

Sous la direction de
Encarnación Medina Arjona



MÉMOIRES ET ÉCRITS DE FEMMES

La création féminine revisitée



La perspectiva *textual*

L'Harmattan

MÉMOIRES ET ÉCRITS DE FEMMES

La création féminine revisitée

La perspectiva textual

Collection dirigée par Encarnación Medina Arjona

« La perspectiva textual », collection pluridisciplinaire, a pour objet les études sur les espaces littéraires et les relations culturelles, et s'intéresse aux nouvelles perspectives des sciences humaines. La langue, la littérature, l'histoire et la culture en Méditerranée, en Europe et en Amérique latine constituent l'horizon de travail de cette collection.

MI

Conseil éditorial

Fidel Corcuera (Universidad de Zaragoza)

Giovanni Dotoli (Università di Bari)

Salah Mejri (Université Paris XIII)

Àngels Santa (Universidad de Lleida)

Mario Selvaggio (Università di Cagliari)

Sous la direction de
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

MÉMOIRES ET ÉCRITS DE FEMMES

La création féminine revisitée

L'Harmattan

études
aux
nature,
latine

© L'Harmattan, 2019

5-7, rue de l'École-Polytechnique – 75005 Paris

www.editions-harmattan.fr

ISBN : 978-2-343-15934-8

EAN : 9782343159348

Sommaire

Présentation	
Encarnación Medina Arjona	9
« À la belle étoile » : Voix de femmes roms	
Marta Segarra	11
Pour lutter contre les exclusions : un dictionnaire des créatrices	
Béatrice Didier	25
Salka Viertel: una artista exiliada del nazismo	
Núria Añó	31
Les revendications d'une prostituée dans <i>Le Noir est une couleur</i> et <i>Carnet de bal d'une courtisane</i> de Grisélidis Réal	
Claude Benoit Morinière	43
Charlotte Delbo, une récitante de la vie nue	
Marie-France Borot	53
La alteridad construida en el espejo de Pombagira. Dos mujeres, dos memorias y un espíritu	
Hortensia Caro Sánchez	65
A história da violência contra a mulher no Brasil	
Ana Maria Colling	73
La mujer frente a la pérdida de un ser querido o la escisión entre duelo y convenciones sociales (Fawzia Zouari, Malika Mokeddem y Maïssa Bey)	
M. Carme Figuerola	91
La confusión del género en la novela de Rachilde	
Azahara Galán Sánchez	105
La exclusión social en los cuentos de Perrault y de Madame d'Aulnoy	
Vicenta Garrido Carrasco	113
Que las mujeres no callen en las asambleas: Palabra y polidiscriminación en Olympe de Gouges	
María Luisa Guerrero Alonso	127

<i>Victoire La Rouge</i> : mujer, bastarda, criada y madre soltera. Análisis de la condición de la mujer en la Francia rural de fin de siglo Lydia de Haro Hernández	141
Les tissages de Catherine Pozzi Myriam Mallart	151
La doble discriminación de la mujer ateniense de época Clásica José Luis de Miguel Jover	161
La adaptación de la tradición en <i>Celles qui attendent</i> de Fatou Diome Vicente Enrique Montes Nogales	189
Los márgenes de la identidad femenina en la obra de Adelaida Blázquez. Viaje al centro del cuerpo Luisa Montes Villar	205
María Teresa León, memoria del exilio Ana Moreno Soriano e Isabel Segura Moreno	217
Discriminación y resistencia: Estrategias de escritura en la ficción femenina Brígida M. Pastor	225
Le polygone de la mémoire féminine. Maïssa Bey <i>Cette fille-là</i> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz	239
De la mujer objeto a la mujer sujeto en la poesía francesa del Renacimiento: el caso de Louise Labé María Victoria Rodríguez Navarro	251
<i>Mémoires d'une inconnue</i> de Marie-Julie de Cavaignac : trace de la discrimination ? Àngels Santa	261
Les pionnières de la littérature subsaharienne d'expression française Ángeles Sirvent Ramos	269
Clara Malraux, femme et juive : mémoires d'un combat contre la discrimination Cristina Solé Castells	297
Miradas en género e interculturalidad con mujeres campesinas en la frontera con Paraguay y Bolivia Losandro Antonio Tedeschi	307

La
l'Hist
indivi
dans
confli
direct
et l'in
aux ré
deux
proce
déjà a
So
pourr
autob
laissé
etc.).
Bé
un di
d'exc
depu
affich
fictio
texte
poési
Ce
prése
de la
XX^e s
femm
Segu
Mela
M
rom,
appar
cultu

LES TISSAGES DE CATHERINE POZZI

Myriam Mallart

Universidad de Barcelona

Le Journal de Catherine Pozzi configure l'essentiel de son œuvre peu connue aux côtés de sa courte nouvelle *Agnès* (1927), de son essai philosophique *Peau d'âme* (1935) et de quelques poèmes. Au fil des pages et des années qui s'y succèdent celle qui fut la maîtresse de Paul Valéry, et qui s'habille des grands couturiers de la première moitié du XX^e siècle, ne cesse de parler de ses robes. Les robes de Vionnet, Doucet, Chéruit, Callot ou Chanel viennent couvrir la peau de cette femme tuberculeuse qui la discrimine. Déjà, dans son journal de jeunesse Catherine Pozzi ne ressemblait pas aux « jeunes filles sages de la génération précédente, dont l'identité était garantie par un Dieu auquel elles croyaient et un ordre social qu'elles acceptaient de perpétuer¹ » sans rechigner. Fille d'un grand médecin, surnommé Docteur Dieu par Sarah Bernhardt, son intérêt pour les beaux vêtements est lié à son milieu social. Mais au-delà, « Pozzi ne cesse au cœur de son discours [...] de tramer un tissu métaphorique, filé tout au long du Journal et du traité [...] pour dire ce primat de la robe² ». Entre texte et tissu, les tissages de Pozzi ne cessent de parler. A travers eux, comme l'écrit la psychanalyse Eugénie Lemoine-Luccioni, « Le corps parle [...] Le vêtement est sa langue³ ». Que révèlent les robes de Catherine Pozzi sur elle-même dans son *Journal* ? Quelle est la fonction de ces robes si chères dont elle revêt son corps pour celle qui, sa vie durant, luttera contre la privation de savoir à laquelle la contraint son sexe et pendant de nombreuses années contre sa maladie ? Que cherche-t-elle à couvrir ou à montrer par les vêtements de ces couturiers contemporains qui peu à peu se révèlent incapables de créer une peau qui convienne à son corps mais aussi à son âme ?

L'année 1907, moment charnière de la vie de Catherine Pozzi, est néanmoins absente de ses deux journaux publiés, celui de jeunesse qu'elle commence à l'âge de 11 ans (*Journal de jeunesse : 1893-1906*) et celui qu'elle écrira jusqu'à sa mort (*Journal : 1913-1934*). En 1907, désirant « se recréer intellectuellement et moralement de fond en comble » (Joseph 1988 : 65), elle

¹ P. Lejeune, *Le moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris, Seuil, 1993, p. 269.

² A. Besson, *Lou Andreas-Salomé, Catherine Pozzi : Deux femmes au miroir de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 249.

³ E. Lemoine-Luccioni, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 32.

s'installe à Oxford au College Saint Hugh's contre la volonté de ses parents. C'est donc en pleine époque des suffragettes que la jeune femme de bonne famille de 25 ans, qui fuit comme la peste le rôle d'épouse qui lui est réservé, se retrouve en Angleterre pour y suivre des études. Depuis 1904, les suffragettes s'attaquent aux vêtements qui emprisonnent les femmes, spécialement le corset qui maintient le corps droit comme doit l'être l'être moral, selon l'orthodoxie de l'époque. Cet élément de l'habit féminin dont le port fut quasiment obligatoire pendant tout le XIX^e siècle, s'érige alors comme le symbole de la soumission sociale de la femme et disparaîtra progressivement des garde-robes grâce aussi à de grands couturiers comme Vionnet et Doucet. « À l'orée de la première guerre mondiale, les femmes étaient, dans le domaine vestimentaire libérées⁴ ».

Lors de son retour obligé en France sous les pressions maternelles, comme l'attestent les photographies, Pozzi aussi n'hésite pas à libérer son corps et à adopter une nouvelle mode vestimentaire. Le rejet du corset répond-il vraiment à un désir de libération féministe, à un refus de vivre dans un corps droit et sage ou plutôt à un phénomène de mode ? Malgré son désir de transgresser l'autorité paternelle, hostile à l'éducation des femmes, en se plongeant dans le monde des livres, Pozzi porte à la robe une attention telle qu'elle en paraît surprenante. Issue d'un milieu dans lequel l'habit fait le moine et où l'on s'habille haute couture, Pozzi est une habituée des grands couturiers.

En 1907, selon son autobiographe Lawrence Joseph, Pozzi surprit une assemblée de féministes anglaises en affirmant que la femme n'était « qu'une masse informe de possibilités attendant d'être moulée par la main de l'homme⁵ ». Affirmation surprenante pour une femme qui se veut libre et qui en outre fait des hommes, des corsets, donnant forme à la masse informe de possibilités qu'est la femme. Certes, elle refuse les corsets et les vêtements de la génération maternelle, mais multiplie les achats de robes haute-couture dernier cri.

Tout vêtement naît d'une coupure de tissus, ensuite assemblés par la couture. Il est une « rhapsodie de pièces et de morceaux, ici et là raptés⁶ ». À l'image des grands couturiers, Pozzi une de ces « autodidactes de luxe » dont parle Colette Cosnier dans *Le Silence des filles*, pioche dans les domaines les plus diverses du savoir – philosophie, mathématiques, sciences naturelles, religion... – pour alimenter sa pensée et construire *Peau d'âme*, l'œuvre de sa vie. Elle coupe, découpe et assemble les données qu'elle découvre, de même qu'elle s'amuse à créer des habits : « J'ai été inventer chez Roux une chemise

⁴ Q. Bell, *Mode et société : essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 172.

⁵ L. Joseph, *Une robe couleur du temps*, Paris, La Différence, 1988, p. 67.

⁶ E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 12.

bleue⁷ ». Les robes ne sont pas seulement des appareils sociaux dès lors qu'elles habillent sa solitude d'étudiante : « Mis jolie robe et lu physique tout après-midi⁸ ». Robes et lectures sont les deux faces d'une même quête ou invention de soi. Choissant ses robes et ses lectures à sa guise, Pozzi dévoile son désir de modeler sa « masse informe de possibilités », sans recourir à la main de l'homme, sauf celles, bien sûr, des grands couturiers et des penseurs dont elle s'éloignera pourtant petit à petit.

Naturellement, cette femme, « aussi coquette qu'il est possible de l'être », s'habille « avec passion⁹ » afin de plaire mais plus encore sans doute de masquer sa laideur qui la hante depuis sa jeunesse : « Je me regardais dans la glace tout à l'heure, et j'ai vu clairement que je serai laide, banalement, irrémédiablement laide [...] Enfin, tant pis. Enfilons ma robe, elle du moins est jolie, et en route pour l'Opéra¹⁰ » déclare la jeune fille de 15 ans. Comme la cape du toréador qui trompe le taureau, la beauté de la robe détourne le regard de l'autre de cette laideur. Laideur qui par ailleurs est fondatrice de son désir d'apprendre : « J'apprends des choses parce que je croyais que j'étais laide¹¹ ».

Pozzi passera de nombreuses années de sa vie à écrire *Peau d'âme*, « Un texte déroutant qui résiste aux classements convenus » comme l'annonce Lawrence Josep dans la préface¹². Dans le conte de Perrault, la peau de l'âne métamorphose la princesse en souillon, de même la robe du couturier a le pouvoir de transformer en sens inverse l'image que le miroir renvoie à Catherine Pozzi depuis toujours. Mais la jeune femme n'est pas dupe : le seul reflet du miroir ne suffit pas à la métamorphoser. Il lui faut le regard de l'autre, son approbation – confirmée par la parole – seul capable de juger la transformation : « Hier, robe de Doucet, deux matinées, grand succès ; on m'a dit et redit que j'étais très jolie¹³ ». Pour Lemoine-Luccioni, bien s'habiller « est en effet une façon pour le sujet en dérouté de faire, à la lettre, surface, pour qu'on le voie. C'est une invocation¹⁴ ». La robe devient pour Pozzi une seconde peau, capable de cacher son corps, et avec laquelle elle tente d'attirer le regard des autres afin d'exister.

« J'aime cette robe, vous êtes jolie¹⁵ » confessa Edouard Bourdet, qu'elle épousera peu après pour « répondre à l'attente de ses parents et de la société¹⁶ ». Si elle se souvient de cette phrase 12 ans après, c'est peut-être

⁷ C. Pozzi, *Journal 1913-1934*, Paris, Phebus, 2005, p. 172.

⁸ *Ibid.*, p. 360.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 276-277.

¹¹ C. Pozzi, *Journal 1913-1934*, *op. cit.*, p. 210.

¹² C. Pozzi, *Peau d'âme*, Paris, Editions de la différence, 1990, p. 7.

¹³ C. Pozzi, *Journal 1913-1934*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴ E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ C. Pozzi, *Journal 1913-1934*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁶ L. Joseph, *op. cit.*, p. 76.

parce qu'elle fut décisive dans le choix du mari. Pozzi qui associe la robe à l'image du corps qu'elle désire paraître, entend peut-être cette phrase de façon inversée : « Votre robe est jolie donc je vous aime ». Le prince de *Peau d'âne* tombe lui-même amoureux de la princesse alors qu'elle est vêtue de ses plus beaux habits.

Afin de plaire à son époux, Catherine Pozzi s'efforcera après son mariage de s'habiller « comme il veut¹⁷ ». Toutefois, la jeune femme de 27 ans, si attentive à sa façon de se vêtir, rate sa robe de mariée, comme pour signaler son rejet de l'imposition sociale et apparaître aux yeux de son époux avec une peau plus en accord avec ce qu'elle est : « Ma robe n'est pas jolie. Je n'ai pas voulu d'un grand couturier, une robe qu'on ne met qu'une fois. Et puis cela m'était égal [...] Je sais avec indifférence que je ne suis pas jolie et que je l'ai déçu... Mais quelques cent ans de bourgeoisie le rendent sensible à l'importance de cette heure : il fait contre mauvaise robe bon cœur¹⁸ ». Le vêtement est « une peau qui se met et s'enlève¹⁹ » et qui la rend laide ou jolie, selon son désir de plaire ou de transgresser, silencieusement, les règles.

La robe précieuse qu'elle portait le jour où elle rencontra Paul Valéry, cette « robe grecque de Vionnet : tunique noire, sans rien, et cent mille francs de perles²⁰ », décrite si minutieusement, aurait-elle séduit le poète, comme celle qui séduisit son mari ? Ces robes séductrices ne cessent de s'interposer entre les hommes et elles. Ses riches robes, tout comme les vêtements du poète affirment une classe.

Elle qui portait « cent mille francs de perles²¹ » le jour de leur rencontre, détaille dans son journal à plusieurs reprises les vêtements du poète : son « pardessus si ridicule [...] qui traînait jusqu'aux chevilles au-dessus des bottines de soldat de 2^e classe qu'il appelait 'ses godasses'²² ». Cet homme qui s'habille « sans grand soin [...] et même sans petit soin²³ » rebute la jeune femme qui ce même jour se sent « jolie » et « chic²⁴ ». Le vêtement « sert au sujet à occuper un peu plus de place que son corps n'en occupe et une certaine place » ; il délimite, « au-delà de son propre corps, son territoire²⁵ ». Entre Catherine Pozzi et Paul Valéry, plus qu'un territoire, les habits s'érigent en frontière. Pourtant, elle se reconnaît en Paul Valéry, allant jusqu'à affirmer « je suis vous ». Son désir de faire Un, dans lequel « il fallait qu'il n'y ait pas une différence²⁶ » semble freiné par l'image du poète. L'apparence physique

¹⁷ C. Pozzi, *Journal 1913-1934, op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

¹⁹ E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 69.

²⁰ C. Pozzi, *Journal 1913-1934, op. cit.*, p. 144.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 525.

²³ *Ibid.*, p. 223.

²⁴ *Ibid.*, p. 222.

²⁵ E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 41.

²⁶ C. Pozzi, *Journal 1913-1934, op. cit.*, p. 172.

de Paul Valéry ne suscite pas son désir : « Il ne me plaît pas physiquement. Non que son visage ne me plaise. Mais il est vieux²⁷ » ; « Mais je n'ai pas envie de lui... Seulement, je l'ai voulu parce qu'il était ma pensée²⁸. »

Dans son journal daté du 26 novembre 1920, de la même manière qu'elle oscille d'un pronom à un autre, de la première à la troisième personne, elle oscille entre différentes tenues. Elle s'interroge sur le choix d'une robe – d'une peau – pour aller à une soirée mondaine ou elle va retrouver Paul Valéry devenu son amant. Ce passage dévoile que Pozzi associe la recherche d'un habit à la quête d'une peau qui ne se limite pas simplement à cacher ou à montrer son corps. La robe qu'elle cherche doit aussi devenir miroir de son âme : « Le soir, elle a réfléchi longuement. Le danger eût été de se faire une âme dans laquelle on puisse souffrir ou une âme d'acier méchante : cela dépendait de la robe²⁹... » Pour la jeune femme, en effet, « le corps et l'âme sont une seule chose³⁰ ». La robe est seule possible de vêtir l'âme ou l'état d'âme de celle qui ce jour de novembre se réveille « nouvelle », « très vivante : rose, forte, avec un goût passionné de victoire, de puissance³¹ ». Quelle peau choisir pour cette âme ? Quel costume souhaite-t-elle endosser ? Celui de Perséphone créé par Vionnet, couturier qui déclarait avoir « enlevé les corsets » ; celui d'une femme du monde actuel pour « homme à cigare » imaginé par Rolande ou la robe de Callot qui la convertirait en Schéhérazade ? La robe qui est langue du corps, parle et, comme une métaphore, elle peut la transporter dans la peau de plusieurs personnages. Du mythe à la réalité, de l'image de la mort à celle de la célèbre conteuse ou d'une banale femme de société, la robe renvoie à un rôle bien précis. Pozzi choisit finalement de se mettre dans la peau de la conteuse mythique, qui tisse infiniment les mots pour sauver sa peau.

Se voulant Schéhérazade dans cette soirée mondaine, elle n'a été finalement, comme elle le spécifie elle-même, qu'une Belle-au-bois-dormant, muette et passive. Mais le désir de changer de peau n'est qu'une volonté. La robe de Callot ne peut permettre à Pozzi de transformer le monde à son gré, ni de se réinventer.

Le déguisement de la conteuse révèle le désir de Catherine Pozzi d'être à son tour écoutée, entendue voire lue par Paul Valéry. Ainsi, à travers l'étoffe se dévoile toute la complexité d'une relation entre les deux amants, dans laquelle Pozzi refuse son corps plus qu'elle ne l'offre. Ne pouvant se résoudre à donner son corps sans son âme, après un mois de « miracle total³² », la maîtresse décide de rejeter physiquement le poète : « Je ne pouvais plus être

²⁷ *Ibid.*, p. 223.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 156.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ *Ibid.*, p. 156.

³² *Ibid.*, p. 178.

sa maîtresse, cela est vrai³³ » car « Quand vous m'avez eue l'automne passé, c'était entière, l'âme suivait mon esprit et mon corps, dans vos bras. Depuis janvier, elle ne les suit plus³⁴ ».

Où l'on voit sous la plume de Pozzi, et bien qu'elle en soit, ressurgir sa condition de sujet divisé. Pour éviter d'être confrontée au corps de l'autre qui la fait exister en tant que corps, elle justifie son refus par des explications rationalisant. « Le besoin irrésistible de netteté sentimentale, de rigueur morale, [qui] m'a été laissé en héritage d'une famille protestante et [qui] est ma forme même³⁵ ». C'est avec les doctrines du protestantisme transmises par le père qu'elle a été formée. Le premier homme qui a formé la « masse informe de possibilités » qu'était Pozzi adolescente ce fut son père. Serait-ce l'image paternelle qui se profile dans ces déclarations, et qui lui fait refuser la relation à Paul Valéry.

Dans la relation précieuse avec celui qu'elle nomme Lionardo, elle est prise à son propre piège. « Je voulais lui montrer ce travail, neuf pages-ci. Il répond : 'Oh... non... Cela m'ennuie...' [...] Il touche ma robe... Je suis vraiment corps pour le seul qui soit mon esprit³⁶ ». Une fois de plus la robe attrape l'homme et le détourne du texte de Pozzi. La robe dérobe Pozzi de son texte.

Valéry, le poète couturier sait habiller « d'un parfait français tout ce qu'il fut³⁷ ». Et Pozzi voudrait s'habiller de la langue de Valéry : « Car si V. ne m'a pas donné une idée (mais le contraire), il m'a beaucoup appris en français : il suffisait de l'écouter et de le regarder faire³⁸ ».

Trouver une langue, inventer des habits c'est essayer de construire une vie qui l'éloigne du destin déjà préétabli. Peau d'Âne, l'héroïne du conte, demandait à son père trois robes qu'elle croyait impossibles à réaliser. L'auteur de *Peau d'âne*, qui s'identifie à la princesse revêtue d'une peau d'âne, cherchera jusqu'à la fin de sa vie « la robe jamais faite encore, la robe qui n'a pas d'habitudes, la robe inhumaine³⁹ », sa robe couleur du temps. « J'ai été inventer chez Roux une chemise bleue. Elle est de ce bleu, vous savez, que vous dites « si mol, si cher », et d'une soie très douce. C'est une chemise de nuit, pour dans quelque temps. Et au bord, elle devient rose, rose sang frais. Le ciel et la vie. Ce n'est pas une chemise de nuit, c'est une métaphore⁴⁰ ».

Métaphore d'une femme qui endosse à la fois la chemise et la chemise de nuit, le masculin et le féminin et qui use volontiers d'une parole déshabillée de sa féminité. Très tôt dans son journal, elle commence à écrire en rejetant le

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 197.

³⁵ *Ibid.*, p. 285.

³⁶ *Ibid.*, p. 360.

³⁷ *Ibid.*, p. 316.

³⁸ *Ibid.*, p. 529.

³⁹ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 172.

féminin : « Je ne mets plus jamais d'e muet quand il s'agit de moi, quand j'y pense. Et, pourtant, tu pourrais en foutre des e muets. Pour cet ami, tu n'es qu'une femme⁴¹ ». Ce rejet du féminin qui va et vient dans le cahier à partir de 1920, s'associe aux divers noms que Pozzi se donne pour se nommer : Catherine ou Karin, son autre masculin. Mais en une oscillation identitaire, elle est aussi Agnès ou Katie. Catherine Pozzi change de nom presque comme de robe pour tenter, coûte que coûte, de se réinventer, de se donner forme. Noms et robes sont de véritables métaphores de cette entreprise impossible.

Ainsi, la chemise de nuit qu'elle est allée inventer chez Roux, cette chemise « rose, rose sang frais⁴² », prend-elle la couleur de la femme tuberculeuse « plus mince qu'un enfant⁴³ » qui, pour la première fois en 1916, « crache du sang », reprenant à son compte cette « vilaine phrase que les gens dosent avec une figure de catastrophe⁴⁴ ».

Les belles robes détournent l'attention du regard des autres de sa laideur ; elles servent aussi à les distraire de cette maladie dont elle mourra en 1934, à l'âge de 52 ans : « Je ne tenais pas debout [...] Tout ça ne se voit pas sur ma figure ni sur mon chapeau à plume⁴⁵ ». La plume de son chapeau et celle qui lui sert à écrire deviennent de nouveaux corsets, qui ne l'empêchent pas de respirer. « Si j'aime l'élégance, mon Dieu, c'est parce qu'elle travaille dans le sens contraire de la mort⁴⁶ ». Quelques semaines avant sa mort, Pozzi note dans son journal qu'« il n'y a que deux choses qui [l']intéressent : le catholicisme et les robes⁴⁷ ». Selon Flügel, « le sentiment d'être parfaitement habillé donne parfois une paix qu'une religion elle-même ne peut donner⁴⁸ ». Difficile de savoir si ses robes lui apportent une sensation de paix, si le catholicisme apporte des réponses à ses questions, mais comme l'écriture de ce journal auquel il tient tant, les robes la maintiennent en vie, lui permettent de reprendre souffle tandis qu'elle s'essouffle : « Nuit mauvaise, inquiétante à tout croire [...] Maman est arrivée de Paris. Tout de suite, dans ma chambre, partout des robes [...] Je suis un peu grise, Paris m'emporte un peu, j'essaie le manteau, je mets le chapeau, je porte l'écharpe, j'attache les perles⁴⁹ », écrit-elle quelque temps avant sa mort, d'une langue de plus en plus dénudée d'artifices, une langue à bout de souffle.

La robe lui permet d'exister un peu plus, un peu plus longtemps et d'oublier quelques fois, ce corps tuberculeux, « instrument de l'amour où couve la

⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

⁴² *Ibid.*, p. 172.

⁴³ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 583.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 698.

⁴⁸ E. Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹ C. Pozzi, *Journal 1913-1934, op. cit.*, p. 623.

pourriture⁵⁰ », un corps qu'elle prend en horreur à certains moments de sa vie, au point de se désintéresser de lui : « je ne perds plus de temps devant les miroirs... J'ai trente-deux ans, c'est donc fini⁵¹ ». Elle qui reconnaît en 1921 avoir été « coquette et certes pas irresponsable, d'une coquetterie bizarre d'ailleurs, et pudique sauvagement⁵² » prend parfois conscience de l'aspect frivole du goût pour les robes, contre lequel toutefois elle ne peut lutter longtemps. En pleine Première Guerre mondiale, elle s'insurge contre les vêtements des infirmières : « Assez de dames ondulées, voiles blancs au vent, ornent les automobiles de la Croix-Rouge ! Et révoltent mon sérieux par leur frivolité⁵³ ». À cette époque, elle refuse de parler habits dans son journal. Le retour du réel – sa maladie, la guerre, la mort d'un ami – provoque chez elle un refus de la robe.

Dans le va-et-vient de sa maladie, son âme devient parfois « chiffon d'âme défait⁵⁴... », son corps « une machine », un « chiffon, un voile d'âme flottant autour d'[elle] comme un chiffon⁵⁵ ». Son corps et son âme se décomposent sous les effets de la morphine. Les riches étoffes ne servent plus alors à la soutenir et dans un délire annonciateur de sa mort, Pozzi ne parvient même plus à tisser sa vie. L'écriture de son journal, l'année 1916, se résume à peu de pages : « Panique de laisser des morceaux de destins emmêlés derrière moi⁵⁶ ». La maladie et le deuil d'un ami cher l'empêchent d'écrire son journal, de broder sa vie par l'écriture. Les robes des grands couturiers disparaissent de son texte et de sa vie, seules des « serviettes avec du laudanum⁵⁷ » enveloppent son corps.

Pozzi n'attendra pas la fin de la guerre pour retrouver son goût pour la mode. Une fois son corps moins souffrant, et de retour à Paris, elle retrouve les grands couturiers et s'étonne « d'être encore bonne à vêtir⁵⁸ ». « Ma robe de Callot était exquisite, et je redevais jolie – invention étonnante ! – et plus jeune qu'elles (Polignac hors concours), ce qui me faisait me bercer l'âme dans ma peau⁵⁹ ». La robe la fait exister à nouveau malgré sa maladie. Son corps « si maigre que cela n'a plus d'ombre », n'a de consistance que parce qu'elle porte une « robe bleue⁶⁰ ». « Enfin, pour 'retourner sans la vie' (c'est drôle ce moyen), je vais chez Claudel et j'achète deux robes⁶¹ » déclare-t-elle presque surprise.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁵¹ *Ibid.*, p. 87.

⁵² *Ibid.*, p. 201.

⁵³ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 617.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁶¹ *Ibid.*, p. 685.

Les étoffes vaporeuses sont celles que Pozzi préfère pour recouvrir ce corps malade : « la crêpe et la soie, tissus moirés, ondulés et mouvants, jamais roides, mais aussi la mousseline et la gaze pour leur transparence⁶² ». Ces tissus transparents laissent deviner la peau et les contours de la femme, à l'image des radiographies, instrument uniforme du diagnostic qui, rappelle Susan Sontag dans *La Maladie comme métaphore*, « permettent à l'individu de voir peut-être même pour la première fois à l'intérieur de lui-même, de devenir limpide à son propre regard [...] La tuberculose rend le corps transparent », cette maladie est « désintégration, dématérialisation, fébrilité permanente, une maladie des fluides dans laquelle le corps devient flegme, mucus, expectorations et finalement sang⁶³ ». La fluidité des robes de Catherine Pozzi est à l'image de ces fluides qui traversent son corps. Pozzi porte sa maladie. Sa robe en devient la métaphore. Elle qui s'exclame cinq mois après avoir rencontré Paul Valéry : « La robe de Callot, avec la ceinture d'argent, celle qui a du bleu si profondément noir, j'en ai envie, envie, je souhaite l'exister⁶⁴ », sait que le vêtement comme la peau est ce qu'il y a de plus profond. La robe la fait exister et dit-elle, « je fais exister la robe ».

⁶² A. Besson, *op. cit.*, p. 249.

⁶³ S. Sontag, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, 1979, p. 19-21.

⁶⁴ C. Pozzi, *Journal 1913-1934, op. cit.*, p. 156.