au dialogue. Ceci dit, quel est le but de chacun de ces modes de narration, et qu'en sont les résultats? Pour répondre à ces questions, il faut examiner le récit de plus près. On verra que même lorsque chacune des narratrices emploie le style discursif de l'autre, ce style porte une fonction spéciale.

Le discours diégétique de Colette-écrivain a deux fonctions. On a déjà vu la fonction explicative de son récit, mais le discours diégétique sert aussi à fournir les renseignements nécessaires afin de comprendre le récit fictif. Par exemple, le fait que Colette a déjà eu deux maris rend plus compréhensible la décision de rejeter Vial: Colette-narratrice se montre prenant une décision informée. La deuxième fonction du discours diégétique est de créer la mise en scène pour le récit fictif, ce que Colette-écrivain fait par ses descriptions des alentours:

Contre le fin grillage abaissé devant la porte-fenêtre, un sphinx des lauriers-roses donne de la tête, rebondit et rebondit, et le grillage tendu sonne comme une peau de tambour.... Les étoiles palpitent largement, dilatées par l'humidité saline.  
(35-36)

Le décor étant alors si bien établi par Colette-écrivain, Colette-narratrice peut ajouter ce qu'elle veut à la scène sans trahir sa position: "À trois cents mètres d'ici, la lampe de Vial, dans sa maison en forme de dé, regarde la mienne" (72). Ainsi, le discours diégétique de Colette-écrivain fonctionne pour protéger le récit de Colette-narratrice; il explique le "pourquoi" et il décrit le "où".

Colette-narratrice protège elle-même son propre récit

contre des attaques à la véracité, surtout de son discours mimétique. Comme on l'a déjà vu, Colette-narratrice s'appuie sur le dialogue, procédé qui prête à son texte un air de réalité. La plus grande partie de son récit est comprise de dialogues. Certainement, elle a aussi recours au discours diégétique, mais ce discours a une fonction protectrice car, en imitant le style discursif de Colette-écrivain, Colette-narratrice peut faufler dans ses descriptions d'objets des descriptions des personnages:

Nous avons fini de manger, et presque de parler. Un grand cruchon de verre commun et verdâtre, à ombilic saillant, se traînait paresseusement autour de la table et saluait, sans se soulever, pour emplir encore nos verres.... Les peintres, assommés de soleil, eussent cédé à une torpeur enfantine.... (140)

Il semble qu'elle privilégie les objets, et ce faisant, elle éloigne l'attention du lecteur de l'aspect fictif des personnages, qui eux sont réduits à un rôle mineur dans l'extrait.

Tout comme Colette-narratrice utilise le discours diégétique dans son récit plutôt mimétique, Colette-écrivain emploie le discours mimétique dans son récit plutôt diégétique. Mais, en opposition à Colette-narratrice, Colette-écrivain utilise le discours mimétique pour mettre l'accent sur l'aspect d'invention:

Quand je tâche d'inventer ce qu'elle [Sido] m'eût dit, il y a toujours un point de son discours où je suis défaillante.... Il me manque les mots.... Ils resurgissent maintenant de moi, et quelquefois on les trouve beaux. Mais je sais bien que, reconnaissables, ils sont déformés selon mon code personnel.... (45-46)

Colette-écrivain admet donc que la plus grande partie de son discours mimétique est *invention*, car, à part quelques brèves exceptions, les conversations qu'elle rapporte sont des dialogues avec Sido.

Cet extrait indique une exception à la "règle" de la division entre le discours diégétique et le discours mimétique. Même si Colette-écrivain utilise surtout le discours diégétique, son récit contient aussi des exemples du discours mimétique: les lettres de Sido. Ces lettres sont présentées soit sous forme d'une lettre entière, y compris la salutation, soit d'extraits. Mais, même lorsque les lettres sont complètes, ceci ne veut pas dire que Sido joue le rôle de narratrice privée. Pourquoi? Les raisons sont triples: d'abord, ces lettres sont introduites par Colette-écrivain, et elles font alors partie de son récit; ensuite, parce que les lettres privées de Sido ont été transformées par Colette-écrivain à des fins diégétiques; et finalement, à cause du *but* de ces lettres.

Pour mieux comprendre le but de cette réécriture des lettres de Sido, il faut reprendre l'idée que Colette-écrivain écrit *La naissance du jour* "pour" Sido. Afin de mieux expliquer au lecteur ce besoin, Colette-écrivain doit lui faire partager l'estime qu'elle confère à sa mère. La meilleure façon de le faire est d'accorder à Sido un talent d'écrivain même plus raffiné que le sien: "D'elle, de moi, qui donc est le meilleur écrivain? N'éclate-t-il pas que c'est elle?" (165) Elle veut prouver que sa mère est meilleure qu'elle, et la confirmation en est l'écriture. Lettre comprise de "Deux feuillets

crayonnés" (166) et qui comporte une confusion de signes, la dernière lettre de la mère est vue par la fille comme objet d'art:

... au lieu de la contempler comme un confus délire,  
j'y lis un de ces paysages hantés où par jeu l'on  
cacha un visage dans les feuilles, un bras entre  
deux branches, un torse sous des noeuds de  
rochers.... (167)

Les lettres de Sido ont alors une fonction centrale au livre. Afin de comprendre la création de Colette-narratrice et son histoire, nous, lecteurs, devons sentir d'abord pourquoi Colette-écrivain avait tant de respect pour sa mère. Pour cette raison, Colette-écrivain remanie les lettres pour un auditoire publique, et grâce à ces retouches les lettres peuvent et doivent être attribuées à Colette-écrivain.

La distance spatio-temporelle entre un narrateur et son récit, autre considération de la position, peut démontrer autant de renseignements sur le narrateur que son maniement du discours mimétique. Les deux Colette narrantes partagent une même position spatiale, restreinte par le privilège diégétique du "je" narrant. Ce qui les distingue alors est la différence entre leurs positions temporelles, car ces écarts marquent aussi une différence entre leur autorité narrative. Colette-écrivain court la gamme des possibilités temporelles; Colette-narratrice se limite à deux.

Colette-narratrice préfère la narration simultanée et la narration postérieure. Ces positions lui permettent de mieux rendre le réel. Même si la narration postérieure est la formule typique du roman, Colette-narratrice arrive à la manipuler presque en narration simultanée, car le temps qui

s'écoule entre l'histoire et le récit est négligeable: "La petite chose qu'elle [Hélène] m'a apportée hier, c'est une étude de mer..." (90, c'est moi qui souligne); "...mon voisin, dans sa barque, atterrit l'autre jour contre le flanc d'un squalé..." (105, c'est moi qui souligne); Je me souviens d'un soir, - il y a tantôt huit jours, et c'est le soir qu'Hélène me ramena du bal..." (157, c'est moi qui souligne). Marqués comme récents, ces événements sont, par la même mesure, présentés comme vrais.

La narration simultanée chez Colette-narratrice a la même fonction. Comme elle veut nier l'aspect fictif de son récit, Colette-narratrice doit aussi convaincre de la véracité de sa propre écriture. Comme l'illustre le verbe au présent, "j'écris", la narration simultanée est souvent employée pour créer une image de la scène où la narratrice est en train d'écrire: "Un faible sirocco, silencieux, va d'un bout de la chambre à l'autre" (97). Colette-narratrice ne se distancie pas beaucoup de son récit, espérant toujours lui donner une apparence de réel.

Colette-écrivain, par contre, n'a pas peur de s'éloigner temporellement de son récit. Elle écrit de ses maris, de ses amis, de son écriture et, surtout, de sa mère. Sa narration des événements de son passé fournit soit le contexte au récit fictif, soit le personnage de Sido. Bref, elle ne peut pas proférer le récit fictif sans raconter son passé.

Mais, Colette-écrivain raconte aussi au présent. Là encore, sa motivation est différente de celle de Colette-narratrice. Tandis que celle-ci veut désigner l'aspect

“présent” de son récit par une narration simultanée, Colette-écrivain utilise le présent pour soulever des questions sur son récit, ainsi que pour faciliter la description des lieux: “Mais où chercher, même pendant ce milieu instable de la nuit qui si vite penche vers le jour, la poche énorme d’amertume que me promettaient mes chagrins et mes bonheurs passés, ma littérature et celle des autres?” (34) Et par certaines de ces questions, elle soulève aussi l’inquiétude de l’avenir: “Est-ce ma dernière maison?” (23); “ce doux leurre... n’est-ce pas l’appel charmant de la fin de la vie?” (25) Il est vrai que les deux Colette “prédisent” le futur proche, car elles parlent toutes les deux de ce qu’elles feront le moment prochain, le jour suivant, mais seulement l’écrivain se permet de contempler l’avenir propre. La position temporelle de Colette-narratrice démontre alors une résistance à sortir du temps immédiat. Elle ne veut pas se créer des pièges, et en restant dans le moment présent, elle garde le contrôle narratif sur son histoire. Colette-écrivain, en contraste, se met volontiers à une distance temporelle de son histoire, et, en changeant fréquemment sa position temporelle, elle démontre la confiance qu’elle a en sa narration et son histoire.

La position psychologique démontre à un niveau plus profond la relation entre un narrateur et son histoire. Chaque narrateur laisse voir soit une distance, soit une affinité avec les sujets - “événements, objets, lieux et surtout personnages” - de son histoire (Lanser, 1981, 202, c’est moi qui traduis). Les deux narratrices de *La naissance du jour* prennent des positions psychologiques distinctes sur chacun des deux plans:

l'information et l'attitude. Sur le plan de l'information, on voit tout de suite que les deux narratrices diffèrent quant à la quantité d'information donnée et relativement à leur subjectivité. Colette-écrivain, par sa narration diégétique, ne peut que donner de vastes "quantités" d'information sur ses trois sujets principaux: sa vie, sa mère et ses alentours. Colette-narratrice, par contre, limite immédiatement la quantité d'information qu'elle transmet par l'emploi du discours mimétique: plus elle raconte les mots des personnages, moins elle peut dire sur ces mêmes personnages. Bref, l'espace utilisé par Colette-écrivain pour *informer* est utilisé par Colette-narratrice pour *rapporter*.

Les considérations de l'information comportent aussi la division entre l'information subjective et l'information objective. Les idées transmises par les définitions typiques de ces mots s'appliquent ici et il suffit de dire que, comme les deux narratrices de *La naissance du jour* emploient le "je" narrant, elles présentent de l'information subjective car tout ce qui est dit nous parvient à travers leur esprit. Ceci dit, l'information subjective et l'information objective ont d'autres implications. L'information objective "est comprise de descriptions d'objets ou de personnes comme objets" (Lanser, 1981, c'est moi qui traduis). L'information subjective, par contre, est "du discours concernant des personnes comme sujets", (Lanser, 1981, 205 c'est moi qui traduis). Pour éviter la confusion, il faut regarder ce que Lanser appelle la "subjectification"; ce procédé veut qu'un personnage devienne "sujet" lorsqu'il est attribué une conscience humaine active

(Lanser, 1981, 206). Par cette définition du "sujet", on voit que chacune des deux narratrices manipule l'information d'une manière différente: les objets narratifs de Colette-écrivain deviennent des sujets actifs dans son récit, tandis que les personnages de Colette-narratrice deviennent des objets sous son regard. Qu'est-ce que cela dévoile sur le caractère des narratrices? L'étude de quelques exemples fournit la réponse.

Produits par le stylo de Colette-écrivain, les objets jouent souvent un rôle actif tandis que les personnes n'occupent qu'une place secondaire: "J'entends tinter les bouteilles qu'on reporte au puits, d'où elles remonteront, rafraîchies, pour le dîner de ce soir" (23). Dans cet extrait les bouteilles sont animées par les verbes "tinter" et "remonter" et par l'adjectif "rafraîchies". Les deux personnes, par contre - y compris Colette-écrivain, qui est le plus souvent le sujet propre du récit -, deviennent des objets passifs. L'une entend les bouteilles "actives" et l'autre est désignée par un vague "on" qui n'a pas d'autre fonction que de reporter les bouteilles. Les plantes et les animaux reçoivent le même traitement: "les jeunes mandariniers qui n'ont pas encore des racines assez longues pour boire seuls.... les chiens, déjà retirés du monde, penseront à l'aube prochaine" (23-24). Il ne s'agit pas ici d'une simple personnification. Par de telles descriptions, Colette-écrivain démontre que les choses ont pour elle plus d'importance que les personnages. Cette constatation est confirmée par ses propres mots ("une préférence pour les bêtes" 64), et aussi par le fait que, à part Sido, elle n'écrit qu'à peine des personnes.

Certes, elle écrit parfois des personnes. Et qu'en est le résultat? Souvent, les personnes ne sont là que pour présenter le sujet central du récit, Colette-écrivain elle-même. Considérons par exemple cet extrait:

Il m'en reste bien peu, deux, trois amis, de ceux qui pensèrent autrefois me voir périr à mon premier naufrage... ils ne se sont jamais tellement plaints - bien au contraire - ceux qui m'ont vue leur revenir tout échauffée de lutte, léchant mes plaies, comptant mes fautes de tactique.... (26 c'est moi qui souligne)

Même si les personnages jouent le rôle de "sujet" - parce que ce sont eux qui perçoivent - seule Colette-écrivain est animée par leur regard. Ses amis restent des objets passifs qui ne servent qu'à la voir.

Colette-narratrice fait de ses personnages des objets à un niveau plus profond. L'étude de Vial, par exemple, démontre qu'il n'existe que grâce au regard de la narratrice, et qu'elle en est consciente:

-Vial, comment donc vis-tu, en dehors de moi? Tu me comprends?

-De peu de chose, madame... De peu de chose... et de vous. (125)

Sous le regard de la narratrice, Vial devient objet<sup>4</sup>, et aux moments où Colette-narratrice emploie le discours diégétique, elle le fait souvent pour décrire cet objet:

Il pencha son torse nu, lustré de soleil et de sel, dont la peau mire le jour. Selon qu'il bougeait, il était vert autour des reins, bleu sur les épaules, à l'image des teinturiers de Fez.... je reposai ma main un moment sur son poitrail, comme sur un cheval, flatteusement. (56-57)

Les seules actions accordées à Vial ici - pencher et bouger - ne sont en fait que des actions passives, et elles sont

---

<sup>4</sup> Voir aussi Biolley-Godino, *L'homme objet chez Colette*, 1972.

éclipsées par sa description, description qui arrive enfin à le transformer en animal. Finalement, tout comme Colette-écrivain fait de ses amis des objets qui ne servent qu'à la voir, Colette-narratrice réduit Vial à ce même rôle: "Un petit feu brillait dans les yeux de Vial, et *il me dévisageait* avec impertinence. Quand il vit que j'allais me fâcher, il posa ses mains sur les miennes" (120 c'est moi qui souligne). Et, tout comme Colette-écrivain, Colette-narratrice transforme les objets presque en êtres humains, comme le suggère les nombreuses personnifications: "la rosée...se fraye un chemin de larmes sur les feuilles..." (97).

Si les deux narratrices emploient les mêmes stratégies et les mêmes changements d'objets en sujets et vice versa, comment peut être perçue la différence à laquelle j'ai fait allusion? La différence est une question de degrés et de buts. Colette-écrivain passe plus de temps à subjectifier ses objets qu'elle ne passe à objectifier ses sujets, et ce, pour démontrer la place importante qu'occupent les choses et les animaux dans sa vie. Colette-narratrice, par contre, préfère déshumaniser ses personnages. Ceci est d'autant plus frappant que son histoire est peuplée de personnages qui devraient être des sujets. Quel est le but de ce procédé? Il revient au but principal de son récit, qui est de convaincre de la réalité de sa fiction. Tout simplement, les personnages moins développés lui permettent d'éviter de s'exposer en commettant une faute de "caractère" chez l'un d'eux. Elle se crée même l'excuse de ne pas trop dire sur ses personnages. De Vial elle dit, "Je ne sais pas grand'chose de plus sur mon verneur d'huile. Mais que sais-je

de mes autres amis?" (60-61), et sur Hélène, elle explique, "[i]l est juste de dire que je la connais peu" (67). En résumé, en donnant des informations subjectives, Colette-écrivain s'expose, et en donnant des informations objectives, Colette-narratrice se protège. Encore une fois, la différence entre leur autorité littéraire est mise en valeur.

Le traitement des personnages comme objets laisse prévoir la dernière considération de la position psychologique, l'attitude. Un narrateur démontre soit de l'approbation soit de la désapprobation pour son monde narré. Dans cette analyse, seulement l'attitude de Colette-narratrice envers ses personnages sera examinée, car l'attitude de Colette-écrivain envers Sido a déjà été étudiée en profondeur. Il suffit de rappeler ici qu'elle la fait monter sur un piédestal. L'attitude de Colette-narratrice envers ses deux personnages principaux, Vial et Hélène Clément, est très différente.

Vial n'est qu'un objet devant Colette-narratrice et que, même dans son rôle d'objet, il n'arrive à être beau que parce que tous les hommes deviennent beaux après avoir passé un mois au soleil. Ailleurs, la narratrice n'est pas aussi subtile dans la démonstration de sa désapprobation envers Vial. Elle le diminue souvent, l'appelant "garçon" (125), et "[m]on petit Vial" (116), et, tout simplement, le traitant comme s'il était inférieur: "Je lui donnai, avec un hochement de dénégation, mon regard le plus affectueux. Pauvre Vial, quel aveu" (123).

L'attitude de Colette-narratrice envers Hélène Clément est même plus péjorative. Parfois, elle fait paraître chez d'autres personnages une attitude négative envers Hélène pour

déguiser ses propres sentiments: "...personne ne pouvait expliquer pourquoi elle semblait déguisée en gitane" (139, c'est moi qui souligne). Mais, le plus souvent, elle critique ouvertement la fille. Tout comme Vial, Hélène est comparée à un cheval: "ces grands chevaux de filles qui courent les chemins seules" (96). Elle l'appelle "[c]ette sottte Hélène" (77) et "[c]ette quêteuse en larmes" (96). Et, finalement, Hélène n'est même pas digne du statut d'individu. Selon la narratrice, "[i]l y a trente ans, on rencontrait Hélène Clément sur des plages, une broderie à la main" (67). Elle n'est alors que le stéréotype d'un certain genre de filles, même pas exceptionnelle pour son époque.

Et, finalement, la différence de niveau social entre Colette-narratrice et ses deux personnages est marquée par le fait qu'ils emploient "vous" et "madame" pour la désigner. Elle fait exprès d'attirer l'attention du lecteur sur le tutoiement de sa réplique: "est-ce en ce temps-là que j'ai pris l'habitude de les tutoyer presque tous?... Mais si les plus tendres... m'appellent "madame"... c'est parce qu'ils sont eux, et que je suis moi" (59). Cette distinction entre le "vous" et le "tu" ne démarque pas nécessairement la désapprobation, mais elle signale tout de même que la narratrice se place à un niveau plus élevé que ses personnages.

L'attitude de Colette-narratrice envers ses personnages est donc surtout négative. Qu'est-ce que cela nous révèle sur la narratrice elle-même? En un mot, les personnages lui fournissent sa seule opportunité d'être "forte." On a déjà vu que la voix de Colette-narratrice n'est pas forte: elle n'est

pas auctoriale, elle ne parle pas pour une communauté, elle n'avance pas ses propres opinions sur le monde. Mais, elle est forte envers ses personnages. Son traitement désapprobateur de Vial et d'Hélène met en évidence son refus de Vial.

La position idéologique d'un narrateur peut dévoiler même plus de renseignements sur sa personnalité que ne le peut la position spatio-temporelle. Il ne s'agit pas de l'idéologie toute simple, mais aussi de la façon dont l'idéologie est incorporée dans le récit, et c'est surtout dans cette dernière considération qu'on voit la différence entre les deux narratrices de *La naissance du jour*. Dans le récit de Colette-écrivain, le plus souvent, l'idéologie est explicite; cette Colette présente ses idées sans les masquer. Colette-narratrice, par contre, est plus encline à présenter ses opinions lorsqu'elles peuvent passer comme de simples commentaires sur ses personnages. Sa critique d'Hélène Clément, par exemple, démontre son opinion sur toutes les filles modernes de son époque, mais, parce qu'elle fait la critique d'une fille précise, son idéologie est enchâssée dans son récit; elle ne critique pas ouvertement toutes les filles modernes, seulement Hélène. La première différence entre les deux narratrices sur le plan de l'idéologie est alors que Colette-écrivain présente le plus souvent une idéologie explicite et Colette-narratrice, une idéologie implicite.

Colette-écrivain se déplace également entre les pôles opposés de l'idéologie littérale et l'idéologie figurée (voir Lanser, 1981, 217). La scène où l'homme devient un cactus rose constitue une image très figurée. De cette image, on repère

la honte qu'éprouve Colette-écrivain devant le fantôme de sa mère, car elle a honte de sa liaison avec un homme plus jeune qu'elle. Lorsque Colette-narratrice appelle Vial "garçon", par contre, elle s'approche de l'expression littérale sur cet axe. Elle ne laisse pas de doute quant à son opinion sur les jeunes gens.

La position idéologique est aussi définie par l'idéologie interne ou externe à l'histoire. Lanser voit la différence lorsqu'elle avance que l'idéologie interne "...ne peut être éliminée sans détruire la ligne thématique de l'histoire" (217). Je dirais que, même si pour la plupart l'idéologie chez Colette-écrivain est présentée comme idéologie externe - des commentaires sur l'histoire, par exemple -, il n'y a rien dans son récit qui ne serve pas à son propre développement thématique. Son récit explique le récit fictif, et donc toutes les idées qu'elle présente sont relatives. Ses pensées sur le vieillissement, par exemple, prépare la scène pour l'histoire de Vial (25). Ses petits apartés au sujet de ses amis ouvrent la voie à Colette-narratrice qui les introduit dans son histoire (26). Tout ce qu'elle présente est alors "externe" à l'histoire fictive, mais y sert d'explication ou d'antécédent.

L'idéologie interne opère dans l'histoire de Vial. En un mot, l'opinion de Colette-narratrice sur les relations amoureuses sort de cette histoire, ainsi que de ses pensées. Cette opinion s'organise sur les deux pôles extrêmes de l'axe de coïncidence, qui déterminent soit une coïncidence avec les mœurs de la société, soit une opposition. Au pôle de la coïncidence, par exemple, on trouve le rejet d'un jeune homme

par une femme plus âgée, action qui ne sort pas des moeurs d'un auditoire de 1928. Cependant, on voit dans ce même acte le rejet de l'*amour*, action qui aurait été plus difficilement acceptée par les mêmes lecteurs et qui se trouve alors au pôle de l'*opposition*. Colette-narratrice se montre alors contradictoire dans sa position idéologique, en ce qui concerne sa relation à la culture de son époque. Elle est en même temps dans une position de coïncidence et d'opposition. Il faut voir ici la réflexion de l'autre contradiction chez Colette-narratrice: elle est docile par sa voix, mais forte par son action.

Cependant, un narrateur peut se montrer opposé à une idéologie si cette idéologie est perçue comme d'une importance mineure. De quelle importance est l'acte de rejeter l'amour dans n'importe quelle société? Le rejet de Vial sert, comme on vient de le voir, à rejeter une notion mais en même temps à en accepter une autre - qu'il est possible, et même préférable pour une femme de vivre sans l'amour d'un homme. Néanmoins le rejet d'un jeune homme est la plus triviale des deux notions, et le rejet de l'amour est la plus volatile. Encore une fois alors, le rejet de Vial est un signe du pouvoir de la narratrice. Mais, il faut tout de même se poser la question: L'amour est-il une question fondamentale de l'existence? Bien qu'il ne soit pas nécessaire de répondre à cette question, on peut voir que pour les deux narratrices de *La naissance du jour* c'est une question fondamentale. Colette-écrivain crée une scène par laquelle elle peut vivre une histoire "autre" que sa réalité: elle croit que la question mérite d'être étudiée.

Pour Colette-narratrice, la question a donc même plus d'importance, car elle représente sa raison d'être.

Il devient nécessaire de regarder les deux Colette en même temps. Il faut par exemple considérer à qui est donnée la tâche de présenter une idéologie. Colette-écrivain présente la question du vieillissement, et de l'amour, mais c'est Colette-narratrice qui prend la décision de rester seule. C'est, comme on l'a vu ailleurs, la voix faible à qui est accordée l'action forte. Ceci est intéressant vu que l'idéologie communiquée par des voix subordonnées est, en théorie, accordée moins d'autorité (Lanser, 1981, 220). Pourquoi Colette-écrivain confie-t-elle donc cette action à son "autre?" Quand un narrateur est déjà considéré l'équivalent de l'auteur, on tend à identifier l'idéologie du narrateur avec celle de la voix extrafictionnelle (Lanser, 1981, 221). La présence de Colette-narratrice permet donc à l'écrivain de se distancier de l'idéologie présentée par la narratrice. L'idéologie de cette dernière ne va pas être aussi facilement perçue que celle de l'écrivain. La position de l'auteur reste indéterminée en ce qui concerne l'histoire de Vial "quand elle est lue isolée des autres détails biographiques de l'auteur, de son oeuvre ou de ses convictions" (Lanser, 1981, 222 c'est moi qui traduis)<sup>5</sup>.

À qui appartiennent alors les idées dans *La naissance du jour*? Enfin, à Colette. Le choix qu'elle fait entre Colette-écrivain et Colette-narratrice pour présenter ses idées n'est pas un hasard. Les choses qu'elle tient le plus fortement à

---

<sup>5</sup> "[I]t may not be wholly possible to determine authorial ideology when the text is read in isolation from other knowledge of the author's biography, oeuvre, or beliefs."

coeur sont présentées par Colette-écrivain, telles son amour pour sa mère et la nature. La répétition narrative de ces choses démontre leur importance, et, inversement, parce que Colette-écrivain possède la voix narrative dominante du livre, l'importance de ce qu'elle présente est mise en valeur. Colette-narratrice, par contre, présente des idées fortes - surtout le renoncement de l'amour - mais ce n'est qu'un acte unique. Pour résumer, en employant la terminologie de Lanser, l'autorité idéologique de Colette-écrivain est *renforcée*, et celle de Colette-narratrice est *isolée* (Lanser, 1981, 220). L'idéologie de tout le texte est partagée entre les deux voix, qui narrent tour à tour,<sup>6</sup> la voix de Colette-écrivain se plaçant au pôle de l'*autorité dominante* et celle de Colette-narratrice se trouvant au pôle de l'*autorité subordonnée* (221).

Enfin, pour répondre à la question que Colette elle-même pose, "Est-ce bien menti?", on peut répondre que oui, c'est bien menti. Mais, ce qui est bien menti n'est pas sa fiction; justement, c'est sa réalité qui est bien mentie. Au lieu de voir des décalages entre des niveaux narratifs, comme l'exige la narratologie traditionnelle, la narratologie féministe permet une lecture plus souple. Lanser répète à plusieurs reprises qu'un narrateur peut facilement glisser d'un pôle à l'autre sur les axes de la position, sans compromettre sa voix. Cependant, comme les deux Colette de *La naissance du jour* se trouvent le plus souvent aux pôles opposés, je préfère soutenir ma vision de deux narratrices en empruntant une idée

---

<sup>6</sup> Lanser emploie le terme "alternating voices", 1981, 221.

de Lanser: il faut "laisser parler le texte au lieu du système poétique..." (Lanser, 1981, 157).

Pour retourner à l'autre question centrale de cette analyse, pourquoi existe-t-il tant de confusion de genre? Le problème vient du fait que les deux récits s'entrecroisent silencieusement. Cependant, l'analyse d'après la narratologie féministe confirme que les deux voix se heurtent. On a vu des traits plutôt masculins dans la voix de Colette-écrivain, et des traits plutôt féminins dans la voix de Colette-narratrice. Les deux voix appartiennent néanmoins à une même personne. Oui, Colette-narratrice n'est qu'une invention fictive de Colette-écrivain, mais, tout comme le metteur en scène qui joue aussi un rôle dans sa pièce de théâtre, on doit voir Colette dans la narratrice. Elle a préparé le décor par la voix de Colette-écrivain, et elle joue simplement le rôle de Colette-narratrice: "Voilà que, légalement, littérairement et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien" (35).

## CONCLUSION

*La naissance du jour* n'appartient pas clairement à un seul genre littéraire. Au lieu d'assujettir *La naissance du jour* aux confins d'une étiquette, il convient plutôt d'en accepter deux récits uniques: un récit fictif et un récit autobiographique. Comment et pourquoi distinguer entre les deux genres à l'intérieur du livre? Je réponds à cette question lorsque je fais l'analyse de la voix narrative, d'après la narratologie féministe.

Grâce au renouveau d'intérêt récent à l'oeuvre de Colette, dû à la reconnaissance tardive de son mérite littéraire, la critique commence enfin à différencier entre Colette et sa voix narrative. La narratologie féministe étend les limites de cette quête. Alors que la narratologie de Genette n'accepte ni la possibilité ni l'impact de percevoir une voix narrative comme masculine ou féminine, la narratologie de Lanser aboutit à une perception plus riche du narrateur, en permettant la sexuation de la voix narrative.

Comment une voix narrative peut-elle être masculine ou féminine? Elle s'engendre surtout par les stratégies narratives qu'elle emploie. Si elle a recours à la narration publique - signalée par un narrateur qui est hors du récit - une voix se montre masculine, car ce type de narration a été historiquement employé par/réservé aux hommes. Si une voix narrative renvoie à un narrateur à l'intérieur du récit, elle emploie la narration privée, qui la marque féminine. Cette première distinction entre la voix masculine et la voix féminine est augmentée par

les modes de narration.

Les modes auctorial, personnel et communal se classifient selon l'autorité narrative qu'ils accordent à un narrateur, et, réciproquement, l'autorité narrative est déterminée par le mode. Le mode auctorial porte plus d'autorité que les deux autres, et il est donc un mode masculin; un narrateur qui démontre l'autorité narrative devient masculin. À l'inverse, une voix qui ne manie que peu d'autorité se révèle féminine. Ces différences entre la construction de l'autorité narrative accordée aux hommes et aux femmes sont le produit des conditions sociales et historiques: justement les écrivains femmes n'employaient pas les stratégies masculines parce qu'elles n'y avaient pas droit ou accès. Déterminer le genre de la voix narrative dans *La naissance du jour* d'après ces stratégies révèle en fait deux voix narratives: l'une, masculine, appartenant à Colette-écrivain; l'autre, féminine, à Colette-narratrice.

Au-delà de ces distinctions stratégiques, la narratologie de Lanser permet même de concevoir la *personnalité* du narrateur, par l'étude du statut, du contact et de la position. Ces trois relations entre les narratrices et leur univers narré laissent paraître dans *La naissance du jour* les dissemblances *affectives* entre les deux Colette narrant qui y figurent, et accentuent les différences révélées par les stratégies narratives que chacune manie. Même quand les deux narratrices emploient une stratégie typique de l'autre, ou qu'elles démontrent des traits de caractère appartenant surtout à l'autre, elles ont toujours un dessin ultérieur.

L'interprétation de la voix narrative comme masculine ou féminine permet enfin de répondre à la question du genre littéraire, problème pour la critique colettienne depuis des décennies. Quand la voix de Colette-écrivain prend la parole, on a recours au genre autobiographique. Quand la voix de Colette-narratrice parle, il s'agit de fiction. Le je(u) narratif devient d'autant plus intéressant que chacune des deux Colette prétend créer le genre de l'autre.

Enfin, pour apprécier à fond *La naissance du jour*, il est nécessaire de comprendre le désir de l'écrivain de se créer un moi autre, un moi qui satisfait aux exigences du modèle de la mère. Reconnaître ce besoin sentimental chez Colette, c'est aussi reconnaître le besoin de l'écriture propre - concept clé pour la narratologie féministe -, car combler cette envie est combler l'autre. En construisant un moi autre - une vie autre - Colette crée une voix narrative "autre". *La naissance du jour* devient ainsi la (re)naissance de la voix de Colette.

## OUVRAGES CITÉS ET CONSULTÉS

- Bal, Mieke (1987). "Inconsciencés de Chéri - Chéri existe-t-il?", in Bernard Bray (dir.), *Colette, Nouvelles approches critiques*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 15-25.
- (1984). *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Utrecht, HES Publishers.
- (1974). *Complexité d'un roman populaire (ambiguïté dans La Chatte)*. Paris, La Pensée Universelle.
- Barbour, Sarah (1990). "La naissance du jour by Colette: Who is this Woman Writing?", *Australian Journal of French Studies* 27.3: 242-53.
- Beaumont, Germaine et Parinaud, André (1960). *Colette par elle-même*. Paris, Seuil.
- Biolley-Godino, Marcelle (1972). *L'homme objet chez Colette*. Paris, Klincksieck.
- Colette (1992). *Sido suivi de Les vrilles de la vigne*. Paris, Hachette [1901].
- (1984). *La naissance du jour*. Paris, Flammarion [1928].
- (1996). "La femme cachée", in Madeleine Cottenet-Hage, et Jean-Philippe Imbert (dirs.), *Parallèles. Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*. Québec: L'Instant même, 17-21 [1924].
- Davies, Margaret (1961). *Colette*. Londres, Oliver and Boyd Ltd.
- Deltel, Danielle (1988). "La mort dans le miroir: structures et symboles dans *La naissance du jour*", in *Cahiers Colette* 11: 33-51.
- (1986). "Le Scandale soufflé: le paradoxe dans l'écriture de Colette", in Bernard Bray (dir.), *Colette, Nouvelles approches critiques*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 151-65.
- D'Hollander, Paul (1986). "La naissance du jour et Mes Apprentissages, ou la recherche d'un temps perdu", in Bernard Bray (dir.), *Colette, Nouvelles approches critiques*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 37-44.
- Dupont, Jacques (1995). *Colette*. Paris, Hachette.

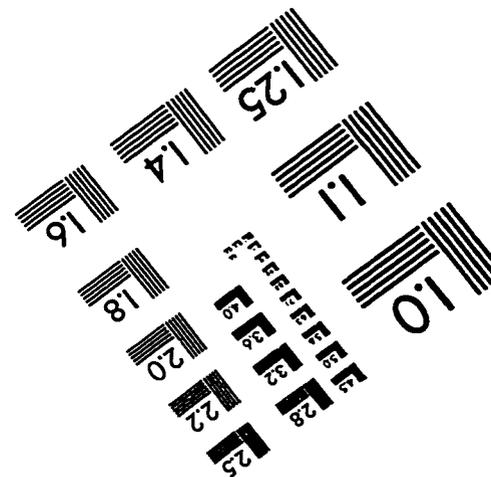
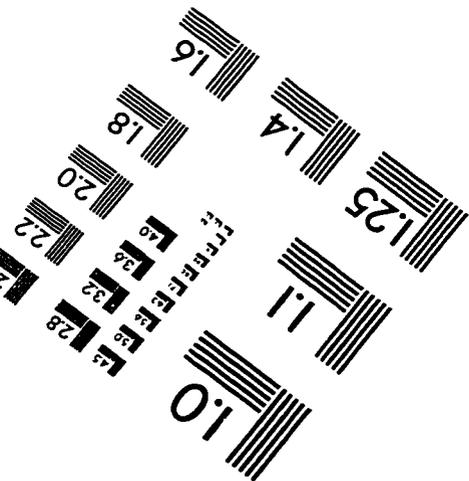
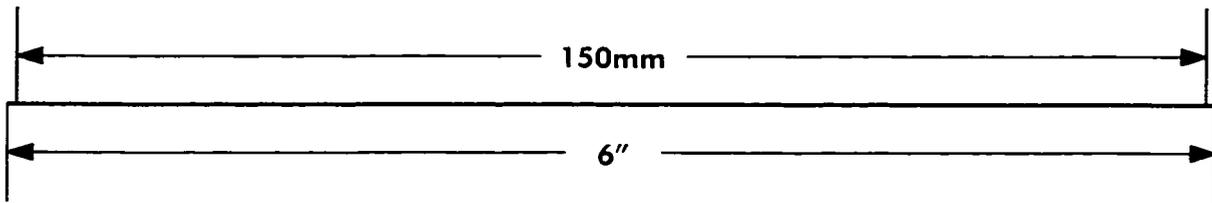
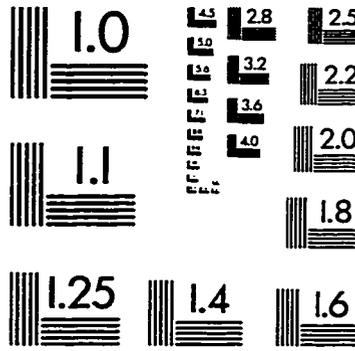
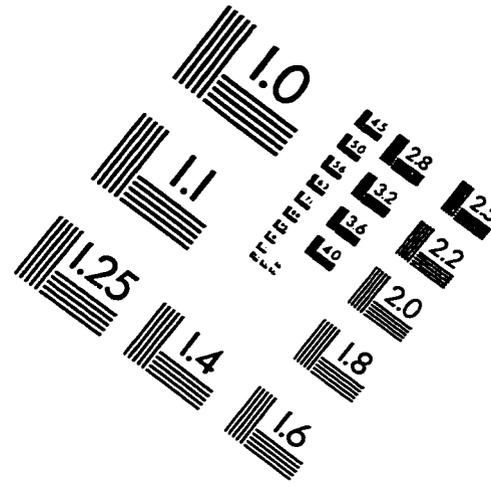
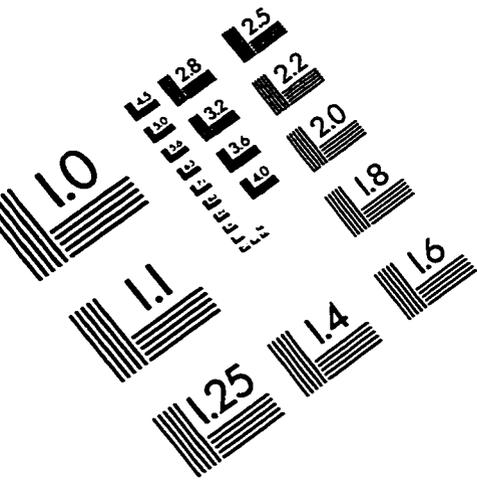
- Eisinger, Erica M. (1981). "The Vagabond: A Vision of Androgyny", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 95-103.
- Eisinger, Erica M. et McCarty, Mari Ward (1981). "Introduction", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1-4.
- Flieger, Jerry Aline (1992). *Colette and the Fantom Subject of Autobiography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1969). "Frontières du récit", in *Figures II*. Paris: Seuil, 49-69.
- Gouaux-Coutrix, Mireille (1981). "Fiction et autobiographie: le 'mentir vrai' chez Colette", *Europe* 631-632: 13-20.
- Goudekot, Maurice (1956). *Près de Colette*. Paris, Flammarion.
- Gratton, Johnnie (1996). "Brièveté et brouillage dans *La femme cachée* de Colette", in Madeleine Cottenet-Hage, et Jean-Philippe Imbert (dirs.), *Parallèles. Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*. Québec: L'Instant même, 22-31.
- Helm, Yolande (1994). "Vécu et fabulation dans *La naissance du jour* de Colette", *The French Review* 67.3: 466-77.
- Holmes, Diana (1991). *Colette*. New York, St. Martin's Press.
- Jouve, Nicole Ward (1987). *Colette*. Sussex, The Harvester Press Publishing Group.
- Ketchum, Anne (1981). "Colette and the Enterprise of Writing: A Reappraisal", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 22-31.
- (1968). *Colette ou La naissance du jour: étude d'un malentendu*. Paris, Minard.
- Lanser, Susan Sniader (1996). "Queering Narratology", in Kathy Mezei (dir.), *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*. Chapel Hill et Londres: University of North Carolina Press, 250-261.

- (1995). "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology", *Narrative* 3.1: 85-94.
- (1992). *Fictions of Authority: Women Writers And Narrative Voice*. Ithaca et Londres: Cornell UP.
- (1986). "Toward a Feminist Narratology", *Style* 20.3: 341-63.
- (1981). *The Narrative Act: Point of View In Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- Lastinger, Valérie C. (1988). "La naissance du jour: La désintégration du 'moi' dans un roman de Colette", *The French Review* 61.4: 542-51.
- Lejeune, Philippe (1975). "Le pacte," in *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 13-46.
- (1988). "Biographie et autobiographie au XX<sup>e</sup> siècle", *Cahiers de l'Institut d'études germaniques de l'Université Paul Valéry de Montpellier* 5: 81-94.
- Makward, Christiane (1981). "Colette and Signs: A Partial Reading of a Writer 'Born Not to Write' ", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 185-192.
- Makward, Christiane P., et Cottenet-Hage, Madeleine (1996). *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française*. Paris, Karthala, 151-54.
- Mallet-Joris, Françoise (1977). "Une vocation féminine?", *Cahiers Colette* 1: 45-60.
- Marks, Elaine (1989). "Odor di Femina [Sic]" in Denis Hollier (dir.), *A New History of French Literature*. Londres: Harvard University Press, 887-91.
- (1981). "Forward: Celebrating Colette", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, ix-xi.
- Mercier, Michel (1988). "Colette et le pur objet de l'écriture", *Cahiers Colette* 11: 93-107.
- (1986). " 'Homme, mon ami...' La naissance du jour: l'analyse du texte et les apports de l'histoire du

- texte" in Bernard Bray (dir.), *Colette, Nouvelles approches critiques*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 37-44.
- Mezei, Kathy (1996). "Introduction: Contextualizing Feminist Narratology", in Kathy Mezei (dir.), *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*. Chapel Hill et Londres: University of North Carolina Press, 1-20.
- Miller, Nancy (1981). "The Anamnesis of a Female 'I': In the Margins of Self Portrayal", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 164-175.
- Norell, Donna (1981). "The Relationship between Meaning and Structure in Colette's *Rain-Moon*", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 54-65.
- Phelps, Robert (1966). *Colette, Autobiographie tirée des oeuvres de Colette par Robert Phelps*. France, Librairie Arthème Fayard.
- Prince, Gerald (1995). "On Narratology: Criteria, Corpus, Context", *Narrative* 3.1: 73-84.
- (1973). "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14: 178-96.
- (1994). "Narratology", in Michael Groden et Martin Kreiswirth (dirs.), *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore et Londres: The Johns Hopkins UP, 524-28.
- Resch, Yannick (1973). *Corps féminin, corps textuel: essai sur le personnage féminin dans l'oeuvre de Colette*. Paris, Klincksieck.
- Romanowski, Sylvie (1981.) "A Typology of Women in Colette's Novels", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 54-65.
- Sarde, Michèle Blin (1981). "The First Steps in a Writer's Career", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 16-21.

- Stewart, Joan Hinde (1981). "Colette and the Epistolary Novel", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 43-55.
- Warhol, Robyn R. (1996). "The Look, the Body and the Heroine of *Persuasion*: A Feminist-Narratological View of Jane Austen", in Kathy Mezei (dir.), *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*. Chapel Hill et Londres: University of North Carolina Press, 21-39.
- (1989). "Preface", in *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick et Londres: Rutgers University Press, vii-xv.
- (1989). "Introduction: Why Don't Feminists 'Do' Narratology?", in *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick et Londres: Rutgers University Press, 3-24.
- (1986). "Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot", *PMLA* 101.5: 811-16.
- Whatley, Janet (1981). "Colette and the Art of Survival", in Erica Mendelson Eisinger and Mari Ward McCarty (dirs.), *COLETTE: The Woman, The Writer*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 32-39.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



**APPLIED IMAGE, Inc**  
 1653 East Main Street  
 Rochester, NY 14609 USA  
 Phone: 716/482-0300  
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved