



RÉPUBLIQUE HELLÉNIQUE

Université nationale et capodistrienne d'Athènes

FACULTÉ DES LETTRES

Département de Langue et Littérature françaises

Sous l'égide du Doyen de la Faculté des Lettres

150 ANS DE LA NAISSANCE DE COLETTE

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL



National and Kapodistrian
University of Athens
press

ATHÈNES 2025

« 150 ans de la naissance de Colette »

Actes du colloque international

Organisé par la Section de Littérature
du Département de Langue et Littérature françaises

Faculté des Lettres

Université nationale et capodistrienne d'Athènes

Sous l'égide du Doyen de la Faculté des Lettres

Athènes, 24-25 mai 2024

Bâtiment central

Ce colloque, organisé sous la Présidence de Marie-Christine Anastassiadi, fait partie du projet scientifique 20207 financé par la fiducie Tsagkadas et le Fonds spécial de Recherche de l'Université d'Athènes.

ISBN: 978-960-466-351-4

© Presses de l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes

© Université nationale et capodistrienne d'Athènes,

Section de Littérature du Département de Langue et Littérature françaises,

Faculté des Lettres

Révision de textes :

Ioanna Papaspyridou

Noëlle Benhamou

Konstantina Pliaka

Katérina Stéfanaki

Hélène Tatsopoulou

Site internet – Assistance technique : Thodoris Thomas

Logistique : Ioanna Pappa – Christos Balikos

Mise en page – couverture : Artémis Petropoulou

“Le contenu des articles publiés n’engage que la seule responsabilité de son auteur”



RÉPUBLIQUE HELLÉNIQUE

Université nationale et capodistrienne d'Athènes

FACULTÉ DES LETTRES

Département de Langue et Littérature françaises

150 ANS DE LA NAISSANCE DE COLETTE

ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL

Sous l'égide du Doyen de la Faculté des Lettres



National and Kapodistrian
University of Athens
press

ATHÈNES 2025

COMITÉ D'ORGANISATION

Ioanna Papaspyridou, Université d'Athènes

Christos Balikos, Université d'Athènes

Stella Christodoulou, Université d'Athènes

Ioanna Pappa, Université d'Athènes

Konstantina Pliaka, Université d'Athènes

Katérina Stéfanaki, Université d'Athènes

Hélène Tatsopoulou, Université d'Athènes

Thodoris Thomas, Université d'Athènes

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Ioanna Papaspyridou, Université d'Athènes

Frédéric Maget, Président d'Honneur de la Société des Amis de Colette

Noëlle Benhamou, Université de Picardie - Jules Verne

Maria Litsardaki, Université Aristote de Thessalonique

Polytimi Makropoulou, Université Aristote de Thessalonique

Konstantina Pliaka, Université d'Athènes

Katérina Stéfanaki, Université d'Athènes

Hélène Tatsopoulou, Université d'Athènes



TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

Ioanna PAPASPYRIDOU , Professeure Assistante, Université d'Athènes.....	7
--	---

ALLOCUTIONS

Achilléas CHALDAIAKIS , Membre du Conseil d'Administration de l'Université d'Athènes	11
Dimitrios DROSSOS , Doyen de la Faculté des Lettres de l'Université d'Athènes..	13
Marie-Christine ANASTASSIADI , Présidente du Département de Langue et Littérature françaises.....	15
Frédéric MAGET , Président de la Société des Amis de Colette, « Colette et la Grèce ».....	17

COLETTE VUE DE L'ÉTRANGER.....25

Margaux GÉRARD	27
« Colette, Virginia Woolf et la Grèce : quelques considérations sur le voyage, ou pourquoi Colette n'a-t-elle donc jamais visité Athènes ? »	
Annik-Corona OUELETTE	39
« Colette en Amérique : entre censure et hommage »	

COLETTE ET SES PAIRS.....51

Robert KOPP	53
« Colette et Proust »	
Maria PSAROUDI	63
« Colette et Proust dans les <i>Lettres à ses pairs</i> »	
Konstantina PLIAKA	73
« Colette et Malraux »	
Angeliki TRIANTAFYLLOU	85
« Le portrait féminin chez Colette et Roger Martin du Gard »	

COLETTE ET LA NATURE	97
Nehad Mohammad VAHID	99
« De la description lucide au regard naturel chez Colette »	
Laure COPPIETERS	106
« Colette et Jeanne Bemers-Sauvan : décrire pour retrouver la nature »	
Nathalie PROKHORIS	117
« Le capitaine Colette : un héritage immatériel »	
ENSEIGNER COLETTE AU XXI ^e SIECLE.....	125
Bénédicte FABREGUETTE – Caroline VEAUX	127
« Donner corps à l'œuvre de Colette »	
COLETTE ET LES ARTS DU SPECTACLE.....	139
Sophie NICOLAÏDÈS-SALLOUM	141
« À propos de <i>L'Envers du Music-hall</i> »	
Camille GUYON-LECOQ	151
« Nature et artifice dans <i>L'Enfant et les sortilèges</i> , féerie-opéra : tradition et avant-garde »	
Stella CHRISTODOULOU	163
« <i>Gigi</i> au théâtre : un panorama des adaptations théâtrales de la dernière nouvelle de Colette et leur réception dans la presse »	
Panagiota KALOGEROPOULOU	177
« <i>Gigi</i> de Colette et ses adaptations filmiques : une étude comparative du désir d'émancipation »	
Paola PALMA	189
« Colette <i>Chéri(e)</i> ? Interprétations cinématographiques de l'écrivaine et de ses personnages »	
COLETTE À L'AVANT-GARDE DES FEMMES DE SON TEMPS.....	203
Simona MODREANU	205
« Colette et les visages de la liberté »	
Anna LEDWINA	213
« Les affinités Colette et Duras : dire le désir féminin »	
Soledad Soria BERROCOSA	224
« Colette découverte par Rachilde. Une amitié mitigée ? »	
Noëlle BENHAMOU	234
« La prostitution vue par Colette : un regard original sur la société de son temps ? »	



AVANT-PROPOS

Quelques mois se sont seulement écoulés depuis le Colloque International intitulé « 150 ans de la naissance de Colette » qui a eu lieu les 24 et 25 mai 2024 au bâtiment central de l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes, lieu emblématique non seulement pour les enseignants, mais également pour tous les Athéniens.

Il faudrait fièrement ajouter qu'il s'agit du seul colloque international organisé pour célébrer le cent cinquantième de la naissance de Colette, selon Frédéric Maget, Président de la Société des Amis de Colette, Directeur de la Maison homonyme et surtout grand colettien, ce dernier nous a honorés non seulement par sa présence, mais aussi par sa participation active aux travaux et par son aide précieuse au sein du comité scientifique.

Une petite équipe d'enseignants férus de littérature française, passionnés pour la culture de la patrie spirituelle qu'est pour nous l'Hexagone, a travaillé pour que ce projet soit réalisé malgré tous les contretemps. La Grèce est un petit pays que Colette n'a jamais visité. Son œuvre y est, pourtant, connue et traduite, à commencer par ses romans: *Chéri*¹, *To Téλος του αγαπημένου*² (*La Fin de Chéri*), *Ηθικό και ανήθικο*³ (*Le Pur et l'impur*), *Το Σπίτι της Κλωντίν*⁴ (*La Maison de Claudine*), *Η Γέννηση της μέρας*⁵ (*La Naissance du jour*), *Η Θεατρίνα*⁶ (*La Vagabonde*), *Η Γάτα*⁷ (*La Chatte*).

¹ L'éditeur (Scripta) a maintenu le titre original. Date de publication : octobre 2009 (trad. Vasso Nikolopoulou).

² Éd. Kastaniotis (trad. Kostas Tachtsis), novembre 1998.

³ Éd. Astarti (trad. Thanassis Niarchos), décembre 1986.

⁴ Éd. Kastaniotis (trad. Cécile Igglesi-Margelou), juin 1998.

⁵ Éd. Kastaniotis (trad. Katerina Riga-Georgoulia), septembre 1997.

⁶ Éd. Printa (trad. Evi Kapi), juin 2002.

⁷ Éd. Scripta (trad. Vasso Nikolopoulou, Niki Karakitsou-Dougé), novembre 2009.



Ellie Lambéti dans le rôle de Gigi (février 1957). Selon la légende, ce serait le dernier rôle au théâtre de la grande comédienne avant son départ pour les Etats-Unis et le début d'une carrière à Hollywood.

Source : Revue *Tachidromos*

Les spécialistes seront agréablement surpris d'apprendre aussi qu'à l'époque où la Grèce pensait encore ses blessures après la Seconde Guerre Mondiale et une guerre civile meurtrière, un couple d'acteurs mythiques, Dimitris Horn et Ellie Lambeti, a monté à Athènes en février 1957 *Gigi* (scénario d'Anita Loos), adaptation du fameux roman éponyme de Colette. Enfin, le livret *L'Enfant et les sortilèges* que Colette avait écrit pour la fantaisie lyrique de Maurice Ravel a été traduit en grec sous le titre *Το Παιδί και τα μάγια*⁸.

150 ans après la naissance de Colette, 70 ans après sa mort, son œuvre n'a pas pris une seule ride. Le nombre des demandes de participation que nous avons reçues au moment du lancement de l'appel à contributions ainsi que le large éventail des sujets traités en sont la preuve éclatante, mais pas seulement. En effet, ce colloque a réuni des universitaires et des spécialistes venant du monde entier (à l'exception de l'Australie). Des membres éminents du monde académique nous ont honorés par leur présence ; une mention à part est due à notre Maître, Robert Kopp, professeur émérite de l'Université de

Bâle, professeur associé à l'université de Paris IV-Sorbonne, à l'École Normale Supérieure, à l'École Pratique des Hautes Études, spécialiste des avant-gardes de Baudelaire au Surréalisme, responsable éditorial de la collection « Bouquins », membre du Comité de rédaction de la *Revue des Deux Mondes*, commandeur de la Légion d'honneur et chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres de la République Française.

Des membres importants de la Société des Amis de Colette ont eu l'amabilité de se déplacer pour participer à ce colloque. Une mention à part est due, avant tout, au baron Foulques de Jouvenel, universitaire, descendant d'Henry de Jouvenel, diplomate, journaliste et homme politique français, deuxième époux de Colette. C'est avec beaucoup d'émotion que nous avons accueilli le baron de Jouvenel, héritier des droits de l'œuvre colettienne que je remercie, en tant que responsable scientifique de ce projet, du fond de mon cœur pour sa présence. Nos remerciements les plus chaleureux vont aussi à Frédéric Maget, Président de la Société des Amis de Colette, Samia Bordji, Directrice

⁸ Titre complet en grec : *Αναπλάθοντας την όπερα. Το παιδί και τα μάγια του Maurice Ravel. Μέσα από δημιουργικές μουσικές δραστηριότητες*, Éd. Faggoto (trad. Evangelia Kopsalidou), octobre 2014. .

du Musée et du Centre d'Études Colette, Paola Palma, universitaire spécialiste des Arts du spectacle, enfin « last but not least », comme on dit en anglais, Nathalie Prokhoris, comédienne qui, grâce à sa formation littéraire très solide et à sa connaissance profonde de l'œuvre colettienne a rédigé le scénario (à partir de textes de l'écrivaine), veillé à la mise en scène et interprété le rôle principal de sa pièce *Colette l'incorrigible ... besoin d'écrire*. À ce point, nous voudrions aussi exprimer notre reconnaissance envers les responsables de la salle « Irida » qui ont bien voulu nous accorder cet espace emblématique pour la représentation de la pièce.

Ce colloque n'aurait jamais pu se réaliser sans le soutien indéfectible des membres les plus éminents de la communauté universitaire grecque : je salue la présence du Membre du Conseil d'Administration, Monsieur le Professeur Achilléas Chaldaiakis, de notre Doyen, Monsieur le Professeur Dimitrios Drossos et de la Présidente du Département de Langue et Littérature Françaises, Madame Marie-Christine Anastassiadi, Professeure Associée, qui ont bien voulu adresser une allocution aux intervenants ; ils nous ont épaulés tout au long de ce beau trajet qui s'achève aujourd'hui avec la publication des Actes

Je tiens également à remercier la représentante de l'Ambassadrice de France en Grèce, Katerina Spiropoulou, adjointe de l'Attaché du service de coopération universitaire et scientifique dont la présence signale l'importance que la France accorde depuis toujours à la place de la littérature, ainsi que les liens d'amitié entre l'Ambassade, l'Institut Français de Grèce et notre Département. À remercier Anouk Rigeade, Attachée de coopération pour le français, qui a eu l'amabilité d'accompagner elle-même nos intervenants au cours d'une visite guidée de l'Institut Français de Grèce, lieu de rencontre, depuis plus d'un siècle des enseignants et des intellectuels francophones.

Je penserai toujours avec reconnaissance aux membres du comité scientifique et du comité d'organisation qui ont travaillé d'arrache-pied : Hélène Tatsopoulou, Katerina Stéfanaki, Konstantina Pliaka, enseignantes de notre Département, Maria Litsardaki et Polytimi Makropoulou, nos collègues de l'Université Aristote de Thessalonique, Noëlle Benhamou de l'Université de Picardie-Jules Verne, enfin, Frédéric Maget. Je remercie également Thodoris Thomas, personnel technique spécialisé, pour la création du site Internet du colloque et pour son assistance technique, toujours précieuse ; notre doctore, Stella Christodoulou, ainsi que Panagiota Kalogéropoulou, enseignante détachée, qui ont gentiment et infatigablement accueilli tous les participants.

Dernier apport, mais non des moindres : je tiens à exprimer ma gratitude la plus sincère envers les membres du Comité de Recherche et de Gestion du Fonds Spécial (ELKE) qui ont approuvé le financement de notre projet par la fiducie Tsagkadas. Tous nos remerciements vont aussi au Professeur Mélétiós-Athanassios Dimopoulos, ancien Recteur de notre Université, et à son aimable épouse, Madame la Professeure Théodora

Psaltopoulou, qui ont depuis toujours soutenu notre Département.

Pour clore ce bref avant-propos, je replonge dans les pages de Colette, une femme au moral d'acier qui m'a donné la force de remonter la pente à un moment critique de ma vie. Si elle avait pu recommencer tant de fois sa vie, je devrais le pouvoir aussi. Au journaliste qui lui posa la question, alors qu'elle était très âgée, « et si vous rêviez à quelque chose à la fin de votre vie ? », elle déclara: « premièrement, recommencer. Deuxièmement, recommencer. Troisièmement, recommencer. »

Ioanna PAPASPYRIDOU

Université nationale et capodistrienne d'Athènes



C'est avec beaucoup de joie que je salue l'ouverture des travaux du Colloque International sur les «150 ans de la naissance de Colette ».

Ce colloque est organisé par la Section de Littérature du Département de Langue et de Littérature françaises de l'Université nationale et capodistrienne d'Athènes. Déjà, en parcourant le programme des travaux, on peut comprendre qu'il s'agit d'un véritable événement universitaire honoré par la présence et les interventions de collègues éminents provenant de toute l'Europe.

Sidonie-Gabrielle Colette, connue depuis longtemps sous le nom de Colette, est née en janvier 1873 dans une petite commune de Bourgogne. Femme de lettres française (nommée pour le prix Nobel en 1948), elle était également journaliste et actrice. Elle est surtout connue pour la série romanesque des *Claudine* et pour sa nouvelle intitulée *Gigi* dont l'adaptation pour le grand écran est célèbre. C'est la deuxième femme élue membre de l'Académie Goncourt en 1945 qu'elle a présidée de 1949 à 1954, ainsi que la première femme qui a eu droit à des obsèques nationales en France. Son écriture, délicieusement précise et sensuelle constitue un moment névralgique tant dans la littérature de son temps que dans la description de la mentalité de la Belle Epoque.

Colette, une femme qui a finalement vécu sa vie comme elle l'entendait, avant-gardiste dans ses idées, a scandalisé et plusieurs fois irrité la société conservatrice de son temps. Elle a écrit des œuvres importantes qui ont éveillé la conscience féminine ; elle s'est érigée en symbole du féminisme ; ses écrits constituent également un point de référence comme, par sa place, elle n'a pas cessé d'essayer de promouvoir ses idées qui étaient en avance sur son temps. Par son œuvre, mais également par son mode de vie, Colette a été reconnue comme étant à l'avant-garde de la voix féminine en littérature ; elle a osé sortir des frontières du panhédonisme libertin et dire des choses qui avaient du poids ; ses idées se sont mues en valeurs politiques du mouvement d'émancipation des femmes.

Couronnée de nombreux prix importants à une époque où la valeur des femmes était rarement reconnue, Colette a connu l'apothéose. Elle est devenue membre de l'Aca-

démie Royale de Belgique, de l'Académie Goncourt et elle a obtenu la médaille de la Légion d'Honneur.

Permettez-moi de conclure par deux citations puisées dans les écrits de Colette :

« Toutes les amours tendent à créer une atmosphère d'impasse » (*Le Pur et l'Impur*)

« Ressusciter ce que je fus ! ... Quelle femme n'a espéré le miracle ? » (*Paysages et portraits*)

Professeur *Achilléas CHALDAIAKIS*

Membre du Conseil d'Administration

Université nationale et capodistrienne d'Athènes



Madame la Présidente du Département de Langue et Littérature françaises

Chères et chers collègues,

Mesdames, Messieurs,

C'est un grand plaisir pour moi de participer au Colloque international des deux journées consacrées aux « 150 ans depuis la naissance de Colette » organisé par le Département de Langue et Littérature françaises sous l'égide de notre décanat.

Ce Colloque est d'une grande importance pour nous, d'une part, parce que nous constatons que le Département de Langue et Littérature françaises répond aux exigences méthodologiques les plus avancées des études littéraires avec des travaux de recherche de haut niveau et des collaborations avec des universités grecques et étrangères, et d'autre part, parce que nous accueillons aujourd'hui une pléiade d'éminents chercheurs venus du monde entier – France, Suisse, Roumanie, Pologne, Espagne, Algérie, Iran, Belgique, Liban, Canada. Chers collègues, je vous souhaite la bienvenue et vous remercie chaleureusement de votre présence.

Votre intérêt et votre participation, chers collègues, constituent a priori une preuve du succès du Colloque et justifient le choix du thème central de Colette par ses organisateurs.

Cent quatre-vingt-sept ans après la fondation de notre Université et de notre Faculté et cent cinquante ans après la naissance de Colette, nous sommes heureux de rencontrer aujourd'hui cette femme pionnière, symbole intemporel de liberté et d'indépendance. Personnalité charismatique aux multiples facettes, écrivain, mais aussi journaliste, actrice, danseuse, incarnation du « génie français » selon Julia Kristeva, elle est, selon Antoine Compagnon, « plus accessible que Proust, plus moderne que Gide, Claudel ou Valéry ». À propos de son œuvre, Dominique Bréchemier, déclare que « plus on la relit, plus on est convaincu de son intemporalité et, surtout, de sa modernité ».

Par ailleurs, le caractère anticonformiste et avant-gardiste de Colette, incarnation de l'émancipation et de la libération féminines, est – malheureusement – plus que jamais d'actualité, en tant que résistance forte aux déplorables manifestations de harcèlement sexuel qui éprouvent notre société.

Une initiative comme celle d'aujourd'hui, qui promeut l'actualisation des études sur Colette, n'est donc pas seulement importante, mais impérative.

Colette et son époque, ses relations avec les représentants de l'avant-garde et avec les grands écrivains et intellectuels, sa compréhension de la nature, sa présence durable au théâtre et au cinéma, son influence sur les femmes de son temps, l'enseignement de son œuvre dans les écoles... sont quelques-unes des questions clés que les éminents collègues participant aux travaux du Colloque sont invités à explorer avec des contributions de grand intérêt qui se proposent de réinterpréter les différents aspects de l'œuvre et de la vie de Colette. Nous aurons également l'occasion de mieux connaître Colette à travers l'intéressante représentation théâtrale qui sera donnée dans le cadre du Colloque.

Mesdames et Messieurs,

Je vous souhaite des échanges fructueux !

Je tiens à remercier le Comité Scientifique Ioanna Papaspyridou, Frédéric Maget, Hélène Tatsopoulou, Maria Litsardaki, Polytimi Makropoulou, Noëlle Benhamou, Aikaterini Stefanaki et le Comité d'organisation Ioanna Papaspyridou, Hélène Tatsopoulou, Aikaterini Stefanaki, Thodoris Thomas, Stella Christodoulou, Christos Balikos pour leur contribution à la réalisation de cette belle manifestation.

Je vous remercie de votre attention !

Professeur *Dimitrios DROSSOS*
Doyen de la Faculté des Lettres



Monsieur le Conseiller d'Administration de l'Université nationale et Capodistrienne d'Athènes,

Monsieur le Doyen de la Faculté des Lettres,

Monsieur le Président de la Société des amis de Colette et directeur de la Maison de Colette,

Madame l'Attachée de coopération pour le français de l'Ambassade de France en Grèce,

Madame l'adjointe de l'Attaché du Service de coopération universitaire et scientifique de l'Ambassade de France en Grèce,

Chèr·e·s collègues, étudiant.e.s, Mesdames, Messieurs,

C'est un grand honneur et une grande joie de vous accueillir aujourd'hui, au nom du Département de Langue et Littérature françaises, au colloque international organisé pour célébrer les 150 ans de la naissance de Colette.

C'est l'occasion de célébrer une écrivaine de génie, une femme aux multiples facettes. Pionnière dans bien des domaines, Colette a pu saisir avec justesse l'extravagance du 20^e siècle et a conduit la littérature là où personne n'avait osé aller.

Ce colloque international explore ces dimensions de Colette, des plus célèbres aux moins connues : Colette et les écrivains de son temps, Colette et la nature, Colette et les arts du spectacle, Colette vue de l'étranger, Colette source d'inspiration pour ses contemporaines, comment enseigner Colette dans la classe de FLE et à l'école.

Je tiens à remercier tous ceux et celles sans qui ce colloque n'aurait pu voir le jour. J'adresse ainsi mes chaleureux remerciements à tous·tes les intervenant.e.s dont certain.e.s sont venu.e.s de loin pour nous présenter leurs travaux. Je remercie aussi les membres du comité scientifique qui ont élaboré le programme très riche de ce colloque. Tous mes remerciements vont également au comité d'organisation qui a permis la réalisation de cet événement.

Je souhaite enfin remercier les étudiant.e.s de notre Département qui ont aidé les organisateur·rice·s avec enthousiasme et bonne humeur.

Un merci particulier à Ioanna Papaspyridou qui a eu l'idée de ce colloque. C'est grâce à elle, grâce à son travail et à sa persévérance que nous sommes tous·tes réuni.e.s ici aujourd'hui.

Marie-Christine ANASTASSIADI

Présidente du Département de Langue et Littérature françaises

Colette et la Grèce

Quelques notes autour d'un impossible objet

Il faisait froid, bien plus froid qu'aujourd'hui, ce 28 janvier 1873, lorsque naquit à Saint-Sauveur-en-Puisaye, « dans la chambre qu'on ne parvenait jamais à rendre assez chaude »¹, Gabrielle Colette. Se souvenant en 1949, dans son ultime chef d'œuvre, *Le Fanal bleu*, de cette naissance difficile, Colette pouvait mesurer le chemin parcouru. L'enfant qui avait grandi « entre des parents pas riches, parmi des arbres et des livres »², était devenue une gloire des lettres françaises et internationales. Chacun de ses anniversaires était devenu un événement littéraire, médiatique et même politique, rassemblant autour de « la bonne dame du Palais-Royal » amis et admirateurs du monde entier.

Un peu plus de 150 ans après sa naissance et près de 70 ans après sa mort, nous voici réunis, venant d'une dizaine de pays d'Europe et du bassin méditerranéen, grâce à la passion et à l'engagement de Ioanna Papaspyridou et de ses collègues, pour célébrer « Notre Colette » et les pouvoirs, je devrais dire les sortilèges, de la littérature. En prononçant ces mots, je ne peux oublier que nous sommes ici en Grèce, à Athènes, presque aux pieds de l'Acropole, là où, n'en déplaise à certains esprits contemporains, bien souvent chagrins, tout a commencé et je pense à ces mots de Colette dans son discours de réception à l'Académie royale belge en 1936 : « Tendre vers l'achevé, c'est revenir à son point de départ ». Bien sûr, elle songeait, en le disant, à la Belgique où sa mère, Sido, avait été élevée et aussi, sans doute, à son village natal, mais aujourd'hui je voudrais avec vous tenter l'impossible et montrer qu'en Colette un peu de l'héritage grec a passé.

Une gageure en apparence, car, comme beaucoup d'entre vous le savent déjà, Colette n'est jamais venue en terres hellènes. Vagabonde, elle sillonna la France, la Belgique et la Suisse, joua la pantomime en Tunisie ; journaliste et conférencière, elle voyagea en Italie d'abord, puis jusqu'en Roumanie en passant par l'Allemagne, se rendit en Algérie et au Maroc, traversa l'Atlantique jusqu'à New-York, mais jamais elle ne vint en Grèce.

¹ Colette, *Le Fanal bleu*, in *Œuvres*, éd. Claude Pichois et Alain Brunet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2001, p. 1003.

² Colette, « Rêverie de Nouvel An », in *Les Vrilles de la vigne*, in *Œuvres*, op.cit., t. I, 1984, p. 964.

Était-elle pour autant indifférente à l'héritage culturel et littéraire grec ? C'est en tout cas ce que pourrait laisser à penser, la mention, dans l'inventaire fictionnel de la bibliothèque de la maison natale auquel l'écrivaine se livre dans *La Maison de Claudine*, d'un « Voyage d'Anacharsis inviolé ». Au voyage du jeune héros de Jean-Jacques Barthélémy « en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire », il semble qu'elle ait préféré « un vrai voyage sous les étoiles haletantes du ciel d'hiver, au trot de la jument bourrée d'avoine » dans la campagne environnant son village natal. Pas davantage de mention d'Homère, d'Eschyle ou de Sophocle... La culture classique et aristocratique n'est pas celle de Sido et du Capitaine, résolument tournés vers leurs contemporains.

Ce fut sans doute à la faveur de son mariage avec Willy, germaniste, latiniste et helléniste formé à Stanislas, qu'elle dut entendre la plupart de ces noms pour la première fois. Il faut dire qu'en cette fin de XIX^e siècle la France et Paris sont friands de culture grecque, fut-elle de pure invention, comme en témoigne le fabuleux et durable succès, en 1895, des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, prétendument traduites du grec, et un an plus tard de son roman *Aphrodite*. Une antiquité relue et réinventée qui inspirera quelques années plus tard Pauline Tarn qui sous le nom de Renée Vivien rendit hommage à Sappho, aux poétesses grecques et à leurs héritières. Colette les connut l'un et l'autre et fut, à sa façon, associée à ce renouveau de l'intérêt pour la culture grecque.

Elle connaissait Pierre Louÿs depuis ses premières années de mariage et n'ignorait rien de son succès, comme en témoigne la présence d'*Aphrodite* dans la bibliothèque de Mlle Sergent, l'institutrice de *Claudine à l'école*. De l'auteur, elle interpréta dans le jardin de Natalie Barney, l'Amazone, amante de Renée Vivien, un « beau dialogue grec », *Dialogue au soleil couchant*, le 23 juin 1905 aux côtés de l'américaine Eva Palmer qui, vêtue d'une tunique verte, interprétait la jeune Arcadienne Melitta, tandis que Colette, qui était encore l'épouse de M. Willy, vêtue d'une courte tunique en crêpe de Chine et de cothurnes à lacets, jouait le berger grec Arcas, amoureux de Melitta. Un spectacle qui ne pouvait manquer de sel – de piment, aurait dit Willy – puisque nul n'ignorait les liaisons de Colette avec des femmes, à commencer par l'hôte des lieux qui, elle-même, avait momentanément quitté Renée Vivien pour céder aux charmes incendiaires d'Eva Palmer. En fait, c'est tout autre chose qui retint l'attention du public, comme en témoigne le remerciement ironique de l'auteur à ses interprètes : « Je viens d'avoir une des plus fortes émotions de ma vie, [...]. L'impression inoubliable de m'entendre interprété par Mark Twain et par Tolstoï. ³ » Éphémère représentation qui semble avoir suffisamment compté pour que Colette souhaitât le donner au Théâtre Royal avec Eva Palmer pendant « huit jours ou peut-être quinze », après la représentation de Neuilly.

Colette était-elle présente lors de la représentation, un an plus tard, d'*Equivoque*

³ Colette, *Mes apprentissages*, in *Œuvres, op. cit.*, t. III, 1991, p. 1072.

de Natalie Barney, pièce homo-érotique d'inspiration grecque s'appuyant sur des recherches qui montrait que Sappho ne s'était pas suicidée par amour pour le jeune passeur Phaon, mais pour Timas, l'épouse de Phaon ? Nul ne le sait, ni si Colette sut que peu de temps après la représentation de 1906, Eva Palmer quitta Natalie Barney pour épouser Angélos Sikélianos, avec qui elle créa, à Delphes, sur le site archéologique, le Festival international de tragédie et jeux grecs, dont elle fut la directrice et la chorégraphe⁴.

Une interprétation extravagante d'un dialogue grec à laquelle il faudrait ajouter en juin 1906, toujours chez Natalie Barney, une *Sappho* où Colette dialoguait avec Marguerite Moreno et une hypothétique participation à la représentation d'une pièce sapphique dont aucun détail ne nous est parvenu, c'est bien peu pour parler d'un intérêt, sinon d'un goût, pour la culture et la littérature grecque.

Pourtant Colette semble avoir fait sienne cette mode du temps. Le 6 février 1906, à 11 heures du soir, elle fait ses débuts sur scène au théâtre des Mathurins, provisoirement dirigé par Georgette Leblanc et choisit pour premier rôle celui d'un faune, cousin des satyres, égaré dans un délicieux jardin, situé sur la lisière d'un bois, fréquenté par des couples amoureux, et qui finit par conquérir une jeune fille qu'il/elle – iel ? - entraîne au fond du bois. Une interprétation marquante qui doit aussi à l'abandon du maillot de couleur chair et pourrait avoir donné à Lugné-Poe, le fondateur du Théâtre de l'Œuvre, l'idée de confier à l'apprentie comédienne le rôle de Paniska dans la pièce *Pan* de Charles Van Lerberghe, jouée au théâtre Marigny au mois de novembre 1906.

Cinq ans plus tard, Colette connaîtra un grand succès avec la revue *Ça grise* du célèbre Ba-Ta-Clan. La revue était composée de vingt-cinq tableaux où figurait *La Chatte amoureuse*, « pantomime humoristique », mise en scène par Georges Wague et interprétée par Colette Willy. On reproduit fréquemment les photographies prises dans la loge de « la vagabonde », où elle apparaît dans un invraisemblable costume de chat, sans toujours rappeler que l'argument de la pantomime la rapproche de cette littérature d'inspiration néo-hellénique et revisite le mythe de Pygmalion : « L'action se passe sous Périclès dans un intérieur grec. Le statuaire Pygmalion est amoureux de sa statue Galathée. Il passe son temps à faire des déclarations passionnées à ce marbre insensible, tandis que son esclave Ganymède se livre à son sport favori : la Paresse. Paresseux, gourmand et voleur, Ganymède a dérobé Myrrha, la chatte de la mère Myclès la concierge, afin d'en faire une gibelotte, et il a caché la petite bête dans le socle de la statue de Galathée, convaincu que personne n'oserait aller la chercher à cet endroit. Dame Myclès, affolée par la perte de sa chatte, viole la consigne de l'atelier de Pygmalion et aperçoit le sculp-

⁴ Voir Artémis Leontis et Giulia Napoleone, « Eva Palmer et Colette dans les archives cachées du Paris Lesbos », *Cahiers Colette* n°43, Société des amis de Colette, 2023, p. 41.

teur en extase devant sa statue. Pour se faire pardonner son indiscretion, elle conseille à Pygmalion d'aller consulter un célèbre empiriste américain (il y en avait déjà !) qui habite la maison, le docteur Pulsosonn. Ce dernier a inventé un appareil électrique qui donne, paraît-il, de l'élasticité aux membres les plus engourdis. Mandé en hâte, Pulsosonn, par le pouvoir de son appareil, anime le marbre de Galathée et fait de la statue une femme. Mais Myrrha, la chatte oubliée dans le socle où elle était enfermée, a subi elle aussi le pouvoir de l'appareil du Docteur ; elle a pris la taille humaine, tout en conservant son apparence de chatte. [...] »⁵

De l'érotisme, Colette verse volontiers dans le comique qui sied aux music-halls des boulevards parisiens. Et si elle reprend à son compte les personnages issus de la mythologie, c'est à la façon des caricaturistes de la Belle Époque. Colette s'amuse et s'égaie des références à une mythologie grecque encore largement comprise par la culture populaire de l'époque, à la façon de Willy, peut-être, ou, selon le mot de Francis Jammes, comme « la poétesse qui, du bout de sa bottine, envoie rouler du haut en bas du Parnasse toutes les muses fardées ». Mais a-t-elle lu les auteurs grecs ? Sans pouvoir l'affirmer, on peut le supposer à la faveur de la parution du *Blé en herbe*, premier roman – et non premier ouvrage – que Colette signe de son nom seul et qui paraît chez Flammarion en 1923. Rappelons brièvement l'histoire : Phil et Vinca, bientôt dix-sept ans, sont deux amis d'enfance. Leurs familles passent chaque été leurs vacances sur la côte bretonne. Survient dans ce paradis des vertes amours enfantines, une Dame-en-Blanc, Mme Dalleray, une femme d'une trentaine d'années qui loue une villa non loin. C'est elle, la Dame-en-Blanc qui prendra en charge l'initiation sensuelle de Phil, tandis que Vinca, secrètement éprise et promise à Phil, voit son ancien ami lui échapper.

Le roman de Colette fut lu, à sa publication, comme une nouvelle illustration du thème de l'adolescence en littérature. Une grande majorité des critiques cite à propos du roman *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et surtout *Daphnis et Chloé* du poète grec Longus⁶ comme autant de modèles de l'œuvre. Albéric Cahuet écrit le 4 août 1923 dans la revue *L'Illustration* : « Mme Colette, tout comme Bernardin de Saint-Pierre, vient de s'inspirer du gracieux petit roman attribué à Longus. Elle en a fait une idylle sur une plage d'aujourd'hui entre deux adolescents modernes. Chloé, c'est Vinca « aux yeux couleur de pluie printanière » ; Daphnis s'appelle Philippe et même Phil ; Lycénion se nomme Mme Dalleray. » Dans *La Vie parisienne*, le 25 août 1923, un journaliste présente l'ouvrage sous la forme d'un dialogue entre Daphnis et Chloé. Enfin, Gaston de Pawlowski, dans *Les Annales* du 7 octobre 1923, cite les propos tenus par Yvonne Sarcey qui voit dans *Le Blé en herbe* : « une transposition moderne de *Daphnis*

⁵ Extrait du programme cité par Claude Pichois et Alain Brunet dans *Colette*, Paris, éd. de Fallois, 1999, p. 191.

⁶ Auteur grec qui a probablement vécu entre la fin du II^e et le début du III^e siècle ap. J.-C. Il est connu surtout pour son roman *Daphnis et Chloé*.

et *Chloé*. » Robert Kemp va jusqu'à affirmer que le roman de Colette est une réécriture délibérée du roman de Longus : « Allons ! Pas d'illusions : Mme Colette a sûrement lu *Daphnis et Chloé*. C'est de propos délibéré qu'elle a récrit la pastorale de Longus. »

À défaut de l'avoir lu, elle connaissait l'œuvre pour avoir assisté, en 1918, à son adaptation sous forme d'opérette, dont elle avait rendu compte dans la presse⁷. C'est donc en toute connaissance de cause que, lors de la parution du *Blé en herbe* en feuilleton dans *Le Matin*, elle avait intitulé la quatrième livraison « Daphnis ». Référence qui se retrouve dans l'œuvre lorsque la narratrice écrit à propos de Phil : « Moins ignorant que Daphnis, Philippe révérait et rudoyait Vinca. »

Les parallèles entre les deux œuvres ne manquent pas : le couple Phil-Vinca évoque celui formé par Daphnis et Chloé ; Mme Dalleray, c'est Lycénion, la femme plus âgée qui vient initier Daphnis à l'amour physique ; le cadre bucolique de l'île de Lesbos est ici la Bretagne baignée de bleu de Colette. On pourrait même voir dans la quasi absence des parents, devenus des « Ombres » sous la plume de Colette, une évocation de l'abandon de Daphnis et Chloé, orphelins tous deux. Toutefois, à la différence de Longus, elle refuse l'idéalisation des sentiments amoureux et décrit sans complaisance le désarroi de Phil, son désir sensuel et sa peur, la violence des sentiments de Vinca. Autre différence majeure, la romancière inscrit l'aventure des deux adolescents dans le temps. Alors que Daphnis et Chloé semblent figés dans l'éternel, Colette fait de la perception du temps par les adolescents, et notamment par Phil, un des ressorts tragiques de son roman. Enfin la conclusion du roman semble d'un pessimisme radical à côté de celle de Longus où les deux adolescents retrouvent leurs parents, et avec eux un statut social privilégié, se marient et vivent heureux. Phil et Vinca rejoignent en cela la foule des amants malheureux qui peuplent l'œuvre de Colette.

Sappho, quelques personnages hérités de la mythologie, Longus, enfin, les références n'abondent pas, pas plus que celle à la culture latine, mais elles témoignent de la perméabilité de l'écrivaine à des sources qui jaillissent au gré de ses rencontres comme mime ou comme critique et journaliste.

C'est finalement l'actualité qui va faire revenir la Grèce dans la vie de Colette et lui inspirer ce qui est probablement son dernier texte, resté inédit jusqu'à ce jour.

Le 12 août 1953 à 9 h 24 GMT (11 h 24 heure locale), un séisme d'une magnitude de 7,2 se produit dans les îles Ioniennes. C'est en fait le dernier d'une série de 113 séismes qui secouent Céphalonie et les îles environnantes depuis trois jours. Mais celui-ci, le dernier, est d'une puissance dévastatrice. En une cinquantaine de secondes, c'est l'équivalent de 63 bombes atomiques qui tombe sur la « montueuse Samé » d'Homère. La capitale Argostoli est totalement détruite. A l'île de Zante, le séisme est suivi d'un in-

⁷ *L'Éclair*, 9 novembre 1918.

cendie qui dure 7 jours. L'île entière de Céphalonie est affectée d'un mouvement de surrection d'environ 60 cm et son centre incliné vers l'ouest. On compte entre 500 et 1000 morts et plus de dix mille blessés. L'émotion est immense dans le monde entier, en Europe et tout particulièrement en France.

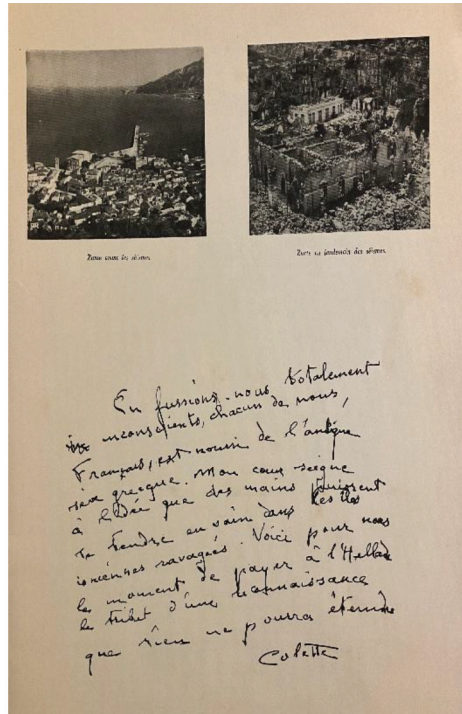
Afin de « rendre hommage à la Grèce cruellement éprouvée par les séismes des îles ioniennes de Thessalie et du Péloponnèse », la revue *Parisiana*, revue franco-hellénique culturelle et artistique, publie au mois de février 1954, un luxueux album qui se veut « le témoignage spirituel de la France à la Grèce en soulignant dans les pages de cet album, qui relève du document historique, tout ce que la Grèce leur inspire et signifie pour elles. » Parmi les signataires ce que les Arts comptent de plus prestigieux en France : Georges Auric, Géori Boué, Georges Thill pour la musique ; Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud pour le théâtre ; Bernard Buffet, Antoine Clavé, Jean-Gabriel Domergue, Kees Van Dongen, Maurice de Vlaminck, Henri de Waroquier, Le Corbusier pour les arts plastiques ; et les gloires de la littératures françaises Paul Claudel, Jean Cocteau, Jules Romain, Georges Duhamel, André Maurois et... Colette.

Un mois plus tôt, elle a reçu pour son 81^e anniversaire l'hommage du cinéma et de la jeune génération avec l'adaptation à l'écran du *Blé en herbe* par le réalisateur Claude Autant-Lara avec la comédienne Edwige Feuillère dans le rôle de Mme Dalleray. Malade, souffrant de rhumatismes et d'une forme sévère d'arthrose, elle ne peut plus se déplacer et écrit difficilement. Elle n'a plus publié depuis 1949, et les rares articles qui paraissent dans la presse, pas plus d'une dizaine par an à partir de 1951, sont le plus souvent des reprises. Mais, elle a conscience de son statut. Présidente de l'Académie Goncourt depuis 1949, reine des lettres françaises, gloire nationale et même internationale, elle sait que sa voix compte et que sa plume peut décider d'autres soutiens. Le caractère exceptionnel de sa contribution est souligné par la rédaction dès la page de sommaire : « Madame Colette souffre d'un rhumatisme de la main droite qui altère profondément son écriture, néanmoins elle n'a pas hésité à tracer ne fut-ce que quelques lignes, pour exprimer la part qu'elle prend au malheur de la Grèce. » Une précision nécessaire car toutes les contributions sont reproduites en fac-similé.

Le texte est court, placé sous deux photos représentant l'île de Zante dévastée par le séisme. Il est reproduit ici pour la première fois :

En fussions-nous totalement inconscients, chacun de nous, Français, est nourri de l'antique sève grecque. Mon cœur saigne à l'idée que des mains puissent se tendre en vain dans les îles ioniennes ravagées. Voici pour nous le moment de payer à l'Hellade le tribut d'une reconnaissance que rien ne pourra éteindre. Colette

Alors qu'importe si Colette n'a pas foulé le sol de la Grèce, si elle n'en a pas tiré la matière d'un livre, à la manière de Marguerite Yourcenar, rencontrée en 1952 alors



qu'elle venait à Paris recevoir, à l'âge presque quarante ans, le prix Femina pour *Mémoires d'Hadrien*, dont la lecture laissa échapper à Colette un ambigu : « Les mémoires d'Hadrien ? Nom de Dieu ! ». Au fond, n'était-elle pas, elle aussi, comme beaucoup de Français, comme beaucoup d'Européens et de Méditerranéens, hier comme aujourd'hui, inconsciente d'avoir été nourrie de l'antique sève grecque ? De ce point de vue, il y aurait sans doute à dire et à écrire. Certains comme Julia Kristeva ont amorcé quelques réflexions, sur la proximité de son œuvre avec les réflexions des philosophes présocratiques. Je suis heureux aujourd'hui que grâce à l'université d'Athènes, grâce à vous toutes et tous pendant ces deux jours, Colette puisse « payer à la Grèce le tribut d'une reconnaissance que rien ne pourra éteindre. »

Je vous remercie

Frédéric MAGET

Président d'honneur de la Société des amis de Colette
 Directeur de la Maison de Colette

COLETTE VUE DE L'ÉTRANGER

« Pendant que je mange, pendant que je dors ou que je brode, j'ai là, ici, tout autour, cette chose qui me tire obstinément : mon envie de partir... »

(*La Retraite sentimentale*, 1907)



Colette, Virginia Woolf et la Grèce : quelques considérations sur le voyage, ou pourquoi Colette n'a-t-elle donc jamais visité Athènes ?

Margaux GÉRARD

Université de Strasbourg

Colette (1873-1954) et Virginia Woolf (1882-1941) sont les autrices les plus connues de leurs traditions respectives en France et en Grande-Bretagne au début du XX^e siècle. Elles ont écrit et vécu à des périodes proches : Colette publie son premier livre, *Claudine à l'école* en 1900 et son dernier, *Le Fanal bleu*, en 1949 ; quant à Virginia Woolf, *La Traversée des apparences* paraît en 1915 et *Entre les actes* est publié en 1941 de manière posthume par son mari Léonard Woolf. Si Woolf était fascinée par la Grèce – où elle avait voyagé – au point d'écrire un essai sur sa langue (« De l'ignorance du grec¹ » en 1923), Colette n'a jamais visité Athènes. Cette différence peut être une porte d'entrée pour rappeler tout ce qui les sépare, mais elle est aussi l'occasion de s'interroger sur ce qui pourrait les rapprocher, notamment en ce qui concerne leur rapport au voyage à une époque où celui-ci est en expansion et de plus en plus permis aux femmes. Dès lors, peut-on esquisser un art colettien et woolfien d'un voyage qui ne serait pas immobile (comme l'est la lecture), mais dans l'espace, et notamment à l'étranger ?

Colette et Virginia Woolf : rapprochements et divergences

Si Virginia Woolf et Colette sont contemporaines, il n'existe pas de trace de leur éventuelle rencontre comme le note Helen Southworth qui leur a consacré un ouvrage. Elles auraient néanmoins échangé des lettres². Colette connaît Virginia Woolf au moins de nom puisqu'une lettre de cette dernière, en 1936 indique qu'elle lui a envoyé un

¹ Pour la version anglaise, voir Virginia Woolf, "On not knowing Greek" (1923), *The Common Reader*, London, Hogarth 1925, p.39-59.

² Voir Helen Southworth, *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*, 2004, Columbus, Ohio State University Press, p.5.

exemplaire de *Mes apprentissages*. Quant à Woolf, elle a lu au moins trois ouvrages de Colette : *Mes apprentissages*, *Sido* et *Duo*. Elle admirait Colette, comme l'indiquent plusieurs de ses lettres, et l'associe toujours à un art de vivre français. Elle écrit par exemple, en 1939 :

[...] Dieu ! Que les Français sont ardents, civilisés et sensuels comparés à nous, et combien cela libère l'âme de boire une bouteille de bon vin tous les jours et de s'asseoir au soleil [...] ... Et je suis en train de lire « Duo » de Colette ; tout sur l'amour, et un peu trop argotique pour mon vocabulaire, mais quel écrivain-né ! Comme elle valse à travers le dictionnaire³.

Plusieurs autres rapprochements peuvent être faits entre les deux autrices : chacune donne dans son œuvre l'aperçu d'une grande ville en mutation dans les années 1920 —Paris pour Colette, Londres pour Woolf—, chacune travaille dans le journalisme, chacune est liée avec les cercles artistiques de sa ville (Colette avec Marcel Proust, Jean Cocteau et Nathalie Barney, Virginia Woolf à des cercles artistiques par le « Bloomsbury group » ou la Hogarth Press). Certaines de leurs relations sont par ailleurs communes : elles ont été peintes toutes deux par Jacques-Émile Blanche (Colette en 1905, Woolf en 1927) et photographiées par Gisèle Freund (Colette en 1939, Woolf en 1940).

Hormis ces parallèles, il ne faudrait pas laisser de côté l'abîme qui les sépare. On peut à cet effet relever trois points de divergences principaux, en reprenant une typologie faite par Helen Southworth⁴. La première grande différence concerne les formes de leurs ouvrages et leurs contenus. Si Virginia Woolf est considérée, pour reprendre une idée développée par Bonnie Kime Scott comme « la femme d'exception » parmi les grands écrivains modernistes⁵, les œuvres de Colette sont inégalement reconnues comme modernistes⁶. En effet, ses intrigues sont parfois considérées comme convenues, et c'est davantage son style que la forme de ses œuvres qui a souvent retenu l'attention.

³ Traduction française par Géraldine Poizat-Newcomb, voir « Virginia Woolf » in Guy Ducrey & Jacques Dupont (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.1100. Texte original: « [...] Lord, how rapturous and civilised and sensuous the French are compared with us, and how it liberates the soul to drink a bottle of good wine daily and sit in the sun [...] ...And I'm reading Colette "Duo"; all about love; and rather too slangy for my vocabulary, but what a born writer! How she walzes through the dictionary. », voir Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf*, vol 6, Édition de Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, New York, Harcourt Brace Jonanovich, 1975-1980, p.341.

⁴ Voir Helen Southworth, *op. cit.*, p.6-7.

⁵ Bonnie Kime Scott, *Refiguring Modernism, Volume 1: Women of 1928*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p.XXII.

⁶ Dans leur livre *Modernism : A Guide to European Literature, 1890-1930* (1991), Malcom Bradbury et James McFarlane incluent Colette dans leur chronologie des écrivains modernistes, mais ils lui attribuent *Sous le soleil de Satan* (1926) de Georges Bernanos. Ainsi, si la dimension moderniste de ses œuvres est de plus en plus reconnue (voir notamment Pericles Lewis (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p.13).

Par ailleurs, leurs engagements politiques et féministes semblent les opposer. De Colette, ont souvent été retenues les allégations provocantes prononcées en 1910, quand elle aurait déclaré, selon des propos rapportés par le journaliste Maurice Dekobra, que les suffragettes « la dégoût[aient] » et qu'elles « mérit[aient] » le « fouet et le harem⁷ ». C'est oublier que la même année, à quelques mois d'écart, elle publiait *La Vagabonde*, qui met en scène Renée Néré, femme divorcée et autonome, ou encore la vie particulièrement libre qu'a menée Colette, par-delà les conventions. Quant à Virginia Woolf, *Un lieu à soi*⁸ (1929) est souvent considéré comme la naissance du mouvement féministe moderne – Jane Marcus en parle comme de « notre bible littéraire féministe⁹ » – et d'autres de ses textes (« Des professions pour les femmes » en 1931, *Trois guinées*, en 1938) défendent une forme d'autonomisation des femmes. Néanmoins, elle ne s'engage que quelques mois aux côtés des suffragettes en 1910¹⁰, et son engagement a parfois été qualifiée d'« oblique¹¹ ». Ainsi, les deux autrices se rejoignent par les complexités et contradictions de leurs rapports au féminisme. Enfin, leurs milieux sociaux, qui conditionnent leurs éducations et leurs héritages littéraires, sont différents. Virginia Woolf bénéficie de l'éducation alors dispensée dans la grande bourgeoisie anglaise puisque les dernières études des archives du King's College de Londres montrent que contrairement aux idées répandues, elle a été au Ladies' Department entre 1897 et 1901 (sans pourtant y suivre aucun cours de littérature anglaise)¹². Colette, quant à elle, a parfois déclaré n'avoir pas dépassé l'école primaire, et a reçu, comme son héroïne Claudine, une éducation à l'école communale, avant de venir à l'écriture sous l'égide de son premier mari Willy.

La Grèce comme catalyseur ?

La Grèce cristallise ainsi les différences qui existent entre les deux autrices, que ce

⁷ « Féminisme », in Guy Ducrey et Jacques Dupont (dir.), *Dictionnaire Colette*, op. cit., p.417.

⁸ Je reprends ici la traduction du titre en français proposée par Marie Darrieussecq. Voir Virginia Woolf, *Un lieu à soi* [*A Room of One's Own*], traduit de l'anglais et préfacé par Marie Darrieussecq, coll. « Folio classique », Paris, Gallimard, 2020.

⁹ Ma traduction. Version originale: « our literary feminist bible ». Voir Jane Marcus, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p.5.

¹⁰ Voir Hermione Lee, *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Paris, Autrement, 2000, p.371.

¹¹ Voir notamment l'article d'Andrew McNeillie, « Bloomsbury », in Susan Sellers (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, 2^e édition, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge companions to literature), 2010, p. 19: « She continued that more could be achieved by obliquity than by directly speaking out ».

¹² Voir Christine Kenyon Jones et Anna Snaith, « “Tilting at Universities”: Woolf At King's College London », *Woolf Studies Annual* 16, New-York, Pace University Press, 2010, p.3-4 et p.14.

soit au niveau de leur éducation, de leurs milieux sociaux, ou de leurs références littéraires. Selon Jan Morris, « conventionnelles, les attitudes de Virginia Woolf vis-à-vis de la Grèce sont celles des Anglais de sa classe et de son temps¹³ ». Elle effectue un voyage de formation comme il était alors de bon ton de le faire, du 8 septembre au 1^{er} novembre 1906 en Grèce et en Turquie, avec sa sœur Vanessa, ses deux frères Adrian et Thoby, et leur amie Violet Dickinson. Alors âgée de 24 ans, elle se rend d'Olympie à Eubée en passant par Athènes¹⁴. Ce voyage fut difficile, dominé par la maladie comme le souligne sa biographe Hermione Lee : Vanessa tombe malade, et ce qui se révélera être une crise d'appendicite transforme leur hôtel en hôpital¹⁵. Néanmoins, ce voyage a pu initier l'écriture d'un carnet d'études grecques et latines¹⁶ tenu entre 1907 et 1909, et la fréquentation de Platon, Juvénal, ou Homère, a pu amorcer ou confirmer la venue à l'écriture de Woolf puisqu'en 1907, elle écrit : « Tous écrivent — Pourquoi pas moi, aussi¹⁷ ? ». Selon Mireille Duchêne, ce carnet constituera « un réservoir de semences [pour l']écriture à venir¹⁸ », les références à la littérature antique étant nombreuses dans ses œuvres¹⁹.

Colette, quant à elle, voyagera dès ses vingt-deux ans, en 1895 (soit deux ans après son mariage avec Willy), mais elle ne se rendra jamais en Grèce. Par ailleurs, rien n'indique qu'elle ait lu un ouvrage antique, et selon Nicole Houssa, il est curieux de constater que pas une seule fois dans ses œuvres « n'apparaissent les noms d'Homère, de Sophocle, de Virgile, d'Horace, qu'on ne trouverait pas, sous la plume de Colette, une citation latine, fût-elle d'un emploi courant²⁰ ». Pour la chercheuse, Colette a davantage été une « "écrivaine" d'instinct », qui aurait « surtout ouvert les oreilles et les yeux sur le monde vivant de ses contemporains²¹ ». Ces premiers éléments posés, pourquoi Colette, pourtant parfois présentée comme un chantre de la Méditerranée, n'a-t-elle donc jamais visité Athènes ?

¹³ Jan Morris, *Voyager avec Virginia Woolf, Promenades européennes*, Paris, La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1994, p.265.

¹⁴ Elle visite les villes suivantes : Olympie – Corinthe – Athènes – Nauplie – Épidaure – Tirynthe – Mycènes – Achmetega – L'île d'Eubée. Voir Jan Morris, *op. cit.*, p.333.

¹⁵ Voir Hermione Lee, *op.cit.*, p.304.

¹⁶ Virginia Woolf, *Carnet inédit (1907-1909)*, édition présentée et traduite par Mireille Duchêne, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019, p.7.

¹⁷ *Ibid.*, p.87.

¹⁸ *Ibid.*, p.10.

¹⁹ *Ibid.*, p.8. Dans *The Voyage out* (1915), son premier roman, les passagers embarquent dans un navire nommé l'« Euphrosyne » (nom d'une des trois Grâces grecques), dans *Jacob's room* (1922), le héros voyage en Grèce et dans *The Years* (1937) il est à plusieurs reprises question de l'*Antigone* de Sophocle

²⁰ Nicole Houssa, « Balzac et Colette », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°1, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 18.

²¹ *Ibid.*

Voyages et raisons de voyager

Il faut, pour répondre à cette question, s'interroger sur les raisons qui ont pu l'amener à voyager. Selon Michel del Castillo, Colette aurait effectué au cours de sa vie trois sortes de voyages. D'abord, des voyages pour le travail : quand elle accompagne Willy à Bayreuth alors qu'il est critique musical, quand elle fait des tournées de music-hall ou de théâtre qui l'emmènent à Genève, Lausanne, Monte-Carlo, Bruxelles, ou quand elle effectue des reportages (ainsi, en 1935, elle fait la traversée inaugurale du Paquebot Normandie comme reporter, et visite New-York pendant cinq jours). Ensuite, elle fait des voyages d'agrément, avec sa compagne ou son compagnon, souvent dans des lieux où elle possède une maison. C'est le cas des voyages en Franche Comté, en Bretagne dans la maison prénommée « Rozven » à partir de 1911 avec Missy, ou en Algérie visitée avec Bertrand de Jouvenel (le fils de son deuxième mari, Henry de Jouvenel). Les voyages dans le Midi sont aussi à inscrire dans cette catégorie puisqu'elle se montre enthousiaste pour la région à partir de 1925 : elle achète la « Treille Muscate » alors que « Rozven » est vendue, avant de la revendre en 1938. Enfin, l'écrivaine fera des « voyages de notoriété et de mondanité²² » à la fin de sa vie. Ainsi, elle participe à une croisière à bord du yacht des Rothschild, et part en séjour au Maroc en 1926 et 1929 avec Maurice Goudekot car elle y est invitée par le Glaoui. Néanmoins, elle reste très peu prompte au voyage, et comme elle le souligne elle-même dans *Paris de ma fenêtre* en 1944 :

Paresseuse mais clairvoyante, férue des clochers cernés de pigeons, des lavoirs sur la rivière, des mails ombragés de tilleuls, j'ai vu en somme assez peu de pays. Un lé de Bourgogne, quelques cantons suisses, savoisiens, franc comtois, la Provence, des lieux de rivage tant picards que bretons, des fjords, le Maroc superficiellement, l'Algérie à la hâte... Je n'en oublie pas beaucoup, je n'en désire guère davantage, car j'ai à ma disposition de très restreints vagabondages français²³.

L'énumération assez brève de lieux, qui se situent par ailleurs essentiellement en France, confirme l'affirmation de Guy Ducrey selon laquelle « Colette reste indifférente au choc de l'altérité, jusqu'à céder parfois au chauvinisme²⁴ ». D'ailleurs, Virginia Woolf n'est pas moins chauvine que Colette. En 1916, alors qu'elle a déjà visité huit autres pays, elle écrit sur l'Angleterre : « C'est de loin le plus joli pays d'Europe²⁵ ». Elle effectue, quant à elle, essentiellement des voyages d'agrément, la presse d'Hogarth, dont elle

²² Michel del Castillo, *Colette en voyage*, Paris, Éditions des Cendres, 2002, p.104.

²³ Colette, *Paris de ma fenêtre* (1944), in *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p.579.

²⁴ Guy Ducrey, *Abécédaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000, p.111.

²⁵ Jan Morris, *op.cit.*, p.27.

s'occupe avec son mari, la sédentarisant peut-être. Comme Colette, elle n'aura presque jamais quitté l'Europe à part une brève incursion en Asie Mineure en 1910, et elle déclinera avec son mari une occasion d'aller en Amérique en 1932.

Le voyage en Grèce

Cependant, Virginia Woolf s'est rendue en Grèce deux fois. Le premier voyage, déjà mentionné, d'une durée de sept semaines, sera le plus long qu'elle aura fait dans sa vie²⁶. Elle y revient vingt-six ans plus tard, du 15 avril au 12 mai 1932, avec Léonard Woolf, son ami peintre Roger Fry et la sœur de celui-ci. Pour Virginia Woolf, une boucle se dessine entre ces deux voyages : elle a parfois l'impression « d'aller à la rencontre de son propre fantôme²⁷ ». Lors de celui-ci, elle écrit ainsi à John Lehmann, le 8 mai 1932 : « Je vous assure que la Grèce est plus belle que vingt douzaines de Cambridge une semaine de mai. [...] Bref, j'envisage sérieusement d'installer Hogarth Press en Crète²⁸ ». Virginia Woolf aurait donc pu habiter la Grèce dont elle vante par ailleurs d'autres attraits (un taux de change qui leur est favorable et une population des plus sympathiques).

Quant à Colette : pourquoi n'a-t-elle donc jamais visité Athènes, malgré son amour pour la Méditerranée ? On peut d'abord rappeler qu'elle était plutôt réticente à voyager – cela revient souvent sous sa plume : les wagons inconfortables, les hôtels impersonnels, les déplacements hâtifs – ; mais, surtout, cela semble être lié à un hasard : l'occasion, professionnelle ou mondaine, ne s'est pas présentée. En effet, peut-être que si des affaires l'avaient appelée à Athènes (comme le tournage de *La Vagabonde*, film muet d'Eugenio Perego avec Musidora dans le rôle-titre qui l'amène à aller en Italie en 1916²⁹), ou si elle avait reçu une invitation amicale ou mondaine (comme celle du Glaoui du Maroc ou de Rothschild), elle s'y serait rendue.

Le refus du récit de voyage

Toutefois, même si l'autrice était venue à Athènes, nous n'aurions pas nécessairement eu des traces écrites de ce passage car ni Colette ni Woolf n'aimaient écrire le voyage. Si Colette a souvent écrit pour la presse, et parfois sur ses déplacements, elle semble se refuser à ce genre comme le montrent les « Notes d'Italie, 1915³⁰ » placées en appendice

²⁶ *Ibid.*, p.179.

²⁷ *Ibid.*, p.285.

²⁸ *Ibid.*, p.292.

²⁹ Michel del Castillo, *op.cit.*, p. 82.

³⁰ Voir Colette, « Notes d'Italie, 1915 », in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la

aux *Heures longues*. De même, Woolf, se méfie sans cesse de l'écriture documentaire. À Mycènes en 1906, elle écrit : « Je frémis de faire allusion aux classiques, car cela pourrait sembler du même cru que les envolées superficielles des guides de voyage³¹ ». Aucune des deux écrivaines n'a donc consacré de livre entier à un voyage (sauf, éventuellement, quelques articles). Pourtant, dans *Un lieu à soi* (1929) Woolf déplore qu'une romancière comme Jane Austen ou Charlotte Brontë n'ait été « plus familière du monde du travail, et des villes et des régions pleines de vie », et elle ne peut s'empêcher d'imaginer ce qu'auraient été les œuvres de celle-ci si elle avait eu plus « d'expérience pratique, dialogué avec ses pairs et connu toutes sortes de caractères³² » – ce que leur aurait, peut-être, permis le voyage. Alors, si, pour reprendre une citation de Colette dans *L'Entrave* (1913) : « Le peu qu'une femme puisse apercevoir d'elle-même, ce n'est pas la calme et ronde lumière d'une lampe, allumée tous les soirs sur la même table, qui le lui montre³³ », que peut apporter le voyage – surtout, peut-être à une écrivaine, enfin libre au début du XX^e siècle, de voyager ?

Beautés et bénéfices du voyage : une prise de distance par rapport à soi ?

Pour deux écrivaines chauvines et attachées aux lieux de leur enfance, le voyage peut apparaître comme l'occasion d'une prise de distance permettant de retourner à soi. On connaît l'attachement de Colette pour sa maison d'enfance à Saint-Sauveur-en-Puisaye, quant à Woolf, c'est Saint Ives, dans les Cornouailles, où elle va dès l'année de sa naissance, que l'écrivaine garde en mémoire. Pour Jan Morris, les Cornouailles vont être « non seulement sa source d'inspiration littéraire, mais le critère d'après lequel elle juge le monde³⁴ ». En 1906, alors qu'elle visite Épidaure, elle note en effet : « les hauts escarpements que nous avons franchis aujourd'hui nous ont de nouveau rappelé les Cornouailles. Assez sinueusement, les rues étroites d'Athènes nous faisaient penser à St. Ives³⁵ ». Cela conforte les théories de Georges Van Den Abbeele³⁶, selon lesquelles le foyer, l'*oikos* constitue le point de référence stable par rapport auquel l'étranger est appréhendé, et cela révèle en outre les limites imposées par la mentalité culturelle quant à la rencontre avec d'autres espaces. Néanmoins, s'il y a une lacune dans le fait que

Pléiade », 1986, p.581-590.

³¹ Jan Morris, *op.cit.* p.272.

³² Virginia Woolf, *Un lieu à soi* [*A Room of One's Own*], *op. cit.*, p.114.

³³ Colette, *L'Entrave* (1913), in *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 327.

³⁴ Jan Morris, *op.cit.*, p.15

³⁵ *Ibid.*, p.270.

³⁶ Georges Van Den Abbeele, *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p.xviii.

l'étranger soit vu à travers les images du chez-soi, le voyage implique également la défamiliarisation du familier, permettant au voyageur de prendre une distance critique par rapport au chez-soi, et à soi.

Une conception personnelle du voyage, à rebours du voyage moderne

Pour Colette, s'il y a une prise de recul, celle-ci semble plutôt liée à la manière de voyager. Trois brefs textes de son œuvre, écrits à différentes périodes, permettent de dessiner une évolution dans sa manière de considérer le voyage. Si « Le Voyage » de *Dialogues de bêtes* (1904), questionnait déjà le départ par un dialogue entre Kiki-la-Doucette et Toby-Chien, la pensée de Colette s'affirme dans « Voyages » du *Voyage égoïste* (1922). La narratrice s'y adresse en effet, en utilisant la deuxième personne, à une « jeune amie » de vingt-six ou vingt-huit ans qui veut l'emmener en voiture le lendemain. C'est l'occasion pour Colette d'une critique de celle qu'on a pu appeler, au début du XX^e siècle, la « Femme Nouvelle » :

L'éducation moderne t'apprit aussi le voyage, si par voyager on entend parcourir de longues distances, et à seize ans tu n'étais pas embarrassée pour régler toute seule des notes d'hôtel, pourboires compris.

[...] Tu es, je te le répète, parfaite : je ne voyagerai pas avec toi. J'ai trop de défauts, sans compter celui de n'avoir plus ton âge. [...] Et je sais qu'il n'est, à notre époque, qu'un seul luxe : la lenteur ; qu'une aristocratie : l'oisiveté³⁷.

La *doxa* de l'époque concernant le voyage est donc tournée en dérision par la subordonnée (« si par voyager on entend... »), et la multiplication des tournures négatives indiquent que la narratrice refuse le voyage moderne, tout en en célébrant un autre, du côté de la lenteur, et de l'oisiveté. Woolf semble souscrire à cette même critique : alors que Vita Sackville-West, son amie et amante, se rend en Amérique en 1933, elle lui écrit en reprenant ce procédé de l'adresse (certes caractéristique de l'épître) et décrit ce voyage dans des termes peu élogieux :

Tu es assise... sur une banquette étroite, recouverte de panne rouge, j'imagine, et tu aperçois le Middle West, contrée ingrate, généreusement émaillée de vieilles bouilloires en fer-blanc. [...] Encore vingt-cinq heures et le train s'arrêtera dans une gare... tu descendras, tu partageras une collation sur le pouce (praires et oreillons de poire glacés) avec le Maire, qui doit s'appeler quelque chose comme Cyrus K. Hinks... et puis tu entreras dans une grande salle d'œuvres baptistes, où tu feras une conférence sur Rimbaud³⁸...

³⁷ Colette, « Voyages », *Le Voyage égoïste* (1922), in *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p.1123.

³⁸ Jan Morris, *op.cit.*, p.16.

Les points de suspension, mais surtout le style paratactique où les actions s'enchaînent, soulignent l'idée d'un voyage caractérisé par la hâte plus que le recueillement. Woolf semble désavouer cette manière de voyager, comme cela transparaît aussi dans une formule qu'elle adresse à son amie Molly MacCarthy en 1939, alors qu'elle est en Bretagne : « Les voyageurs sont les pires raseurs³⁹ ».

Regards sur la Méditerranée

Colette et Virginia Woolf invitent donc à ralentir, et à regarder plus qu'à parcourir de grandes distances à toute allure. Quelques passages de leur œuvre, inspirés par le Midi l'attestent. Dans « Le Voyage » de *Prisons et paradis* (1932), Colette retrace sa « première arrivée dans le Midi [qui l']a dotée d'un souvenir égal en force aux souvenirs de la petite enfance⁴⁰ ». Elle écrit :

Je me rappelle qu'au jour levant, passé Marseille, un certain bleu teignait l'horizon, un bleu compact, solide, fermement apposé contre le ciel presque blanc. La voile neuve d'une barque le mordit, étincela, disparut. Une nappe d'un violet brûlant coula sur des murs jaunes, le long du train ralenti, et quelqu'un m'apprit le nom de cette lave fleurie : « bougainvillées ».

[...] Elle est loin, l'époque où je vouais à ma Bourgogne natale un culte exclusif. [...]. Il n'est de départs que vers le soleil⁴¹.

Colette dresse ici une description des plus picturales, s'attardant sur les couleurs : bleu, blanc, jaune et violet sont autant de nuances annonçant l'arrivée dans le Midi. Le bleu est un temps l'objet de l'action (« le mordit »), le violet celui d'une révélation (« bougainvillées ») : la palette du peintre, associée au sens du toucher (« compact, solide », « brûlant ») s'anime.

De même, Woolf questionne la couleur quand elle arrive à Athènes le 16 septembre 1906, à la tombée de la nuit, et évoque la vue du Parthénon :

Lorsqu'on évoque la « couleur » du Parthénon on ne fait que se plier aux exigences du langage ; le peintre usant de tout son art pour l'exprimer, avoue se heurter aux mêmes obstacles. Le Temple a des reflets rougeoyants ; tout le fronton ouest semble s'embraser, comme pour la première fois, sous l'effet du soleil couchant en face de lui : il darde

³⁹ *Ibid.*, p.12.

⁴⁰ Colette, « Voyages », *Prisons et paradis* (1932), in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p.689.

⁴¹ *Ibid.*, p.689-690.

ses rayons de lumière et de chaleur, tandis que les autres temples flamboient d'un éclat incandescent⁴².

C'est le défi à l'art de l'écrivain et à celui du peintre qu'interroge Virginia Woolf, dans une description qui file la métaphore du feu et de la lumière (« reflets rougeoyants », « s'embraser », « rayons », « flamboient », « éclat incandescent »). Ainsi, si l'autrice se méfie de ces descriptions géographiques, celles-ci continuent d'intéresser les lecteurs et les lectrices en ce qu'elles retranscrivent l'effet d'un lieu sur une sensibilité singulière.

Virginia Woolf et Colette entretiennent donc un rapport ambigu au voyage dans l'espace, même si elles ont voyagé, et n'ont pas été portées sur le récit de voyage, quelques paysages exceptés. Si Woolf dans *Un lieu à soi* préconise tout de même le voyage, notamment pour une femme qui voudrait écrire, ce n'est pas tant parce que le voyage permet la découverte d'autres espaces, ou d'autres cultures, mais en ce que l'altérité permet de se saisir soi et son propre imaginaire, par la prise de distance – comme la distance qu'un peintre prend, en reculant de quelques pas, par rapport à son modèle. Quoi qu'il en soit, Woolf et Colette peuvent nous inviter à questionner, par leur critique d'un voyage moderne avide de vitesse, nos propres pratiques, ce qui a une résonance particulière à une époque où les questionnements écologiques nous invitent à repenser nos voyages et nos déplacements.

Résumé

Cet article vise à interroger le rapport au voyage de deux écrivaines contemporaines, Colette et Virginia Woolf, en prenant comme porte d'entrée la Grèce, traditionnellement considérée comme le lieu d'un voyage de formation en Europe au début du XX^e siècle. Si les deux écrivaines divergent quant aux voyages qu'elles ont effectués, elles sont proches dans leur rapport à celui-ci, qu'elles placent du côté de l'observation et de la lenteur. Elles se refusent par ailleurs au récit de voyage, même si l'on peut retrouver, dans des textes brefs ou dans leurs correspondances, des descriptions notables, notamment de paysages méditerranéens.

Mots-clés : voyage, récit de voyage, Méditerranée, description picturale, paysage

Abstract

This study questions the relationship of two contemporary writers, Colette and Virginia Woolf, to travelling. Greece, traditionally considered as a place for a journey of initiation through Europe at the beginning of the 20th century, appears as a gateway. If the

⁴² Jan Morris, *op.cit.*, p.279.

two writers didn't necessarily make the same trips or go to the same places, there are similarities regarding their conception of travelling. They also refuse to write a formal travel story, even if one can find, in short texts or in their correspondence, notable descriptions, especially for Mediterranean landscapes.

Key words: journey, travel story, Mediterranean region, description, landscape

Références bibliographiques

- BRADBURY Malcom & MCFARLANE James (dir.), *A Guide to European Literature, 1890-1930*, Londres, Penguin, 1991.
- COLETTE, « Le Voyage », *Douze dialogue de bêtes* (1904), in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- COLETTE, « Voyages », *Le Voyage égoïste* (1922), in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- COLETTE, « Voyages », *Prisons et paradis* (1932), in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- COLETTE, *Paris de ma fenêtre* (1944), in *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
- DEL CASTILLO Michel, *Colette en voyage*, Paris, Éditions des Cendres, 2002.
- DUCREY Guy, *Abécédaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000.
- DUCREY Guy & DUPONT Jacques (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- HOUSSA Nicole, « Balzac et Colette », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°1, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 18-46.
- JONES Christine Kenyon & SNAITH Anna, « “Tilting at Universities”: Woolf At King’s College London », *Woolf Studies Annual 16*, New-York, Pace University Press, 2010.
- LEE Hermione, *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, traduit de l'anglais par Laurent Bury, Paris, Autrement, 2000.
- LEWIS Pericles (dir.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- MARCUS Jane, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- MCNEILLIE Andrew, « Bloomsbury », dans Susan SELLERS (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, 2^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MORRIS Jan, *Voyager avec Virginia Woolf, Promenades européennes*, Paris, La Quinzaine littéraire – Louis Vuitton, coll. « Voyager avec... », 1994.
- SCOTT KIME Bonnie, *Refiguring Modernism, Volume 1: Women of 1928*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- SOUTHWORTH Helen, *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*, Columbus, Ohio State University Press, 2004.

VAN DEN ABBELE, Georges, *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

WOOLF Virginia, “On not knowing Greek” (1923), *The Common Reader*, London, Hogarth 1925, p.39-59.

WOOLF Virginia, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. 6, Édition de Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, New York, Harcourt Brace Jonanovich, 1975-1980.

WOOLF Virginia, *Carnet inédit (1907-1909)*, édition présentée et traduite par Mireille Duchêne, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2019.

WOOLF Virginia, *Un lieu à soi [A Room of One's Own]*, traduit de l'anglais et préfacé par Marie Darrieussecq, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2020.

Colette en Amérique

Entre censure et hommage

Annik-Corona OUELLETTE
Cégep de Saint-Jérôme (Québec, Canada)

Préambule

Le postulat de départ de cette recherche consistait à comprendre pourquoi Colette – sa vie ou son œuvre – n’était pas ou était si peu enseignée dans le réseau collégial québécois. Ces cours de littérature obligatoires sont dispensés dans tous les programmes – préuniversitaires ou techniques – et ont pour but d’assurer une culture générale à tous les diplômés. Précisons qu’une population de plus de 7 millions de francophones vivent à quelque 600 km au nord de New York. Moins de 50 % d’entre eux sont bilingues cependant¹. Plutôt étonnant quand on sait que la plupart sont les descendants des familles pionnières venues défricher les terres forestières de Nouvelle-France sous Louis XIV il y a des siècles! Vivre aujourd’hui exclusivement en français en Amérique s’avère tout à fait possible.

Les conclusions de l’enquête présentées ici sont le résultat de recherches effectuées minutieusement dans les archives des journaux quotidiens de 1900 à 1966, qu’elles soient numérisées (disponibles en ligne) ou conservées à la BAnQ, soit la Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Ce travail minutieux s’ajoute à la lecture d’essais, d’ouvrages scolaires et de témoignages portant sur le contexte sociohistorique ou sur la censure « pratiquée » dans les six premières décennies du XX^e siècle. Le fil chronologique nous sert de guide méthodologique puisqu’il s’agit de la meilleure façon de se représenter la réception des œuvres de l’écrivaine dans le Québec d’alors.

¹ Ces statistiques datent de 2021. Voir l’infographie produite par le Patrimoine canadien, *Les langues officielles au Canada*, Ottawa, Environics pour PCH, 2022.

La Grande noirceur du petit Québec

Alors que Colette est célébrée partout en Europe francophone avant 1950, sa notoriété outre-Atlantique est quasi inexistante. Et pour cause : jusqu'en 1967, l'éducation au Québec est régie par une Église catholique ultra conservatrice, qui contrôle les lectures de ses ouailles par un rigide *Index Librorum Prohibitorum*. De ce fait, le « petit Canada français » (comme on l'appelait à l'époque) accuse un retard de presque 40 ans sur la métropole parisienne sur le plan littéraire et culturel en général.



Séminaire de Valleyfield au Québec en 1921.

Deux anecdotes demeurent révélatrices du climat de haute surveillance de la vie culturelle qui sévit au cours de cette période. D'abord, en 1905, alors que Sarah Bernhardt interprète la *Dame aux camélias* et *Adrienne Lecouvreur* à Québec lors de sa tournée américaine, M^{gr} Bruchési, somme ses fidèles de « s'abstenir » d'aller la voir pour le salut de leur « âme² ». L'actrice doit même mettre fin à ses représentations puisque la violence de certains manifestants met en péril la sécurité de sa troupe. La nouvelle enflamme même les journaux américains. Le *New York Times* titre son article « Québec impoli! » à grand coup de points de majuscules³. Le premier ministre du Canada et celui de la province du Québec offrent officiellement leurs excuses à la divine comédienne devant le tollé généralisé qui vient bien évidemment de l'extérieur. C'est dire à quel point l'Église exerce un pouvoir oppressif sur la société.



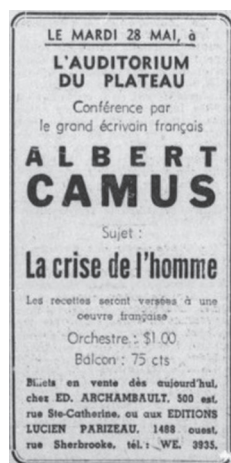
Principaux rôles tenus par Sarah Bernhardt lors de sa tournée en Amérique (1906).

Ensuite, plus de 40 ans plus tard, soit le 28 mai 1946, une conférence d'Albert Camus devait avoir lieu à Montréal⁴. Son éditeur québécois, Lucien Parizeau, se résigne à l'annuler à la toute dernière minute, ayant reçu un grand nombre de plaintes, voire de me-

² *L'Événement*, 28 novembre 1905, p. 3.

³ « BERNHARDT HERE, TELLS OF IMPOLITE QUEBEC; Horror of Horror! an Egg That Was Bad Hit M. Max ACTRESS CHEERED AT HOTEL Didn't Call Prelate an Iroquois – Is It Her Farewell Tour? -- A Smile Is Her Reply », *The New York Times*, 11 décembre 1905, p. 4.

⁴ *La Presse*, 4 mai 1946, p. 31.



naces⁵. Pourtant, quelques mois auparavant dans la même ville, Jean-Paul Sartre avait fait l'éloge de l'auteur de *L'Étranger*. Cette fois, les manifestants s'en prennent aux positions politiques du rédacteur en chef du journal *Combat* et non au romancier lui-même. Les Canadiens-français s'avèrent en effet pro-Pétain par affinités religieuses mais surtout par ignorance de ce qui se trame réellement en France post Deuxième Guerre mondiale. Il est vrai que la distance géographique vient souvent expliquer la distance idéologique qui sépare l'Europe de l'Amérique française.

Pendant 30 ans, soit *grosso modo* de 1930 à 1960, la province de Québec est régie d'une main de fer par le premier ministre Maurice Duplessis. Ses années de *règne*, disons-le ainsi, sont caractérisées par un conservatisme tous azimuts voulant protéger à tout prix la société francophone des libertés que peut offrir la modernité. Élu à répétition pendant trois longues décennies, il mise sur son électorat, à savoir les nombreux agriculteurs des régions rurales tout comme les bourgeois des villes à qui il graisse la patte (une métaphore n'aura jamais été aussi près de la réalité) pour flatter leur ego.

Duplessis, en bon politicien, assure au clergé catholique une place de choix dans les décisions gouvernementales. Avant la création des ministères de la santé et de l'éducation dans les années 1960, ces sphères sociales relevaient toujours des congrégations religieuses. Ce qui n'est pas sans rappeler le système mis en place en Nouvelle-France il y a plus de trois siècles : les pères jésuites ou franciscains dans les écoles ; les Ursulines et les Hospitalières dans les hôpitaux⁶.

Lorsqu'un gouvernement condamne toute forme de modernité, il vote des lois pour se complaire dans les valeurs passées. Sous Duplessis, on encense la vie de nos ancêtres, on glorifie le passé et le nationalisme et on se bat pour conserver les maigres acquis des Français venus jadis en terre d'Amérique. Au sein de cette société, l'individu – et plus encore l'écrivain ou l'artiste – doit se conformer à ces valeurs à défaut de quoi il en sera exclu, symboliquement ou non.



Le premier ministre Maurice Duplessis et son cabinet de ministres en 1936.

⁵ Vincent Grégoire, « Le Québec et Camus », *The French Review*, vol. 84, n° 6, 2001, p. 1214.

⁶ Voir l'essai de Jonathan Livernois, *La révolution dans l'ordre : une histoire du duplessisme*, Montréal, Boréal, 2018,

La loi du Cadenas, votée en 1937, autorise le gouvernement à fermer n'importe quel lieu, bureau ou maison, qui permet de propager des idées communistes. Vingt ans plus tard, la loi est jugée inconstitutionnelle par la Cour suprême du Canada, car elle brimait la liberté d'expression. Elle donnait en outre au premier ministre du Québec un pouvoir arbitraire qui surpassait de loin l'autorité qui lui était conférée dans son rôle d'élus.

C'est dans ce contexte que se situe l'étude de la réception des œuvres de Colette. Tout le pouvoir social, qu'il soit politique, culturel, médiatique ou religieux, reposait entre les mains d'une poignée d'hommes plutôt intransigeants.

Quand les romans avaient une cote

Le fait que l'éducation d'alors relevait du clergé explique en grande partie la raison pour laquelle le lectorat québécois ne connaissait ni la série des *Claudine* ni *Chéri* ou *Gigi*. Dans son *Index*, l'abbé Bethléem précise déjà en 1925 que Colette ou Willy font partie des écrivains dont les œuvres doivent être « considéré[e]s comme gravement répréhensibles⁷. » Il faut dire que son ouvrage fait office de bible sacrée (le pléonisme est voulu) pour les communautés chrétiennes s'occupant de l'éducation des jeunes garçons.

Dans les collèges classiques, alors que des éditions bien écornées des *Fleurs du mal* ou des *Illuminations* se passaient allègrement sous le manteau, nulle mention de Colette. Cette observation ne saurait être exhaustive dans la mesure où nul souvenir de Colette ou de ses œuvres ne paraît dans les 54 témoignages directs d'anciens élèves de Montréal et de Québec que j'ai examinés, qu'ils soient écrits ou qu'il s'agisse d'entrevues que j'ai moi-même menées⁸. L'échantillon demeure toutefois représentatif des titres populaires qui circulaient malgré l'interdit religieux. Il faut savoir que l'Enfer n'était pas seulement une métaphore désignant le lieu de sépulture des livres proscrits dans une bibliothèque pour les bons frères instructeurs. Un élève a en effet rapporté avoir dû descendre au 3^e sous-sol avec son exemplaire du *Manifeste du parti communiste* de Marx, l'oreille tirée par le frère supérieur, et il a dû jeter dans un grand geste théâtral le livre maudit dans la grande fournaise après qu'on eut ouvert la lourde porte de fonte grinçante, laissant entrevoir les flammes avides de dévorer l'infâme écrit. Il criait en larmes pendant toute cette pénible odyssée : « C'était seulement par curiosité! Par curiosité! ». Il reçut malgré tout 10 coups de baguette sur les doigts. C'était en 1949⁹.

Le traitement réservé aux œuvres de Colette à Montréal rappelle celui vécu par Virgi-

⁷ Abbé Louis Bethléem, *Romans à lire & Romans à proscrire*, Paris, Revue des lectures, 1925, p. 90.

⁸ Élèves étudiant dans un Collège classique entre 1948 et 1966.

⁹ Entrevue réalisée avec Yves Lachance, élève au Séminaire de Québec, Cap Saint-Ignace (Québec), 23 octobre 2004.

nia Woolf après la parution de son *Orlando* en 1928¹⁰. Dans une époque si ancrée dans les valeurs catholiques conservatrices, impossible de reconsidérer les pôles binaires homme/femme et le sacro-saint couple hétérosexuel et fidèle jusqu'à ce que la mort [les sépare] ... Les questionnements sur l'identité de genre ou sur l'orientation sexuelle, plurielle ou non, ne figuraient pas bien à côté des leçons du *Petit catéchisme*.

Colette botaniste

Même si Colette n'était pas si connue, il n'en demeure pas moins qu'elle était lue par quelques initiés. Le Frère Marie Victorin, fondateur du Jardin botanique de Montréal, lisait Colette pour les « bonnes raisons », c'est-à-dire pour ses descriptions et ses observations bien senties de la flore qui l'environnait. Même s'il n'a pu connaître son petit ouvrage finement présenté, intitulé *Pour un herbier*, puisqu'il est décédé en 1944, on sait par la correspondance qu'il a entretenue avec sa sœur¹¹ qu'il a eu accès à toutes les œuvres majeures de l'écrivaine qu'il tenait d'ailleurs en haute estime.

Au retour de ses excursions d'herboristerie qui consistait à faire l'inventaire floristique des rives du fleuve Saint-Laurent pour en faire une encyclopédie aujourd'hui reconnue mondialement, il pouvait lire cet extrait tiré de *Mes apprentissages* :

Mon bouquet de Puisaye, c'est du jonc grainé, de grands butomes à fleurs roses plantés tout droits dans l'eau sur leur reflet inverse; l'alise et la corne et la nêfle, roussottes que le soleil ne mûrit pas, mais que novembre attendrit; c'est la châtaigne d'eau à quatre cornes, sa farine à goût de lentille et de tanche; c'est la bruyère rouge, rose, blanche, qui croit dans une terre aussi légère que la cendre du bouleau¹².

Mis à part ce témoignage personnel écrit par le Frère Marie-Victorin, de son vrai nom Conrad Kirouac, aucun écho ni aucune critique des œuvres de Colette ne paraît dans les médias montréalais dans la première moitié du XX^e siècle. Silence radar jusqu'au 26 février 1948, où le quotidien populaire *Montréal-Matin* publie un entretien que le poète français Léon Guillot de Saix a eu avec Colette à Paris quelque temps auparavant. Elle fêtait deux jours plus tard son 75^e anniversaire. Lu par plus d'un million de personnes dans la région montréalaise, l'article présente l'écrivaine en toute intimité. Elle révèle d'ailleurs qu'elle a comme prochain projet de faire un herbier puisque chaque page d'écriture lui est très difficile (l'ellipse est voulue). Or, les plantes et fleurs l'inspirent

¹⁰ Cécile Ladjali, « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », *Diogène*, 2004, vol. 4, n° 208, p. 99.

¹¹ Yves Gingras, « Les combats du frère Marie-Victorin. » *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58, n° 1, été 2004, p. 87-101.

¹² Colette, *Mes apprentissages*, Paris, J. Ferenczi & fils, 1936, p. 142.

toujours autant. Elle avoue penser parfois que « certaines pensées bouffies, aux lourdes bajoues, comme ourlées de barbe, ressemblaient à Henri VIII¹³. » On observe alors un intérêt soudain pour cette femme de lettres vivant à Paris. C'est du moins ce que rapporte le célèbre libraire montréalais, Henri Tranquille. Il fait remarquer qu'il a dû commander bon nombre de titres directement de Paris pour répondre à la demande¹⁴.

Le point tournant du REFUS GLOBAL

Il faut dire que 1948 constitue un pivot symbolique dans l'histoire des idées au Québec, car c'est aussi le lancement du collectif REFUS GLOBAL, le 9 août, justement à la Librairie Tranquille. Mené par Paul-Émile Borduas, le projet a de quoi secouer le gouvernement duplessiste. À l'instar d'André Breton et de son *Manifeste du surréalisme*, (oui, traverser l'Atlantique et percer la rigidité cléricale peut bien prendre toute une génération aux idées venues de France), les artistes et écrivains de Montréal osent désormais prendre la parole et dénoncer le climat de peur qui régit la vie civile et culturelle à l'époque. Ils et elles déclarent : « Le règne de la peur multiforme est terminé. » Pour eux, c'en est fini de la « morale simiesque » qui asphyxie les corps et les esprits. Grâce à l'action des journaux [et des intellectuels], la société civile acquiert petit à petit une autonomie somme toute relative par rapport à l'institution religieuse.

Le 8 mai 1953, le quotidien *La Presse* annonce dans un entrefilet que Sidonie-Gabrielle-Claudine Colette est nommée membre honoraire de l'*Institut national des arts et des lettres* à New York avec son compatriote architecte, Charles Le Corbusier. Notons que cette reconnaissance lui est accordée chez nos voisins américains et non au Québec – encore traditionnel – mais qui s'ouvrira bientôt aux idées nouvelles dans la décennie qui suivra.

Colette et le Bureau de la censure

Ce qui est advenu du *Blé en herbe* de Claude Autant-Lara au Québec témoigne encore de la rigidité presque cadavérique d'une société sclérosée par le Bureau de la censure. Le rédacteur en chef du magazine *Lectures* ne comprend pas pourquoi la version filmique d'un roman abondant déjà « un thème nettement scabreux », c'est-à-dire « l'initiation à la licence sexuelle¹⁵ », ait pu être présentée à Montréal. Celui qui signe « R. Le-

¹³ Léon Guillot de Saix, « Quelques instants avec Colette », *Montréal-Matin*, 26 février 1948, p. 4.

¹⁴ Entrevue réalisée avec Henri Tranquille, Montréal, 18 octobre 1998.

¹⁵ R. Leclerc, « Sur nos écrans », *Lectures*, vol. 2, n° 8, 10 décembre 1955, p. 64.

clerc » ne cache pas son étonnement : « Nous espérions, dans notre candeur naïve, qu'un film aussi foncièrement mauvais ne passerait pas la frontière diplomatique franco-canadienne¹⁶. » L'auteur de cet article n'est pas dupe du reste. Il sait très bien qu'un film écourté fait vendre bien des exemplaires du roman dont il s'inspire... pour que l'on puisse découvrir de près les scènes qui ont été bannies au grand écran! Toutes les adaptations des romans de Colette sont refusées catégoriquement dans leur version originale par le Bureau de la censure. Que l'écrivaine soit la présidente de l'estimable Académie Goncourt depuis 1949 ne semble pas impressionner les censeurs bien-pensants. *Minne ou l'ingénue libertine* de Jacqueline Audry a été retranché de 15 minutes un an après avoir été refusé catégoriquement. Quant au *Blé en herbe*, c'est 48 minutes qui passent au ciseau, ne laissant aux cinéphiles qu'un vague aperçu de l'œuvre intégrale, comme une courtépoincte sauvagement décousue. Le résultat demeure carrément incompréhensible : c'est le film le plus charcuté de l'histoire du cinéma au Québec¹⁷ après *Le rouge et le noir* du même réalisateur. Le plus intéressant dans ces faits inusités mais non surprenants, c'est que le Bureau exigeait que la publicité faisant la promotion de ces films ne comporte aucune référence à l'œuvre de Colette, pas même de mention aux génériques. C'est dire à quel point le nom même de l'écrivaine était banni, pas seulement ses mots et ses thèmes fétiches.

« Colette, de toute évidence, n'est pas un auteur à mettre entre toutes les mains. Son art est l'exemple le plus authentique d'une génération insouciant, amoral, perverse. » Qualifiant même son œuvre de « boueuse », il va même jusqu'à expliquer pourquoi... Parce que la morale chez Colette est « païenne¹⁸ », car elle est simplement absente.

Colette n'est plus : vive la reine des lettres françaises!

Il faut ensuite attendre l'année de sa mort pour qu'on lui rende enfin hommage dans les médias. En 1954, dans les grands titres des journaux, de Montréal à Ottawa, plusieurs déclarent qu'elle n'est rien de moins que le plus grand écrivain contemporain et qu'elle seule maîtrisait la langue française avec une telle précision!

Suzanne Pinze, dans *La Patrie* du 15 août 1954, s'extasie sur la femme et l'écrivaine qu'elle fût¹⁹. Les éloges fusent de toutes parts dans le court article titré « Colette n'est plus... ». On y lit successivement : « La plus grande humaniste qui soit », « La grande

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, p. 86.

¹⁸ Gilbert Forest, « ... et nos enfants liront Colette », *Le Devoir*, 28 octobre 1961, p. 11.

¹⁹ Suzanne Pinze, « Colette n'est plus », *La Patrie*, 15 août 1954, p. 73.

dame », « La femme écrivain la mieux douée du 20^e siècle », « Valéry et Mauriac ont reconnu en elle la perle de la littérature », « une musicienne du langage » ou encore cette vérité qui était jusqu'alors bien tue : « Elle a révélé aux femmes ce qui était un vrai visage et non pas une copie conforme à l'idole de son choix ». La journaliste s'est-elle inspirée des autres articles récemment publiés pour s'autoriser ainsi un laïus si favorable à l'écrivaine pourtant sacrifiée au Québec? En effet, Pierre Chaloult avait fait paraître un peu plus tôt dans le journal *Le Droit*, une timide critique positive de l'œuvre de Colette, suite à sa disparition. Même s'il jugeait qu'il était « [i]mpossible d'oublier l'aspect amoral d'un grand nombre de pages », il faisait remarquer « l'extraordinaire destinée littéraire » du « plus délicieux des écrivains de la langue française » et de ce « magnifique observateur de la nature humaine ». La vérité sur Willy apparaissait aussi au grand jour. Chaloult avouait sans détour qu'il était un « mauvais auteur²⁰ ».

Cette soudaine *résurrection* de Colette n'est toutefois pas accompagnée d'une réappropriation de son œuvre. Les mises en garde continuent d'affluer comme le prouve sans équivoque ce post-scriptum dans *L'Action catholique* : « Cet éloge du style de Colette n'entend pas faire oublier que ses œuvres furent amORAles, parfois même immORAles. La plupart de ses ouvrages ne sont malheureusement pas recommandables²¹. » Le paradoxe colettien tiendrait donc dans cette maxime : *écrivaine géniale... qu'il ne faut surtout pas lire*.

Mais attention! Ce n'est pas tout à fait juste. Avec tous les mérites qui pleuvent sur l'œuvre de l'autrice après sa mort, elle aura l'honneur d'investir les anthologies scolaires, au moins une. Dans les *Morceaux choisis* publiés en 4 volumes par les Frères de l'éducation chrétienne en 1958, nous retrouvons enfin un extrait de quelques pages – 3 tout au plus – vous devinerez lequel entre mille... eh oui, celui du fameux et inoffensif – il va sans dire – *presbytère*.

Exemple chéri d'une langue et d'un imaginaire qui méritent d'être lu par des jeunes collégiens de 13 ou 14 ans. Vous conviendrez qu'il est tout de même dangereux d'inscrire le nom de l'autrice tout en haut de la page... et s'ils décidaient d'en apprendre plus sur elle? Juste avant et après Colette dans ces *Morceaux choisis* se retrouvent Leconte de Lisle, François Coppée et Edmond Rostand. Notons aussi qu'elle est la seule romancière qui figure dans ces 1222 pages réparties dans les 4 volumes.

²⁰ Pierre Chaloult, « Colette parmi nous », *Le Droit*, 5 août 1954, p. 3.

²¹ L'Illettré, « Colette n'est plus », *L'Action catholique*, 19 septembre 1954, p. 4.

Une apologie tardive

Tout comme Audrey Hepburn et Marilyn Monroe avant elles²² aux États-Unis, les écrivaines québécoises Anne Hébert, Germaine Guèvremont et Gabrielle Roy ont salué l'œuvre de Colette, soit dans leurs mémoires, soit lors d'entrevues journalistiques. Dans une interview accordée en 1957 à la revue *Chatelaine* (c'était une source de première main, très officielle à l'époque), l'auteure du roman *Le Survenant* répond tout de go « Colette! » au journaliste qui lui demandait quel écrivain elle se plaisait à relire constamment.

Il en a pris du temps pour que l'institution littéraire récupère Colette, encore fragile dans les années 1960 et 1970 (pas Colette, l'institution!), que ce soit par le travail sur le terrain des libraires qui conseillent ou recommandent des œuvres à leurs clients ou que ce soit par une mise en abyme des auteurs et autrices lisant et intégrant l'œuvre de Colette puis créant, intertextualisant à leur tour.

Il faudra attendre les années 1980 pour que la critique universitaire se consacre enfin à son œuvre colossale. Parallèlement, aux États-Unis, on remarque un regain d'intérêt pour la célèbre *french writer*²³. Ce succès éditorial se fonde sur une stratégie marketing fort simple, soit l'accentuation de l'érotisme dans la série des *Claudine* en illustrant la couverture par une jeune fille ingénue et suggérant par un bandeau un contenu explicitement saphique.



Dans le cours *Littérature française* enseigné aujourd'hui, Colette ne figure pas du tout dans les plans de cours de 48 collèges (les 20 dernières années) – du moins en œuvre intégrale. Il n'en demeure pas moins qu'elle suscite l'intérêt des jeunes grâce à ses adaptations cinématographiques. Si Keira Knightley (*Colette* de W. Westmoreland, 2018) prend la peine d'incarner l'écrivaine française ou si Michelle Pfeiffer accepte d'endosser le rôle principal dans le *Chéri* de Stephen Frears (2009), il s'agit là d'un gage certain qu'ils y trouveront sans doute leur compte.

De nos jours en effet, il n'y a plus de censure qui tienne, car nous pouvons enfin considérer Colette pour tout ce qu'elle est : un précurseur à tous points de vue. A-t-elle été bannie, censurée au cours du 20^e siècle? Je dirais qu'elle a plutôt été invisibilisée par un clergé omnipotent, grand maître de l'éducation. C'est du moins ce que ma recherche au cœur même des archives m'a permis de confirmer.

La réappropriation de son œuvre et de sa mémoire passe non seulement par les initiatives du corps professoral, mais surtout par les créateurs des arts vivants. Le Québec n'a

²² Voir l'ouvrage de Frédéric Maget (éd.), *Notre Colette. Un portrait de Colette par ses lectrices*, Paris, Flammarion, 2023.

²³ Michel Pierssens (éd.), *Colette entre deux siècles*, Montréal, Savoirs des Femmes, 2016, p. 72.

pas manqué de souligner le 150^e anniversaire de la naissance de Colette par une pièce de théâtre intitulée *Le vent respire pour toi* créée par Yergo. Portée par une seule actrice sur scène, cette création originale imagine Colette vivant à Montréal en 2023. Pour faire la promotion de cet événement sur les réseaux sociaux, on précise que Colette a été la « première superstar queer de la littérature occidentale²⁴ ». Slogan accrocheur et intrigant certainement pour le jeune public d'aujourd'hui qui considère comme LIBERTÉ ce qui aura été jadis SCANDALE.

Résumé

Colette – l'artiste, la femme ou l'écrivaine – est peu connue et lue au Québec de nos jours. La raison en est simple : la province francophone du Canada était au début du XX^e siècle... régie par un clergé catholique tout puissant. Ce dernier a considérablement modelé l'éducation de milliers de jeunes selon des principes et des valeurs purement chrétiennes. Il aura fallu que l'écrivaine française meure pour qu'on s'autorise enfin à célébrer son talent et son abondante œuvre.

Mots-clés : Gabrielle-Sidonie Colette – Enseignement supérieur (réseau des cégeps) – Histoire du Québec (Canada) – Maurice Duplessis

Abstract

Colette – the artist, woman or writer – is little known and read in Quebec today. The reason is simple: the French-speaking province of Canada was at the beginning of the 20th century... ruled by an all-powerful Catholic clergy. Religion has significantly shaped the education of thousands of young people according to purely Christian principles and values. It took the French writer's death for us to finally allow ourselves to celebrate her talent and her abundant work.

Keywords: Gabrielle-Sidonie Colette – High education – Québec's history – Maurice Duplessis

Références bibliographiques

COLETTE, *Mes apprentissages*, Paris, J. Ferenczi & fils, 1936, 218 p.

COLETTE, *Pour un herbier*, Lausanne, Mermot, 1951, 89 p.

FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES, *Lectures littéraires* (en quatre volumes), 1958, 1222 p.

²⁴ Festival international de littérature, « Le vent respire pour toi. Colette à Montréal en 2023 », 2023, <https://festival-fil.qc.ca/le-vent-respire-pour-toi/> [consulté le 20/04/2024].

- GINGRAS, Yves. « Les combats du frère Marie-Victorin », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58, n° 1, été 2004, p. 87–101.
- GRÉGOIRE, Vincent. « Le Québec et Camus », *The French Review*, vol. 84, n° 6, 2001, p. 1214-1229.
- HÉBERT, Pierre ; LEVER, Yves ; LANDRY, Kenneth. *Dictionnaire de la censure au Québec*, Montréal, Fides, 2006, 720 p.
- LADJALI, Cécile. « Quand j'écris, je ne suis d'aucun sexe », *Diogenes*, 2004, vol. 4, n° 208, p. 95-106.
- LIVVERNOIS, Jonathan. *La révolution dans l'ordre : une histoire du duplessisme*, Montréal, Boréal, 2018, 256 p.
- MAGET, Frédéric (éd.). *Notre Colette. Un portrait de Colette par ses lectrices*, Paris, Flammarion, 2023, 350 p.
- PATRIMOINE CANADIEN. *Les langues officielles au Canada*, Ottawa, Environics pour PCH, 2022.
- PIERSSENS, Michel (éd.). *Colette entre deux siècles*, Montréal, Savoirs des Femmes, 2016, 121 p.

COLETTE ET SES PAIRS

« Je n'ai guère approché, pendant ma vie, de ces hommes que les autres appellent grands. Ils ne m'ont pas recherchée. »

(Mes apprentissages, 1936)



Colette et Proust

Robert KOPP

Professeur émérite
Université de Bâle

Quelle est, aujourd'hui, la place de Colette dans les lettres françaises ? En me demandant d'ouvrir ce colloque par une réflexion sur « Colette et Proust », notre amie Ioanna Papaspyridou suggère déjà la réponse : une des toutes premières ! Pourtant cette réponse ne va pas de soi. Tout au long de l'année du cent-cinquantième de la naissance de l'écrivain (Colette ne se serait jamais désignée comme écrivaine), dans laquelle s'inscrit notre rencontre, Frédéric Maget, le Président de la Société des Amis de Colette et le directeur de la Maison Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye, et qui est sans doute le meilleur connaisseur de son œuvre actuellement, n'a cessé de rappeler que l'auteur des *Claudine* et de *Chéri* ne retenait pas toujours l'attention qu'elle méritait. La preuve ? C'est à Montricher, en Suisse, à la Fondation Jan Michalski, qu'il a été invité d'organiser la grande exposition qui aurait dû avoir lieu à la BnF, concomitamment avec celle de Proust. Un oubli que la BnF promet de réparer... en 2025.

Ceci dit, comme toujours, il faudrait nuancer. Rappeler que, si Colette est en effet entrée au purgatoire pendant le quart de siècle qui a suivi sa mort, elle en est sortie dès 1979 grâce à une exposition à l'ancienne Bibliothèque Nationale, rue de Richelieu, dont il reste un important catalogue. Rappeler aussi que, dès 1984, elle est entrée dans la « Bibliothèque de la Pléiade », qui est une sorte de Panthéon des lettres, et que le premier tome de ses *Œuvres* fut accompagné par le fameux « Album de la Pléiade ». Entrée un peu hésitante, car le quatrième et dernier tome de ses *Œuvres* n'a paru que dix-sept ans plus tard, en 2001. Entre temps, en 1989, avaient toutefois été publiés les trois volumes de la collection « Bouquins », offrant, en plus des romans de Colette, un large choix de ses chroniques théâtrales, *La Jumelle noire*, que la « Pléiade » n'avait pas retenues.

Célébrissime de son vivant, mais considérée le plus souvent, sauf par certains de ses pairs, comme un auteur mineur, Colette est néanmoins entrée dans les manuels d'histoire

littéraire dès les années 1920 et a vu certains de ses textes figurer dans des anthologies scolaires¹. Ce qui l'a empêchée d'accéder au premier rang, c'est que la tripartition poésie-théâtre-roman gardait encore une certaine pertinence même au lendemain de la Première Guerre et que le roman passait après la poésie et le théâtre². Or, ce qui compte plus que ces réticences, du moins rétrospectivement, c'est l'estime, voire l'admiration qu'ont témoignée à Colette quelques-uns des plus grands auteurs de sa génération, à commencer par Gide et Proust.

Ils appartenaient tous les trois à la même génération, mais pas au même milieu. Gide avait longtemps gardé une prudente distance à l'égard de Colette et au monde qu'elle fréquentait. C'est au moment de *Chéri* qu'il lui exprime son admiration. La lettre qu'il lui a adressée le 11 décembre 1920 n'a été publiée qu'en 1970 : « Madame, Une louange que vous ne vous attendiez guère à recevoir, je gagerais bien que c'est la mienne... Moi-même je suis tout étonné de vous écrire, tout étonné du si grand plaisir que j'ai pris à vous lire. J'ai dévoré *Chéri* d'une haleine. De quel admirable sujet vous vous êtes emparée ! et avec quelle intelligence, quelle maîtrise, quelle compréhension des secrets les moins avoués de la chair ! [...] / Quelle sûreté de trait ! quel naturel dans les dialogues. [...] Comment aucun critique, à ma connaissance, n'a-t-il songé à rapprocher votre *Chéri* de l'insupportable *Adolphe* ; c'est l'envers du même sujet – presque. / Moi, ce que j'aime surtout dans votre livre, c'est son dépouillement, son dévêtissement, sa nudité³. »

Trente ans plus tard, en mai 1951, dans l'hommage qu'il rend à Colette dans *Le Point*, Gide redit l'estime que lui inspire la manière dont Colette maîtrise son inspiration, « cette sorte d'exigence qui la retient de se contenter de ses dons », de ne pas « prendre pour de l'inspiration cette sorte d'épanchement facile et de pâmoison poétique dont se contentent à l'ordinaire la plupart des femmes auteurs⁴ ». En insistant sur la façon dont, chez Colette, sont unis le côté dionysiaque et le côté apollinien, Gide, qui n'arrive pas à se départir de la misogynie, la tire évidemment vers lui.

Entre la lettre de 1920 et l'hommage de 1950, quelques rares rencontres, peut-être à l'occasion du scénario de *Lac aux dames*, que devait réaliser Marc Allégret, Colette étant chargée des dialogues. Puis, une appréciation positive de *Mes apprentissages*, mais réservée au seul *Journal* : « Lu le dernier livre de Colette avec un intérêt très vif.

¹ Voir Marie-Odile André, « La classicisation des modernes : le cas Colette », *Littérature classique*, n°19, automne 1993, p. 249-258.

² Comme l'a montré Michel Raimond dans *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 87-114.

³ Première publication RHLF, mars-avril 1970, cité d'après André Gide, *Correspondance, 1888-1950*, lettres choisies, présentées et annotées par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019, p. 375.

⁴ André Gide, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 948.

Il y a là bien plus que du don : une sorte de génie très particulièrement féminin et une grande intelligence. Quel choix, quelle ordonnance, quelles heureuses proportions, dans un récit en apparence si débridé ! [...] J'ai côtoyé, frôlé sans cesse cette société que peint Colette et que je reconnais ici, factice, frelatée, hideuse, et contre laquelle, fort heureusement, un reste inconscient de puritanisme me mettait en garde. Il ne me paraît point que Colette, malgré toute sa supériorité, n'en ait pas été quelque peu contaminée⁵. »

Rien d'étonnant que lors de la seule visite que Gide a faite à Colette, au lendemain de la Seconde Guerre, le courant ne pouvait pas vraiment passer, comme le raconte avec humour Maurice Goudekot : « Gide introduit, la gêne fut tout de suite évidente. [...] Gide demeurait tendu, visiblement, il ne trouvait pas son terrain. [...] Il leur restait, ultime ressource, de parler de leurs santés, de leurs maux⁶. »

Tout autres furent les rapports de Colette et de Proust⁷. Les deux relations s'éclairent d'ailleurs mutuellement. Si Colette et Gide ne vivaient pas dans le même monde, Colette et Proust, aussi, appartenaient à des milieux très différents. Sans parler de Proust et de Gide qui, au départ, ne se fréquentaient pas non plus. Mais là où Gide est légèrement horrifié par les gens que fréquente Colette, Proust est plutôt fasciné par eux. Pourtant, lors de leur première rencontre, tout semble opposer la petite provinciale au dandy parisien. Ce qui ne les a pas empêchés de se reconnaître, tardivement, il est vrai, mais profondément.

On peut distinguer trois moments Proust chez Colette. Le premier, à la fin du XIX^e siècle, est composé de rencontres manquées dans des salons parisiens huppés, où Willy a entraîné sa jeune épouse. Le second, vingt ans plus tard, s'ouvre par le choc qu'a produit sur Colette, vers la fin de la Première Guerre, la lecture de *Du côté de chez Swann*, choc renouvelé par celui, non moins violent, provoqué par la lecture *Sodome et Gomorrhe* au moment de sa parution, en 1922. S'en suivent, jusqu'à la mort de Proust, un an plus tard, quelques rares rencontres, des échanges de lettres et des envois de livres, souvent ornés de flamboyantes dédicaces. Elles témoignent d'une reconnaissance et d'une admiration mutuelles et profondes. Le dernier moment couvre la trentaine d'années de la mort de Proust à celle de Colette. Il est constitué de réminiscences proustiennes, affleurant, toujours nombreuses, dans l'œuvre de Colette, au fil de ses incessantes relectures de *La Recherche*.

Ce n'est qu'en 1926, dans une préface qui lui avait été demandée pour un volume

⁵ André Gide, *Journal, II, 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 515.

⁶ Maurice Goudekot, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956, p.110.

⁷ Elles ont retenu l'attention d'un critique particulièrement perspicace, Marcel Schneider, qui leur a consacré un article dans un numéro hors-série du *Monde*, en 2015, et repris dans *Écrit dans le noir*, Paris, Buchet-Chastel, 2017, p. 246-274.

d'hommage à Proust, que Colette réunit quelques-uns de ses souvenirs. Elle commence par évoquer les rencontres manquées avec l'auteur des *Plaisirs et les jours* dans le salon de Mme de Caillavet, vers 1894-1895. « Il était un jeune homme dans le même temps que j'étais une jeune femme, et ce n'est pas dans ce temps-là que j'ai pu le bien connaître. Je rencontrais Marcel Proust, le mercredi chez Madame Arman de Caillavet, et je n'avais guère de goût pour sa très grande politesse, l'attention excessive qu'il vouait à ses interlocuteurs, surtout à ses interlocutrices, une attention qui marquait trop, entre elles et lui, la différence d'âge. C'est qu'il paraissait singulièrement jeune, plus jeune que tous les hommes, plus jeunes que toutes les jeunes femmes. De grandes orbites bistrées et mélancoliques, un parfois rosé et parfois pâle, l'œil anxieux, la bouche, quand elle se taisait, ressermée et close comme pour un baiser... Des habits de cérémonie et une mèche de cheveux désordonnée...⁸ »

Débuts ratés. D'autant que Willy allait se brouiller avec Mme de Caillavet et qu'il fut banni de son salon. Le couple s'est vengé en présentant leur hôtesse dans les *Claudine* sous les traits de Mme Barman, « chouette épaissie », flanquée d'un « goujat tapageur » de mari « complaisant » et d'un amant, Gréveuille, sous les traits duquel les lecteurs étaient invités à reconnaître Anatole France, un « pique-assiette sexagénaire ». Parmi les invités, évoqués sans complaisance par la jeune Claudine, on aperçoit, sans qu'il soit désigné nommément, Marcel Proust, « jeune youpin de lettres ». Cette dernière qualification ne figure que dans le manuscrit ; dans l'imprimé, elle a été corrigée par Willy en « jeune et joli garçon de lettres » : « Un mercredi, chez cette mère Barman, je fus traquée, poliment, par un jeune et joli garçon des lettres. (Beaux yeux, ce petit, un soupçon de blépharite ; n'importe...) Il me compara – toujours mes cheveux courts ! – à Myrtocleia, à un jeune Hermès, à un Amour de Prud'hon ; il fouilla, pour moi, sa mémoire et les musées secrets, cita tant de chefs-d'oeuvre hermaphrodites que je songeai à Luce, à Marcel, et qu'il faillit me gâter un cassoulet divin, spécialité de la maison servie dans de petites marmites cerclées d'argent. [...] Mon petit complimenteur, excité par ses propres évocations, ne me lâchait plus. » Et comme Claudine n'arrive pas à interrompre le flot des ses élucubrations, elle lui lance enfin : « Monsieur, [...] vous divaguez. Je n'ai l'âme pleine que de haricots rouges et de petits lardons fumés⁹. » On aura noté au passage le regard que porte Proust sur le genre de Colette, garçon ou être asexué, plutôt que jeune fille en fleurs.

⁸ Repris dans *Trait pour trait*, in Colette, *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 924-925.

⁹ Colette, *Claudine en ménage*, in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 427-428 et p. 1350, n. 4. Madame Barman avait déjà fait une apparition dans *Claudine à Paris* (*op. cit.*, t. I, p. 266), elle figurera sous son vrai nom de Mme Caillavet dans *Mes apprentissages* (*Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1008 et p. 1742, n. 1), ainsi que dans *La Jumelle noire*.

Puis, pendant de longues années, Colette n'eut plus aucun contact, jusqu'à ce que Louis de Robert lui donne à lire *Du côté de chez Swann*. « Quelle conquête ! Le dédale de l'enfance, de l'adolescence rouvert, expliqué, clair et vertigineux... Tout ce qu'on aurait voulu écrire, tout ce qu'on n'a pas osé ni su écrire, le reflet de l'univers sur le long flot, troublé par sa propre abondance... Que Louis de Robert sache aujourd'hui pourquoi il ne reçut pas de remerciements : je l'avais oublié, je n'écrivis qu'à Proust¹⁰. »

La première lettre de Colette à Proust, qui a été conservée, date de mai 1895 ; il s'agit d'une réponse à une lettre que Proust semble avoir adressée à Willy, réponse pour laquelle Willy a visiblement fourni à sa femme quelques éléments. Colette y relève notamment un compliment de Proust qui semble avoir particulièrement touché Willy : « Vous êtes le seul, je crois (pourtant je crois que Fénéon avait fait la même remarque), qui avez si nettement vu que, pour lui, le mot n'est pas une représentation, mais une chose vivante, et beaucoup moins un signe mnémotechnique qu'une traduction picturale. » La remarque en dit long sur la conception de la langue que se fait Willy, qui sera aussi celle de Colette. Puis, Mme Willy évoque la lecture que Proust, accompagné au piano par Reynaldo Hahn, a faite de quelques « Portraits de peintres » tirés de *Les Plaisirs et les jours*, le 18 mai 1895 chez Madeleine Lemaire, regrettant que ces « fines et belles gloses » n'aient pas été bien dites (« il ne faut pas les abîmer en les disant mal, c'est très malheureux »). Et elle se réjouit d'avance de leur prochaine rencontre chez Mme de Caillavet : « Je vous y retrouverai avec plaisir mercredi soir, pour bavarder. Car il me semble que nous avons pas mal de goûts communs, celui de Willy, entre autres¹¹. » Colette avait épousé Willy le 15 mai 1893, elle n'avait pas encore été déçue.

Le salon de Mme de Caillavet ressurgira plus d'une fois encore dans la mémoire de Colette, qui est faite de réminiscences intermittentes. Ainsi dans le compte rendu de la reprise, en 1936, de *L'Âne de Buridan* de Robert de Flers et de Gaston de Caillavet, qui avait été créé en 1909 : « Du fond de ma timidité triste, j'admirais sans réserve « Mme de Caillavet jeune », sa voix adroite, son abattage, son éclatante humeur de mariée heureuse, [...]. Je n'osais jouer qu'un rôle muet et de figuration aux après-midi dominicaux comme aux dîners du mercredi. » Muette, peut-être, mais observatrice attentive, qui notait le chuchotement très doux de Proust adolescent ou les cris de paon de Robert de Montesquiou. Et, « au-dessus du concert des voix régnait l'incisif organe de celle qu'Anatole France n'appelait jamais autrement que 'Madame Arman' ».

Relation mondaine, presque amicale, mais qui ne survécut pas à la brouille entre Willy et Mme de Caillavet. Proust, en revanche, continuait à fréquenter son salon, tout en prenant soin de cacher à Mme de Caillavet qu'il était également resté proche de Willy. Ce dernier, malgré les coups de griffes portés dans les *Claudine* contre le jeune

¹⁰ Colette, *Trait pour trait*, in *Œuvres*, t. IV, op. cit., p. 925.

¹¹ Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973, p. 34-35.

dandy, comptera parmi les tout premiers admirateurs de *Du côté de chez Swann*, avant même Colette. À preuve, deux articles enthousiastes consacrés au roman de Proust dans l'hebdomadaire humoristique, *Le Sourire*, les 21 mai et 18 juin 1914.

La silhouette de Proust, jeune homme un peu maniéré, réapparaît plus d'une fois dans les souvenirs de Colette et jusque dans *Mes Cahiers*, tenus dans les dernières années de sa vie. Elle n'est pas sans ressemblance avec le portrait qu'a peint de Proust Jacques-Émile Blanche dans les années 1880 et que Colette évoque dans *Gigi*. Ce n'est évidemment pas le Proust que Colette va découvrir en 1917 et à qui elle va envoyer *Les Heures longues*, son recueil d'articles écrits de 1914 à 1917, puis son roman *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles*. Derrière l'apparence peinte par Jacques-Émile Blanche, elle devine, lors d'un dîner au Ritz, un tout autre personnage : « Marcel Proust était encore à cette époque, dans ses meilleurs jours, un homme presque jeune et charmant, tout empreint d'une prévenance excessive, d'une obligeance suppliante, peinte dans son regard. Mais vers 4 heures du matin j'avais devant moi une sorte de garçon d'honneur pris d'alcool, la cravate blanche désordonnée, le menton et les joues charbonnées de poil renaissant, un gros pinceau de cheveux noirs éployé en éventail entre les sourcils... « Oh ! ce n'est pas lui... », murmura une invitée. Tout au contraire, j'attendais que parût, ravagé mais puissant, le pêcheur qui de son poids de génie faisait chanceler le frêle jeune homme en frac.../ Ce moment ne vint pas. La nuit se faisait aurore et ne pâlisait qu'à la faveur du plus séduisant bavardage. Personne ne se garde mieux qu'un être qui semble s'abandonner à tous. Derrière sa première ligne de défense entamée par l'eau-de-vie, Marcel Proust, gagnant des postes plus obscurs et plus difficiles à forcer, nous épiait¹². »

Sans doute Proust se livrait-il plus facilement dans une lettre que dans une conversation. L'envoi de *Mitsou* valut à Colette une lettre très émue. Elle fut publiée pour la première fois dans *Le Figaro littéraire* du 24 janvier 1953, en hommage aux quatre-vingts ans de Colette¹³. Datant de mai 1919 - *Mitsou* ayant paru fin février -, elle révèle quelques-unes des affinités profondes que se découvrent les deux écrivains : « J'ai un peu pleuré ce soir, pour la première fois depuis longtemps, et pourtant depuis q[uel]q[ue] temps je suis accablé de chagrins, de souffrances et d'ennuis. Mais si j'ai pleuré, ce n'est pas de tout cela, c'est en lisant la lettre de Mitsou. Les deux lettres finales, c'est le chef-d'œuvre du livre [...]. Peut-être s'il fallait absolument vous montrer que je suis sincère dans mes éloges, vous dire ce que je ne me permettrais pas d'appeler une critique, appliquée à un Maître tel que vous, je trouverais que cette lettre de Mitsou si belle, est aussi un peu trop jolie, qu'il y a parmi tant de naturel admirable et profond, un rien de

¹² Colette, *Gigi*, in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 550-551.

¹³ Puis reprise dans le volume cité des *Lettres à ses pairs*, p. 36-37.

précieux. Certes quant au restaurant (au prodigieux restaurant¹⁴ - auquel je compare avec un peu d'humiliation mes inférieurs innombrables restaurants des Swann que vous ne connaissez pas encore et qui paraîtront peu à peu¹⁵) (au restaurant qui me fait aussi penser avec un peu de mélancolie à ce dîner que nous devions faire ensemble et qui, comme rien dans ma vie depuis ce moment-là, et déjà longtemps auparavant – ne s'est réalisé), le lieutenant bleu parle d'un joli vin qui sent le café et la violette, c'est tellement dans le caractère et le langage du lieutenant bleu. »

Deux ans plus tard, c'est *Chéri* qui suscite son admiration. En passant, Proust se flatte d'avoir été décoré de la Légion d'honneur presque en même temps que Colette¹⁶. Quant à l'envoi ornant le faux-titre du *Côté de Guermantes II*, en 1921, il ressemble à une véritable déclaration, à distance : « À Madame la Baronne / de Jouvenel / Chère Madame dire que j'avais osé qu'on serait un jour / amis ! je ne me suis pas levé depuis que je vous ai vue [...]. Mais, c'est embêtant de vous avoir vue / et puis de ne vous connaître que / comme si nous vivions à deux / époques différentes, à des siècles. [...] Votre respectueux admirateur / Marcel Proust. »

Le livre de Proust qui a le plus bouleversé Colette est sans doute *Sodome et Gomorrhe*. « Personne au monde n'a écrit des pages comme celles-là sur l'Inverti, personne ! Je vous fais là une louange orgueilleuse, car si j'ai voulu autrefois écrire sur l'inverti une étude pour le *Mercure*, c'est celle-là que je portais en moi, avec l'incapacité et la paresse de l'en faire sortir. [...] Je vous jure que personne après vous, autre que vous, ne pourra rien ajouter à ce que vous aurez écrit. Qui oserait toucher, après vous, à l'éveil lépidoptérien, végétal, ornithologique, d'un jupien à l'approche d'un charlus ? Tout est magnifique- et le portrait de la princesse de Parme ! Comme je vous admire [...] »¹⁷.

Or, c'est bien Colette elle-même qui osera, dix ans plus tard, dans *Le Pur et l'Impur*..., non seulement revenir sur l'homosexualité, mais même contredire Proust. « Depuis que Proust a éclairé Sodome, nous nous sentons respectueux de ce qu'il a écrit. [...] Mais – fut-il abusé, fut-il ignorant ? – quand il assemble une Gomorrhe d'insondables et vicieuses jeunes filles, dénonce une entente, une collectivité, une frénésie de mauvais anges, nous ne sommes plus que divertis, complaisants et un peu mous, ayant perdu le réconfort de la foudroyante vérité qui nous guidait à travers Sodome. C'est, n'en déplaise à l'imagination ou à l'erreur de Marcel Proust, qu'il n'y a pas de Gomorrhe¹⁸. » Il n'y a

¹⁴ Il s'agit d'un de plus célèbres restaurants de la Belle Époque, Larue, place de la Madeleine, ouvert en 1886 et qui ferma ses portes en 1954.

¹⁵ Colette devait recevoir *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, avec cette dédicace : « À Madame Colette/ En souvenir attendri et émerveillé de Mitsou./ Marcel Proust. »

¹⁶ Colette par arrêté du 25 septembre 1920 et Proust le 6 novembre.

¹⁷ Colette, *Lettres à ses pairs*, op. cit., p. 42-43.

¹⁸ Colette, *Le Pur et l'Impur*, in *Œuvres*, t. III, op. cit., p. 628.

pas, pour Colette, de communauté secrète ou militante, mais l'entente de deux êtres qui se reconnaissent dans leur fragilité, tels qu'ils sont évoqués dans *La Vagabonde*, entre autre : « Deux femmes enlacées ne seront jamais pour lui qu'un groupe polisson, et non l'image mélancolique et touchante de deux faiblesses, peut-être réfugiées aux bras l'une de l'autre pour y dormir, y pleurer, fuir l'homme souvent méchant, et goûter, mieux que tout plaisir, l'amer bonheur de se sentir pareilles, infimes, oubliées¹⁹. »

Mais l'affinité entre Colette et Proust va bien au-delà de cette thématique. Elle touche à la manière même de créer leur œuvre à partir d'éléments ramenés par la mémoire, souvent involontaire, mais la plupart de temps volontaire. Ainsi, c'est une espagnolette que la narratrice de la *Lune de pluie* serre dans sa main, qui, involontairement, lui fait ressentir ce « léger vertige, plutôt agréable, qui accompagne les rêves de chute et de vol », et fait remonter, à travers le toucher, comme ailleurs à travers le goût ou l'ouïe, les souvenir d'un appartement qu'elle avait occupé des années auparavant, seule et malheureuse²⁰. Ou c'est un objet posé devant elle, qui la guide dans sa « rêverie rétrospective » : « Rares sont mes jours sans cadeaux. [...] Aujourd'hui j'ai eu les premières châtaignes. [...] J'empoigne, de ma mémoire crochue, le petit bout de tige ligneux qui tenait suspendu ce bel oursin vert, et je n'ai plus qu'à remonter jusqu'au feuillage solide, gagner le voisinage des pins. [...] Laissez-moi aller, je ne me perdrai pas. Fermez la porte de ma chambre. Je n'ai besoin de personne pour guider ma promenade. [...] Au revoir, au revoir. Je serai peut-être un peu en retard pour le dîner²¹. »

Souvent, Colette se laisse ainsi guider par un bourgeon, une odeur, une couleur pour remonter le temps. Car le passé la requiert davantage que l'avenir. « À mes dépens, j'ai eu le temps d'éprouver que la tentation du passé est chez moi plus véhémement que la soif de connaître l'avenir. La rupture avec le présent, le retour en arrière et, brusquement, l'apparition d'un pan du passé frais, inédit, qu'il me soit donné par le hasard ou par la patience, s'accompagnent d'un heurt auquel rien ne se compare, et duquel je ne saurais donner aucune définition sensée. Haletant d'asthme parmi la nue bleuâtre des fumigations et le vol des pages une à une détachées de lui, Marcel Proust pourchassait un temps révolu²². » C'est bien à la même époque que vivaient les deux écrivains et non pas, comme le craignait Proust, à des siècles de distance.

¹⁹ Colette, *La Vagabonde*, in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 1207.

²⁰ Colette, « La Lune de pluie », *Chambre d'hôtel*, in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 63.

²¹ Colette, *Le Fanal vert*, in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 1010-1011.

²² Colette, « La Lune de pluie », *Chambre d'hôtel*, in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 66-67.

Résumé

On peut distinguer trois moments Proust chez Colette. Le premier, à la fin du XIX^e siècle, est composé de rencontres manquées dans des salons parisiens huppés, où Willy a entraîné sa jeune épouse. Le second, vingt ans plus tard, s'ouvre par le choc qu'a produit sur Colette, vers la fin de la Première Guerre, la lecture de *Du côté de chez Swann*, choc renouvelé par celui, non moins violent, provoqué par la lecture *Sodome et Gomorrhe* au moment de sa parution, en 1922. S'en suivent, jusqu'à la mort de Proust, un an plus tard, quelques rares rencontres, des échanges de lettres et des envois de livres, souvent ornés de flamboyantes dédicaces. Elles témoignent d'une reconnaissance et d'une admiration mutuelle et profondes. Le dernier moment couvre la trentaine d'années de la mort de Proust à celle de Colette. Il est constitué de réminiscences proustiennes, affleurant, toujours nombreuses, dans l'œuvre de Colette, au fil de ses incessantes relectures de *La Recherche*.

Suivre les relations des deux écrivains, c'est en même temps donner à Colette la place qui est la sienne dans la littérature française : une des toutes premières.

Mots-clés : Colette, Proust, admiration mutuelle, réminiscences

Abstract

Colette's work can be divided into three Proust moments. The first, at the end of the 19th century, is made up of failed encounters in posh Parisian salons, where Willy dragged his young wife along. The second, twenty years later, opens with Colette's shock at reading *Du côté de chez Swann* towards the end of the First World War, a shock renewed by the no less violent shock of reading *Sodom and Gomorrah* when it was published in 1922. This was followed, until Proust's death a year later, by a series of rare meetings, exchanges of letters and shipments of books, often adorned with flamboyant dedications. They testify to a deep, mutual recognition and admiration. The final moment covers the thirty years or so between Proust's death and Colette's. It is made up of reminiscences of the past and the present. It is made up of Proustian reminiscences, still numerous in Colette's work, as she constantly rereads *La Recherche*.

To follow the relationship between the two writers is at the same time to give Colette her rightful place in French literature: one of the very first.

Key words: Colette, Proust, mutual admiration, reminiscences

Références bibliographiques

- ANDRÉ Marie-Odile, « La classicisation des modernes : le cas Colette », *Littérature classique*, n° 19, automne 1993, p. 249-258.
- COLETTE, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion 1973.
- COLETTE, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-2001, 4 volumes.
- COLETTE, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, 3 volumes.
- GIDE André, *Journal, II, 1926-1950*, édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- GIDE André, *Essais critiques*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- GIDE André, *Correspondance, 1888-1950*, lettres choisies, présentées et annotées par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019.
- GOUDEKET Maurice, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956.
- KOPP Robert, « Colette et Marcel Proust. Une admiration réciproque », *Lire Magazine littéraire* (collections « Les classiques de Lire »), numéro anniversaire (« Colette, tout feu tout femme ! »), février-mars-avril 2023, p. 80-84.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.
- SCHNEIDER Marcel, *Écrit dans le noir*, Paris, Buchet-Chastel, 2017.

Colette et Proust dans les *Lettres à ses pairs*

Maria PSAROUDI

Post-doctorante

Université Aristote de Thessalonique

Colette et Marcel Proust : deux personnalités emblématiques de l'univers littéraire qui ont marqué l'histoire de la Littérature française des trois derniers siècles par leur génie et leur inspiration.

Grâce à ce congrès si important consacré aux 150 ans de la naissance de Colette, nous avons eu l'occasion, d'étudier de près l'échange épistolaire de deux fervents admirateurs de ce qu'on appelle « la littérature épistolaire », qui est en plein essor au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Lors de la préparation de cette intervention, nous avons utilisé, d'une part, les témoignages qui présentent les rencontres de Colette avec Proust transformées peu à peu en estime profonde et, d'autre part, les lettres échangées entre les deux auteurs qui se trouvent dans le livre précieux *Colette, Lettres à ses pairs* publié chez Flammarion en 1973.

Nous avons choisi de ne pas traiter dans cette intervention le sujet de la correspondance entre Colette et Proust dans son ensemble mais de ne parler que des documents contenus entre les deux dans ce volume, en raison de l'importance de celui-ci au moment de sa publication en 1973 et des échos qu'il a suscités. Essayons de voir pourquoi.

Ce livre met en lumière les cercles d'amitié et les interactions sociales de Colette en la plaçant dans un univers littéraire et mondain bien définis. Les lettres abordent une diversité de thématiques, allant de réflexions sur des oeuvres en cours ou récemment reçues à des observations beaucoup plus quotidiennes. Par ailleurs, ce volume a été établi et rigoureusement annoté par deux figures intellectuelles majeures : Claude Pichois et Robert Forbin. Et ce qui est encore plus important, c'est le fait que cet ensemble de lettres offre une perspective et un éclairage précieux sur une époque et un milieu littéraire et artistique particuliers.

En lisant ces quatorze pages, le lecteur attentif se rend compte très vite de l'import-

tance de cette correspondance. L'analyse de la forme, du style, de la langue, ainsi que du contenu de ces lettres, nous permettent de découvrir et d'explorer comment celles-ci fonctionnent : d'abord en tant que miroir du temps de Colette et de Proust et de tout ce qui est étroitement lié à la deuxième moitié du XIX^e siècle et à la première moitié du XX^e siècle ; ensuite, en tant qu'outil précieux démontrant le rapport particulier de deux auteurs avec le genre épistolaire ; enfin, en tant que moyen par excellence pour saisir les affinités électives de ces deux grandes personnalités du monde littéraire. Ces trois pistes de recherche et de réflexion peuvent constituer à la fois le triple objectif de cette intervention.

Commençons par le cadre spatio-temporel dans lequel Colette et Proust vivent et créent leurs œuvres. Colette est née le 28 janvier 1873 et elle est morte le 3 août 1954 à l'âge de 81 ans. Marcel Proust est né le 10 juillet 1871 et il est mort le 18 novembre 1922 à l'âge de 51 ans. Cela veut dire que Colette couvre les vingt-sept dernières années du XIX^e siècle et les cinquante-quatre premières années du XX^e siècle, tandis que Marcel Proust couvre les vingt-neuf dernières années du XIX^e siècle et les vingt-deux premières années du XX^e siècle.

Il est évident qu'ils faisaient partie de la même génération, mais ils n'appartenaient pas au même milieu. Tout semblait opposer l'un à l'autre puisqu'à première vue la petite provinciale n'avait rien en commun avec le dandy parisien. C'est pourquoi, peut-être, ils ont mis du temps à se reconnaître et à s'admirer. C'est pourquoi, peut-être, ils se sont longtemps croisés avant de se reconnaître dans leur création.

Nous savons très bien que Colette admire profondément deux écrivains : Balzac, dont les œuvres complètes se trouvent toujours au chevet de son divan, et Proust, dont elle commence à lire l'œuvre dès la lecture de *Du côté de chez Swan*. Dans le livre de George D. Painter, intitulé *Marcel Proust 1871-1922*, on lit par rapport au livre de Proust et à propos de Colette :

Swann se vendait de façon satisfaisante, et, au début de décembre, Grasset décida d'en faire une seconde édition, pour laquelle il s'offrait à payer la dépense et à donner à Proust un pourcentage de 10%. Grasset était très sensible à la publicité que faisaient les prix littéraires aux œuvres couronnées. [...] Lors des premiers pourparlers avec René Blum, en février 1913, Proust avait proposé de présenter son livre « à un prix Goncourt quelconque, si cela pouvait faire plaisir à M. Grasset¹.

Louis de Robert a proposé à Proust d'envoyer le livre à Colette. Et George D. Painter écrit :

¹ Georges D. Painter, *Marcel Proust 1871-1922*, Paris, Texto Éd. Tallandier, coll. « Le goût de l'histoire », 2008, [1^{ère} éd. 1959], p. 655-656.

Mais Proust, tout en l'admirant profondément, n'avait pas revu Colette depuis qu'elle s'était disputée avec M^{me} Arman en 1896 (en essayant de réconcilier les deux parties, il se les était lui-même aliénées toutes deux), et estima qu'il serait inconvenant de vouloir mettre fin à leur différend dans une telle arrière-pensée².

Nous constatons donc l'admiration de Proust pour Colette dans leur correspondance : [Colette] « soucieuse de s'adapter à la personnalité de ses correspondants et à l'image qu'elle se fait d'eux, [on la voit traiter] [...], Marcel Proust en prince charmant³. »

Dans le livre de Colette, *Lettres à ses pairs*, nous trouverons sept lettres. Avant de voir et d'étudier de près ce matériel précieux, il serait intéressant de dire que Colette, dans un portrait recueilli par *Belles Saisons* de chez Flammarion, s'est souvenue de ses rencontres avec Proust : « d'abord chez Mme Arman de Caillavet, puis au Ritz pendant la Première Guerre mondiale. Elle précise qu'« à dater de Mitsou » ils échangèrent leurs livres⁴. »

Dans leur correspondance, Proust et Colette font revivre leur relation amicale née dans la mièvrerie d'un salon. Même si les lettres échangées entre Proust et Colette sont assez peu nombreuses (nous en avons sept), elles révèlent pourtant des affinités importantes.

Leurs affinités électives révèlent deux figures distincts, mais complémentaires, de la littérature française. Dans son œuvre monumentale *À la recherche du temps perdu*, Proust explore les thèmes de la mémoire, du temps et de l'amour à travers une prose introspective et dense. Son style est marqué par de longues phrases et une analyse psychologique profonde. En revanche, Colette se distingue par sa sensualité et son attachement à la nature, ainsi que par une écriture plus concise et plus directe. Ses romans, comme *Gigi* et *Chéri*, mettent en lumière les relations humaines et les questions de genre avec une délicatesse unique.

Leurs affinités résident dans leur capacité à capturer les nuances de l'expérience humaine, bien que leurs approches soient différentes. Tous deux ont également défié les conventions de leur époque, contribuant à faire évoluer le paysage littéraire français. Bien que complexe, leur amitié témoigne, enfin, d'un respect mutuel et d'une admiration pour le talent de l'autre dont la preuve se trouve dans leur correspondance.

La correspondance entre Marcel Proust et Colette révèle un aspect fascinant de leur relation littéraire. Bien qu'ils aient évolué dans des cercles différents, leur échange de lettres témoigne d'une admiration réciproque et d'une complicité intellectuelle. Leurs lettres abordent divers sujets, de la littérature à la vie sociale, et montrent à quel point ils se respectaient mutuellement en tant qu'écrivains. Proust, par exemple, admirait la

² *Ibid.*, p. 656.

³ Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

manière dont Colette capturerait la sensualité et l'émotion dans ses œuvres, tandis que Colette était fascinée par l'originalité de Proust et sa façon unique d'explorer la psychologie humaine.

Cette correspondance révèle également leurs personnalités : Proust, souvent introspectif et en quête de sens, et Colette, plus directe et ancrée dans le quotidien. Bien qu'ils aient eu des visions différentes de la littérature, leur échange souligne la richesse de leurs réflexions et l'influence qu'ils ont exercée l'un sur l'autre. En somme, la correspondance entre Proust et Colette est un précieux témoignage de leur époque et de leurs idées, enrichissant notre compréhension de leurs œuvres respectives.

Passons maintenant à l'étude détaillée des sept lettres échangées entre Colette et Proust qui se trouvent, comme nous l'avons déjà dit, dans le livre *Lettres à ses pairs*.

La première lettre qui a été conservée, est une lettre adressée à Marcel Proust qui porte la date « [environ mai ? 1895]⁵ » et la signature de Colette Willy. Proust avait écrit au premier mari de Colette et celui-ci, comme on s'en apercevra à la lecture, avait donné des éléments de cette lettre à sa femme. Colette met l'accent sur un compliment de Proust que Willy a beaucoup apprécié :

Vous ne pouvez pas vous douter du plaisir qu'a causé votre lettre à Willy, parce que vous êtes le seul, je crois (pourtant je crois que Fénéon avait fait la même remarque), qui avez si nettement vu que pour lui, le mot n'est pas une représentation, mais une chose vivante, et beaucoup moins un signe mnémonique qu'une traduction picturale⁶.

Nous voyons que Colette explique à merveille la conception de la langue de Willy, qui sera aussi la sienne. Colette n'a pas besoin d'expliquer ce qu'elle veut dire puisque, comme elle dit à Proust :

Je bafouille un peu, mais je sais très bien que dire, et je sens que vous me comprenez à merveille, parce que vous savez, votre lettre le prouve, que mon Willy est un être original (bien qu'il s'en cache avec un soin pieux) [...] ⁷.

Le verbe que Colette utilise ici en s'adressant à Proust (elle dit : je sens, elle ne dit pas : je sais) est très caractéristique, tant pour sa personnalité et son caractère, que pour la qualité de la relation qui a été construite entre celle-ci et le dandy parisien.

Ensuite, dans la deuxième partie de la lettre, Colette parle de la lecture de quelques portraits de peintres puisés dans *Les Plaisirs et les Jours*, que Proust a faite le 28 mai

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

1895 chez Madeleine Lemaire, accompagné au piano par Reynaldo Hahn et en présence d'Anatole France et de Robert de Montesquiou.

Colette écrit en exprimant sa déception : « Je veux vous dire maintenant combien nous avons trouvé fines et belles vos gloses de peintres l'autre soir. Il ne faut pas les abîmer comme vous faites en les disant mal, c'est très malheureux⁸. »

Elle termine sa lettre en parlant d'une rencontre que Proust a manquée et en l'invitant chez Madame Arman de Caillavet, qui recevait les mercredis :

Nous vous espérions un petit peu hier soir, avenue Hoche. Et je vous y retrouverais avec plaisir mercredi soir, pour bavarder. Car il me semble que nous avons pas mal de goûts communs, celui de Willy, entre autres⁹.

Il est évident que peu à peu les affinités électives entre Colette et Proust se révèlent.

La deuxième lettre est une lettre célèbre de Marcel Proust à Colette qui porte la date de mai (?) 1919. Cette lettre a été publiée dans le numéro du *Figaro littéraire* en hommage à Colette pour ses quatre-vingts ans, le 24 janvier 1953.

Comme nous avons vu avant, c'est Louis de Robert, un ami de Marcel Proust, qui en 1912 lui a fait connaître l'œuvre de Colette. Par la suite, Proust a envoyé des extraits de *La Recherche* à Colette. Colette a beaucoup apprécié l'œuvre de Proust et elle a compris très vite qu'il avait écrit ce qu'elle n'aurait jamais pu écrire et qu'il était un écrivain hors du commun. Elle lui a envoyé, elle aussi, ses œuvres et la deuxième lettre constitue la réponse de Proust à Colette après avoir reçu et lu *Mitsou ou comment l'esprit vient aux filles* en mai 1919. À l'aube d'un siècle qui changerait le destin de tous les deux, une figure emblématique de la littérature répond à l'une des grandes dames de l'époque de façon impressionnante sans hésiter à avouer :

J'ai un peu pleuré ce soir, pour la 1^{ère} fois depuis longtemps, et pourtant depuis quelque temps je suis accablé de chagrins, de souffrances et d'ennuis. Mais si j'ai pleuré, ce n'est pas du tout cela, c'est en lisant la lettre de Mitsou. Les deux lettres finales, c'est le chef d'œuvre du livre (j'entends de Mitsou car je n'ai pas encore lu *En Camarades*, j'ai de très mauvais yeux, je ne lis pas vite)¹⁰.

Marcel Proust continue sa lettre en comparant son œuvre à celle de Colette, en revenant à l'essentiel de l'écriture, dans l'intention de montrer à Colette qu'il est sincère dans ses éloges. Cette longue lettre de Proust à Colette constitue un modèle de critique littéraire

⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

et de stylistique qui témoigne de l'estime sincère et de l'admiration profonde d'un écrivain à un autre écrivain.

La troisième lettre est une lettre de juin 1920. Colette s'adresse maintenant à Marcel Proust en signant Colette de Jouvenel et en commençant sa lettre de façon très amicale et décontractée : « Cher ami comment allez-vous ? Je ne vous ai pas répondu assez tôt, mais il ne se passe jamais beaucoup d'heures sans que je pense à vous¹¹. » Dans cette lettre Colette parle de *Chéri* et elle dit à Proust qu'elle est inquiète de son opinion. Elle lui envoie aussi un jeu d'épreuves qui n'étaient pas corrigées. Un peu plus tard, elle lui enverra un exemplaire avec cette dédicace : « à Marcel Proust / avec inquiétude (que / va-t-il penser de / *Chéri* ?) et affection, / Colette de Jouvenel¹². » Quelques mois plus tard, Proust envoyait lui-même à Colette le premier tome du *Côté de Guermantes*, publié en octobre 1920, en lui adressant cette dédicace : « À Madame Colette Hommage d'admiration et de reconnaissance profondes (je ne vous en écris pas plus j'ai 41 de fièvre, etc.) votre ami respectueux¹³. »

Nous pouvons constater tout de suite un changement de style. Leur relation devient beaucoup plus étroite et elle se transforme en amitié. Le registre de langue suit cette transformation.

La quatrième lettre est la lettre la plus courte des sept lettres de leur correspondance. Il y a seulement cinq lignes et c'est Colette qui écrit à Proust en signant encore une fois Colette de Jouvenel. Colette veut rencontrer Proust. Elle lui écrit : « Je suis à Paris, et je serais si contente de vous voir. La semaine prochaine, voulez-vous ? J'espère, de toute mon amitié, que vous êtes mieux portant¹⁴ ? » La lettre se termine par une information donnée par Colette par rapport à son mari : « Jouvenel est resté en Corrèze, où il fait campagne électorale pour le Sénat¹⁵. » Henry de Jouvenel a été élu sénateur de la Corrèze le 9 janvier 1921.

La cinquième lettre porte la date « [environ 10 novembre 1920¹⁶]. Marcel Proust écrit à Colette : « Si je vous dis : « C'est moi qui suis fier d'être décoré en même temps que l'auteur du génial *Chéri*, j'ai peur d'avoir l'air de prendre vos compliments trop au sérieux. Vous savez bien que l'admirateur c'est moi, et que l'admiration, c'est vous »¹⁷. » Et il continue, « non sans ironiser sur les occupations mondaines de M^{me} de Jouvenel¹⁸ »,

¹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Julia Kristeva, *Le génie féminin*, tome III, *Colette*, Paris, Fayard, 2002 (extrait publié sous le titre *Colette*

comme Julia Kristeva nous explique dans son livre sur Colette : « Quand vous aurez fini avec tous vos châteaux de Bretagne, de Corrèze, de partout, dites-le-moi, ce serait si gentil de se voir¹⁹. »

Dans cette lettre, Proust présente en peu de lignes encore une fois la profondeur et la qualité de la relation qui unit les deux écrivains. Il écrit à Colette : « [...] comme je ne fais pas que vous admirez énormément mais que je vous aime aussi beaucoup (cela ne vous fâche pas ?) j'aimerais bien qu'on passât une soirée ensemble²⁰. » Nous constatons que cette amitié entre les deux se noue et devient de plus en plus intense, puisqu'elle possède les quatre dimensions qui mesurent la force d'un lien selon les sociologues : le temps passé ensemble, l'intensité émotionnelle, l'intimité (la confiance mutuelle) et la réciprocité.

La cinquième lettre finit avec l'inquiétude de Proust par rapport à la réception de ses lettres par Colette puisque comme il dit avec une certaine dose d'humour : « La poste est merveilleuse. Quelqu'un m'a écrit trois fois à mon adresse et la lettre n'est pas arrivée. La 4^e fois il m'a écrit rue Villebois-Mareuil, où je n'ai jamais habité, qui n'existe même peut-être pas, et alors j'ai reçu la lettre²¹. » Pour des raisons de précision historique et d'exactitude scientifique, il serait nécessaire de dire que, comme Claude Pichois et Roberte Forbin confirment dans les notes de bas de page du livre *Lettre à ses pairs*, des notes qui nous ont offert un texte supplémentaire à étudier, la rue Villebois-Mareuil existe bien, dans le quartier des Ternes (XVII^e arrondissement) ; elle ne se trouve donc pas loin du quartier proustien par excellence et de rues Torricelli, Saint-Senoch, que connaissait bien Colette pour y avoir habité.

La dernière phrase de la lettre se réfère au mari de Colette : « Dites je vous prie à Monsieur de Jouvenel tout ce que vous croirez qui pourra lui donner le moins d'antipathie pour moi et laissez-moi vous baiser respectueusement les mains²². »

La sixième lettre est une lettre-dédicace que Marcel Proust adresse à Colette. Il s'agit de dix lignes écrites en 1921 qui accompagnent l'envoi à Colette et au faux-titre du *Côté des Guermantes II*. Proust écrit : « À Madame la Baronne de Jouvenel / Chère Madame dire que j'avais / osé espérer qu'on serait un jour / amis ! Je ne me suis pas levé / depuis que je vous ai vue et je n'ai / même pas pu corriger les / épreuves de ceci qui a été imprimé sur le brouillon. Mais c' / est embêtant de vous avoir vue / et puis de vous connaître que / comme si nous vivions à deux / époques différentes, à des siècles [...] Est-ce que /

Écrire toujours, entre Balzac et Proust sur le site officiel de Julia Kristeva).

<http://kristeva.fr/colette-ecrire-toujours-entre-balzac-et-proust.html>) [consulté le 26/11/2024]

¹⁹ Colette, *Lettres à ses pairs*, op.cit., p. 40.

²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 41.

mon espoir de vous revoir est aussi bête que celui de /l'homme qui tombe d'une tour et qui croit /se raccrocher²³ ? »

La dernière lettre que nous trouvons dans le livre Colette *Lettre à ses pairs* est une lettre de Colette adressée à Proust. Elle a été écrite début juillet 1921 et nous apprend que Colette habite au 69, boulevard Suchet à Auteuil. Le style élogieux continue et cette lettre est la plus importante des sept, puisqu'elle révèle la grande admiration et l'enthousiasme de Colette à l'égard de Proust, mêlés à une certaine rivalité gentiment exprimée. Et ce n'est pas tout. En parlant du dernier livre de Proust (il s'agit du livre *Le Côté de Guermantes II* suivi de *Sodome et Gomorrhe*, Colette écrit : « [...] il y a longtemps que je me serais donné la joie de vous écrire, à cause de votre dernier livre. Si je vous disais que je le fouille tous les soirs avant de dormir vous croiriez que c'est un gros compliment imbécile, et pourtant toutes les nuits Jouvenel retire doucement de dessous moi, habitué, votre livre et mes lunettes. « Je suis jaloux, mais résigné » dit-il²⁴.

Cette lettre nous fait découvrir le caractère de cette écrivaine libre et audacieuse, ainsi que son esprit rebelle et provocateur et, avant tout, son avant-gardisme. La suite de la lettre est un hymne au génie littéraire de Proust : « *Personne au monde* n'a écrit des pages comme celles-là sur l'Inverti, personne ! Je vous fais là une louange orgueilleuse, car si j'ai voulu autrefois écrire sur l'inverti une étude pour le *Mercur*, c'est *celle-là* que je portais en moi, avec l'incapacité et la paresse de l'en faire sortir [...]»²⁵. » Et elle continue avec un brin d'humour : « Je jure que personne après vous, autre que vous, ne pourra rien ajouter à ce que vous aurez écrit. Qui oserait toucher, après vous, à l'éveil lépidoptérien, végétal, ornithologique, d'un jupien à l'approche d'un charlus ? Tout est magnifique – et le portrait de Parme²⁶ ! » Et elle termine sa lettre de manière que celle-ci comprenne beaucoup de traits de son caractère : « Comme je vous admire, et combien je voudrais que vous fussiez bien portant et heureux [...]. Je sens que pour vous j'irais jusqu'au plus meurtrier de l'égoïsme. Si j'avais la chance de vous voir, avant de partir pour la Bretagne, - je pars le 12, avec une famille bariolée d'enfants Jouvenel, une fille que j'ai faite, deux autres qui me viennent d'ailleurs et qui sont charmants. Il me semble que j'ai tant de choses à vous dire. Je vous embrasse de tout mon cœur²⁷. »

En terminant ce périple de l'échange épistolaire de Colette avec Proust, je pense encore au terme utilisé par Julia Kristeva dans l'intention de préciser le caractère de la

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 42.

relation de Colette avec Proust : elle parle de « rivalité admirative²⁸ » et je pense que ces deux mots disent tout.

J'aimerais terminer cette intervention avec les paroles de la femme qui a tout osé, de la femme qui entre écrire et vivre, a opté pour la vie tout en écrivant beaucoup et fort bien jusqu' à sa mort. En acceptant de s'exprimer sur Proust, à son contemporain à qui elle voue une grande admiration, belle reconnaissance de proximité, sinon de complicité, elle dit : « J'ai une espèce de passion pour tout ce qu'a écrit Marcel Proust, pour presque tout ce qu'il a écrit. Comme dans Balzac, je m'y baigne. C'est délicieux²⁹. »

Résumé

L'article décrit la relation entre deux grandes figures de la littérature française, Colette et Marcel Proust, à travers leur correspondance dans les *Lettres à ses pairs* (1973) et leur admiration réciproque. Bien qu'ils soient de la même génération, leurs milieux sociaux et leurs styles littéraires diffèrent.

Leurs lettres, bien que peu nombreuses, révèlent une admiration mutuelle profonde et des affinités électives. À travers ces échanges, on découvre leurs réflexions littéraires, leur complicité intellectuelle, et l'évolution de leur relation vers une amitié sincère. Ces correspondances sont aussi le miroir de leur époque, et elles montrent comment leurs œuvres respectives ont influencé la littérature de leur temps.

Mots-clés : Colette, Marcel Proust, correspondance, XIX^e – XX^e siècles, affinités sélectives, littérature épistolaire, style

Abstract

The article describes the relationship between two major figures of French literature, Colette and Marcel Proust, through their correspondence in *Lettres à ses pairs* (1973) and mutual admiration. Although they were of the same generation, their social backgrounds and literary styles differed.

Their letters, though few in number, reveal a deep mutual admiration and elective affinities. Through these exchanges, we discover their literary reflections, their intellectual complicity, and the evolution of their relationship into a sincere friendship. These correspondences also reflect their era, showing how their respective works influenced the literature of their time.

Key words: Colette, Marcel Proust, correspondence, 19th century, 20th century, elective affinities, epistolary literature, style

²⁸ Julia Kristeva, *op.cit.*

²⁹ *Ibid.*

Références bibliographiques

- COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Lettres à ses pairs*, Paris, Flammarion, 1973.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970.
- KRISTEVA Julia, *Le temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2000.
- , *Le Génie féminin*. Tome III. *Colette*, Paris, Fayard, 2002.
- MAGET Frédéric, *Les Sept vies de Colette*, Flammarion, 2019.
- MAURIAC Claude Mauriac, *Proust par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1953.
- MAUROIS André, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.
- , *Le Monde de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1960.
- PAINTER Georges D., *Marcel Proust 1871-1922*, Paris, Éd. Tallandier, « Le goût de l'histoire », 2008, [1^{ère} éd. 1959].
- PICHOIS Claude et BRUNET Alain, *Colette*, Paris, Éd. de Fallois, 1999.
- PICON Gaëtan, *Lecture de Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1963.
- PICON Jérôme, *Marcel Proust, une vie à s'écrire*, Paris, Flammarion, 2016.
- TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996.

Colette et Malraux

Konstantina PLIAKA

membre titulaire du personnel enseignant spécialisé
Université nationale et capodistrienne d'Athènes

Sidonie Gabrielle Colette (1873-1954) et André Malraux (1901-1976) ont marqué le XX^e siècle par leur vie et leur œuvre, la première toujours « le nez collé à la terre », étroitement liée à l'amour et aux paysages natals, le second ayant « épous[é] étroitement le présent¹ » par ses engagements politiques et culturels. Commenant par l'inauguration de la place Colette au cœur de Paris en mars 1966, réalisée par arrêté ministériel d'André Malraux, et à force d'étudier leur œuvre, notre recherche a réussi à « dépister » une certaine complicité et une solidarité entre écrivains, qui plus est à amener à la découverte de quelques caractéristiques communes, révélatrices d'une observation accrue et d'une sensibilité profonde, mais surtout d'une véritable passion pour l'écriture. Faute de document de correspondance, nous nous sommes appuyée en principe sur les témoignages de leurs proches et sur quelques références repérées dans *Le Miroir des limbes* d'André Malraux au point que notre étude pourrait en partie et quelque peu abusivement s'intituler « Colette et les Malraux ». À l'origine de la « place » Colette, se trouvent une estime profonde envers la romancière, mais d'abord l'histoire d'une amitié qui lie son frère Roland à sa fille, Colette de Jouvenel.

Aux origines d'une grande amitié : Colette de Jouvenel et Roland Malraux

Roland Malraux, né en 1912, est le frère d'André Malraux qui le suit fidèlement dans ses aventures en Extrême-Orient et ses engagements d'ordre politique. C'est grâce à André qui appartient au cercle étroit d'André Gide, que Roland trouve son premier travail rue

¹ François Mauriac, *Mémoires intérieurs. Nouveaux Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1985, p. 194.

Vaneau à Paris, comme secrétaire et interprète de la correspondance de l'écrivain². En 1934, lors du tournage du film *Lac aux Dames*, réalisé par Marc Allégret d'après le roman de Vicki Baum, Roland fait la connaissance de Colette, chargée des dialogues du scénario et assistée de la jeune scripte Françoise Giroud et de sa fille, seconde assistante du réalisateur. Roland, surnommé « Kysou », aussi séduisant que son frère et apprécié par tout le monde³, se lie donc d'une amitié profonde et durable - « un coup de foudre amical⁴ » - avec Colette de Jouvenel, celle qu'on appelle du surnom usurpé⁵ « Bel-Gazou ». Il fait aussi la connaissance du fils de Henry de Jouvenel et d'Isabelle de Comminges, Renaud de Jouvenel, reconnu par son père en 1928 et initié au communisme⁶, qui l'adopte en quelque sorte en collaborant avec lui dans *Les Volontaires* et le journal procommuniste *Ce soir*⁷.

En 1943, Colette est donc une des premières personnes à faire la connaissance, dans son propre « phalanstère⁸ » de Curemonte en Corrèze, de la future épouse de Roland, la jeune pianiste du conservatoire de Toulouse, Madeleine Lioux :

Dans l'escalier qui mène au premier étage, raconte Madeleine, je tombe sur trois jeunes femmes cigarette à la lèvre, un verre à la main, assises sur les marches, l'air drogué, à moitié dévêtues ! C'était la première fois que je voyais cela : Roland m'a dit en riant « Nous sommes tombés dans un lupanar »⁹.

² Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame, 1929-1937*, Paris, Gallimard, 1974, p. 285. Clara Malraux affirme que le jeune Roland Malraux, « doué pour les langues », parlait très bien l'anglais et l'allemand qu'il a perfectionné à Marbourg en 1931-1932 (*Le bruit de nos pas : la fin et le commencement*, Grasset, 1976, p. 176).

³ Voir l'extrait de l'ouvrage de Denise Tual, *Au cœur du temps. Cocteau – Malraux – Stravinski – Nouveev – Prévert – Jean Renoir – Buñuel – Messiaen – Colette*, Paris, éd. Carrère, 1987, p. 139 : « Monde étrange en vérité [que l'atelier de Marc Allégret], si différent de celui du studio dans lequel [il] évoluait. Son assistant, Roland Malraux [...] apportait avec ses vingt ans son univers farfelu [...] Son esprit saugrenu, son sourire rayonnant, son grand charme nous avaient tous conquis [...] ». <https://malraux.org/tual1-2/> [consulté le 15/05/24]

⁴ Aude Terray, *Madame Malraux*, Paris, Grasset, 2013, p. 64.

⁵ V. Frédéric Maget, *Notre Colette. Un portrait de Colette par ses lectrices*, Flammarion, 2023, p. 191-192. Cf. Francine Dugast-Portes, « Bel-Gazou personnage littéraire », *Cahiers Colette*, n° 34, Société des amis de Colette, 2013, p. 15.

⁶ V. Renaud de Jouvenel, *Les Sauvages*, Paris, Gallimard, 1952.

⁷ V. la chronique de Roland Malraux « L'Éthiopie invaincue » publiée dans le journal mensuel antifasciste *Les Volontaires* (mars 1939, p. 262-268), créé en 1939 à l'initiative de R. de Jouvenel et de Ph. Lamour, ainsi que ses rapports de Moscou en tant que correspondant particulier et envoyé spécial permanent pour le quotidien procommuniste *Ce soir* dirigé par L. Aragon et J.-R. Bloch (29 mai 1937, 6 juillet 1937, 14 août 1937, 7 et 9 novembre 1937).

⁸ Christine de Rivoyre, « Charmant visage », *Cahiers Colette*, n° 34, *op.cit.*, p. 81.

⁹ Aude Terray, *Madame Malraux*, *op.cit.*, p.108.

Madeleine et Roland Malraux posent souriants devant l'objectif de cette châtelaine fantaisiste¹⁰ qui, sans être officiellement engagée dans la Résistance, cache chez elle, depuis 1941, des jeunes réfractaires au *Service du travail obligatoire* (STO) et travaille pour l'*Œuvre du secours aux enfants* (OSE) en plaçant les enfants juifs dans des familles sûres de la région¹¹.

Roland est toujours très lié¹² à son frère André qui, en été 1943, se trouve à quelques kilomètres de Curemonte, à Saint-Chamant, installé dans un donjon du XV^e siècle avec Josette Clotis qui attend déjà son deuxième enfant. André n'a pas encore rejoint la Résistance¹³ ; il le fera quelques mois après, en mars 1944, quand il sera appelé à coordonner des régiments de résistance en Corrèze et en Dordogne. En revanche, Roland est depuis 1941 un résistant de première heure et ses va-et-vient à Paris dépassent parfois le cadre de ses missions. Il fréquente aussi rue de Beaujolais, l'appartement de la romancière de 70 ans qui, clouée sur son « lit-radeau » à cause d'une arthrose de la hanche, est séduite par les yeux de couleur « aveline¹⁴ » de sa jeune fiancée. Roland rend visite à plusieurs reprises à Colette pour lui apporter des « commissions », comme il note dans une lettre adressée à Colette de Jouvenel et envoyée de la villa « Las Camélias¹⁵ », lieu de refuge du jeune couple André et Josette en 1941. Il n'hésite pas à critiquer, à part le « collaborationisme fataliste » des Parisiens, le luxe dont il est témoin chez son frère. En fait, André louant une villa avec une vue imprenable ne s'en prive pas, malgré la pénurie¹⁶. Pour Roland qui a grandi comme Colette de Jouvenel, « hors des sentiers établis »,

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ François Soustre, « Une femme de conviction », *Cahiers Colette*, n° 34, *op.cit.*, p. 32.

¹² Roland Malraux a déjà reconnu le premier enfant du couple Josette et André Malraux, celui-ci étant toujours marié à Clara Goldschmidt avec qui il avait une fille, Florence, née en 1933. Au grand dam de Josette, il ne peut pas divorcer en pleine période de guerre, d'autant plus que Clara, de confession juive, était en danger.

¹³ Olivier Todd mentionne un bref dialogue à ce sujet entre Bertrand de Jouvenel et André Malraux (*André Malraux*, Gallimard, 2001, p. 262).

¹⁴ Aude Terray, *op.cit.*, p. 116.

¹⁵ Joël Haxaire, « La Côte d'Azur, rivage refuge – Malraux, de fin 1940 à fin 1942 », *Présence d'André Malraux*, n° 9, A. I. A. M., 2021.

¹⁶ Voir la lettre citée par Alain Malraux, *Les Marronniers de Boulogne. Malraux père introuvable*, Paris, éd. Bartillat, 2001, p. 127-128 : « Chère Colette,

Me voici donc revenu du *Vaterland*. J'y ai passé un mois merveilleux, dans le luxe et le confort [...] Quant aux privations, je sais maintenant à quoi m'en tenir : ce ne sont que légendes, billevesées de pécores anglophiles, pure propagande gaulliste [...]. Au lieu que me voilà, tout gorgé de viande rouge, de beurre, de pommes de terre, la langue chargée, l'estomac embarrassé, le foie gonflé... [...]. Ce que j'ai remarqué de plus symptomatique, et de plus triste à la fois, c'est que les populations de la zone occupée commencent à croire à la victoire allemande comme à une chose inévitable [...]. J'ai vu ta mère, d'ailleurs par hasard, rue de Beaujolais, et lui ai fait toutes tes commissions [...] ».

le grand écrivain « a du génie mais il est bien décevant¹⁷ » ! Ce roman familial aura, malheureusement, une fin tragique : en mars 1944, les deux frères d'André Malraux seront arrêtés par la Gestapo. Roland sera déporté à Neuengamme et mort une année plus tard à bord du *Cap Arcona* bombardé par les avions de chasse britanniques. Quant à Madeleine, sa jeune épouse enceinte de quelques mois, cherchant désespérément de ses nouvelles parmi les rescapés des camps de concentration¹⁸, elle retrouvera Colette de Jouvenel, corédactrice en chef du journal *Fraternité*¹⁹, à l'hôtel Lutetia à Paris. Son fils Alain sera adopté par André Malraux qui est chargé après la mort de Josette de protéger sa propre famille, ainsi que celle de son frère²⁰.

André Malraux, lecteur de Colette

Alain Malraux était un « grand » lecteur de Colette et nous avons pu repérer ses traces dans les écrits malruciens grâce à son témoignage saisissant. Dans *Les Marronniers de Boulogne*, le neveu d'André recourt souvent à des citations de Colette tirées des œuvres *Dialogues de bêtes*, *Chéri*, *Paris de ma fenêtre* et *La Naissance du jour*. Les deux dernières œuvres ont aussi attiré l'intérêt de Malraux vers les années 1960 au moment où, éprouvé par le destin, il « attein[t] l'âge où paraissent les Mémoires des hommes que l'on a connus²¹ » et qu'il s'apprête à faire son propre bilan de vie.

À ces informations s'ajoute aussi une référence énigmatique à Colette dans une partie de la correspondance publiée de Malraux, plus précisément, dans une lettre de remerciements adressée à Roger Nimier. Suite à l'article de ce dernier ayant pour sujet le troisième volet de la *Psychologie de l'art* publié en 1949, Malraux lui répond en notant à propos des illustrations parsemant le livre : « [n]'oublions pas que ces images servent, comme dit Colette des romans, à-se-faire-des-rêves-avec²² ». Une référence non identifiée et difficilement interprétable, d'autant plus que Malraux a l'habitude de citations d'une exactitude approximative : en 1950, après des projets dans leur ensemble inaboutis, l'écrivain décide d'abandonner le genre romanesque²³ pour s'adonner à l'essai et la

¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

¹⁸ Aude Terray, *op.cit.*, p. 153.

¹⁹ Elle travaille dès 1945 au journal clandestin *Fraternité*, dirigé par Juliette Jonvaux publiant des articles comme celui à propos de l'arrivée à la gare de Lyon des survivantes de Ravensbrück.

²⁰ En 1945, André Malraux épouse Madeleine et va s'installer à Boulogne avec les trois enfants jusqu'en 1961 lorsque survient la mort des fils qu'il a eus avec Josette Clotis.

²¹ André Malraux, *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 6.

²² André Malraux, *Lettres choisies. 1920-1976*, Paris, Gallimard, 2012, p. 228.

²³ André Malraux, *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 317.

critique artistique. Or, si les romans de Colette servent à susciter des rêveries, pour lui les « grands romans » s'écrivent désormais au travers et au moyen des reproductions des œuvres d'art, de ces « images au tapis²⁴ » qu'il contemple à Boulogne à côté de Madeleine au piano, posant pour les photographes de *Paris-Match*.

André Malraux, d'une énorme culture livresque tout comme Colette²⁵, connaissait incontestablement l'œuvre de celle-ci, même si l'égérie du music-hall et son entourage ne comptent pas parmi ses premières fréquentations montmartroises. Ce jeune homme hyperactif, d'un extrémisme parfois « agaçant », préfère l'exotisme asiatique à l'enclos littéraire de la capitale. Il investit dans le roman d'aventure et d'action, sensible aux évolutions politiques, contre une « décadence possible de la France », sujet favori des intellectuels lors des discussions animées dans les bistrots parisiens. Colette est bien loin de ces fulgurances d'intellectuel engagé et de ces « frénésies intellectuelles » qu'elle considère « comme des maladies, des infirmités²⁶ ». Néanmoins, les deux références à Colette repérées dans la tentative « anti-autobiographique » d'André Malraux, intitulée *Le Miroir des limbes* et publiée entre 1965-1975, nous paraissent assez significatives. Pour Malraux, Colette « n'écrit pas », « elle dit », plus précisément « elle lui dit », ce qui prouve que ces courtes références - donnant l'impression d'un échange intime entre écrivains - sont plutôt le fruit d'une lecture sélective de l'œuvre de Colette, truffée d'une bonne dose de « mythomanie ». La première référence, dans les *Antimémoires*, complète un aveu inattendu de Malraux sur les femmes et l'amour : « L'amour n'est pas une passion (sentiment) honorable, m'a dit jadis Colette. L'amour, ou ce qui lui succède²⁷ ? » Légèrement transformée, elle est probablement tirée d'une des lettres de Sido de *La Naissance du jour* (1928)²⁸, œuvre marquant un tournant dans le style de l'écrivaine qui, à l'âge de cinquante-cinq ans, semble dire adieu à sa jeunesse²⁹. Dans la partie *La Voie Royale ou la mort qui n'est pas loin*, lors d'un court retour au passé, Malraux se lance dans un dialogue quasi absurde avec Jacques Méry, un personnage fictif constituant son double détaché et renvoyant à la figure de son père - modèle dominant

²⁴ Voir Françoise Theillou, « Boulogne : la Maison-Malraux », janvier 2010. <https://malraux.org/boulogne-2/> [consulté le 15/05/24].

²⁵ « Des livres, des livres, des livres ... Ce n'est pas que je lisais beaucoup. Je lisais et relisais les mêmes. Mais tous m'étaient nécessaires. Leur présence, leur odeur, les lettres de leurs titres, et le grain de leur cuir... », Germaine Beaumont & André Parinaud, *Colette*, Paris, Seuil, 1951, p. 69.

²⁶ Michel del Castillo, *Colette, une certaine France*, Paris, Stock, 1999, p. 37.

²⁷ André Malraux, *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, t. III, op. cit., p. 346.

²⁸ « Mais c'est quand même dans ses yeux, à elle, que je lisais une pensée - je la relis dans une des dernières lettres de ma mère : « L'amour, ce n'est pas un sentiment honorable... » », in Colette, *La Naissance du jour, Œuvres complètes*, t. III, Gallimard, 1981, p. 288.

²⁹ Claude Pichois fait allusion dans sa Préface à *La Naissance du Jour* (Flammarion, 1984, [1ère éd. 1928], p. 11) à Thierry Maulnier qui, dans *Introduction à Colette* (Hermann, 1954), parle plutôt d'un « adieu à la seconde jeunesse », le premier étant fait avec la publication de *La Retraite sentimentale* (1900).

dans l'imaginaire malrucien - dont la vie était pleine d'adultère et surtout de paternités mal digérées. Méry-Malraux revient sur le cortège des femmes aimées en avouant que « [p]endant quarante ans, [il] n'a jamais tenté de créer un vrai personnage de femme, un personnage d'enfant...³⁰ », et il admet avoir été « obsédé » par les femmes, d'autres « folles de haine », d'autres « folles d'argent » et d'autres « au cimetière », aux antipodes de Colette qui, parlant de « grandes banalités » de son existence, reprend une « remontrance pourtant judicieuse » d'un de ses maris : « Mais tu ne peux donc pas écrire un livre qui ne soit d'amour, d'adultère, de collage mi-incestueux, de rupture ? Est-ce qu'il n'y a pas autre chose dans la vie³¹ ? »

Faisant allusion à ces déboires sentimentaux³², Malraux reprend donc le sujet de l'amour de manière paradoxale, exploitant toutes les potentialités de son expérience vécue, mais se gardant bien de basculer dans l'intimité, « sans nostalgie, sans passé personnel, sans enfance³³ ». En proie à une mémoire immaîtrisable, déconcerté par ces souvenirs qui surgissent à l'improviste, il revient sur la déchéance physique comme état irréparable, méprisant la mort, comme Colette dans *La Naissance du jour* déclare effrontément : « La mort ne m'intéresse pas : la mienne non plus³⁴ », la considérant comme « une banale défaite » devant le « chic suprême du savoir-décliner³⁵ ».

La dernière référence à Colette est repérée dans la suite des *Antimémoires*, intitulée *Les Chênes qu'on abat*, partie dédiée au général de Gaulle censé rédiger ses propres Mémoires « de 1958 à 1962 », un récit de faits qui lui pose un grand nombre de difficultés de rédaction :

Comme il est étrange que l'on doive se battre à ce point, pour arracher de soi ce que l'on veut écrire ! Alors qu'il est presque facile de le faire quand on parle. Colette disait : « C'est difficile, la langue française ! Les adjectifs ! » Elle se trompait, malgré son talent : la langue française, ce sont les verbes. Et puis, se délivrer des manies d'écriture...³⁶

L'écriture préoccupe Malraux autant que l'identité de son texte, d'où cette allusion sans doute au « jeu périlleux et décevant, pour saisir et fixer, sous la pointe double et

³⁰ André Malraux, *Antimémoires*, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 347.

³¹ Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit.*, p. 35 ; *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 285.

³² Voir la référence implicite à la mort de sa compagne Josette Clotis qui est poignante : « la mort d'une femme aimée... la foudre » (*Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 349).

³³ François Mauriac, *Mémoires intérieures. Nouveaux Mémoires intérieures*, *op. cit.*, p. 316.

³⁴ Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit.*, p. 70 ; *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 307.

³⁵ Cité par Frédéric Maget, *Les 7 vies de Colette*, Paris, Flammarion, 2019, p. 127.

³⁶ André Malraux, *Le Miroir des limbes*, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 583.

ployante, le chatoyant, le fugace, le passionnant adjectif...³⁷ » de *La Vagabonde*. Pour Colette, écrire exige un travail constant³⁸ et un contrôle continu exercé sur la prose, en toute « lucidité³⁹ », et si Malraux souligne la difficulté des « verbes », c'est parce qu'il veut se débarrasser des « adjectifs » trop dépendants des émotions pour se concentrer sur les actes, le récit de l'exécution d'un grand dessein. Il est en quête d'un nouveau « domaine de la littérature » que la critique à tort confond avec les mémoires qui débordent en sentiments et en confessions d'enfances ratées, « ce misérable petit tas de secrets⁴⁰ » qu'il veut éviter à tout prix.

Résistances

Selon le témoignage précieux d'Alain Malraux, le ministre du général de Gaulle est aussi saisi par l'image de la France meurtrie par la guerre que la talentueuse chroniqueuse dépeint de sa fenêtre au Palais-Royal :

Comme beaucoup de Français un peu douillets, un peu grincheux mais capables d'admirer longtemps ce qui leur plaît, je voue à mon pays un culte assoupi au fond de moi-même. Nous fûmes gâtés par la succulence et la grâce de la terre française, chaude dans tous ses plis d'avoir abrité l'être humain. Au tournant de route, au coin de la rue, sur les plages, en haut de la côte, nous recevions des dons inestimables, monnayés en flots phosphorescents, en pommiers fleuris, en pâturages, en palais historique, en fruits de la vallée du Rhône. Nous ne savions pas que, des coups portés à un si beau pays, nous retentirions tous. Maintenant nous le savons. Il en va de cet amour-là comme de l'autre amour : la joie nous apprend sur lui peu de choses. Nous ne sommes sûrs de sa présence et de sa force que dans la douleur⁴¹.

Ce passage, « digne de Chateaubriand⁴² » pour Malraux, rejoint sa réflexion sur une « certaine idée de la France⁴³ » qui alimente ses plus belles envolées lyriques et inspire des

³⁷ Colette, *La Vagabonde*, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 1074.

³⁸ Claude Pichois souligne ce travail acharné sur la phrase qui « a parfois exigé cinq ou six tentatives, plus ou moins heureuses, avant de trouver sa formule » dans sa « Note » sur l'édition des *Œuvres*, t. II, *op.cit.*, p. XCVIII.

³⁹ Colette, *Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature françaises* (4 avril 1936), *Œuvres*, t. III, *op.cit.*, p. 1074.

⁴⁰ André Malraux, *Le Miroir des limbes*, *Œuvres complètes*, t. III, *op.cit.*, p. 25.

⁴¹ Colette, *Paris de mes fenêtres*, éd. du Milieu du monde, Genève, 1944, p. 30-31.

⁴² Alain Malraux, *Les Marronniers de Boulogne*, *op.cit.*, p. 306.

⁴³ André Malraux, *Le Miroir des limbes*, *Œuvres complètes*, t. III, *op.cit.*, p. 264.

projets politico-culturels et prestigieux pour la ville de Paris. Michel del Castillo notait que « toucher à Colette, c'est toucher à la France, du moins à *une certaine France*⁴⁴ » exempte de toute idéologie politique, car, à l'encontre de « nobles et viriles plumes » vouées à la politique et aux affaires, sa plume à elle est dédiée « aux petits, aux simples, aux oubliés, aux marginaux⁴⁵ ». Pas de grandes questions et d'idées donc dans ses écrits qui sont simplement traversés par l'Histoire, à la différence de récits de Malraux qui en sont imprégnés. Un seul acte politique commun est pourtant repéré dans une brève déclaration d'union signée par des intellectuels de gauche et de droite, entre autres Bernanos et Malraux, face à l'invasion hitlérienne à Vienne et la proclamation de l'*Anschluss* en mars 1938⁴⁶.

Cloîtrée dans son appartement aux côtés d'un mari juif jusqu'en 1945, cette « obstinée citoyenne de Paris » est une « résistante » à sa manière et son Palais-Royal « le symbole de la France souffrant⁴⁷ ». Ses réflexions dans les chroniques renvoient étrangement aux « rencontres avec l'homme » et surtout à l'« homme fondamental » malrucien incarné en 1943 par une paysanne qui « accordée au cosmos comme une pierre », « d'un lent sourire retardataire, réfléchi » semble « regarder au loin la mort avec indulgence et même [...] avec ironie⁴⁸ ». Dans une de ses « haltes [...] parmi les gens de la terre, ceux qui selon le caprice de guerres virent passer sur leurs labours des envahisseurs que déguisaient leurs armures », Colette exprime la même sympathie transformée en empathie à l'égard du paysan qu'elle « aime à croire à lui, et le contempler immobile, entre sa femme valeureuse, ses enfants, des clochers modestes, des troupeaux, des eaux vives, sur un fond d'hésitante aurore⁴⁹ ».

Il y a aussi une autre catégorie des Français, les « très braves gens entêtés de Paris », et surtout les femmes avec leur « intelligence solidaire⁵⁰ », qui livrent leur propre bataille contre cette guerre absurde. Colette ne cesse de faire l'éloge de leur « courage

⁴⁴ Del Castillo, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁵ Dominique Bona, *Colette et les siennes*, Le Livre de poche, 2017, p. 52.

⁴⁶ Cf. Madeleine Lazard, *Colette*, Paris, Gallimard, 2008, p. 305. Cet appel à l'union nationale contre « tout esprit de querelle » preuve de « fraternité » entre les intellectuels est signé par Aragon, Bernanos, A. Chamson, L. Descaves, L. Gillet, J. Guéhenno, A. Malraux, J. Maritain, Fr. Mauriac, H. de Montherland, J. Romains et J. Schlumberger. On le retrouve dans un grand nombre de journaux comme *Le Temps* (20 mars 1938), *Le Petit Parisien* ou *L'Œuvre* (22 mars 1938).

⁴⁷ Francine Dugast-Portes, « Colette et le Palais-Royal », *Colette*, Presses universitaires de Rennes, 1999. <https://doi.org/10.4000/books.pur.33690> [consulté le 15/05/24].

⁴⁸ André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 766.

⁴⁹ Colette, « Haltes sur la route », *Candide* n° 862, 18 septembre 1940, p. 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46892925> [consulté le 15/05/24].

⁵⁰ « Ce secret que la guerre en chacun d'entre nous libère », *Paris-Soir*, 15 octobre 1939. In *Colette journaliste. Chroniques et reportages 1893-1955*, Seuil, 2010, p. 340-341.

à dents serrées⁵¹ », de « leur âme ouverte, leur fringale d'espoirs » et de la « solidarité affectueuse et caustique, qui ne se prive pas de regimber aux commandements de l'alerte⁵² ». Si elle refuse de raisonner sur les grandes questions et la guerre, elle l'a courageusement subie, à l'âge de soixante-sept ans, en choisissant de vivre à Paris avec « le refus de paniquer » et « l'humilité du civil au regard du combattant qui risque sa vie⁵³ ». Pour un combattant comme Malraux, cette même « France courageuse » reviendra comme un leitmotiv dans ses écrits et ses discours politiques : le « ministre du Verbe » maîtrise parfaitement l'art de transformer la résignation en leçon de grandeur et en combat contre l'absurdité de la guerre. La ville de Paris dont Malraux récuse l'influence dans ses romans en 1935⁵⁴ surgit pourtant dès les premières esquisses des *Anti-mémoires* avec autant de souvenirs de la Belle Epoque, « les moineaux qui attendaient les chevaux des omnibus du Palais Royal⁵⁵ » que de l'Occupation, pour devenir enfin « la » Ville, « d'une culture à vocation universelle et à dimension sacrée⁵⁶ ». Sans doute les admirables chroniques de cette gardienne de Paris y sont-elles pour quelque chose !

Un hommage à Colette

André Malraux boude l'Académie française, « ces hommes que les autres appellent grands⁵⁷ » qui ont ignoré de grands écrivains comme Proust et Valéry Larbaud, et où Colette n'avait été jamais accueillie⁵⁸. Après la mort de la romancière, il fréquentait aussi « par nostalgie » l'appartement au Palais-Royal, entretenu par Colette de Jouvenel.

Nous allâmes, raconte Alain Malraux, à pied de l'autre côté du Palais-Royal déjeuner ensemble chez Colette de Jouvenel, qu'André était doublement content de revoir, sachant combien mon père et elle avaient été liés avant et pendant la guerre. En 1945, à

⁵¹ Colette, « Bêtes amies », *Le Petit Parisien*, 30 janvier 1941, p. 2.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k684265t/f2.item> [consulté le 15/05/24].

⁵² Colette, « À ceux qui restent à Paris », 5 septembre 1939. In *Colette journaliste, op.cit.*, p. 328.

⁵³ Bénédicte Vergez-Chaignon, *Colette en guerre*, Flammarion, 2022, p. 8.

⁵⁴ Lors d'une « enquête littéraire » sur l'apport de Paris dans l'œuvre de certains écrivains, menée par l'hebdomadaire *Toute l'Édition*, André Malraux s'exclame : « L'influence de Paris sur mon œuvre ? ... Mais elle n'existe pas... Voyons, vous avez lu mes romans ? »

⁵⁵ André Malraux, *Le Miroir des limbes, Œuvres complètes*, t. III, *op.cit.*, p. 20.

⁵⁶ Jean-René Bourrel, *Le Paris de Malraux*, éditions Alexandrine, 2017, p. 69.

⁵⁷ Colette, *Mes apprentissages, Œuvres*, t. III, *op.cit.*, p. 983.

⁵⁸ Alain Malraux, *Les Marronniers de Boulogne, op.cit.*, p. 85. Il est vrai que la candidature de Colette pour l'Académie Française a été déclinée et la décision définitive sur sa décoration comme officier de la Légion d'honneur par décret en 1953 n'a pas été une affaire facile pour le ministre de l'éducation André Marie. Voir aussi Maget, *Les 7 vies de Colette, op.cit.*, p. 211-212.

peine avait-il été investi de la confiance gaullienne et de fonctions idoine qu'il avait eu à cœur de faire accorder une priorité à « Colette la grande » pour qu'elle étreignât le premier papier à lettre bleu de l'ère nouvelle : elle l'avait fait en rédigeant la lettre par laquelle elle l'en remerciait, Malraux eût aimé aborder avec elle les mystères de leur commune divinité – le chat ; [...] Il ignorait toutefois, en déjeunant superbement, ce jour-là à sa table, que Colette de Jouvenel n'était pas propriétaire de ce cadre, qu'il était content de retrouver indemne, jalousement préservé par notre amie⁵⁹.

Colette a laissé son empreinte indélébile sur la littérature, une véritable « cicatrice sur la carte⁶⁰ » pour reprendre une expression connue de Malraux. Robert Brasillach s'inclinant devant son talent et son art « souverain », son incomparable « accent charnel⁶¹ » les a réunis dans ses *Portraits* (1935). En 1954, Florence Malraux présente sa plus proche amie Françoise Sagan à son père, qui, ravi de faire la connaissance de l'écrivaine de *Bonjour Tristesse*, s'exclamait : « Mais c'est la nouvelle Colette⁶² ! » Malraux appréciait aussi Colette de Jouvenel pour, entre autres, l'exceptionnelle maîtrise du français, héritée sans doute de sa mère. Suite à sa demande et pour rendre un hommage bien mérité à Colette, il procède par un premier arrêté ministériel pris le 19 février 1966 à la nomination d'une place qui se trouve à l'emplacement de l'ancienne Porte Saint-Honoré dans l'ensemble constitué par le Palais-Royal. Cette place, aménagée vers 1860, se trouve entre les rues Saint-Honoré et de Richelieu, la galerie de Nemours et la Maison de Molière, la Comédie Française. La place du Théâtre-Français prend donc sa dénomination actuelle de place Colette le 21 mars 1966 et le fragment ouest de la place est détaché pour devenir, à son tour, place André Malraux, en mars 1977.

⁵⁹ Alain Malraux, *Les Marronniers de Boulogne*, *op.cit.*, p. 290 / *Au passage des grelots. Dans le cercle des Malraux*, Larousse, 2020, p. 195-916 : Il fait allusion au testament qui l'a privée de l'héritage de sa mère et aux difficultés que Colette de Jouvenel rencontre afin de transformer son appartement en musée. Voir aussi : Anne de Jouvenel, « Savez-vous qui était Colette de Jouvenel », *Cahiers Colette*, n° 34, *op. cit.*, p. 54-55 ; Frédéric Maget, *Notre Colette*, *op. cit.*, p. 200-201.

⁶⁰ André Malraux, *La Voie royale, Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 412.

⁶¹ Robert Brasillach, « La chronique littéraire. Le faux et le vrai », *Le Petit Parisien*, 3 mai 1943, p. 2. <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-parisien/03-mai-1943/2/62174/2> [consulté le 15/05/24] ; Cf. Robert Brasillach, *Portraits. Barrès, Proust, Maurras, Colette, Giraudoux, Morand, Cocteau, Malraux etc.*, Librairie Plon, 1935.

⁶² Olivier Todd, *André Malraux*, *op. cit.*, p. 415.

Résumé

Colette était très appréciée par André Malraux, d'où l'inauguration en 1966 de la « place Colette » devant la Comédie Française, réalisée par arrêté ministériel. Cet égard particulier sollicité par sa fille Colette de Jouvenel est dû à une amitié profonde et surtout à une passion partagée pour l'écriture et la liberté.

Mots-clés : Colette de Jouvenel, Roland Malraux, amour, écriture, place Colette

Abstract

Colette was very appreciated by André Malraux, hence the inauguration of “Place Colette” in front of the Comédie Française, carried out by ministerial decree in 1966. This special consideration requested by his daughter Colette de Jouvenel is due to a deep friendship and above all to a shared passion for writing and freedom.

Keywords : Colette de Jouvenel, Roland Malraux, love, writing, place Colette

Références bibliographiques

- Colette, *Paris de mes fenêtres*, Genève, éditions du Milieu du monde, 1944.
–, *La Naissance du Jour* [1928], Flammarion, 1984.
–, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.
–, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
–, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Articles

- « Haltes sur la route », *Candide*, n° 862, 18 septembre 1940, p. 4.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46892925> [consulté le 15/05/24].
« Bêtes amies », *Le Petit Parisien*, 30 janvier 1941, p. 2.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k684265t/f2.item> [consulté le 15/05/24].

- André Malraux, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
–, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
–, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996.
–, *Lettres choisies 1920-1976*, Paris, Gallimard, 2012.

- BEAUMONT Germaine & PARINAUD André, *Colette*, Paris, Seuil, 1951.
BONA Dominique, *Colette et les siennes*, Paris, [Grasset, 2017], Livre de Poche, 2018.
BONNAL Fernand & MAGET Frédéric (dir.), *Colette journaliste. Chroniques et reportages 1893-1955*, Paris, Seuil, 2010.

- BRASILLACH Robert, *Portraits. Barrès, Proust, Maurras, Colette, Giraudoux, Morand, Cocteau, Malraux etc.*, Paris, Librairie Plon, 1935.
- , « La chronique littéraire. Le faux et le vrai », *Le Petit Parisien*, 3 mai 1943, p. 2. <https://www.retronews.fr/journal/le-petit-parisien/03-mai-1943/2/62174/2> [consulté le 15/05/24].
- DEL CASTILLO Michel, *Colette, une certaine France*, Paris, Stock, 1999.
- DUGAST-PORTES Francine, « Colette et le Palais-Royal », *Colette*, Presses universitaires de Rennes, 1999. <https://doi.org/10.4000/books.pur.33690> [consulté le 15/05/24].
- HAXAIRE Joël, « La Côte d’Azur, rivage refuge – Malraux, de fin 1940 à fin 1942 », *Présence d’André Malraux (hors-série)*, n° 9, Amitiés Internationales André Malraux, 2021.
- LAZARD Madeleine, *Colette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- MAGET Frédéric, *Les 7 vies de Colette*, Paris, Flammarion, 2019.
- , *Notre Colette. Un portrait de Colette par ses lectrices*, Paris, Flammarion, 2023.
- MALRAUX Alain, *Les Marronniers de Boulogne. Malraux père introuvable*, Paris, éd. Bartillat, 2001.
- , *Au passage des grelots. Dans le cercle de Malraux*, Paris, Larousse, 2020.
- MALRAUX Clara, *Le bruit de nos pas : la fin et le commencement*, Paris, Grasset, 1976.
- MAURIAC François, *Mémoires intérieurs. Nouveaux Mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1985.
- TERRAY Aude, *Madame Malraux*, Paris, Grasset, 2013.
- THEILLOU Françoise, « Boulogne : la Maison-Malraux », janvier 2010. <https://malraux.org/boulogne-2/> [consulté le 15/05/24].
- , « Colette de Jouvenel », *Cahiers Colette*, n° 34, Société des amis de Colette, 2013.
- TODD Olivier, *André Malraux*, Paris, Gallimard, 2001.
- VAN RYSELBERGHE Maria, *Les Cahiers de la Petite Dame, 1929-1937*, Paris, Gallimard, 1974.
- VERGEZ-CHAIGNON Bénédicte, *Colette en guerre*, Paris, Flammarion, 2022.

Le portrait féminin chez Colette et Roger Martin du Gard

Angeliki TRIANTAFYLLOU

Docteur en Littérature française
Université Paris IV, Sorbonne-Université

Selon Diderot, quand on écrit sur les femmes il faut « tremper sa plume dans l'arc en ciel et jeter sur sa ligne la poussière des ailes du papillon¹ ». On serait tentés de savoir ce qu'il aurait à dire, lui qui avait fait, déjà au XVIII^e siècle, l'éloge de la multiplicité de la nature de l'éternel féminin capable de dissimuler ses sentiments, d'intriguer, de manipuler le masculin, s'avérant naïf, plat, inepte, face à la nature du féminin. « Qu'est-ce alors une femme² ? », se demande-t-il... Dans un monde littéraire dominé par Proust, Gide, Malraux et les esprits masculins de la NRF, Colette se jette dans une aventure littéraire, forgeant sa personnalité selon ses propres désirs.

Colette, fut-elle une féministe avant la lettre ? Une femme d'avant-garde, malgré elle ? Ce n'est pas à nous de le dire. On laissera ce débat aux grands spécialistes du genre, et on ne témoignera ici que de notre propre appréciation par rapport à ce sujet, qui n'est autre que celle d'une femme qui a su assumer sa volonté d'être, de vivre, et pas simplement d'exister. Colette ne laisse pas voir qu'elle cherche à l'emporter sur les hommes, elle n'est pas combattante, elle ne leur fait pas concurrence. Elle lutte et revendique ouvertement son droit de vivre comme elle veut. Dans sa passion de vivre et de jouir de tout, hommes et femmes lui servent d'objets de jeu, d'érotisme, de plaisir, de désir, d'inspiration. La douleur éventuellement engendrée par l'être aimé ne la pousse pas à lui jeter l'anathème ni à l'exorciser. Cela fait partie du jeu qu'est la vie elle-même. Ce qui est parfois tentant. Tout être peut être un objet de désir en quête de plaisir. Cet élan de l'hédonisme, devrait plutôt la rapprocher et l'affilier à Gide, ce qui fut bien le cas dans une certaine mesure. Gide rédigea pour Colette le dernier des hommages qu'il ait rédigés, et l'unique qu'il ait écrit pour une femme écrivain, y faisant l'éloge de la fusion du côté dionysiaque et apollinien de l'art de vivre et d'écrire de Colette. Gide prône

¹ Diderot, « Sur les femmes », *Histoire de Mme de la Pommeraye*, édition d'Yvon Belaval, Paris, « Folio classique », 1973, p. 19.

² *Ibid.*, p. 16.

la façon dont l'écriture soignée, élaborée, grave, pesante de Colette, garde son charme et reste à la fois poignante, savoureuse, émotionnelle, voire palpitante. C'est un don qui lui fera dire d'elle : « Le plus merveilleux, c'est que jamais cette sévérité n'entraîne la raideur et la sécheresse³ », et de lui écrire, le 11 décembre 1920 :

Moi-même je suis tout étonné de vous écrire, tout étonné du si grand plaisir que j'ai pris à vous lire. J'ai dévoré *Chéri* d'une haleine ! De quel admirable sujet que vous vous êtes emparée ! et avec quelle intelligence, quelle maîtrise, quelle compréhension des secrets les moins avoués de la chair⁴ !

Prenant toujours ses distances par rapport à sa propre approche de l'écriture, Gide s'exclame devant le dépouillement des héros et des héroïnes de Colette, de la vérité de leurs émotions, de leurs réactions. Il parle de génie et pas simplement d'un don, il fait l'éloge du tact et de la vérité de ses peintures, car Colette reste avant tout une grande artiste du portrait de la nature féminine. Aurait-elle pu appeler Roger Martin du Gard, « mon chou », comme elle l'avait fait avec Gide pendant leur première et dernière rencontre⁵, appellation dont Gide même s'est senti navré ?

Chez Colette et Roger Martin du Gard, il n'existe pas les mêmes affinités thématiques comme chez l'auteur de *Corydon* et l'autrice de l'œuvre *Le pur et l'impur*. Dans l'inventaire que Jochen Schlobach avait établi dans son livre intitulé *Livres, lectures, envois d'auteur; catalogue de la bibliothèque de Roger Martin du Gard - avec plus de 2000 envois d'auteur inédits d'Aragon à Zweig*, les deux noms d'autrices du XX^e siècle qui y figurent sont ceux de Yourcenar et de Duras, et pas parmi les livres les plus cochés ou annotés de la main de Roger Martin du Gard lui-même. Il se trouve qu'il existe pourtant une anecdote racontée à Colette par Roger Martin du Gard dans une lettre autographe signée⁶, qui, d'un ton très littéraire, raconte à Colette une anecdote sur André Antoine achetant *Sido* :

Hier soir, place du Th. français, j'ai croisé Antoine, - notre grand Antoine, celui de *La Parisienne* et du *Roi Lear*. Il a traversé la chaussée d'un pas qui m'a semblé vieilli ; la lèvre biaisé [sic], mâchonnant un souvenir de cigarette, il est entré chez Stock. Je l'ai suivi. Il venait acheter « *Sido* ». Si blasée que vous puissiez être sur l'intention des grands hommes, j'ai pensé que cela vous ferait tout de même quelque chose. Excusez,

³ Alain Goulet, « Quand Gide rend hommage à Colette », *Bulletin des Amis d'André Gide*, Vol. 33, n° 146, avril 2005, p. 246.

⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁵ *Ibid.*, p. 250.

⁶ « Roger Martin du Gard raconte une croustillante anecdote à Colette », tiré d'une ancienne collection Claude Pichois, spécialiste de Colette, cité sur le site <https://www.abebbooks.com/signed/Roger-Martin-Gard-raconte-croustillante-anecdote/31755333024/bd>

madame, cette double indiscretion qu'une double et respectueuse admiration m'a poussé à commettre⁷.

Ce qui a donné naissance à ce projet de communication furent les affinités qui existent entre Roger Martin du Gard et Colette au niveau de l'élaboration du portrait littéraire et au niveau de l'approche pseudo-autobiographique de la création romanesque ainsi que l'intérêt du caractère de leurs portraits féminins. Colette a été caractérisée comme une « observatrice sagace de la réalité et du spectacle du monde qu'elle a observé d'une manière extrêmement réceptive⁸ », et dont les portraits sont le reflet de son talent d'interprétation et d'élaboration. Faisant preuve d'une préférence à ceux, qu'elle-même appelle les êtres obscurs, qui l'emportent sur ceux considérés comme des grands, Colette cerne dans ses œuvres des portraits de gens de ses rencontres aléatoires, de conjonctures qu'elle ne tente nullement à idéaliser. Soucieuse de sauver de l'oubli les êtres aimés, elle leur dédie des parties de son œuvre qui s'avère, en ce sens « un acte d'amour⁹ », que l'on retrouve aussi dans le *Journal* d'Antoine Thibault qui clôt l'œuvre. Tous les spectacles suscitent un devoir identique, qui n'est peut-être qu'une tentation : écrire, dépeindre, un aveu fait dans *Journal à rebours*. Les composantes du Moi, de l'être, les facettes et les dimensions de soi ne passent pas inaperçues de son regard pénétrant. Ainsi y retrouve-t-on des portraits de caractère inattendus qui ne sont pas épargnés du jeu de la vie. Les portraits de Colette sont des portraits inspirés du quotidien, des mondains mais aussi des ténébreux, des mystérieux, provenant des coulisses d'une société qui se voit démentie, à la limite désenchantée. Nourrie des connaissances que le hasard jette dans son propre quotidien, Colette, comme d'ailleurs Roger Martin du Gard, se lance dans une entreprise qui lui permet de dévoiler à elle-même les facettes qui lui étaient cachées, inexplicables et qui concernaient même les gens de son propre entourage. Les mots deviennent ses complices. Ils l'aident à « peindre » ce qui est pour elle « un besoin et une vocation¹⁰ ». De *Claudine* à *Sido*, ses portraits sont des portraits « de circonstances¹¹ », scindés dans leur évolution dans le temps, ayant une visée informative, explicative mais aussi affective. Les rencontres des êtres aimés ou désirés, dont une grande partie des femmes, sont les lieux privilégiés de l'art du portrait où Colette se trouve avantageusement située. Des femmes financièrement indépendantes, des femmes qui s'acceptent et qui assument leurs choix, leurs fautes, des femmes qui rompent avec l'univers fossili-

⁷ *Ibid.*

⁸ Lucia Untilă, « Les composantes herméneutiques du portrait littéraire chez Colette », *La Franco-polyphonie*, n° 1(10), p. 99. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/j_nr_file/La%20Franco-polyphonie%20N10%2C%20vol.%201.pdf [consulté le 20 mai 2024].

⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹¹ *Ibid.*, p. 104.

sant de leur temps, qui s'opposent au patriarcat, qui revendiquent leur droit à la jouissance, au plaisir, en tant qu'indice d'indépendance, d'émancipation. L'écriture devient l'outil qui lui permet de parler de tout, sans jamais pouvoir se dissocier de ses écrits dans lesquels « tant l'auteure que les héroïnes [...] correspondaient au prototype de la femme moderne¹² ».

Le terme de « journal » a beau paraître dans une bonne partie de ses écrits, Colette, toutefois, ne semble jamais avoir été vraiment tentée par l'idée de laisser un journal d'écrivain. N'ayant aucun souci de passer « pour un écrivain intimiste, méditatif ou réflexif [et n'ayant] pas suffisamment pris au sérieux la « vie littéraire » et ses « acteurs » parfois pathétiques ou dérisoires¹³ », elle se livre à une forme de pseudo-autobiographie, laissant à son lecteur l'honneur de décrypter et d'authentifier les traits qui reflètent de sa propre existence des facettes qui s'entrecroisent et qui s'entremêlent dans la fiction conçue par l'écrivaine. C'est la lecture de l'ensemble de son œuvre qui nous permettrait de nous faire une idée de l'univers dont elle-même a cherché à prendre ses distances. Ce qui n'est pas le cas pour Roger Martin du Gard, qui non seulement a laissé un *Journal* personnel et une vaste documentation sur sa vie et son œuvre, mais qui a également rédigé une œuvre, a priori posthume, un pseudo-journal à lire post mortem, *Maumort*.

Colette avait bien avant Roger Martin du Gard, en 1923, cerné le portrait de l'adolescence, de la fragilité et du mal de vivre qui domine, la lutte entre la vie de garçon, de fille et le désir de devenir un homme, une femme. Philippe et Vinca dans *Le Blé en herbe*, sont jetés dans un jeu qui s'avère un cercle vicieux, celui d'une vie commune en été, pendant 15 ans d'affilée, une période où tout est vu, connu, partagé, et à la fois, celui de l'extase devant l'inconnu, de leur avenir, de leur destin, qu'ils ne maîtrisent pas. La liberté, la sérénité, l'insouciance, le caractère nonchalant d'une vie qui est menée selon des habitudes bien précises, selon des rites connus et respectés par tous, ne suffisent pas de satisfaire la curiosité des deux êtres, qui ne sont plus les petits enfants de jadis, qui évoluent, jour par jour et qui se posent les questions censées définir leur existence. *Le Blé en herbe* est un roman qui s'étale, qui se déploie à l'aide de notions mises en parallèle : maître/proie, cœur/corps, besoin de posséder/besoin d'appartenir, sentiment/passion, amour/désir, soumission/conquête, émotion pure/charme de l'autorité, dédain/quête, despotisme masculin/disponibilité féminine, simplicité/superflu, arrogance/humilité, patience/impatience, se taire/crier, donner/prendre, avant/après.

Philippe (Phil) est le compagnon d'enfance de Vinca, d'un an plus âgé qu'elle-même,

¹² Golda Pawel, Julia Roemer, « Collocations et représentation féminine dans les œuvres de Colette : Une analyse linguistique et littéraire », *Academic Journal of Modern Philology*, n° 19, 2023, p. 88. <https://hal.science/hal-04378762/document> [consulté le 15 septembre 2024].

¹³ Jacques Dupont, « Colette ou la tentation du journal », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°51, 1999, p. 365-376, p. 366. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1999_num_51_1_1362 [consulté le 15 septembre 2024].

qui évolue, ayant suivi toutes les étapes de l'évolution de la fille, sa compagne, qu'il croit promise à lui seul et disponible. Le silence de Vinca, le silence de dignité, de noblesse, d'une femme en herbe, un choix délibéré, de même que son regard, témoignant du dédain du féminin de l'âge de 15 ans, tourmentent Philippe plein de l'« exigence de propriétaire précoce¹⁴ », à l'attente des aveux de sa compagne. Phil, se voit face au désir d'assumer sa nature de mâle, face au besoin de libérer ses sentiments et d'assouvir sa faim de la conquête du monde. Devenir homme, son obsession, d'où son indignation face à l'appellation « mon pauvre petit » venant de sa petite Vinca, qui ne comprend pas sa hâte de devenir le roi du monde, son propre maître. Phil découvre le côté féminin de Vinca grâce à l'incident de sa danse devant un étranger à la musique du phonographe, qui lui donne envie, malgré elle, de se libérer, de danser, de révéler son aspect de coquette, de féminin voluptueux, séducteur, rebelle, haletant, qui n'a rien à voir avec son image d'adolescente consternée et susceptible. Cette « humeur lévrière¹⁵ » fait peur à Philippe qui s'énervait toujours avec la patience des filles qui ne s'empressent pas de découvrir et atteindre leur avenir. Le petit bourgeois bachelier, en lutte intérieure contre les sentiers battus familiaux, ne cache pas sa haine face à la petite bourgeoise intelligente, sa compagne, qui ne comprend pas que son ami déteste ce moment de sa vie, où il se voit « à peu près homme, à peu près libre, à peu près amoureux... trois fois rien¹⁶ ». Patienter est un verbe détestable pour Phil. Patienter égale effondrer les desseins des jeunes ados, se laisser au dénouement mené par le hasard et la fortune. À quoi bon exister si l'on arrive à la mort sans avoir joui pleinement de son être ? Tout semble prédestiné pour Phil et Vinca qui voient l'amour pur grandir avant eux et qui se sentent mariés dès le berceau. À la fin de l'été, ils se voient face à la fatalité qui leur donne un air d'adolescents déjà vieillies à l'âge de 15 et de 16 ans, livrés à un amour prématuré et le sentiment amer de leur séparation. À quoi bon ? Une phrase plusieurs fois reprise dans l'œuvre. Phil se croit le maître de Vinca, qui cède à son despotisme, qui s'y résigne, volontairement, et qui serait censée mourir, une fois blessée par son compagnon. Marier Vinca et Phil serait comme si l'on mariait la sœur et le frère. Munie de l'insécurité d'une jeune fille, Vinca se voit dévouée à son compagnon, l'idée du secret n'y a pas lieu.

Colette entreprend très ingénieusement l'esquisse du portrait de la femme mystérieuse et fatale, censée dévoiler chez Phil son désir de la conquête, de la possession mais à la fois la faiblesse, la naïveté devant le talent manipulateur de l'éternel féminin. Quand le hasard mène à ses pas la Dame en blanc, la Dame blanche, Mme Dallerey, au regard impassible, impérieux, grave, plein de grâce, Phil se sent suffoquer, il se voit épuisé, incapable à gérer l'émotion que lui provoque le contact avec une vraie femme, qui l'invite au jeu de la séduction à l'aide de sa douce voix virile. Colette joue avec la féminité de

¹⁴ Colette, *Le Blé en herbe*, Paris, éditions Flammarion, coll. « J'ai lu », 1923, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

cet homme en herbe et la virilité de la Dame en blanc. Phil est conscient du fait que son âme appartiendra toujours à Vinca, mais qu'en est-il de son corps qui s'avère docile, incapable de résister au charme de la dureté d'une femme qui sait ordonner, maîtriser par un simple regard ? Phil s'avère un novice, facilement enchanté par l'amour charnel qui n'a rien à voir avec l'amour pur de l'enfance. Son caractère de mondain engendre le besoin de récompenser par un cadeau le don de la découverte offert par la Dame en blanc, un bouquet de chardons bleus, « le miroir des yeux de Vinca » offert à la Dame en blanc. Le cataclysme du nouveau le fait pleurer, se sentir dépossédé, la suite, c'est la fin de son innocence, il a conquis et il a été conquis, mais le songe de Vinca ne lui permet pas de jouir de son état d'homme. Sort-il victorieux de cette conquête ? Philippe a su céder au don offert par ce que Colette appelle « une belle démonsse autoritaire », une démonsse qu'il évalue, en « petit dieu fâcheux », tout en attendant l'absolution de sa compagne d'enfance. La contemplation de la Dame en blanc, le silence éloquent qui couvre son regard, son sourire dubitatif, bouleversent Phil qui ne sait plus comment la caractériser, sereine ou dédaigneuse face à ce garçon qui jongle entre son attitude de jeune vagabond et de prince oriental. La Dame en blanc est la conquérante dans ce jeu de volupté et d'amour, consciente de l'incapacité du jeune garçon d'assumer ce qu'il éprouve. « Vous m'aimez¹⁷ ? », une réponse facile à chercher par un vrai homme, une question fort consternante pour un jeune homme qui ne sais pas ce qu'il veut. Le faible de Phil pour Vinca n'échappe pas à la Dame en blanc, qui se montre fort hésitante face aux intentions du petit bourgeois se hâtant « vers l'étroit et obscur royaume où son orgueil pouvait croire que la plainte est l'aveu de la détresse, et où les quémandeuses de sa sorte boivent l'illusion de la libéralité¹⁸ ». Lui, il ne peut pas s'empêcher de se lancer dans la comparaison de son état d'âme et de ses sentiments face à Vinca, l'apport d'avoir cédé à la naissante faim d'accepter et de jouir ce qui lui est offert. Philippe n'aura plus à se presser, à se demander sur son avenir de vrai homme. La découverte est déjà là. Il est un homme, pourtant, qui revendique « le droit d'être lui-même, de continuer, de prendre goût à tout ce qu'[il aimait] avant¹⁹ », un jeune homme qui « s'essayait à la révolte et à l'ingratitude²⁰ », à l'invention de l'amour, tout en étant mitigé entre « l'orgueil d'un petit garçon libertin [et] le remords mélancolique d'un époux qui a trompé une femme chérie, sa maitresse²¹ ».

Une fois abandonné par la Dame en blanc, Phil sait très bien que rien ne sera plus le même, quoique les rites, les habitudes de famille, la vie devraient prendre leur tour. L'amertume de l'abandon, les remords face à la jeune fille censée être sa compagne,

¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²⁰ *Ibid.*, p. 87.

²¹ *Ibid.*, p. 83.

la peur du pressentiment, caractéristique innée du féminin, l'insécurité des réactions de son milieu, le tourmentent. L'inaptitude des femmes à certaines connaissances dont Phil était sûr au début du roman, n'est plus valable face à l'attitude de Vinca devant le caractère cachotier de son compagnon après son aventure. L'évolution du caractère de Vinca permet à Colette de donner un portrait poignant de la transformation du concept et du caractère d'une jeune femme trahie. Vinca sait a priori tout, elle culpabilise de ne pas être une vraie femme, elle regrette ne plus être un enfant dans son innocence et sa naïveté, avant d'éprouver un mépris tout viril devant la faiblesse du mâle qui se voit consumé, ne plus sachant comment réagir. Elle lui apparaît moins gaie et plus calme, incomparable, une femme mûrie qui se contente de petites choses, qui dispose d'un regard perçant. L'amour est voué à la douleur. Une douleur noble, une fatalité. Les moments de silence sont plus éloquentes que jamais. Phil n'aurait jamais pu imaginer la foncière brutalité féminine face à un homme qui cherche à s'emparer de ses sentiments, qui l'a humiliée, qui l'a délaissée. La férocité, la fureur, la voracité de la jalousie, le regard vindicatif d'une femme de 15 ans le transforment en animal blessé qui voit son cœur saccadé. Phil suit navré la violence verbale et physique de sa compagne à l'idée qu'il chercherait à lui raconter ses aventures et à lui faire des aveux. La colère sauvage de la jeune fille quand elle se rend compte qu'elle ne sera jamais « la première en rien²² », les promesses dans un ton de menace, la souffrance dont témoignent ses réactions donnent une image de Vinca, qui crie, qui extériorise le fond de son être : « Mourir pour une aventure de monsieur²³ » ? Il n'en est pas question.

Phil et Vinca, les « jumeaux amoureux et purs²⁴ » découvrent l'énigme de la vie, la conquête, la possession qui donne libre cours à leurs sens. Rien n'est solide, exister comme avant, être le même qu'avant, pour toujours, que des utopies ! « Phil, tu ne me connais pas²⁵ » dit Vinca. « On est toujours fou, quand on cherche à savoir ce que veut une femme, et quand on s' imagine qu'elle sait ce qu'elle veut²⁶ ! », avait déjà dit Phil, des vérités que l'on découvre trente ans plus tard dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard.

« À l'origine d'une vocation, je crois qu'il y a presque toujours un exemple²⁷ », écrit Roger Martin du Gard dans son *Journal*, et il s'approche fort bien de Proust quand il écrit qu'« [i]l n'y a que pour les artistes qu'il y a une vie future²⁸ ». Mitigé entre sa

²² *Ibid.*, p. 104.

²³ *Ibid.*, p. 110.

²⁴ *Ibid.*, p. 124.

²⁵ *Ibid.*, p. 120.

²⁶ *Ibid.*, p. 101.

²⁷ Roger Martin du Gard, *Journal I, textes autobiographiques, 1892-1919*, Paris, NRF Gallimard, 1992, p. 24.

²⁸ *Ibid.*, p. 276.

double existence, celle de l'homme et celle du romancier, il se voit constamment dans le dilemme de créer selon ses réminiscences, ou de se projeter dans le présent et l'avenir. Sa propre vie, ses désirs, ses démons laissent leur empreinte sur son œuvre, comme d'ailleurs c'est le cas pour Colette. Roger Martin du Gard n'hésite pas à créer dans sa tête des personnages ratés, pervers, débauchés, des individus ravagés par des passions hors nature qui reflètent la complexité de la nature humaine. Certes, les clichés imposent, aux débuts du XX^e, que la chasteté, la vertu, la pudeur mais aussi la beauté, la grâce corporelle ainsi que le penchant au péché soient des qualités réservées aux femmes, dans un monde créé par les hommes à qui tout est censé être permis et pardonné. Roger Martin du Gard, dans son *Journal*, a mis en exergue l'incapacité des femmes de concevoir, d'apprécier et d'assumer la valeur de l'amitié, leur naïveté de croire à l'amour, leur vanité de le rechercher, leur répulsion à ce qu'elles soient en proie au plaisir charnel, pur et simple sans aucun trait de sentimentalité, l'amour n'étant qu'un acte de pure jouissance. S'il a reconnu son droit à la misogynie, son droit d'être abject face à l'attitude pieuse de sa femme, qui, toutefois, l'avait accusé de ne pas connaître les femmes, cela ne l'a guère empêché de créer, surtout dans *Les Thibault*, des figures féminines imposantes, poignantes, des femmes qui s'assument, qui s'acceptent et qui n'éprouvent aucunement le besoin ni de se redéfinir ni de se réinventer. Dans *Maumort*, les femmes font partie des figures accessoires qui servent à faire développer, avancer, épanouir, le personnage central destiné à être un homme heureux. Dans *Les Thibault* chacune a une place qui lui appartient et qui marque de façon déterminante la vie des mâles.

Roger Martin du Gard fait des Thibault une famille de trois hommes où il n'est pas question de sentimentalité. La persévérance dans leurs buts, l'orgueil qui leur est appris dès leur naissance, ne donne pas lieu à une vie affectueuse. Le seul indice sur la mère Thibault, une femme « douce comme un Jésus²⁹ » vient quand Mademoiselle de Waize s'apprête à recevoir Jacques après sa fuite. Dans *Les Thibault*, il n'est nullement question de faire une famille ; l'idée n'est mentionnée qu'une seule fois à Antoine par le père Thibault qui est soucieux de la postérité du nom. La femme n'y vaut qu'en tant qu'objet de plaisir, de volupté, ce qui est raté au sein d'un mariage. La qualité de la mère n'est pas toujours censée se refléter dans sa progéniture et elle dépend effectivement de sa provenance. C'est ainsi que le père Thibault n'hésite nullement à douter de l'excellence et de la bonté d'une femme, surtout quand il s'agit d'une protestante, d'une huguenote, qui a beau avoir « l'air digne³⁰ » mais qui pourrait facilement faire partie « des gens impossibles, malgré leurs airs dignes !... la rigidité des protestants³¹ », d'une femme protestante, qui a un mari « sau-

²⁹ Roger Martin du Gard, *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 748.

³⁰ *Ibid.*, p. 585.

³¹ *Ibid.*.

teur³² », qu'elle respecte et soutient, une attitude inconcevable aux yeux d'un catholique fervent qu'est Oscar Thibault. Roger Martin du Gard forge à la personne de Thérèse de Fontanin, le portrait d'une femme croyante, mais pas pieuse, d'une femme fidèle, compréhensive, respectueuse et tolérante face à son mari et père de ses enfants, captive par son charme d'homme galant, mais aussi clairvoyante et consciente de sa situation. Sa figure, toutefois, n'a rien de pathétique. Une fois séduite, elle cède au charme de son mari au point de supporter toutes ses tromperies. Femme faisant preuve d'une foi et d'un respect profonds aux valeurs de la famille, elle est toujours à côté de ses deux enfants, Daniel, de tempérament libertin et Jenny, modeste et sceptique face à l'attitude de sa mère. Sa foi est son refuge, son soutien, « une source de courage, d'équilibre, de bonheur³³ » face aux mensonges de son époux et au mépris de la société catholique, un appui qui lui permettait d'inspirer, autour d'elle « cette reconfortante vénération... [une] atmosphère à ce point exaltante, à force d'être pure³⁴ », qui étonna même Antoine Thibault, dans le sens que le protestantisme semble inspirer des « principes d'émancipation³⁵ », profondément en contradiction avec la rigidité, le rigorisme, voire l'hypocrisie catholique qu'il a connue dans son milieu familial. Antoine est considéré par Thérèse, comme un homme « incapable de bassesse... l'homme digne d'être aimé... Lier sa vie à un être de cette trempe³⁶ », une pensée qui surgit dans sa tête, mais qui ne restera qu'un songe, tout au long du roman. L'attrait, l'admiration et le respect mutuels y seront, toutefois, omniprésents. Sa foi n'efface pas sa nature de femme, tentée par la beauté, la grâce, l'éclat d'un « cœur loyal... [d'un type] méditatif³⁷ » tel qu'Antoine, sauf qu'elle n'ose pas assumer son droit d'en jouir. Thérèse ne demandera jamais le divorce à son mari, au contraire, elle sera toujours son appui aux moments exécrables de sa vie, de ses affaires, de sa fin. Antoine songe à son égard : « La guerre a procuré aux femmes de cette espèce, et de cet âge, une forme inespérée de bonheur, une occasion de dévouement, d'activité publique ; le plaisir de la domination, dans une atmosphère de gratitude³⁸ ».

Et c'est justement cette femme qui a mis au monde Jenny, qui fit penser à Antoine : « Encore une... qui donne plus qu'elle ne reçoit... née pour une vie différente des autres³⁹ ». Antoine va représenter pour elle l'orgueil d'un homme de carrière, terre à terre, conformiste, qui ne s'intéresse qu'à sa science, qui méprise la politique, qui se sent sûr de son statut et de sa valeur, qui respecte les rites de son origine catholique

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 797.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 807.

³⁸ Roger Martin du Gard, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 857.

³⁹ Roger Martin du Gard, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 794.

par convention, mais sans croire, un type représentatif d'un fils de famille bourgeoise digne de son titre. Envers Jacques, Jenny adopte une « attitude[...] réservée, défensive » tandis que lui-même il manifeste « un mélange d'intérêt et de timidité » dans un effort de cacher l'idée « qu'il serait doux de la mieux connaître, de pénétrer ce cœur fermé, peut-être même de devenir l'ami de cet enfant⁴⁰ ». Elle aura pour longtemps même dans son sourire « une expression désenchantée⁴¹ » envers tous les deux frères. Jenny, ayant vécu avec une mère sensible, dévouée, parfois trop idéaliste, voire naïve, ne s'oriente point vers l'avenir typique destiné à une fille de son origine. Repulsée, par l'image de son père, qui trompe sa mère et qui s'empare, financièrement et psychologiquement, de sa bonté, l'idée d'un mariage d'intérêt comme celui de sa cousine la répugne : « Non, songea-t-elle... ce bonheur là ...moi, non⁴² », aucune envie de se lier à un mari qui l'humilie, qui l'exploite au nom de la satisfaction de son tempérament libertin, aucune envie pour un mariage arrangé non plus, au nom de l'avenir qu'un mari bien plus âgé et aisé pourrait lui offrir. Jenny ne cédera pas aux exemples pris dans sa propre famille. Sa modestie d'enfant semble devenir une rage sans précédent devant l'omnipotence du mâle. Si les frères Thibault témoignent de l'orgueil dû à leur caste, Jenny fait preuve d'une « timidité sans cesse en lutte contre l'orgueil... qui dégènerait parfois en une susceptibilité extravagante... une si poignante mélancolie, qu'elle souhaita, pendant quelques secondes, de mourir avant d'avoir essayé de vivre⁴³ ».

Jacques attire l'intérêt de Jenny, par sa générosité, son idéalisme, sa lutte contre la conduite conventionnelle de son milieu, sa conscience de ce qu'il est, un dépaycé, par-tout et tout au long de sa vie, un sentiment que seule Jenny parvient à éliminer « un peu⁴⁴ ». Tous les deux, ils sont différents des jeunes de leur entourage, ils cherchent à laisser leur empreinte dans un monde qui les consume.

Quels idéalistes ! Jenny assume la tâche de mettre au monde et d'élever son enfant sans être mariée, toute seule, sans jamais accepter l'aide d'Antoine, qui voit en son neveu la postérité du nom, de la caste des Thibault. L'« inconfortable mélange de timidité et d'orgueil ! cette réserve glaciale ! Elle n'aura jamais la grâce, l'aménité de sa mère... Non : il y aura toujours, dans ce genre de distinction qu'elle a, je ne sais quoi qui semble dire : “Je ne cherche pas à paraître. Je n'ai pas le souci de plaire. Je me suffis à moi-même [...] ce ne sera jamais mon type...” ». N'empêche : elle a beaucoup gagné⁴⁵ », écrira Antoine. Jenny n'acceptera jamais de se lier avec Antoine par un semblant de mariage, qui assurerait à elle

⁴⁰ *Ibid.*, p. 799.

⁴¹ *Ibid.*, p. 919.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 922-923.

⁴⁴ Roger Martin du Gard, *Œuvres Complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 388.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 845.

et à son enfant la légitimité, la renommée et la fortune des Thibault. Savoir gré à Antoine et lui permettre d'assumer son bien-être et celui de son enfant ? La réponse est négative. Pour sa mère, son « existence entravée pour toujours... C'est la punition⁴⁶ ». « La bonté, c'est extrêmement rare, la bonté : la vraie, la *naturelle*⁴⁷ », dit Thérèse pour qui, à la fin du roman, Jenny semble être « heureuse autant qu'il lui est permis de l'être... elle a trouvé dans ce rôle de veuve et de mère tout ce que sa nature peut réaliser d'équilibre, de contentement⁴⁸ ». Aucun intérêt à ce qu'elle devienne une femme comme toutes les autres, avec un état civil en règle⁴⁹. Elle est distincte, exceptionnelle dans sa propre manière, comme l'est aussi Rachel, la femme qui a marqué la vie d'un homme qui avait « bien dirigé [sa] vie⁵⁰ » qui était un fort, qui se contentait de rencontres faciles.

Le travail fait par Roger Martin du Gard dans son élaboration du personnage féminin de ces deux dernières œuvres nous incite à nous demander s'il a créé, malgré lui, ses héroïnes, tellement solides, résolues, fermes, ou s'il l'a fait exprès, ce qui laisse voir la distinction qu'il fait entre la femme ravagée sous le poids de la dévotion, du culte, et la femme libre, sensuelle, consciente de son attrait et du pouvoir de son charme. Sa misogynie, s'avère, du coup, sélective, pour ce qui nous concerne. Le profil de la femme évoquée par Colette semble lui faire peur, par sa force de penser et de jouir de la vie ; l'indépendance et l'émancipation féminines étant des notions qu'il ne saurait, sans doute, pas apprécier ni gérer à leur juste mesure. À quoi bon ? Au nom de quoi ? Les portraits féminins de Colette et de Roger Martin du Gard sont des portraits qui, ont des points convergents, dans le sens que la femme s'avère une créature courageuse, résolue, pleine de détermination, quand elle décide de sortir des stéréotypes de son milieu, de s'assumer et de se livrer dans une vie selon ses propres désirs et aspirations, l'adolescence étant conçue par tous les deux comme l'âge de la découverte de soi par excellence.

Résumé

« Je veux faire ce que je veux ». La devise d'une femme libre qui a su s'accepter, vivre à sa guise. Colette est une femme qui continue à séduire par ses récits, à inspirer par ses aveux, à provoquer par son art de vivre. Quels sont les modèles féminins que Roger Martin du Gard ébauche dans ses *Thibault* et *Maumort* ? Qu'en apprend-on sur la condition et les revendications féminines de l'époque ?

Mots-clés : portrait féminin, s'accepter, s'assumer, volupté, amour, dérision

⁴⁶ *Ibid.*, p. 858.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 859.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 941.

⁵⁰ Roger Martin du Gard, *Œuvres Complètes*, tome I, *op. cit.*, p.861.

Abstract

“I want to do what I want”. The motto of a free woman who has learned to accept herself, embrace who she is, and live as she pleases. Colette is a woman who continues to captivate through her stories, inspire through her confessions, and provoke through her way of life. Which are the female models that Roger Martin du Gard sketches in his works *Thibault* and *Maumort*? What do we learn about the condition and demands of women of the time?

Keywords: female portrait, accept oneself, assume oneself, voluptuousness, love, derision

Références bibliographiques et sitographiques

BONAL Gérard, « Je veux faire ce que je veux », épisode 1 de la série « Colette, affirmer sa liberté », *France culture*, 2017.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/je-veux-faire-ce-que-je-veux-3534123> [consulté le 20 mai 2024].

COLETTE, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

–, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

–, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

DUPONT Jacques, « Colette ou la tentation du journal », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 51, 1999, p. 365-376.

GOLDA Paweł, ROEMER Julia, « Collocations et représentation féminine dans les œuvres de Colette : Une analyse linguistique et littéraire », *Academic Journal of Modern Philology*, 2023.

GOULET Alain, « Quand Gide rend hommage à Colette », *Bulletin des Amis d'André Gide*, vol. 33, n° 146, avril 2005.

LUMSDEN Georges, *La femme dans l'œuvre de Roger Martin du Gard*, Thèse de doctorat de 3^e cycle (spécialité : littérature française), Université Paul Valéry de Montpellier, 1977.

MARTIN DU GARD Roger, *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.

–, *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.

–, *Maumort*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1983.

SANTA Àngels (éd.), *Création littéraire et féminité chez Roger Martin du Gard*, Peter Lang, 2011.

SICARD Claude, « Les femmes dans *Les Thibault* », *Littératures*, n° 13, septembre 1966, p. 85-95.

UNTILĂ Lucia, « Les composantes herméneutiques du portrait littéraire chez Colette », *La Francopolyphonie*, nr. 1(10), 2015. https://ibn.idsi.md/sites/default/files/j_nr_file/La%20Francopolyphonie%20N10%2C%20vol.%201.pdf [consulté le 20 mai 2024].

COLETTE ET LA NATURE

« Il faut palper et non imaginer »

(Notes inédites, 2000)



De la description lucide au regard naturel chez Colette

Nejad Mohammad VAHID

Département de Français

Université de Tabriz

Iran

L'intérêt de montrer les éléments naturels se manifeste dans les écrits de nombreux auteurs français du XX^e siècle. Colette, une légende dans le paysage littéraire français par son écriture et son attachement à la nature, illustre une pensée liée au paysage sauvage, à une autobiographie, à une éco-autobiographie, en pleine subjectivité, qui vise à entamer une quête d'identité, d'auto-découverte. Toute sa vie est tissée par la fiction, l'imagination et la remémoration, comme un kaléidoscope, en couleurs, qui reflète les aspects protéiformes et enchante un enfant. Chez Colette, la rêverie naturelle reflète l'univers matériel et poétique, et la sensibilité envers le paysage sauvage devient une source créatrice (une source d'inspiration et de manifestation) qui se rapproche de la rêverie. Colette, en illustrant la fraîcheur de la vie, rappelle son enfance passée en Bourgogne parmi les jardins, les plantes et les animaux. Mais, la célébration de la nature renvoie-t-elle à celle du corps, des perceptions et des plaisirs ? En d'autres termes, Colette s'attache-t-elle à brosser la nature comme un moyen de la construction intellectuelle et spirituelle qui vise à impliquer la beauté ? Et son regard serait-il en mesure d'établir une harmonie entre le corps et la nature, entre le plaisir et la vue ?

Description autonome

Les techniques utilisées par l'auteure nous invitent à tenir compte d'un passage de l'objectivation à la subjectivation, de l'objet au sujet. Son écriture par une mystique naturelle s'approche de notre corps, de notre âme. Il s'agit d'un roman de l'âme touchée par la nature vitale et vierge qui nous entoure, d'où vient l'affabulation sublime qui attire notre attention et souligne qu'à cet égard, la nature devient une partie de l'âme.

« Car Sido aimait au jardin le rouge, le rose, les sanguines filles du rosier, de la croix de Malte, des hortensias et des bâtons de Saint-Jacques¹. »

D'ailleurs, par sa description, Colette nous invite à jouir de tous nos sens, à être lucides et sincères au lieu de raisonner et de philosopher. La littérature colettienne, hantée par les changements, est considérée comme un moyen d'éveiller les consciences envers la crise écologique. Ainsi, l'écriture colettienne devient le support permettant d'acquérir une certaine sagesse, une certaine profondeur, en termes de connaissance de soi et de l'univers. Donc, une variété du regard (symbolique, métaphorique, métaphysique) émerge et symbolise le fait que cette écriture du réel n'est pas fortuite mais plutôt découle d'une impulsion, d'une reconnaissance, d'une aspiration envers le passé. À ce titre, Colette semble se rapprocher de l'autofiction et, se montrant l'auteure du sensible et des images changeantes, elle décrit la nature par une focalisation interne : par exemple dans *La Maison de Claudine* et toujours par le regard de Minet-Chéri : « Je viens de remarquer, soudain, les veines saillantes et les rides sur les mains si blanches de mon père ... Je la regarde jeter loin d'elle son chapeau de jardin, d'un geste jeune²... » De fait, Colette choisit une écriture discontinue (des récits partagés), le fait qui accentue la présence d'une subjectivité et la mémoire des émotions, en soulignant que l'impact de la nature évoque la nostalgie de l'enfance en variant les expressions et les images. « Dans cette vallée, étroite comme un berceau, j'ai couché, pendant seize ans, tous mes rêves d'enfant solitaire... Il me semble les voir dormir encore, voilés d'un brouillard couleur de lait, qui oscille et coule comme une onde³. » Alors qu'on constate parfois les perceptions qui passent par la voix de sa mère (Sidonie), et les gestes qui passent par la voix de sa fratrie et de son père.

Conscience

La connaissance vitale de Colette, considérant les choses dans leur mouvement, leur devenir, leur réaction, comportant des éléments affectifs et intuitifs, s'oriente vers les sensations et les passions envers le monde, *autrui* et l'ordre des faits. Cette approche présente le bilan rétrospectif de l'auteure, le souci d'enregistrement des instants et des mouvements de la vie, malgré la méfiance envers la philosophie et la pensée discursive de son temps. Il s'agit d'une attitude créatrice proche de la rêverie qui traverse le physique et le sensuel.

¹ Colette, *Sido*, Paris, Kra, 1930, p. 9.

² Colette, *La Maison de Claudine*, [1922] Paris, Ferenczi, coll. « Librairie Hachette », 1960, p. 17.

³ Colette, *Claudine en ménage*, Paris, Mercure de France, 1902, p. 196. (Édition électronique du livre : https://www.ebooksgratuits.com/pdf/colette_claudine_en_menage.pdf)

Mais peut-être ne retrouvera-t-elle pas sa subtilité d'enfant, et la supériorité de ses sens qui savent goûter un parfum sur la langue, palper une couleur et voir – fine comme un cheveu, fine comme une herbe – la ligne d'un chant imaginaire⁴.

Ainsi, le détour biographique de Colette côtoyant la fiction et la diction, incarne les différents investissements mental, psychique et intellectuel. Son texte s'inscrit donc dans les expérimentations intimes et formelles, et saisit la vérité objective et palpable de la vie humaine et naturelle. Il est évident que Colette entame une recherche d'elle-même, de sa famille, de ses expériences, à travers l'écriture des *Claudine*.

D'ailleurs, la prise de conscience des personnages féminins envers la nature, leurs parents, les autres, s'explique à travers le *regard* et les sens comme l'ouïe, l'odorat, le toucher. « Un rayon, en touchant le noyer, l'éveille⁵. » Colette se sert d'une technique qui transmet ses impressions cognitives. Elle a une présence immédiate de son enfance sur la scène. Sa capacité à faire retour sur soi-même passe à travers l'objet et la matière de la nature, au même titre que son corps. C'est pourquoi son écriture encourage une conscience environnementale. En somme, elle célèbre la vie et la beauté sous l'égide de la nature. C'est pourquoi, en lisant Colette, « nous sommes confrontés à une sensation produite, rafraîchie, vaste dans le monde du langage⁶. »

Les images en harmonie

Colette cherche à construire un lien entre l'immatériel des mots, des perceptions, des éléments naturels, et le matériel, les êtres, les organismes. La dynamique relationnelle et communicationnelle – spatio-temporelle – de la nature, du monde fœtal (terre, mère, Sido) s'impose, prend corps par paliers et remplace la culture traditionnelle chez Colette. « Tout ce qui se contemple, s'écoute, se palpe et se respire⁷. » Colette en représentant la filiation, surtout dans *Sido* et la série de *Claudine*, démontre une réflexion sur soi. Autrement dit, dans *Sido*, composé des souvenirs d'enfance, toujours avec sa mère et son père (le Capitaine, militaire qui cherche son bonheur dans la campagne), l'auteure jouit d'une connaissance intime de la nature. C'est une victoire du printemps, une victoire de la lumière. En effet, les métaphores, à travers l'écriture lyrique, deviennent matérielles et idéalisées, où la beauté se mêle à l'idée d'enchantement. Ainsi, la rêverie se forme à partir d'images de l'enfance, du paysage, du tableau naturel qui nourrit une réflexion matérielle, et à la fois, mystique. « Bouquet de Puisaye » où il y a des

⁴ Colette, *La Maison de Claudine*, op.cit., p. 159.

⁵ *Ibid.* p. 43.

⁶ Thierry Maulnier, *Introduction à Colette*, Paris, La Palme, 1954, p. 14.

⁷ Colette, *Journal à rebours*, Paris, Fayard, 1941, p. 145.

fleurs, des plantes, de l'eau et de la fraîcheur. « Des géraniums rouges qui fondaient la neige⁸. » Dans *Les Vrilles de la vigne*, qui est composé de courts textes, l'auteure relate l'histoire et les événements du passé. Le retour, qui dépasse le temps et évoque la rêverie naturelle, animalière, et les scènes maritimes. Ainsi, l'espace textuel-naturel s'anime par les perceptions de l'auteure et rend vivant le vécu campagnard, lorsque la narratrice met en scène ses souvenirs dans la forêt de Crécy. Sous les yeux d'un lecteur vigilant, les éléments naturels, ainsi que les oiseaux (rossignol, rouge-gorge), communiquent entre eux. Et sa préoccupation envers l'appellation des plantes, des oiseaux, des animaux s'explique par un langage pur, simple, inventorié et exemplifié. Ce langage, moyen affectif et nostalgique, capable de décrire le sensible, le perceptible, cristallise la passion du verbe, des mots et des noms, par la vue, le toucher, l'odorat et le sens, grâce à une étrange osmose entre ses désirs et ses angoisses, ses plaisirs et sa légèreté, son affectivité et son détachement. Ce langage-là recourt à un nominalisme des plantes et des animaux dans le but de dominer le sensible du monde. « La libre forêt, le ciel double exaltaient mon père, mais à la manière d'un noble décor⁹. »

En outre, les bonheurs de l'enfance se remémorent à travers les plaisirs perceptifs, sensoriels-sensuels, en figurant la figure *maternelle* et à la fois l'intimité de l'auteure, au sein des éléments de la nature. Chez Colette, l'acte libéral de sentir l'être et la nature domine et remplace donc l'acte individualiste et égocentrique. Il faut souligner que le retour à la nature chez Colette est un retour à la maternité, au berceau familial, à une mère qui fait naître l'originalité, l'espoir. D'ailleurs, l'imaginaire colettien contribue à un déploiement des forces et des obsessions de l'auteure qui subliment l'indispensable des passions. Il nous semble que le mouvement de fond vers une conception naturaliste et corporelle se mêle aux exigences matérielles. « Des géraniums rouges qui n'avaient pas eu le temps de refroidir et qui fondaient la neige à mesure qu'elle les couvrait¹⁰. » On pourrait ajouter à cet imaginaire, le processus de synesthésie naturelle qui apparaît sous deux aspects. La première qui reflète l'union des sens – involontairement et spatialement – concernant les formes naturelles incarnant la flore de la maison d'enfance ; la seconde qui unit la sensation aux motifs qui créent la productivité chez Colette.

Le regard

On tient compte de l'homme et de la nature qui pourraient demeurer ensemble dans une heureuse harmonie où se produisent l'agitation, l'enchantement, l'auto-découverte. Le regard du narrateur, créant un sentiment d'intimité, se dévoile comme un moyen de

⁸ Colette, *Sido*, *op.cit.*, p. 7.

⁹ *Ibid.* p. 33.

¹⁰ *Ibid.* p. 7.

communication, loin de toute frustration et de tension. La réception de ce moyen établit un contact visuel avec le monde qui nous entoure. Ce regard fait revivre les instants et fait goûter la vie avec ses sens. Donc, la richesse des sensations et la liberté se reflètent à travers le regard naturel qui a son origine dans la conscience du personnage-narratrice comme Claudine, alors que l'histoire s'enracine dans son propre regard, mais limitée aux perceptions de la narratrice. Le regard colettien change en figures (maternelle, filiale, natale) et se construit comme un moyen d'interactions qui se logeront dans son texte. Colette revient sur la question de l'humain, en compagnie des éléments naturels pour embrasser un anthropocentrisme mêlé à une conscience environnementale, alors que l'identité littéraire et culturelle de Colette est liée à ses perceptions. « Le flair subtil de la mère inquiète découvrirait sur nous l'ail sauvage d'un ravin lointain ou la menthe des marais masqués d'herbe¹¹. » D'ailleurs, son regard généreux, conciliant et métaphorique, symbolise un parcours initiatique de Colette qui permet de s'emparer de sa personnalité. À cet égard, elle a bien su saisir ses sensations profondes, pures en personnifiant les éléments naturels (par exemple : les roses dans *Les Vrilles de la vigne*) et en démontrant et affichant l'âme de la nature. La nature, exaltant tous les sens dans son texte, forme ainsi que l'humour, une part de la sagesse de Colette qui, refusant le conformisme, imagine, crée et sent. Car Sido aimait au jardin « le rouge, le rose, les sanguines filles du rosier, de la croix de Malte, des hortensias et des bâtons de Saint-Jacques, et même le coqueret-alkékenge, encore qu'elle accusât sa fleur, veinée de rouge sur pulpe rose, de lui rappeler un mou de veau frais¹². » Elle dévoile une *liberté* qui est liée aux passions, aux autres, à son ego, une liberté qui produit, sublime, loin de toute obligation idéologique mais plongée dans un geste d'engagement.

Par ailleurs, dans *La Maison de Claudine*, récit autobiographique, la jeunesse de l'auteure se manifeste en pleine campagne et toujours à travers la figure de sa MÈRE et de son PÈRE, le rapport entre mère et fille, à travers les jardins, les arbres, les légumes, les parfums du jardin, les odeurs et les bois. Ainsi, le temps de l'enfance se loge dans l'espace vécu dont la précision fabrique son identité à partir d'images de soi, chez Willy, chez Sidonie ou chez les autres. Colette, en représentant une littérature campagnarde, dépeint donc l'authenticité, le paysage anecdotique, l'enchantement et l'idéalisation de la beauté. Somme toute, en lisant Colette, le lecteur se trouve face à une richesse du vocabulaire naturel (exemple : la flore et la faune), alors que son langage produit un lyrisme passionnant à travers les séquences poétique, sensuelle et animalière, d'où on pourrait constater un bon dialogue, une entente éternelle entre l'homme et la nature. Colette (enfant) rappelle, tente d'aller en quête d'une représentation de son enfance, laisse parler les adultes et intervient, d'une écriture autobiographique, pour nous montrer la beauté de la vie qui nous entoure. Colette (adulte) interroge, décrit, réagit et

¹¹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 2.

¹² Colette, *Sido*, op.cit., p. 9.

s'inquiète. Pour Julia Kristeva, « la mémoire selon Colette arrête le temps en lieux et phénomènes, elle l'amplifie en maisons de Claudine et en jardins de Sido, en papillons et en herbiers, flore et pomone, dialogues de bêtes et autres naissances du jour¹³. »

La nature campagnarde prime chez Colette qui exprime une fois de plus, par son regard polyvalent et sa subtilité langagière, la supériorité de la nature sur l'être humain, comme elle le fait avec les animaux. Colette associe ce concept à une figure maternelle, ce qui conduit le lecteur à interpréter le roman comme un culte de la création. Cette description par une mémoire affective, apporte de la poésie au récit colettien, et une nouvelle conscience à l'homme moderne envers tout ce qui l'entoure. Chez Colette, sentir est plus vaste que savoir, car elle cherche la fraîcheur, la dynamique, l'instantané, pour déployer un paysage symbolique qui renferme la part intime de l'auteure.

De plus, elle est à la recherche d'un imaginaire, d'une force créatrice pour représenter la nature idéale. À cet effet, le regard accompagne la quête colettienne pour rappeler l'enfance, l'attachement du « je », la sensibilité et l'identité féminine. Certes, l'espace y est essentiel et le lecteur se trouve séduit par la force incantatoire du texte de Colette tout en considérant la fiction et l'autobiographie.

En somme, par la littérature d'idéalisation et de l'enchantement de Colette, nous sommes capables de sentir les images naturelles, les paysages vierges, les formes lyriques ; une description qui pourrait transformer notre perspective envers l'homme et le monde qui l'entoure.

Résumé

Cet article a pour but d'éclairer la question de la représentation et la description de la nature chez Colette. Les écrits de Colette sont caractérisés fortement par les empreintes et les colorations naturelles qui orientent les perspectives de l'auteure pour avoir un texte fictif, imagé et illustré. La fraîcheur de son style passionne chaque lecteur et rappelle, par un regard descriptif, les émotions vives, la sensualité, la rêverie en pleine productivité. Enfin, dans cette étude, nous allons relever les moyens par lesquels l'auteure parvient à brosser le monde, la nature et les êtres. Nous allons considérer également comment l'auteure, en s'attachant à une dynamique fictive et révélatrice du texte, tente de mettre en scène romanesque la célébration de la vie, de la nature et de l'enfance par un regard qui reconstruit et permet d'apercevoir le bonheur de vivre la nature.

Mots-clés : nature, Colette, fiction, texte, regard

¹³ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, tome 3, *Colette*, Paris, Fayard, 2002, p. 269.

Abstract

The purpose of this article is to shed light on Colette's representation and description of nature. Colette's writings are full of natural imprints and colorations, which guide the author's desire to provide a fictional, pictorial and illustrated text. The freshness of her style captivates every reader, and recalls, through a descriptive gaze, vivid emotions, a certain sensuality and a reverie in full productivity. Our aim, in this study, is to point out all the techniques applied by the author to successfully portray the world, nature and surroundings/beings. We will also consider how the author decides to focus on the fictional dynamic in the text and attempts to stage a novelistic celebration of life, nature and childhood, adopting a gaze that reconstructs and allows a glimpse of the happiness of experiencing nature.

Key words: nature, Colette, fiction, text, gaze

Références bibliographiques

- COLETTE, *Claudine en ménage*, Paris, Mercure de France, 1902. (Édition électronique du livre : [https:// www.ebooksgratuits.com/pdf/colette_claudine_en_menage.pdf](https://www.ebooksgratuits.com/pdf/colette_claudine_en_menage.pdf))
- COLETTE, *La Maison de Claudine*, [1922] Paris, Ferenczi, coll. « Librairie Hachette », 1960, p. 17.
- COLETTE, *Le Blé en herbe*, Paris, Flammarion, 1923.
- COLETTE, *La Fin de Chéri*, Paris, Flammarion, 1926.
- COLETTE, *Sido*, Paris, Kra, 1930.
- COLETTE, *Journal à rebours*, Paris, Fayard, 1941.
- COLLOT Michel, *La pensée-paysage*, Paris, José Corti, 2011.
- FELLI Romain, *Les deux âmes de l'écologie*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KOKELBERG Jean, *Les techniques du style*, Paris, Nathan, 2003.
- KRISTEVA Julia, *Le Génie féminin*, tome 3, *Colette*, Paris, Fayard, 2002.
- LARRÈRE Catherine, *Les philosophies de l'environnement*, Paris, PUF, 1997.
- MAULNIER Thierry, *Introduction à Colette*, Paris, La Palme, 1954.
- SCHOENTJOES Pierre, « Texte de la nature et nature du texte », *Poétiques*, n° 164, 2010.
- SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement, (Pour une écocritique comparée)*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- WANG-LE Sook Min, *Récits et saisons chez Colette*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Ciseler le détail : Colette et Bemmer-Sauvan à la lumière de l'écopoétique

Laure COPPIETERS

Doctorante
Université de Gand

En 1938, Colette écrit : « Oui, j'ai trouvé encore une province, dans Paris où il y a en a sinon pour tout le monde, du moins pour ceux qui prennent la peine de la chercher. Trouvé ? Et pourquoi pas retrouvé¹ ? » Elle s'y présente ensuite comme « une provinciale en quête [...] de sa province perdue² ». Si l'écrivaine s'attarde souvent sur son enfance parmi la faune et la flore, ce pays perdu ne renvoie pas pour autant aux jardins de sa maison natale où Sido lui faisait découvrir l'amour du vivant. Ce qu'elle regrette, c'est ce temps au contact de la nature. Toute sa vie, elle s'est attachée à retrouver une province. Cette recherche se reflète dans son œuvre littéraire où le monde naturel joue un rôle central.

À son époque Colette n'était pas la seule femme à écrire la nature. Aujourd'hui oubliée, Jeanne Bemmer-Sauvan (1878-1971) jouissait d'une réputation d'écrivaine établie dans le cercle des femmes de lettres. Issue d'une famille de propriétaires terriens et d'industriels, elle ressuscite le monde rural d'avant-guerre dans ses écrits. Trois de ses ouvrages nous sont parvenus, deux récits à la première personne et un roman. *La Mystique de la ferme* (1933) fait revivre la grosse ferme familiale de l'autrice, détruite durant la Grande Guerre, en passant par la fusion mystique. Dans *Mon âme en sabots* (1933), Bemmer-Sauvan prolonge cette démarche en adoptant le point de vue d'un enfant naturellement doté d'une grande capacité à l'émerveillement. *La Haute Chevauchée* (1960) marque une étape de plus vers le mysticisme en évoquant les druides.

Venant de milieux provinciaux et évoluant dans des sphères privilégiées, Colette et Bemmer-Sauvan se sont consacrées à l'écriture à un temps où la littérature féminine était toujours jugée peu digne d'intérêt. L'époque reconnaissait aux femmes une sensibilité

¹ Colette, *En pays connu*, in *En pays connu*, suivi de *Trait pour trait*, Journal intermittent, La fleur de l'âge, Paris, Fayard, 1986 [1^{ère} éd. 1949-1950], p. 34.

² *Ibid.*

apte à saisir la nature, tandis qu'elle leur refusait l'intelligence abstraite nécessaire pour produire une œuvre de premier plan. En témoigne la première, et longtemps la seule *Histoire de la littérature féminine en France* (1929). Quoique Jean Larnac y admette jusqu'à un certain degré le génie féminin, celui-ci demeure généralement limité aux genres qui n'exigent pas de « complet détachement de soi-même³ » et « manqu[e] d'art, c'est-à-dire de perfection formelle⁴ ».

Avec l'essor de l'écopoétique⁵, qui étudie la littérature dans ses rapports avec la nature en mettant l'accent sur la forme, l'occasion se présente de revisiter ces écritures féminines de la nature, l'une unanimement reconnue, l'autre largement méconnue. À travers l'attention que Colette et Bemmer-Sauvan portent aux petits détails de la nature, nous analyserons comment ces écrivaines s'inscrivent dans les attentes vers lesquelles on canalisait les femmes, tout en montrant les façons dont elles polissent leur écriture.

« Il n'y a qu'une bête » : observer et réinventer la vie minuscule

Assistant à un court-métrage montrant de façon accélérée l'éclosion des végétaux, Colette se serait exclamée : « Il n'y a qu'une bête⁶ ! » Elle évoque ainsi sa conception du vivant qui est, rappelle Maurice Goudek, basée sur « l'unité de la création dans l'infinie diversité des formes⁷ ». Dans ses textes, l'autrice revient sur la microphotographie et l'image animée dont elle reconnaît, certes, les contributions à la connaissance de la nature. Toutefois, rien ne remplace d'après Colette la découverte sensorielle. À l'instar des cinéastes, Colette est attentive aux détails du monde naturel qu'elle dépeint par une écriture des sens⁸. Se souvenant de l'instruction de sa mère d'observer, l'autrice invoque ainsi le regard dès les premiers mots du portrait de l'orchidée :

Je vois un petit sabot pointu, bien pointu. Il est façonné d'une matière verte comme le jade, et sur le nez du sabot est peinte, en couleur marron, une minuscule figure d'oiseau nocturne, deux grands yeux, un bec⁹.

³ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929, p. 257.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, 2020. Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Paris, Corti, 2022.

⁶ Maurice Goudek, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956, p. 35.

⁷ *Ibid.*

⁸ De nombreuses études ont déjà signalé l'écriture des sens de Colette. On se reportera notamment à l'article suivant : Martine Charreye, « Sens », p. 989-1003, in *Dictionnaire Colette*, Guy Ducrey & Jacques Dupont (dir.), Paris, Garnier, 2019, p. 1002.

⁹ Colette, *Pour un herbier*, in *Œuvres*, t. IV, Claude Pichois & Alain Brunet (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001 [1ère éd. 1948], p. 890 ; désormais PH.

Colette surveille le cœur de la plante sous une loupe et en propose une description détaillée s'attardant à la forme pointue du sabot, à ses couleurs et aux images qui viennent par association. La vue est ensuite étayée par le goût. Poussée par une avidité d'apprendre, l'autrice n'hésite pas à goûter une « goutte infime » retrouvée à l'intérieur de la fleur, qui paraît aux yeux comme « translucide et figée », et en évoque « la saveur très modeste de pomme de terre crue » (PH, p. 891).

Sa sensibilité se penche également sur les petits animaux qui fréquentent la flore, les insectes. Dans *La Maison de Claudine* (1922), le dialogue entre la narratrice et sa mère s'interrompt pour laisser place au portrait d'une chenille de paon-de-nuit, soumise au regard et au toucher de Colette : « Tout est encore devant mes yeux [...] tout est sous mes doigts¹⁰ », écrit-elle.

Son ravage, autour d'elle, attestait sa force. Il n'y avait que lambeaux de feuilles, pédoncules rongés, surgeons dénudés. Dodue, grosse comme un pouce, longue de plus d'un décimètre, elle gonflait ses bourrelets d'un vert de chou, cloutés de turquoises saillantes et poilues. [...] – Maman, elle a tout dévoré ! [...] – Eh, qu'est-ce que j'y peux faire ? D'ailleurs, le lyciet qu'elle mange, tu sais, c'est lui qui étouffe le chèvrefeuille... – Mais la chenille mangera aussi le chèvrefeuille... – Je ne sais pas... Mais que veux-tu que j'y fasse ? Je ne peux pourtant pas la tuer, cette bête¹¹.

Produisant un brusque ralentissement du rythme du texte, Colette détaille avec fidélité la chenille. Elle décrit successivement la taille de celle-ci et les parties de son corps, leur forme, leurs couleurs et leur texture. Elle porte également le regard sur la végétation environnante – les feuilles, les surgeons et les pédoncules de la branche de l'arbuste – et les dégâts causés par la larve, signalés par le nom « lambeaux » et les participes passés « rongés » et « dénudés ». Cette « force » mène à son tour à une réflexion sur les interactions entre les êtres vivants. Si la chenille détruit le lyciet, elle protège en même temps le chèvrefeuille, car, Sido l'affirme, le lyciet « étouffe le chèvrefeuille ». Par l'intermédiaire de la mère, Colette attribue à l'insecte ravageur une place dans un système qui donne l'impression d'être naturellement équilibré. Cette perception d'harmonie, fondée sur l'interdépendance des êtres, reflète les évolutions de l'époque qui, notamment après la guerre, voit s'accroître au sein des milieux savants la conscience de l'unité du monde et de la responsabilité humaine.

De manière similaire, Colette sollicite le regard d'abord, et d'autres sens ensuite, pour broser le tableau des papillons dans le stade final de leur métamorphose. Dans

¹⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, in *Œuvres*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 [1^{ère} éd. 1922], p. 1002.

¹¹ *Ibid.*, p. 1001-1002.

son *Journal intermittent* (1949), l'autrice invite le lecteur à voir et à toucher un Paon-du-jour adulte :

Vous pouvez les voir à midi exactement, pourvu qu'il fasse soleil, brise faible, et qu'il n'ait pas plu pendant la nuit. Généreusement, je vous dévoile leurs dernières fêtes, je partage avec vous les derniers papillons [...] Ils ont faim, et ils vont bientôt mourir. Trompes déroulées, ils épuisent chaque fleur de l'épi, et palpitent à peine. [...] Vous pouvez les toucher sans qu'ils prennent leur vol. Velours nacarat ocellé de bleu pâle, mosaïque brune, rouge et rose, duvet d'or que la brise rebrousse comme un pelage [...] ¹²

Après avoir évoqué les parfums qui envoûtaient les alentours, « odeur de miel, odeur d'amande, de cire fine » (JI, p. 124), Colette nous entraîne dans une description qui fait jouer le regard aussi bien que le toucher. Des matières qui se caractérisent par la douceur, le velours et le duvet, alternent avec des passages riches en détails visuels dépeignant la coloration des ailes.

Cette volonté de regarder, de sentir et de toucher n'est pas sans rappeler les sciences naturelles qui fascinaient Colette¹³. C'est d'ailleurs l'attitude de l'entomologiste, prêt à sacrifier un être vivant pour mieux l'étudier, que Colette propose d'adopter lorsqu'elle écrit : « Vous pouvez aussi les capturer un par un et les crucifier sur une planche de liège. » (JI, p. 124) Or, elle précise aussitôt : « À moins que vous ne demeuriez, vous aussi, respectueux parce qu'ils sont beaux et parce qu'ils vont mourir dans quelques heures. » (JI, p. 124) Une nouvelle fois, Colette invite à valoriser la vie, tout en rendant au plus près la réalité tangible. Bien que l'auxiliaire « pouvoir » semble indiquer que le choix reste libre, la deuxième phrase suggère que le respect est la voie à suivre. Les arguments introduits par « parce que » orientent la réflexion dans ce sens : la valeur esthétique, conformément aux critères de valorisation de l'époque, et la mort naturelle imminente de l'espèce. À plusieurs reprises, Colette fait remarquer la fragilité de l'insecte en utilisant l'adjectif « dernier » et en combinant un futur proche avec un adverbe ou une locution adverbiale exprimant un court délai : « leurs dernières fêtes », « les derniers papillons », « ils vont bientôt mourir », « ils vont mourir dans quelques heures » ... En s'adressant aux lecteurs, l'autrice affirme que ceux-ci peuvent respecter la nature et suivre l'exemple de certains naturalistes, précurseurs des écologistes, qui s'inquiètent de la disparition des espèces et se tournent dès le XIX^e siècle vers le dessin et la description pour découvrir la nature¹⁴.

C'est aussi ce que fait Colette dans ses textes. Elle adopte ainsi la solution qu'elle

¹² Colette, *Journal intermittent*, in *En pays connu*, suivi de *Trait pour trait*, *Journal intermittent*, La fleur de l'âge, *op.cit.*, p. 124 ; désormais JI.

¹³ Voir Maurice Goudek, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴ Voir Patrick Matagne, *Comprendre l'écologie et son histoire*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002, p. 68-70.

propose elle-même pour épargner la souffrance aux animaux enfermés : « je m'engagerais volontiers à vous décrire la bête hors d'atteinte, et à vous donner sujet de rêver [...] »¹⁵. Colette rend présents les êtres les plus petits dans les moindres détails en sollicitant les sens. La vue paraît comme l'instrument principal de l'observation que les autres sens viennent compléter. Force est toutefois de constater qu'un autre sens prend parfois le relais. Dans « Flore et Pomone », le son précède la vision :

Le bruit d'élytre qui s'entrouvre, le bruit de patte délicate d'insecte, le bruit de feuille morte dansant, c'étaient les iris, dans la lumière propice et tamisée, desserrant la membrane sèche roulée à la base de leur calice, les iris qui par milliers éclosaient¹⁶.

Ainsi, Colette évoque le bruit de feuille morte avant de dévoiler « c'étaient les iris », et de passer à une description visuelle.

En considérant son attention pour le détail de la nature, on note que l'écriture des sens de Colette suscite des images mentales. Julia Kristeva et Méryl Pinque, parmi d'autres, ont noté que Colette emploie volontiers des métaphores et des identifications¹⁷. Guy Ducrey écrit également que les analogies de Colette procèdent « d'un foudroiement qui jette sur le monde une clarté jamais vue ». Observatrice attentive de l'univers naturel, elle fait émerger le concret en le « restitu[ant] comme neuf et éclatant¹⁸ » par un travail d'invention poétique. Comme l'a démontré Régine Detambel, ces expressions métaphoriques puisent souvent dans l'univers vivant¹⁹. En dépeignant les insectes, Colette emploie des métaphores dont le comparant provient également du règne animal. Ainsi, les couleurs de l'abdomen du lépidoptère permettent une comparaison avec le frelon. Ce parallèle se poursuit lorsque Colette lui confère un aiguillon :

Allez caresser le thorax, l'abdomen noir et or, la fourrure pénétrée de rayons qui habille un gros frelon, entêté à fouiller le cœur d'un calice d'althaea, et ne craignez pas son aiguillon. Il endure la caresse et ne se détourne que pour vous envoyer rapidement, d'une de ses pattes du milieu – « finis, tu me chatouilles ! » - un grand coup de coude... (JI, p. 124-125)

Dans la dernière phrase, la locution verbale « envoyer un grand coup de coude », ainsi que la prosopopée, laissent entrevoir une anthropomorphisation de l'insecte. Bien au-delà

¹⁵ Colette, *En pays connu*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ Colette, « Flore et Pomone », in *Œuvres*, t. IV, *op. cit.*, p. 527..

¹⁷ Méryl Pinque, « Métamorphose », p. 730-736, in *Dictionnaire Colette*, *op. cit.*, p. 730. Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, Tome 3 : *Colette*, Paris, Gallimard, 2004, p. 261-322.

¹⁸ Guy Ducrey, « Métaphore », p. 736-739, in *Dictionnaire Colette*, *op. cit.*, p. 736-737.

¹⁹ Régine Detambel, *Colette. Comme une flore, comme un zoo*, Paris, Stock, 1997, p. 13, *et passim*.

des *Dialogues de bêtes*, cette stratégie apparaît ponctuellement dans l'œuvre de Colette. Nous en retrouvons un autre exemple dans le portrait de la chenille, à laquelle l'autrice attribue des émotions humaines : « coléreuse », elle lance « une révolte vigoureuse²⁰ », lorsque la protagoniste la détache d'une branche de lyciet. Ces personnifications, loin de sous-entendre une perspective anthropocentriste, soulignent la proximité humain-animal.

À travers des analogies, Colette met en avant la continuité du vivant. Et ce d'autant plus quand le comparant et le comparé établissent un lien entre les règnes animal et végétal. Lorsque Colette décrit en détail la corolle de l'orchidée dans *Pour un herbier* (1948), elle établit une comparaison avec la pieuvre, qui est fondée sur une ressemblance de forme. Les bras asymétriques et le bec de perroquet rappellent les caractéristiques physiques de l'animal marin : « la pieuvre, car au fait, mon orchidée est une pieuvre : sinon les huit bras, elle possède le bec de perroquet des octopodes [...] » (PH, p. 891)

Les insectes apparaissent de façon comparable dans des descriptions de la flore. C'est avec une précision remarquable que Colette distingue les nuances et les changements des odeurs qui accompagnent la floraison du lilas.

Le lilas avant sa fleur [...] sent discrètement le scarabée, jusqu'au moment où épanoui, écumant, blanc, mauve, bleu, pourpre, il entasse [...] son toxique arôme d'acide prussique. Alors je regrette le parfum du lilas avant sa fleur, le parfum de sa tendre feuille encore brune, son exhalaison fugace, un peu agréable, un peu répugnante, d'élytre métallique. (PH, p. 897)

Si nous sommes d'abord frappés par l'omniprésence de mots du champ lexical de l'odorat, il faut noter qu'à deux reprises l'autrice ressuscite le parfum du lilas avant son épanouissement en évoquant l'odeur de deux insectes, le scarabée et l'élytre. Ces comparaisons entre les odeurs de la plante et celles des insectes montrent une fois de plus la démarche artistique des écrits de Colette où aucune petite créature n'échappe aux sens en éveil de l'autrice.

« vie [...] pour percevoir la Vie » : le minuscule au service du mysticisme

Le respect du vivant que Colette prône dans ses textes s'appuie sur une éducation laïque qui souligne la parenté des êtres par une observation fine du monde. Jeanne Bemers-Sauvan, quant à elle, greffe son écriture sur un panthéisme qui prolonge son éducation chrétienne. L'écrivaine s'inscrit dans une approche mystique inspirée par la théosophie. Ce système de croyances, popularisé par Héléna Blavatsky, qui réunit religions,

²⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 1002.

philosophie et sciences tout en cherchant à les transcender, donne à Bemer-Sauvan à la fois une démarche synchrétique qui se déploie dans une riche intertextualité et l'idée d'une « anima mundi²¹ ». Dans la conception de la mystique qu'adopte l'écrivaine, il ne faut pas distinguer entre les êtres qui peuplent l'environnement. Nous sommes « vie, uniquement vie, pour percevoir la Vie²² », une force immanente accessible par le contact avec le monde concret, un principe qui rejoint le transcendantalisme de Ralph Waldo Emerson, selon lequel l'humain, par ce même contact avec la nature, peut prendre conscience de la vérité²³.

Vu son interprétation du monde, Bemer-Sauvan saisit chaque forme traversée par la Vie, aussi minuscule soit-elle, par une écriture des sens. La vue joue un rôle primordial dans ses descriptions. Pierre Schoentjes note que le regard apparaît souvent en premier²⁴. Il en est ainsi dans *Mon âme en sabots* :

Je n'ai plus que mes yeux pour appréhender autour de moi le monde et, couchée ainsi sur le côté, mon regard à hauteur d'herbe ne voit que la forêt en miniature des plantes, jungle en raccourci que peuple l'étrange faune des insectes. (AS, p. 190)

Couchée par terre, c'est à l'aide de « [s]es yeux », de « [s]on regard » que la petite Marie « appréhende » l'herbe, qu'elle « voit » comme à travers une loupe agrandissant démesurément la végétation. Celle-ci lui apparaît comme une forêt, voire une jungle, dont elle précise à chaque fois la petite taille. Ses yeux tombent ensuite sur un insecte caché dans l'herbe :

un insecte cornu au bout d'un brin d'herbe grince une mélodie de grillon qu'il veut amoureuse et ses pattes semblent battre la mesure... Musique d'un autre monde, elle a pu m'amuser quand j'étais bien portante, mais aujourd'hui, vois-tu, grillon, j'ai bu comme un philtre la terrible musique humaine et je la sens qui coule en moi ! (AS, p. 190)

Au regard s'ajoute l'ouïe. Étant donné la récurrence des mots empruntés à la musique, nous sommes tentés de dire que c'est surtout le son produit par le grillon qui a attiré l'attention de la narratrice. Par le biais d'une synesthésie qui permet d'introduire le goût dans l'univers riche de sensations (« boire la musique »), elle explique que « la terrible musique humaine » s'est emparée d'elle et que le chant des insectes, « [m]usique d'un

²¹ Jeanne Bemer-Sauvan, *La Mystique de la ferme*, Paris, Stock, coll. « Les Livres de nature », 1933, p. 168 ; désormais MF.

²² Jeanne Bemer-Sauvan, *Mon âme en sabots*, Paris, Stock, 1933, p. 27 ; désormais AS.

²³ Voir Ralph Waldo Emerson, *Essai sur la nature*, Paris, Librairie internationale, 1865 [1^{ère} éd. 1836], p. 15-16.

²⁴ Pierre Schoentjes, « «Ce petit groupement d'animaux et d'humains de la ferme». Jeanne Bemer-Sauvan, de l'expérience sensible de la campagne à la fusion mystique », in *Revue Littératures*, n° 89, 2023, p. 70.

autre monde », ne peut plus la transporter. Elle renvoie ici aux expériences mystiques vécues auprès de la puissance divine immanente, ou plutôt l'incapacité de rencontrer « le Seigneur au jardin d'Éden de la nature » (AS, p. 209) dont l'humain serait chassé après sa première enfance. Dans ses récits Bemer-Sauvan annonce s'attaquer à la tâche difficile de traduire ces moments de communion mystique et nous invite ainsi à retrouver un contact harmonieux avec le monde naturel. L'écriture des sens crée des descriptions vivantes de la nature, mais est également mise au service d'une réflexion métaphysique.

Dans *La Mystique de la ferme*, la narratrice « pénétr[e] dans la conscience des abeilles » (MF, p. 81) grâce à son oreille qui précède ici l'échange du regard. En passant par le « bourdonnement harmonieux et le murmure des ailes » des hyménoptères, elle aboutit à « un rythme plus intérieur », qu'elle appelle « le son mystique » (MF, p. 80). Celui-ci est décrit comme une rumeur semblable à celle du coquillage qui est, à l'exemple du chant du grillon, présentée par le vocabulaire de la musique :

mes oreilles s'emplissent d'une sorte de rumeur. Ce n'est pas celle du coquillage et pourtant cela y ressemble, c'est une note unique prolongée et reprise sur un rythme égal ; c'est au-dessus de toute notation et cependant c'est musical et c'est en mineur comme celles de nos chansons d'hommes qui expriment le mieux l'âme. (MF, p. 81)

Afin de faciliter la compréhension de l'unisson qui se met en place, Bemer-Sauvan ressuscite nos sentiments devant le regard des insectes dont elle accentue le caractère mystérieux : leurs yeux sont successivement qualifiés de « glacés, fixes, secs, d'un éclat impassible de minéral » et d'« indéchiffrables » (MF, p. 81). En face des yeux muets des insectes, nous sommes comme saisis devant leur énigme : ils « n'expriment rien de ce que nous sommes habitués à trouver dans les yeux » et « reflètent [...] l'obscur instinct inconnu » (MF, p. 81).

Malgré le côté mystérieux des insectes, le double de Bemer-Sauvan échange un regard significatif avec eux. C'est par cette voie que la protagoniste plonge d'habitude comme dans un autre monde et qu'elle ressent la proximité d'« [u]n dieu ignoré ou [d'] une face inconnue du [s]ien » (MF, p. 88). Elle fait alors un constat surprenant : « moi la terrienne, moi l'humaine, moi l'intelligente, moi la mystique, prosternée tout à coup de terreur à découvrir que Dieu n'est pas compris tout entier en moi malgré cela ! » (MF, p. 88) L'anaphore « moi » insiste sur l'identité et marque l'écart ironique entre l'image qu'elle a d'elle-même et la réalité renvoyée par le regard des insectes.

La narratrice regrette d'être encore dans cet état de naïveté. Lorsqu'elle s'efforce de comprendre pourquoi elle n'arrive pas à suivre les principes hindous et continue d'écarter les insectes de l'Univers, elle précise être encore aux explications égocentriques de l'anthropocentrisme : « c'est que je me crois encore le seul but et le terme et que le monde des insectes n'évolue pas vers les hommes [...] » (MF, p. 89). Bemer-Sauvan

ne se contente, d'ailleurs, pas de considérer avec une égale attention les intérêts des insectes. Elle leur confère aussi une supériorité en opposant l'ignorance humaine à la conscience animale. Si la narratrice ne peut que chercher, les insectes « savent, œuvrent, travaillent, sont emportés vers leurs fins dans un absolu de connaissance... » (MF, p. 87) Contrairement aux humains, ils disposent encore d'une âme collective. En prolongeant l'expérience mystique, la protagoniste atteint « l'idée abeille » (MF, p. 82), l'âme-groupe qui meut les insectes, sans cesse, comme un tout. Bemmer-Sauvan décrit « l'archétype de la petite créature » (MF, p. 84) et dresse ainsi un portrait différent de celui des biographies d'animaux à la mode durant l'entre-deux-guerres, ou encore de celui des savants qui proposaient des descriptions précises de l'anatomie de l'animal à l'aide d'un microscope.

Une fois la méditation terminée, la protagoniste est derechef réduite aux expériences sensorielles et des portraits basés sur les cinq sens réapparaissent. Il reste que l'ouïe demeure le sens dominant dans les descriptions des insectes. Comme l'explique Bemmer-Sauvan, leur vie échappe souvent à la vue : « leurs milliers et leurs milliers de petites formes et leurs incessantes activités emplissent les nuits et les jours d'un patient labeur invisible » (MF, p. 85). La narratrice de *La Mystique de la ferme* est ainsi d'abord obligée de se fier aux sons. Tout comme Colette, Bemmer-Sauvan arrive à préciser des caractéristiques visuelles, liées aux activités des insectes en s'appuyant sur les sons et réussit ainsi à rendre visible l'invisible.

J'entends le déploiement rêche des ailes et des élytres de dure laque, le grignotement du fétu par les mandibules cornées, le fouissement du sable cri-cri chanteur emporté grain a grain hors du trou de grillon et j'entends le grillon lui-même, de mon enfance, korrigan familier, lutin cornu marqué de signes cabalistiques. (MF, p. 87)

Ces descriptions du détail font également passer un souffle poétique qui dévoile l'expérience mystérieuse de façon immersive et captivante. L'œuvre de Bemmer-Sauvan baigne dans une atmosphère énigmatique portée par les images. On se souviendra de la métaphore qui sert à la petite Marie à représenter des brins d'herbe comme une forêt minuscule. L'image nous réduit à la taille d'insecte et agrandit l'herbe, comme ses habitants. Les papillons « s'envolent, fantastiques, déconcertants oiseaux » (AS, p. 193). Il ne s'agit clairement pas d'une micro-forêt ordinaire. L'autrice spécifie que c'est une « Brocéliante », la forêt mythique de la légende du roi Arthur, peuplée « d'enchanteurs et d'enchantés » (AS, p. 192). Dans *La Haute Chevauchée*, une auto est de façon parallèle mais inversée dépeinte sous les traits d'un insecte agrandi : « Quel coup de baguette a donc agrandi une dure carapace de scarabée²⁵ ? »

Fantastiques et fabuleux, les êtres minuscules semblent relever de l'imaginaire.

²⁵ Jeanne Bemmer-Sauvan, *La Haute Chevauchée*, Paris, Scorpion, 1960, s.p.

De même les innombrables insectes sont représentés comme « de petits êtres fantastiques hérissés d'ailes, empanachés de cornes et de casques, vêtus de soie, recouverts d'armures, bardés de gorgerins, de jambières, de cuissards [...] » (MF, p. 86). Afin d'esquisser leur portrait, l'autrice puise dans le lexique militaire. Portant des armures, les insectes paraissent ensuite comme de « petits ouvriers de conte ou de rêve » (MF, p. 86). L'autrice propose ici une personnification, qui revient dans la description de l'œuvre des papillons aux stades de larve et de chrysalide qui « sont artistes, ouvriers, chirurgiens » (MF, p. 87). Il est ici tout aussi peu question d'adopter un point de vue anthropocentré. Bemer-Sauvan s'oppose à ce qu'elle appelle la « manie anthropocentrique qui nous leurre » (MF, p. 87). La plupart du temps l'autrice note les correspondances avec les êtres humains jusqu'à un certain degré, mais souligne sans cesse le côté inhumain de l'insecte : « elle possède le mouvement, la marche, le vol, elle a des organes comme la mienne, une sorte de sang, une bouche et ces yeux [...] inhumains » (MF, p. 88-89).

Notre lecture de la façon dont Colette et Bemer-Sauvan ont ciselé le détail montre que ces femmes ont toutes les deux transformé leur sensibilité pour la nature dans un geste créateur. Bien qu'elles écrivent dans des perspectives différentes, l'une marquée par le matérialisme et l'autre par le mystique, la fascination pour le vivant et les interdépendances qui le caractérisent, s'expriment dans les deux cas par une écriture originale, marquée par les sens, qui multiplie les figures d'analogie. Les deux écrivaines sont ainsi parvenues à appuyer leur légitimité en se réappropriant l'association stéréotypique entre la femme et la nature, tordant par là le cou aux clichés de leur époque.

Résumé

La montée de la conscience environnementale a conduit à l'émergence de l'écopoétique. Ce renouveau critique invite à revisiter l'œuvre de Colette en comparant ses choix à ceux de sa contemporaine, Jeanne Bemer-Sauvan. Étudiant les procédés littéraires utilisés par ces autrices pour décrire les détails de la nature, cette contribution éclaire la position de femmes à qui l'époque refusait l'intelligence abstraite, tout en leur reconnaissant une sensibilité propre à saisir la nature.

Mots-clés : écopoétique, écriture de la nature, écriture des femmes, écriture du détail

Abstract

The rise of environmental awareness has led to the emergence of French ecopoetics. This critical renewal invites us to revisit Colette's work and compare her choices to those of her contemporary Jeanne Bemer-Sauvan. By studying the literary devices used by these authors to describe the details of nature, this contribution sheds light on the position of women who were considered incapable of abstract intelligence, yet highly sensitive and connected with nature.

Keywords: French ecopoetics, nature writing, women's writing, writing of the details

Références bibliographiques

- BEMER-SAUVAN Jeanne, *La Mystique de la ferme*, Paris, Stock, « Les Livres de nature », 1933.
- , *Mon âme en sabots*, Paris, Stock, 1933.
- , *La Haute Chevauchée*, Paris, Scorpion, 1960.
- COLETTE, *La Maison de Claudine*, in *Œuvres*, t. II, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986 [1^{ère} éd. 1922].
- , *Journal intermittent*, in *En pays connu*, suivi de *Trait pour trait*, *Journal intermittent*, *La fleur de l'âge*, Paris, Fayard, 1986 [1^{ère} éd. 1949].
- , *En pays connu*, in *En pays connu*, suivi de *Trait pour trait*, *Journal intermittent*, *La fleur de l'âge*, Paris, Fayard, 1986 [1^{ère} éd. 1949-1950].
- , « Flore et Pomone », in *Œuvres*, t. IV, Claude Pichois & Alain Brunet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001 [1^{ère} éd. 1943].
- , *Pour un herbier*, in *Œuvres*, t. IV, Claude Pichois & Alain Brunet (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001 [1^{ère} éd. 1948].
- DUCRET Guy & DUPONT Jacques (dir.), *Dictionnaire Colette*, Paris, Garnier, 2018.
- DETAMBEL Régine, *Colette, Comme une flore, comme un zoo*, Paris, Stock, 1997.
- EMERSON, Ralph Waldo, *Essai sur la nature*, Paris, Librairie internationale, 1865 [1^{ère} éd. 1836].
- GOUDEKET Maurice, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956.
- KRISTEVA Julia, *Le Génie féminin*, Tome 3 : *Colette*, Paris, Gallimard, 2004.
- LARNAC Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.
- MATAGNE Patrick, *Comprendre l'écologie et son histoire*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2002.
- SCHOENTJES Pierre, « «Ce petit groupement d'animaux et d'humains de la ferme». Jeanne Bemer-Sauvan, de l'expérience sensible de la campagne à la fusion mystique », *Revue Littératures*, n° 89, 2023, p. 67-81.

Le Capitaine Colette : un héritage immatériel

Nathalie PROKHORIS

comédienne, Compagnie Trois six neuf, Paris, France

C'est lui qui se voulait faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément, d'écrire¹.

« Mon père (c'est Colette qui parle !), c'était un tonnerre de Dieu². » C'est en ces termes que Colette évoque son père dans un entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires* le 24 mars 1926 (Colette a alors 53 ans). Elle y revient à trois reprises au cours de l'entretien. Autrement dit, le Capitaine est un être tout à fait exceptionnel.

Dans ce même entretien, Colette rapporte à son interlocuteur³ l'anecdote, que voici. « Hier, dit Colette, j'ai reçu un cadeau qui m'a émue jusqu'au fond du cœur. Une amie m'a déniché un livre, un livre... Rarement cadeau ne m'a fait autant plaisir⁴. »

Ce livre, c'est une monographie, volumineuse (409 pages), d'un certain Capitaine (devenu par la suite Colonel) Godchot intitulée : *Le 1^{er} régiment de zouaves 1852-1895*⁵. Dans cet ouvrage, sont consignés de nombreux faits d'armes et notamment ceux du Capitaine Colette, père de l'écrivaine. Colette reprend du reste ce récit, très fidèlement, dans le chapitre de *Sido* consacré au Capitaine.

Car l'histoire pourrait commencer ainsi : *Il était une fois...* un fringant jeune militaire, un Saint-Cyrien, beau danseur, à l'accent chantant méridional, promis à un brillant avenir. Or, un jour, alors qu'il avait déjà servi en Kabylie, en Turquie, en Crimée

¹ « Le Capitaine » in *Sido*, Colette, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 517. La plupart des citations, sauf mention expresse, sont tirées de ce chapitre (p. 517 à 532).

² Interview, in *Les Nouvelles littéraires*, 24 mars 1926, reprise dans les *Cahiers Colette*, n° 12, 1990. p. 92-104.

³ Frédéric Lefèvre, romancier, essayiste et critique littéraire.

⁴ *Op.cit.*

⁵ Éd. Librairie centrale des Beaux-Arts, Paris, 1896.

(où il avait été blessé), il prit part à la Campagne d'Italie et, sur un champ de bataille, à Melegnano, perdit une jambe. Il avait 29 ans. Une page de sa jeune vie se tournait, brutalement et définitivement : finie la carrière militaire, finis les rêves de gloire.

Le voilà propulsé dans la vie civile. Et c'est loin de son Sud natal – il était originaire de Toulon – que le Capitaine Colette est envoyé, dans le petit village de l'Yonne, Saint-Sauveur-en-Puisaye, pour y occuper le poste de percepteur. Là, une autre page allait s'ouvrir et s'écrire. Là, dans ce petit village, une autre gloire l'attendait, non pas celle (somme toute éphémère) de mourir au champ d'honneur, mais celle, non des moindres, de devenir... le père de « notre » Colette.

La suite, à Saint-Sauveur, vous la connaissez : il rencontre Sido, sa « chère âme » comme il avait coutume de l'appeler. Sido – Sidonie Landoy – n'est pas non plus originaire de Bourgogne, c'est une « étrangère », née à Paris, elle a vécu en Belgique. Elle a été mariée – un mariage arrangé, elle n'avait pas de dote, ce qui constituait un handicap sérieux pour toute jeune fille en cette deuxième moitié du XIX^e siècle – à un riche propriétaire terrien, alcoolique notoire, violent, qui aura la bonne idée de mourir d'une apoplexie. À peine un an après le délai de viduité – ce qui fera jaser, on s'en doute – Sido épouse le Capitaine Colette.

* * * *

Très vite, en plongeant dans l'écriture de Colette, mon attention fut attirée par deux aspects récurrents au fil de l'œuvre, découvrant par là-même une posture tout à fait singulière de l'autrice.

En premier lieu, ce leitmotiv, qui parcourt l'œuvre, celui de sa non vocation littéraire. Et Colette insiste. « Qu'est-ce qu'une vocation ? C'est quelque chose à quoi on résiste difficilement, n'est-ce pas ? Eh bien moi, ni très jeune, ni très vieille, jamais je n'ai eu envie d'écrire⁶. »

En second lieu, sa manière particulière de brouiller les pistes entre fiction et réalité. En particulier quand apparaissent sous sa plume les souvenirs de son enfance – car, c'est elle qui parle, « une mémoire infailible ne guide mon souvenir qu'à travers le jardin embrouillé de mon enfance⁷ ».

Dans ce paradis perdu qu'est l'enfance, les figures parentales dominant : Sido, devenue mythe littéraire, mais aussi son père le Capitaine Colette, figure plus secrète, plus discrète, mais pourtant bien prégnante.

Je me suis intéressée plus particulièrement à ce personnage un peu méconnu du Capitaine.

⁶ Art.cit. in *Les Nouvelles littéraires*.

⁷ « Le Passé » in *Paysages et portraits*, Paris, Flammarion, 2002, p. 45.

D'autant que, si Colette clame haut et fort qu'elle ne voulait pas écrire, elle nous décrit son père comme « né pour écrire ». Mais que savons-nous de ce désir d'écrire du Capitaine ?

Nous en savons ce que Colette elle-même, témoin de premier plan en dit, transformé par le filtre du souvenir et celui de l'écrivaine qu'elle est devenue au moment où le Capitaine apparaît dans ses écrits.

Nous en savons ce que d'autres ont pu en dire. Le Capitaine Godchot, avec qui le Capitaine Colette eut des échanges épistolaires en vue d'écrire cette monographie sur les Zouaves. « Il adorait écrire⁸ », affirme celui-ci, et d'ajouter que sa grande ambition était de se lancer dans l'écriture d'une biographie de son ami Mac-Mahon.

Nous en savons ce que nous livrent les quelques lettres du Capitaine qui nous sont parvenues. Ainsi, à Godchot : « Je vous écris à bâtons rompus n'ayant aucun espoir de voir figurer mes lettres à la suite des admirables pages de Mme de Sévigné⁹ ».

Au poète Jean Aicard, dont il a aimé le roman *Pavé d'Amour* et à qui il propose de faire un compte-rendu dans différentes revues : « Je reprendrai pour le présenter à de nouveaux lecteurs, ma vieille plume de poète¹⁰ ».

Les allusions sont discrètes, teintées d'humour on le voit – un humour dont sa fille, vous me l'accorderez, fait fréquemment usage... un héritage là aussi peut-être, immatériel ? ! – mais teintées également d'une certaine mélancolie.

Il est tentant de se demander ce que nous auraient peut-être révélé la vingtaine de lettres du Capitaine figurant dans l'inventaire de la donation Jouvenel au Musée Colette mais qui ont disparu.

Il y a sinon quelques écrits, tangibles, du Capitaine : un article dans les *Nouvelles annales de Mathématiques*, pour la Société de géographie, une allocution prononcée en 1893 aux obsèques du Maréchal Mac-Mahon, ainsi que des poèmes patriotiques en alexandrins¹¹.

Ah ! les poèmes du Capitaine Colette ! Rien d'impérissable. Colette évoque avec humour le petit censeur qu'elle disait être pour son père quand il les lui soumettait. « Je te l'avais déjà dit la semaine dernière pour l'Ode à Paul Bert : trop d'adjectifs.¹² ».

De son côté, Colette elle-même ne s'est jamais aventurée sur le terrain de la poésie.

⁸ Interrogé par A.-A. Sprecher pour un article, « Le Capitaine Jules Colette » paru dans *Candide*, Paris, 21 août 1930. p. 3.

⁹ *Ibid.* p. 3

¹⁰ Lettre du 8 mars 1892.

¹¹ Poèmes patriotiques, in *Colette, sa famille – ses amis à Chatillon-Coligny*, André Fildier, Fildier Cartophilie, 1992.

¹² *Sido*, « Le Capitaine », *op.cit.*, p. 517.

« Nous nous toisions en égaux, et déjà confraternels », écrit Colette dans *Sido*¹³.

C'est avec tendresse que Colette célèbre cette complicité qu'elle entretenait avec son père sur les questions de style et d'orthographe. En 1952, dans *Le Figaro littéraire* cette fois, elle parle à nouveau de son père, à propos des difficultés de la langue française qu'elle dit avoir peu ressenties : « J'avais peut-être des dispositions, et un père très doué pour les particularités de l'orthographe. À sept ou huit ans, j'avais avec lui des conversations à ce sujet et j'aimais le trouver en faute¹⁴ ».

Cette complicité « littéraire » se prolonge dans un goût partagé pour « le nécessaire et le superflu de l'écrivain ¹⁵ ». Colette décrit avec une jubilation non dissimulée la table de travail de son père. Y trônaient plumes, encriers, règles, tampon buvard et autres outils d'écrivains, objets de toutes les convoitises de la petite Colette. Une description qui contraste avec les photographies connues du Capitaine Colette à sa table de travail, une table fort « sage » et peu encombrée.

On connaît aussi le goût de Colette pour le beau papier – ah, “les rames de papiers vergés, rayés, filigranés” qu'elle contemplait, enfant, sur chacun des côtés du bureau paternel ! –, pour les stylos également. Un très beau texte, peu connu et jubilatoire, décrit “l'emploi et les mérites [de chacun de] ses sept stylos qui se dressent, divergents, hors d'un petit pot de faïence bleue¹⁶ ».

Mais ce désir d'écrire, un désir secret et nourri sa vie durant, ce désir que le Capitaine n'aura pas pu réaliser (j'ose ici un rapprochement entre « la tristesse profonde des amputés » que Colette perçoit chez son père et cette impossibilité d'écrire, comme s'il était en quelque sorte « amputé » de l'écriture), ne serait-ce pas l'héritage que Colette a reçu, un héritage que l'on pourrait qualifier d'« immatériel » ?

Car l'héritage matériel dont parle Colette dans une lettre écrite à Natalie Barney juste après la disparition du Capitaine en 1905 – « je rapporte avec moi l'héritage paternel : un ruban de Crimée, une médaille d'Italie, une rosette d'Officier de la Légion d'honneur¹⁷ », ces décorations militaires ne constituent pas là son véritable héritage.

Mais il faudra un long processus de maturation, celui nécessaire « à l'absent pour

¹³ *Ibid.* p. 517.

¹⁴ Interview *Les Nouvelles littéraires*, 24 mars 1926, reprise dans les *Cahiers Colette*, n° 12, 1990. p. 92 -104.

¹⁵ « La Cire verte » in *Le Képi, Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 385.

¹⁶ « Graphismes », in *Cahiers Colette*, n° 2, 1979, p. 4.

Le fameux pot de faïence bleue se trouve au Musée Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye.

¹⁷ Lettre non datée de Colette à Natalie Barney, Domaine des Monts-Boucons, 1905 (« Chère Flossie, mon père est mort la semaine dernière [...] »). Le Capitaine Colette est mort à Chatillon-Coligny le 17 septembre 1905.

prendre sa vraie forme en nous¹⁸ » pour que Colette prenne la mesure de cet héritage paternel et approche au plus près celui que ni elle, ni Sido – « je crois qu'elle aussi, l'a mal connu¹⁹ » – n'ont vraiment connu.

Cette filiation, elle va la recueillir et même l'élaborer depuis sa table de travail. Car ce qui circule en filigrane sous sa plume, c'est toute la question de la transmission : « J'épelle, en moi, ce qui est l'apport de mon père, ce qui est la part maternelle²⁰ ».

Du Capitaine, puisqu'il est question ici de « transmission », Colette va d'abord recueillir le nom. Quoi de plus normal ? C'est bien l'usage que les pères donnent leur nom à leurs enfants. Oui, mais... ce patronyme deviendra le nom de plume de Colette.

Si elle signe parfois ses lettres du seul nom « Colette », puis publie sous le nom de Colette Willy, il faut attendre 1923 et *Le Blé en herbe* pour qu'elle l'adopte définitivement. Elle a alors 50 ans.

« Voilà que légalement, littérairement et familièrement je n'ai qu'un nom, qui est le mien²¹... »

Quand je parlais plus haut de ce long travail de maturation, en effet, il est intéressant de constater que le personnage du Capitaine apparaît dans les écrits de Colette en 1915 – le Capitaine est mort dix ans plus tôt – dans le chapitre « Un Zouave » (*Les Heures longues*), puis dans *La Maison de Claudine* en 1922, mais c'est sans conteste dans *Sido*, en 1930²² donc 25 ans après sa mort, que le portrait se fait plus précis. Et la filiation plus évidente, y compris dans l'humour propre à Colette père et que l'on retrouve chez Colette fille, accompagné de certains traits de caractère : « J'essaie, seule, d'imiter ce regard de mon père. Il m'arrive d'y réussir assez bien, surtout quand je m'en sers pour me mesurer à un tourment caché²³ ».

Dans *Sido* toujours, texte phare, Colette nous introduit à sa suite dans le salon d'une certaine Madame B. qui a « professionnellement commerce avec les esprits²⁴ ». L'esprit de l'homme âgé décrit par Mme B. en qui Colette reconnaît son père, veille activement sur elle. « Vous représentez ce qu'il aurait tant voulu être sur la terre. Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être. Lui, il n'a pas pu.²⁵ » Suit

¹⁸ *Sido*, « Le Capitaine », *op.cit.*, p. 524.

¹⁹ *Ibid.* p. 516.

²⁰ *Ibid.* p. 518.

²¹ *Œuvres*, t. III, *op.cit.*, *La Naissance du jour*, p. 286.

²² Réédité en 1930, *Sido* a été augmenté des deux parties, dont « Le Capitaine », qui ne figuraient pas dans la 1^{ère} édition de 1929.

²³ *Sido*, « Le Capitaine », *op.cit.*, p. 526.

²⁴ *Ibid.* p. 529.

²⁵ *Ibid.*, p. 530.

alors la découverte du secret du Capitaine.

Ce secret du Capitaine, que vous connaissez si vous avez lu *Sido*, mais que certains ignorent peut-être, j'avais choisi de ne pas le révéler au cours de cette communication, invitant les participants à venir assister au spectacle que j'ai eu la joie de présenter à l'issue de cette première journée de colloque.

Car dans cette pièce, *Colette, l'incorrigible... besoin d'écrire*²⁶, ce secret est révélé.

Cependant, il est difficile de résister à l'envie, ici, loin du contexte du colloque, de vous en dire un peu plus sur ce « secret » du Capitaine Colette.

Après sa mort, à la faveur de la transformation de son bureau en chambre à coucher, les livres de la bibliothèque furent déménagés. « Sur un des plus hauts rayons de la bibliothèque, je revois encore une série de tomes cartonnés, à dos de toile noire. Les plats de papier jaspé, bien collés, et la rigidité du cartonnage attestaient l'adresse manuelle de mon père. Mais les titres, manuscrits, en lettre gothiques, ne me tentaient point, d'autant que les étiquettes à filets noirs ne révélaient aucun auteur.²⁷ »

Une douzaine de volumes, des centaines et des centaines de pages, mais des pages... blanches, « le mirage d'une carrière d'écrivain²⁸. » Une seule page manuscrite : celle de la dédicace, à Sido²⁹.

Colette relate avec force détails cette découverte, mais le brouillage entre réel et fiction auquel l'autrice nous a habitués pourrait laisser croire qu'il s'agit là d'une trouvaille d'écrivain, et quelle magnifique trouvaille ! Pourtant un indice, notamment dans une lettre – réelle – de Sido à sa fille, datée du 15 mars 1911, soit plus de cinq ans après la mort du Capitaine, atteste de la véracité de ce témoignage. On y lit, en bas de page : « Encore du papier de papa ! » À n'en pas douter, il s'agit bien là des feuillets recyclés. Colette, qui dit avoir puisé dans « cet héritage immatériel au temps de [ses] débuts », raconte l'entreprise de recyclage : papier à dessin, papier à lettres, ordonnances (pour son frère Achille, médecin), papier pour recouvrir les pots de confiture ou encore garnir des tiroirs. Car... il ne reste rien de ces volumes censés contenir les œuvres complètes – mais fantômes – du Capitaine.

Le lien de Colette à l'écriture à travers la figure de son père est le fil conducteur du spectacle *Colette, l'incorrigible... besoin d'écrire*, spectacle qui continue de m'ac-

²⁶ Ce spectacle de la Compagnie Trois six neuf (www.cietroisixneuf.fr) s'est joué à Paris durant la saison 2023-2024, À La Folie Théâtre. Il est repris dans ce même lieu du 8 septembre 2024 au 5 janvier 2025, tous les dimanches à 19h. <https://www.folietheatre.com/?page=Spectacle&spectacle=429>

²⁷ *Sido*, « Le Capitaine », *op.cit.*, p. 531.

²⁸ *Ibid.* p. 532.

²⁹ « À ma chère âme, son mari fidèle : Jules-Joseph Colette. »

compagner, qui aura mûri en même temps que moi, avec un émerveillement toujours renouvelé pour cette écrivaine particulièrement féconde qui ne cessa, sa vie durant de se demander, comme un leitmotiv : « Mais quand s'arrête-t-on d'écrire ? ». Quant à la question de la transmission, qui parle du reste à chacun d'entre nous, quant à la question de cet héritage immatériel de Colette, elles continuent de me porter pour transmettre à ma façon, depuis une scène de théâtre, un peu de l'univers de Colette et de ce qui, dans son écriture, nous renvoie à nos propres héritages... immatériels peut-être.

* * * *

« Ne perds pas de vue que tout ce qu'on te dit est en réalité triple : façonné par celui qui le dit, refaçonné par celui qui l'écoute, dissimulé à tous les deux par le mort de l'histoire. »

Vladimir Nabokov, *La vraie vie de Sebastian Knight*

Résumé

Le personnage du Capitaine Colette, père de l'écrivaine, m'a toujours intriguée. Je m'étonnais que l'objet de toutes les attentions soit Sido, sa mère, quand les miennes, toutes subjectives et personnelles, s'attachaient au Capitaine. Mais surtout, il me semblait constamment deviner les traces de sa présence, en filigrane, sous la plume de Colette, et comme à son insu.

Ce sont ces traces immatérielles que nous allons débusquer et interroger.

Mots-clés : Colette, Capitaine Colette, Sido, Écriture, Héritage, Transmission, Littérature française

Abstract

From the very beginning of my studies on Colette, Captain Colette, Colette's father, was the character who has captured my attention and curiosity. That is why, I was surprised with the fact that Sido, Colette's mother, drew so much attention when my own, personal regard and admiration went for the Captain. But the most important of all is that I was always able to trace down his presence, delicately concealed behind Colette's pen, possibly to her ignorance. Our main goal, in the present article, is to try to detect those elements and designate Captain Colette's identity and personality.

Key words: Colette, Captain Colette, Sido, Writing, Heritage, Transmission, French literature

Références bibliographiques

COLETTE, *Le Képi*, in *Œuvres*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

COLETTE, *La Naissance du jour* in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

COLETTE, *Paysages et portraits*, Paris, Flammarion, 2002.

COLETTE, *Sido* in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

FILDIR André, *Colette, sa famille – ses amis à Chatillon-Coligny*, Fildier Cartophilie, 1992.

Cahiers Colette, n° 2, Société des Amis de Colette, 1979.

Cahiers Colette, n° 12, Société des Amis de Colette, 1990.

ENSEIGNER COLETTE AU XXI^e SIÈCLE

« La réussite est moins affaire de pensée que de rencontre de mots. »

(Mélanges, 1950)



Donner corps à l'œuvre de Colette

Bénédicte FABREGUETTE

Lycée Frédéric Mistral, Avignon

Caroline VEAUX

CPGE lycée Frédéric Mistral, Avignon

Et les étudiantes de khâgne :

Margot BIBÉRIAN, Clémentine DELCASSOU,

Justine GARCIN, Marie OSANNO, Lilou PIAT,

Juliette SIROP, Camille VALLON

Lycée Frédéric Mistral, Avignon.

Cette communication, portée par deux professeures et sept étudiantes, souhaite rendre compte d'une année passée en compagnie de Colette et de son œuvre. Profitant de l'inscription conjointe de *La Vagabonde* au programme du concours des ENS, et de la question « femmes, féminités, féminisme » au programme des terminales histoire des arts, nous avons engagé deux classes dans un « projet Colette », dont il s'agira ici de rendre compte.

Notre point de vue est celui de non-spécialistes de Colette, et c'est cette posture d'exploratrices du territoire Colette que nous souhaitons partager.

I. CONDUITE DU PROJET

1. Naissance du projet

Ce projet est né de l'inscription, au programme des ENS 2023, de *La Vagabonde*, œuvre que nous avons accueillie avec beaucoup de curiosité. Ces programmes associent quatre œuvres littéraires et trois axes d'études. Deux pièces de Marivaux (*La Dispute* et *La Double inconstance*), *Le Cid* de Corneille et *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier accompagnaient le roman de Colette. Les trois axes d'étude retenus étaient : le

théâtre, la représentation littéraire et la morale.

La Vagabonde est une œuvre rare dans les programmes scolaires. Dans son ouvrage *Les Mécanismes de la classicisation d'un écrivain*, Marie-Odile André montre comment, en faisant de Colette un classique des petites classes, l'institution scolaire a durablement orienté la réception de son œuvre. Le « noyau central du modèle scolaire » constitué autour de trois oeuvres (*La Maison de Claudine*, *Les Vrilles de la vigne* et *Sido*) a installé Colette comme une écrivaine de l'enfance, des animaux et de la nature, pratiquant des formes autobiographiques, au détriment de la romancière et de « la peintre de l'amour et de l'âme féminine¹ ». Dans le recensement des œuvres de Colette exploitées par les manuels scolaires effectué par Marie-Odile André, *La Vagabonde* n'apparaît qu'une fois. Il faut attendre les années 80 pour que soit évoquée son expérience plus scandaleuse de la scène, dans des manuels qui privilégient une relecture féministe de son œuvre. Voir *La Vagabonde* mise au programme offrait donc la possibilité de remettre en jeu cette image et d'exploiter les acquis les plus récents de la recherche.

Notre curiosité pour *la Vagabonde* tenait aussi aux formes théâtrales marginales qu'elle permet d'aborder. Le mimodrame, la pantomime, le music-hall sont des formes marginales rarement étudiées. Les programmes de concours des ENS, quand ils abordent le théâtre, prennent appui sur des textes de théâtre et privilégient donc un « théâtre pour les oreilles² », pour reprendre l'expression de Vinaver. L'originalité de ce programme, qui associait deux pièces de théâtre à deux romans sur le théâtre, permettait donc un excursus vers des formes moins classiques, dans lesquelles la part du texte est mino-rée, voire absente. Le voisinage avec *Fracasse*, qui mobilise le souvenir du théâtre du premier XVII^e siècle. et ses figures issues de la commedia dell'arte, le goût de Gautier pour les « spectacles oculaires³ » - cirque, ballet, spectacles équestres, pantomime d'un Gustave Debureau - constituait un ensemble d'une grande cohérence et invitait à par-courir des territoires moins arpentés, afin d'écrire une autre histoire du théâtre et des arts du spectacle.

2. Mise en œuvre du projet

Nous avons d'emblée décidé de centrer notre projet autour de la carrière scénique de Colette. Ce choix nous permettrait d'élargir le champ des disciplines convoquées, en rayonnant à partir du texte littéraire de *La Vagabonde*. La carrière scénique de Colette

¹ Marie-Odile André, *Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain, le cas de Colette*, coll. « Recherches textuelles », Metz, Université de Metz, 2000, p. 77.

² Michel Vinaver, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », in *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1998, p. 17.

³ Théophile Gautier, *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t.II, Paris, Hetzel, 1859, p. 175.

était aussi un lieu idéal pour observer comment une artiste femme investit un champ artistique, comment sa pratique est déterminée par des contraintes économiques, sociologiques et culturelles, comment celle-ci est valorisée ou non, et trouve à s'inscrire dans la mémoire collective. Enfin, dans le cadre d'une réflexion sur l'émancipation féminine par l'art, il s'agissait aussi de se demander comment la scène pouvait être un lieu de réinvention de soi.

3. Étapes de travail

Ce projet a mobilisé en khâgne le groupe de spécialistes de lettres modernes, composé de sept étudiantes, et en enseignement de spécialité « Histoire des arts » le groupe de terminale, composé de quatorze élèves. Le reste de la classe de khâgne travaillait, dans le cadre du cours de tronc commun, sur une approche plus littéraire de *La Vagabonde*.

Nous avons d'abord demandé aux étudiantes de khâgne de constituer un abécédaire, sous la forme d'un padlet, qui serait ensuite transmis aux élèves de terminale. L'enjeu était de permettre à des étudiantes de niveau L2 et L3 de s'initier à la recherche sur un objet de format restreint : une entrée d'abécédaire. Nous pouvions aussi nous appuyer sur des précédents et des outils récents comme le *Dictionnaire Colette*⁴. La commande était la suivante : établir pour chaque entrée une bibliographie, une iconographie et rédiger un texte de deux pages maximum sur l'entrée retenue. Le travail a permis de s'approprier des outils de recherche et des sites ressources comme *Retronews*, site de la BNF qui offre un accès aux archives de presse.

La constitution de l'abécédaire a commencé par le choix des entrées. Celles-ci devaient permettre de nourrir la réflexion des élèves de terminale histoire des arts, qui doivent pour leur épreuve de baccalauréat, constituer des portfolios associant cinq œuvres. Il s'agissait donc de leur fournir des appuis conceptuels et des éléments de problématisation autour de certaines notions transversales. Après consultation des attendus et des ressources du programme d'histoire des arts⁵, les étudiantes ont décidé de travailler autour des entrées suivantes : « Corps », « Culture physique », « Danse/mimodrame », « Économie », « Féminisme », « Genre », « Nudité », « Scandale », « Marginalité ».

Une fois réalisé, cet abécédaire a été présenté à la classe d'Histoire des Arts. Celle-ci avait déjà commencé à travailler sur le thème au programme et la réflexion de l'année

⁴ Guy Ducrey, Jacques Dupont, *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

⁵ « Femmes, féminité, féminisme : au carrefour des pratiques, des revendications, et des civilisations », *Eduscol*, <https://eduscol.education.fr/2492/femmes-feminite-feminisme-au-carrefour-des-pratiques-des-revendications-et-des-civilisations> [consulté le 24 mai 2024].

avait été ouverte avec la personne de Colette, et l'écoute d'un podcast de France Culture, *Colette affirmer sa liberté*⁶. Certaines entrées de l'abécédaire ont croisé des réflexions qui avaient déjà été menées dans le trimestre. Le padlet⁷ est devenu un outil de travail pour les lycéens qui se sont emparés de documents pour leur portfolio de baccalauréat. Malicia a travaillé sur la manière dont la mode transforme l'appréhension du corps dans l'art en rapprochant une photographie de Colette du portrait de Rosa Bonheur par Anna Klumpke. Matthias, quant à lui, s'est demandé si être artiste femme signifie nécessairement être féministe. Après avoir envisagé des figures importantes du féminisme dans l'art comme Judy Chicago et Niki de Saint-Phalle, puis des artistes plus réticentes à cet engagement comme Elisabeth Vigée-Lebrun et Joan Mitchell, la complexité de la position de Colette a été envisagée et mise en dialogue avec celle de Louise Bourgeois.

II. ENJEUX ET RÉFLEXIONS

Ce travail a ouvert des pistes de réflexion riches et stimulantes qui témoignent de l'intérêt que nous avons pris à l'œuvre de Colette et du parcours que nous y avons tracé. Trois points seront abordés, dans un dialogue qui fera entendre le point de vue des professeures et des étudiantes.

1. Œuvre littéraire vs œuvre scénique

Du côté des professeures...

L'intérêt premier de ce travail a été de réfléchir à la notion d'œuvre, et aux processus de légitimation et de constitution des canons. Si la plupart des élèves connaissaient le versant littéraire de l'œuvre de Colette, beaucoup ignoraient sa carrière scénique.

C'est d'abord cette disproportion que nous avons essayé de penser et de problématiser. Dans un entretien⁸ accordé par Frédéric Pouillaude au moment de la sortie du *Désœuvrement chorégraphique*⁹, celui-ci propose de distinguer les arts de la trace et les arts du geste et les types d'œuvres qu'ils produisent en prenant appui sur deux critères : la durabilité et la publicité. Si les arts de la trace comme la peinture ou la lit-

⁶ La compagnie des œuvres, « Colette, affirmer sa liberté, France-Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-colette#concept-about> [consulté le 24 mai 2024].

⁷ L'abécédaire réalisé par les étudiantes est consultable avec le lien suivant : <https://padlet.com/caroline-veaux1302/ab-c-daie-colette-kh-du-lyc-e-mistral-2dc96wju30ik3xi4>

⁸ Fabienne Brugère, « La disparition de l'œuvre, questions à Frédéric Pouillaude », *Nouvelle revue d'esthétique*, volume 8, n°2, 2011, p. 121-128.

⁹ Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2008.

térature ont pour médium même « une technique d'inscription et de trace » qui assure leur durabilité, leur publicité est plus complexe puisque l'oeuvre demande à être « exposée », « publiée » et « diffusée ». À l'inverse les arts du geste - danse, théâtre - qui « font de l'exposition publique leur noyau essentiel¹⁰ » se heurtent au caractère non durable de leur objet.

Ces deux critères proposés par Frédéric Pouillaude sont particulièrement opérants pour Colette. Artiste à la fois du geste et de la trace - et peu nombreux d'ailleurs sont ceux et celles qui peuvent se prévaloir de cette double pratique -, son oeuvre permet de réfléchir à cette double question de la durabilité et de la publicité. Si la carrière scénique de Colette a immédiatement connu une publicité maximale par sa charge scandaleuse et a permis de diffuser l'image de l'artiste et de la faire exister dans l'espace artistique de la Belle Époque, elle a ensuite été marginalisée, au profit de l'oeuvre littéraire jugée plus sérieuse et plus durable. Art sans mémoire, art disparu, la pantomime, le mimodrame sont des « théâtre en mineur¹¹ » comme les qualifie Ariane Martinez dans son ouvrage du même nom.

... et du côté des étudiantes

La question de la durabilité des oeuvres scéniques, leur difficulté spécifique à s'inscrire dans le temps nous a en effet intéressées : peu étudiée dans l'enseignement, la carrière scénique de Colette semble moins légitime que la transmission de son métier d'écrivaine. Parce qu'il a été peu décrit ou théorisé, le music-hall est fragilisé, sans histoire, marginalisé.

Lorsque nous nous sommes penchées sur les « traces » laissées par le music-hall (iconographie, articles de presse, affiches...), nous n'avons pu récolter au travers des archives qu'une image biaisée des spectacles dans lesquels Colette se produisait. Si le site *Retronews* a été une mine où trouver des témoignages sur la réception des spectacles de Colette, les articles mettaient surtout en lumière son caractère scandaleux et controversé à défaut d'y décrire son art. Par l'érotisme de ses performances scéniques, Colette a immédiatement obtenu une publicité maximale, et a pu exister dans l'espace artistique de la Belle Époque, comme l'entrée « Scandale » de notre abécédaire en témoigne.

Toutefois, aucune archive ne nous donnera jamais une vue complète de ces spectacles. Le roman, et les conférences de Colette nous ont paru alors la forme la plus durable pour les conserver, car usant d'images fortes, presque allégoriques. Nous avons par exemple toutes été marquées à la lecture de *L'Envers du music-hall*, par la vision d'une danseuse

¹⁰ Fabienne Brugère», art. cit., p. 122 pour toutes les citations du passage.

¹¹ Ariane Martinez, *La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

allaitant de son sein son « nourrisson [qui] couchait dans un lit de malles¹² ».

Ainsi, ces deux critères respectifs de « publicité » et de « durabilité » permettent de penser les rapports entre les différentes pratiques de Colette : pour les arts du spectacle, c'est bien le corps qui fait œuvre d'art.

2. Modes de présence de l'écrivain : de l'écriture à la pratique.

Du côté des professeures...

Le second aspect de notre travail s'est construit autour du rapport noué à la figure de l'artiste. Travailler sur la carrière scénique de Colette, c'est se confronter à Colette et surtout au corps de Colette, mis en scène dans de multiples photographies et évoqué dans de nombreux textes et articles de journaux. S'il est fréquent de travailler sur la représentation de l'écrivain dans la peinture ou la photographie, il est beaucoup plus rare de parler du corps physique, concret, d'un écrivain.

Cette présence a été l'occasion de réfléchir à ce besoin d'incarnation de la figure de l'auteur - et cela, en dépit de sa mort proclamée par Barthes ou par Foucault. Mais pour échapper au travers d'une curiosité purement biographique, il a fallu envisager ce corps comme un corps d'artiste et la scène, comme un lieu où faire de celui-ci une arme au service de son émancipation, qui agit en retour sur les spectateurs.

Il s'agissait aussi de se demander comment ce corps scénique se construit, se fabrique, apparaît et comment il agit en retour sur scène et sur les spectateurs. Il semble que la prise en compte de la carrière scénique de Colette invite aussi à réfléchir à d'autres modes de présence de l'écrivain et de l'artiste dans l'espace public, et résonne avec des réflexions théoriques contemporaines qui tendent à élargir, au-delà de la seule œuvre textuelle, l'œuvre d'un écrivain. Cette dimension peut être éclairée par les réflexions de Christophe Hanna qui propose dans la préface à *Explore* de Florent Coste de substituer la notion de pratique à celle d'œuvre. Après avoir dénoncé l'erreur qui consiste, selon lui, à réduire « l'écriture » à « un texte », puis le « texte » à ses « seules propriétés formelles », Christophe Hanna ajoute :

Cette attitude, typiquement théorique, conduit à négliger toute une part active de l'écriture littéraire, voire à ignorer certaines de ses formes. Passe encore si n'étaient concernées que quelques pratiques marginales, pouvant être tenues pour peu significatives par l'université, mais il s'agit là de toute une lignée d'auteurs canoniques comme Alphonse de Lamartine, Henri Michaux, Antonin Artaud. Chacun d'eux, pourtant producteur de textes, a pu, à tel ou tel moment de sa pratique d'écrivain, tenir le texte, *l'inscrit*, final

¹² Colette, « L'Envers du music-hall », p. 104-107, in Gérard Bonal et Frédéric Maget, *Cahier Colette*, Paris, Éditions de l'Herne, 2011, p. 107.

ou non, pour un élément non essentiel voire très secondaire de son *écriture* – autrement dit, de son *œuvre*. *Écrire*, est-il utile de le dire, n'est pas seulement inscrire. C'est une pratique qui inclut de multiples activités qui peuvent devenir primordiales, telles que voyager à cheval dans la forêt (Lamartine), prendre méthodiquement des substances psychotropes sous contrôle médical (Michaux)¹³.

Et si la danse, la pantomime, le maquillage même, étaient pour Colette des « opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom¹⁴ » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Franck Leibovici ? Cette réflexion a été nourrie par la découverte, lors de la confection de l'abécédaire, des multiples métiers de Colette.

... et du côté des étudiantes

Découvrir les métiers exercés par Colette a été une grande surprise. Grâce à l'entrée « Nudité » rédigée pour notre abécédaire, nous avons appris qu'elle avait ouvert des salons d'esthétique ; l'entrée « Culture Physique » nous a présenté une Colette soucieuse de l'entretien de son propre corps et non plus de ceux qu'elle embellissait dans les salons. Le sport, tout particulièrement la gymnastique et la boxe, ont façonné une compréhension de l'écriture comme un athlétisme chez Colette, une « lutte patiente contre une phrase qui s'assouplit », d'où l'on sort « courbatu¹⁵ ».

Nous avons ensuite lié l'expérience d'écriture de Colette à la pensée du geste, comme si l'écriture était le prolongement d'elle-même, et que cet exercice nécessitait de l'entraînement, de l'effort et une certaine force. De fait, nous sommes devenues beaucoup plus sensibles à certains passages du livre qui évoquent cet état spécifique propre à l'exercice d'écrire, tels que celui-ci : « Dans la souffrance et la dissimulation, elle s'exerce et s'assouplit comme à une gymnastique quotidienne pleine de risques... » LV, p. 86). L'écriture est réinscrite dans un acte très concret qui révolutionne l'image traditionnelle de l'écrivain au travail et se met au service de l'expression du corps comme dans la lettre que Colette adresse au Préfet de Paris de 1941 dans laquelle elle écrit « Regardez comme je tremble¹⁶ ! » avec une graphie grelottante.

Les « manières d'être » et « les façons » de faire de Colette, pour reprendre les mots

¹³ Christophe Hanna, « Comment se mobilisent les publics (l'écriture comme écosystème) » p. VII-XXII in Florent Coste, *Explore, Investigations littéraires*, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, p. XI.

¹⁴ Franck Leibovici, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Éditions Questions théoriques, Paris, 2020.

¹⁵ Colette, *La Vagabonde* [1910], Le livre de Poche, Paris, 1990, p. 68. On renverra désormais à cet ouvrage par le sigle LV.

¹⁶ Lettre autographe de Colette, adressée au Préfet de Paris, 31 octobre 1941, consultable sur le site Artvalorem, Maison de vente aux enchères, <https://www.artvalorem.fr/lot/93284/9657676-manuscrit-colette-lettre-et-ph> [consulté le 24 mai 2024].

de Marielle Macé¹⁷ (qui invite elle aussi à une extension de la notion d'œuvre), ont su infléchir l'image traditionnelle de l'écrivain au travail tout en nourrissant de nouvelles manières de le rendre présent à l'écriture.

3. La question de l'identité et du féminisme

Du côté des professeuses...

Le dernier point, et non le moindre, qui nous a occupées a été celui des rapports de Colette au féminisme. Suivant les modalités de questionnement soulevées par Yves Citton dans *Lire, interpréter, actualiser*, nous nous sommes demandé comment, cent cinquante ans après la naissance de Colette, « la différence entre les deux époques (leur langue, leur outillage mental, leurs situations socio-politiques) apporte un éclairage dépayasant¹⁸ » sur notre présent.

Partant de l'incompréhension soulevée par certaines déclarations de Colette, nous avons engagé les élèves à entrer dans une compréhension plus complexe, plus nuancée et plus historicisée aussi du féminisme.

La notion de « pratique » nous a permis aussi de penser l'action de Colette dans le champ du féminisme dans une perspective plus pragmatique. Dans *Styles*, Marielle Macé convoque Marcel Mauss qui use lui aussi de ce terme de pratique et les définit comme des manières d'être et de faire, des techniques du corps :

Des capacités, des possibles qui constituent, dans sa démarche, la dynamique humaine elle-même [...] : les corps apparaissent en effet comme des instruments affutables et affutés. [...]. De là, l'insistance sur les pratiques d'éducation et les conduites d'imitation : on apprend et on imite les gestes qui valent la peine¹⁹.

Quelques pages plus tôt, Marielle Macé invite à penser « l'autorité » et la « force de transmission des gestes, des modes d'être ou des façons de faire²⁰ ». C'est peut-être là que réside la puissance féministe de Colette : transmettre des gestes, des manières de vivre qui « valent la peine ».

¹⁷ Marielle Macé, *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.

¹⁸ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p.31.

¹⁹ Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016, p. 76-77.

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

...et du côté des étudiantes

La question de la sexualisation a d'abord retenu notre attention. Notre regard contemporain a immédiatement été sensible à la sexualisation que Colette (et Renée) ont subi en tant que femmes sur scène, leur corps étant parfois complètement désapproprié par le regard masculin des spectateurs : dans les journaux, la nudité est prétexte à des surnoms « Mme Willy les jambes nues²¹ » ou aux remarques lubriques des spectateurs comme cet homme qui s'écrie : « elle ne montre qu'un nichon, je veux y voir les deux » (LV, p. 106). Nous avons inscrit ce regard dans une tradition qui associe la femme artiste sur scène, à une prostituée, en nous demandant si le fait que l'outil de travail de l'artiste soit ici son propre corps, n'a pas favorisé le déclassement de cet art, jugé moins intellectuel que d'autres.

Toutefois, il nous a semblé que Colette se réapproprie son corps en en faisant un objet de travail, performant. Dans *La Vagabonde*, elle désacralise l'érotisme de la danseuse en évoquant sa transpiration et ses efforts physiques, et montre la réalité des chairs et des corps : le corps n'a plus rien d'érotique, c'est un corps de travail. De même, la pratique du nu n'est en rien immorale. C'est le regard du spectateur masculin porté sur elle qui la rend transgressive et sexuelle, comme le déclare d'ailleurs Colette dans un entretien accordé à André Parinaud : « la nudité n'a rien de sensuel, bien au contraire : elle est l'état virginal par excellence. Seul est obscène le regard que l'homme pose sur elle²² ».

Cette vision du corps féminin nous semble rejoindre des questionnements actuels féministes autour de la sexualisation du corps des femmes artistes. Preuve de ce caractère actuel de la diabolisation du corps féminin : les photos pourtant peu dénudées de Colette présentes dans notre document ont été censurées par Padlet.

La question du féminisme nous a particulièrement intriguées aussi. Avant de mener une étude approfondie de la carrière et des œuvres de Colette, nous la percevions comme une icône féministe. Nous avons donc découvert avec étonnement ses propos hostiles aux suffragettes, qui la « dégoûtent » ou méritent, selon elle, « le fouet et le harem²³ ». Pour justifier son opposition aux revendications politiques et civiques des féministes comme le droit de vote, Colette utilise aussi des arguments qui nous ont paru biologistes et sexistes, dignes de commentaires misogynes que l'on entend toujours aujourd'hui ; les sautes d'humeur des femmes, dues à leur cycle, les rendraient impropres à la vie politique.

²¹ Le Petit journal, « Esclandre au Moulin-Rouge en 1907 : Colette et une scandaleuse marquise huées sur scène », *Retronews*, <https://www.retronews.fr/arts/grands-articles/2023/01/27/scandale-moulin-rouge-colette-willy> [consulté le 24 mai 2024]

²² Colette, *Mes vérités, entretiens avec André Parinaud*, Paris, Éditions Écriture, 2014, p.109.

²³ Entretien avec Maurice Dekobra, *Paris-Théâtre*, 22 janvier 1910, cité dans « Féminisme », p. 417-428, in Guy Ducrey et Jacques Dupont, *Dictionnaire Colette, op. cit.*, p. 417.

Pourtant, dans sa vie comme dans ses oeuvres, Colette évoque aussi positivement les femmes et la féminité : Renée se revendique « en femme » (LV, p. 87), et se qualifie parfois de « femelle » (LV, p. 219). Cette valorisation biologique des femmes nous a paru d'abord réductrice, puisque les féministes contemporaines tendent à déconstruire les concepts de sexe et de genre. Cependant ses ouvrages évoquent aussi des enjeux sociaux, domestiques, sexuels ou reproductifs, plutôt rattachés aux vagues féministes postérieures à sa vie. Dans *La Vagabonde*, Renée, critique la « domesticité conjugale » (LV, p. 209), soit la charge mentale d'une femme mariée. L'évocation, dans d'autres ouvrages, de la pauvreté présente dans le milieu du music-hall, ou d'un avortement clandestin dans *Gribiche* la distingue du féminisme bourgeois de son époque et la rattache à un féminisme plus moderne.

Enfin, la vie même de Colette est parcourue de revendications qui nous sont plus familières ; elle mène une existence de femme libre, divorce, proteste contre la domesticité, se réapproprie son image par sa carrière théâtrale. Cette relecture féministe, bien que juste, doit être prudente ; Colette offre une perspective complexe et contradictoire.

Étudier Colette requiert donc un travail important de contextualisation et de compréhension des enjeux de son époque, de même qu'une connaissance fine de nos concepts contemporains, comme le prouve le pan *queer* de Colette que nous avons découvert. Ce mouvement, malgré son existence ancienne, est souvent invisibilisé dans l'histoire des luttes et sa mise en lumière est récente. Or, découvrir sur les réseaux sociaux, avant même de connaître son œuvre, la vie de Colette mise en avant comme preuve de cette ancienneté permet d'échapper au reproche selon lequel ce mouvement ne serait qu'une mode. Nous nous sommes alors engagées dans une enquête en rapprochant des mots et des concepts appartenant à des époques différentes : quoi de commun entre le « libertinage²⁴ » et le polyamour, entre « le véritable hermaphrodisme mental » (LPI, p. 57) ou les « êtres au sexe incertain » (LPI, p. 71) et le genre non binaire ? Pourquoi parler de « couple amoureux de femmes » (LPI, p. 102) plutôt que de lesbianisme ?

La complexité de Colette permet de ne plus penser le « féminisme » comme un ensemble uniforme, et d'étudier en profondeur toutes les nuances de ses différents mouvements. La vie et l'œuvre de Colette ne peuvent être, à notre sens, être qualifiées de « féministes » qu'après une réactualisation et une réelle compréhension des termes.

À l'issue de ce travail, et en guise de conclusion nous pouvons dire que nous avons le sentiment d'avoir trouvé en Colette un classique pour notre XXI^e siècle.

²⁴ Colette, *Le Pur et l'Impur* [1932], Paris, Le livre de poche, 2004, p. 33. On renverra désormais à cet ouvrage par le sigle LPI.

Résumé

L'inscription de *La Vagabonde* au programme des ENS 2024 et de la question « femmes, féminités, féminisme » au programme de terminale des spécialités « Histoire des arts » a été l'occasion de faire travailler ensemble deux classes du lycée Mistral d'Avignon, et de réfléchir à la réception contemporaine de l'œuvre de Colette. Ce travail, construit autour du témoignage croisé des professeures et des étudiantes, entend proposer à d'autres enseignants des pistes de travail dans l'œuvre de Colette.

Mots-clés : Colette, féminisme, archive, œuvre, pantomime, la vagabonde, genre, enseignement, réception, music-hall

Abstract

The occurrence of *The Vagabond* in the 2024 ENS curriculum and the topic “women, femininities, feminism” in the syllabus of the terminale class specialized in “History of arts” provided an opportunity to make two classes of Mistral high school of Avignon collaborate and reflect on the contemporary reception of Colette’s work. This production, built around a shared testimony of teachers and students, aims at offering other teachers potential approaches in studying Colette’s work

Key words: Colette, feminism, archive, work, mime, the vagabond, genre, teaching, reception, music-hall

Références bibliographiques

- ANDRÉ Marie-Odile, *Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain, le cas de Colette*, coll. « Recherches textuelles », Metz, Université de Metz, 2000.
- BONAL Gérard et MAGET Frédéric, *Cahier Colette*, Paris, Éditions de l'Herne, 2011.
- BRUGÈRE Fabienne, « La disparition de l'œuvre, questions à Frédéric Pouillaude », *Nouvelle revue d'esthétique*, volume 8, n°2, 2011, p. 121-128.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2017.
- COLETTE, *La Vagabonde*, Le Livre de Poche, Paris, 1990.
- COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, Le Livre de Poche, Paris, 1991.
- COLETTE, *Mes vérités, entretiens avec André Parrinaud*, Paris, Éditions Écriture, 2014.
- COSTE Florent, *Explore, Investigations littéraires*, Paris, Éditions Questions théoriques, collection « Forbidden Beach », 2017.
- DUCREY Guy et DUPONT Jacques, *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018.
- GAUTIER Théophile, *Histoire de l'Art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t.II, Paris, Hetzel, 1859.

- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manière d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.
- MACÉ Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.
- MARTINEZ Ariane, *La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2008.
- VINAVER Michel, « Théâtre pour l'œil, théâtre pour l'oreille », in *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1998.

Sitographie

- Artvalorem, Maison de vente aux enchères, <https://www.artvalorem.fr/lot/93284/9657676-manuscrit-colette-lettre-et-ph> [consulté le 24 mai 2024].
- « Femmes, féminité, féminisme : au carrefour des pratiques, des revendications, et des civilisations », *Eduscol*, <https://eduscol.education.fr/2492/femmes-feminite-feminisme-au-carrefour-des-pratiques-des-revendications-et-des-civilisations> [consulté le 24 mai 2024].
- La compagnie des œuvres, « Colette, affirmer sa liberté, France-Culture, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-colette#concept-about> [consulté le 24 mai 2024].
- Le Petit journal, « Esclandre au Moulin-Rouge en 1907 : Colette et une scandaleuse marquise huées sur scène », *Retronews*, <https://www.retronews.fr/arts/grands-articles/2023/01/27/scandale-moulin-rouge-colette-willy> [consulté le 24 mai 2024].

COLETTE ET LES ARTS DU SPECTACLE

« Je ne vois que le métier, la sueur ... le découragement...
C'est comme si j'étais seule à connaître l'envers de ce que les
autres regardent à l'endroit. »

(L'Envers du Music-Hall, 1910-1912)



L'ombre et la lumière dans *L'Envers du Music-Hall* de Colette

Sophie NICOLAÏDÈS-SALLOUM

Université arabe de Beyrouth

Après son divorce, Colette s'engage dans une troupe de music-hall. Elle évoque ces années où elle se produit comme mime et danseuse dans un recueil de 23 textes courts qu'elle intitule *L'Envers du Music-Hall* publié en 1913. Elle y rapporte des portraits, des dialogues, des impressions de ce monde particulier situé à la fois dans un espace créateur de fantaisie et dans le monde réel. Dans notre étude, nous avons accordé notre intérêt aux personnages féminins. Au fil du texte, actrices, danseuses, chanteuses, évoluent dans deux univers opposés : sur scène, sous la lumière des projecteurs et hors scène, dans l'ombre des coulisses ou du monde extérieur. La problématique pourrait se formuler ainsi : Comment est présenté le music-hall dans le recueil à l'époque où Colette s'y produit ? Comment Colette peint-elle l'artiste féminine sur scène ? Quelle personne réelle le masque de l'artiste dissimule-t-il ? Nous répondrons à ces questions dans un plan composé de trois parties : 1. Le music-hall à la Belle Époque. 2. Sous la lumière des projecteurs, la *persona* de l'artiste jouant un rôle. 3. Hors scène, dans l'ombre, la personne réelle.

1. Le music-hall à la Belle Époque

1.1. Un théâtre original et distinctif

Il présente une succession de numéros autonomes que Colette évoque dans des textes courts dont chacun est consacré à un personnage : entre autres, les danseuses Bastienne, Gitanette, la Viennoise rondelette dirigeant un « cirque miniature » composé de différents animaux, l'acrobate dont on ignore le nom, Dolly membre de la troupe de girls qui exécutent l'indispensable danse rythmée ; même des enfants font partie du spectacle. La narratrice, elle-même, et Brague exécutent un numéro de pantomime. S'y ajoutent

ceux qu'on ne voit pas sur scène nommés par l'écrivaine « les gagne-petit » : l'accompagnatrice, la caissière, l'habilleuse... La narratrice est présente dans tous les textes, soit comme personnage secondaire qui observe, écoute, dialogue avec les autres, soit comme personnage principal, mime et danseuse.

Un spectacle de music-hall vise à divertir le public, à le surprendre et à l'émerveiller en créant un univers de fantaisie par la mise en place de nombreux dispositifs comme des décors imposants, la présence d'animaux, les costumes colorés...

C'est à la fin du XIX^e siècle que l'« érotisme » est introduit au music-hall, contribuant au succès des spectacles. La mise en scène du corps féminin dénudé, paré de plumes, de froufrous, de dentelles forge une image mythique des spectacles parisiens de la Belle Époque.

Mais avant que le métier d'acteur ne devienne officiel, ce qui haussera ce statut de façon significative, le music-hall fut effectivement pour la majorité des artistes féminines une impitoyable épreuve et les textes de Colette décrivent les loges étroites et étouffantes, les longues heures de répétitions épuisantes, les maigres salaires... Bref, ce que voit le spectateur, c'est l'univers de fantaisie ; ce que Colette décrit, c'est la réalité du dur métier d'artiste du music-hall.

Elle explique son choix dans la Préface de l'édition Guillot en 1937 : « Ces nouvelles peignent le monde qui est de l'autre côté de la rampe¹. » Ce titre est donc thématique littéral puisqu'il renvoie au sujet central du recueil. Au cours du texte, l'écrivaine décrit tantôt le spectacle, tantôt relate les événements qui se déroulent dans les coulisses ou durant la tournée de ville en ville. Attardons-nous d'abord sur le spectacle.

1.2. Durant la représentation, deux espaces opposés

Au début du recueil, Colette évoque un music-hall particulier où la troupe doit présenter son spectacle. Le nom prestigieux dont la narratrice ne se souvient pas exactement annonce le bel avenir qui lui est promis : l'*Atlantic*, ou le *Gigantic* ou l'*Olympic*. Il comprend trois mille places et promet des divertissements divers : « un bar américain, des attractions au promenoir pendant les entractes, un orchestre de tziganes dans le hall² ». En fait, le bâtiment qui s'offre à leurs yeux est un chantier : « des tombereaux, chargés de sacs de plâtre, barrent la rue. Un échafaudage masque un édifice pâle, indécis, comme à peine figé, et des maçons moulent en hâte des femmes nues³... » Et la narra-

¹ Colette, *L'Envers du Music-Hall* in *Œuvres*, t. 2, Texte présenté, établi et annoté par Jacques Dupont, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 324. Toutes les références en texte et hors texte se réfèrent à cette édition.

² Colette, *ibid.*, p. 227.

³ *Ibid.*

trice ajoute à cette scène un détail qui révèle déjà la triste réalité de la vie des acteurs : « Nous sommes sûrs de tousser dans les loges, parce que le calorifère neuf chauffera trop ou parce qu'il ne chauffera pas assez⁴ ».

La fonction de cette description du bâtiment en construction a, en l'occurrence, trois rôles : un rôle explicatif en donnant des informations sur l'espace, évaluatif en exprimant obliquement un jugement de la narratrice sur l'objet décrit et symbolique : en effet, le music-hall inachevé détruit, pour les acteurs (Brague s'exclame : « Ce n'est pas possible !) l'illusion du prestige que son nom laisse entendre et, symboliquement, il reflète la médiocrité des représentations qui seront proposées au public. Plus tard, le théâtre fera faillite à l'image des acteurs qui ne connaîtront jamais la gloire.

Durant la représentation, le récit oppose deux espaces distincts : la scène illuminée et la salle plongée dans l'obscurité. Sur les planches, évoluent les artistes féminines dans leurs costumes de scène.

[Dans la salle obscure], le public, prostré, invisible ne verra rien de ce qu'il doit ignorer : le halètement rapide qui dessèche nos poumons, l'eau qui nous inonde et noircit la soie de nos costumes [...] ; il ne devinera pas, surtout, qu'une horreur nerveuse me soulève, à ne rencontrer, à ne palper que des mains, des bras, des joues, des nuques mouillées⁵ !

Par conséquent, ce que voit le spectateur, ce sont des corps féminins, anonymes, dont le costume révèle le rôle qu'ils incarnent, donc la *persona* de l'artiste qui répond aux rêves masculins. En effet, dès le début du recueil, les artistes sont désignées par leur rôle : l'ingénue, la duègne, la *girl*... ; elles n'ont pas de nom, pas d'individualité ; elles n'existent que par leur rôle. C'est plus tard que certaines d'entre elles acquièrent une identité, car la narratrice cite leur prénom : Bastienne, Marie Ancona, Dolly, Maud....

2. Les artistes du music-hall

2.1. Sous la lumière des projecteurs, la *persona* de l'artiste féminine

Selon Jung, « la *persona* dissimule à la fois une partie de la psyché collective dont elle est constituée et donne l'illusion de l'individualité. Elle n'est « rien » de réel », elle ne jouit d'aucune identité propre. Comparée à l'individualité du sujet, la *persona* n'est qu'une réalité secondaire⁶. » Elle est une formation de compromis entre l'individu et la société.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 81.

En effet, sur scène, revêtues du costume exigé par leur rôle, les femmes représentent l'image que la société se fait de l'artiste du music-hall.

Le vêtement de scène correspond souvent à la mise en valeur d'une partie sexuée de la femme [...] Les numéros féminins sont principalement à caractère érotique et le vêtement sert de support à la mise en scène du jeu de séduction entre l'héroïne et l'auditoire : jarretelles, corsage échancré, coton et mouchoirs insérés sous le vêtement ⁷.

Le maquillage sert également à valoriser la *persona* de l'artiste. La narratrice décrit les cosmétiques qu'elle utilise pour « masquer » son visage : crème, pot de rouge, vaseline, poudre... « Tant bien que mal, me voici ointe de ces graisses multicolores, et poudrée. J'ai le temps de contempler, avant l'heure de la pantomime, mon visage où reluisent, sous le soleil, les couleurs mêlées du pétunia violet, du bégonia, du volubilis bleu sombre⁸... »

Mais ce que le spectateur ignore, c'est que certains costumes pèsent très lourd, tel le costume de Peau Rouge porté par une danseuse : « Elle est pâle, malgré le fard [...] Elle soulève vers moi un pan de son costume brodé, alourdi de verroteries, chargé de cuir et de rubans, de métal et de perles, et murmure ; « Et avec ça, il pèse dix-huit livres⁹ ! ». Bien souvent, les costumes se transforment en vêtements de torture, mais les artistes souffrent en silence et le spectateur ne se doute pas des efforts accomplis pour que l'image de l'artiste corresponde à leurs attentes.

Cela prouve que le théâtre est bien le lieu de l'illusion qui cache la réalité de la vie d'artiste. Mais, en l'occurrence, la femme évoluant sur scène est la projection du fantasme masculin, la projection de son ombre, comprenant, selon Jung, l'inconscient personnel, couche superficielle de l'inconscient masculin¹⁰.

Cette assertion est confortée par les vêtements portés par certaines danseuses mettant en valeur les zones érogènes du corps féminin : jarretelles, corsage échancré, robes décolletées, coton et mouchoirs insérés sous le vêtement pour rendre la poitrine plus opulente... Tout concourt à matérialiser la femme-objet, séductrice et convoitée.

De plus, très tôt, le « nu » est introduit dans le spectacle ; Colette, elle-même, qui jouait dans des mimodrames, remplace le maillot traditionnel par le nu authentique dans

⁷ Virginie Matte, *Démystification et réhabilitation des héroïnes du music-hall chez Colette*, Mémoire soutenu à l'Université du Québec, Montréal. 2006.

⁸ Colette, *op.cit.*, p. 241.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jung distingue une couche superficielle de l'inconscient qu'il appelle « l'inconscient personnel » contenant les désirs refoulés et une couche plus profonde qu'il nomme « l'inconscient collectif » comprenant des contenus et des modes de comportement qui sont les mêmes partout, chez tous les individus. Nous en parlerons dans la sous partie consacrée à la marginalisation de l'artiste.

La Romanichelle et *Pani*, ce qui choque la société de l'époque : « Ce qui fait scandale à l'époque, [affirme Michèle Sarde], s'explique par le naturalisme avant-gardiste de Colette qui fut toujours plus à l'aise dans la nudité que dans le déguisement social¹¹ ».

Ainsi la lumière factice des projecteurs éclaire un être de l'ombre, un corps dépourvu de toute personnalité, une femme incarnation du désir masculin refoulé et subissant la réprobation du corps social.

2.2. La marginalisation de l'artiste

L'artiste est également refoulée dans l'ombre, marginalisée par la « société bien - pensante », la société patriarcale qui lui attribue uniquement le rôle d'épouse et de mère. Or, les héroïnes de Colette évoquées dans ce recueil sont mères célibataires, divorcées ou célibataires, des femmes libres qui, par les circonstances ou par choix, évoluent dans un milieu discrédité et ne correspondent pas aux standards imposés par la structure sociale de la Belle Époque. Selon Julia Kristeva, « ni l'impératif de la reproduction de l'espèce, ni celui de la stabilité sociale – tous deux garantis par le couple – ne guident la pensée de Colette. Rien qu'un constant souci d'affranchissement du sujet¹² ».

En outre, en tant qu'artistes du music-hall qui subviennent à leurs besoins en utilisant leurs ressources physiques, ces femmes sont assimilées à des prostituées et, par conséquent, ostracisées. Colette confie dans un article du magazine *Vogue* paru en 1932 qu'elle-même a été l'objet de sévères critiques à ses débuts comme mime et danseuse.

Il faut ajouter que l'Église catholique, depuis des siècles, condamnait les artistes qui n'avaient pas droit aux sacrements. À la mort de Colette, le clergé refuse « un enterrement religieux à celle qui était montée sur les planches¹³ ». En effet, comme elles exhibent leur corps aux regards de l'homme et l'incitent à commettre le péché de la chair, les artistes féminines incarnent le Mal. Cette image enfouie dans l'inconscient masculin résulte de la crainte universelle de tomber sous le pouvoir de domination d'une femme et, en même temps, l'attrance même de cet esclavage. C'est pourquoi « l'attitude dépréciative que bien des hommes adoptent envers les femmes témoigne d'une tentative inconsciente de dominer une situation qu'ils sentent à leur désavantage¹⁴ ». L'homme projette alors son *anima*¹⁵ sur la femme en général et l'artiste féminine en particulier.

¹¹ Michèle Sarde, *Colette : libre et entravée*, Paris, Stock, 1984, p. 264.

¹² Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Paris, A. Fayard, 2000, p. 423.

¹³ Michèle Sarde, *op.cit.*, p. 460.

¹⁴ Esther Harding, *Les mystères de la femme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976, p. 45.

¹⁵ Selon Jung, « l'*anima* est un archétype, l'image intérieure du féminin, enfouie dans l'inconscient collectif masculin. La femme peut alors apparaître comme la déesse ou la démonsse ». Cf. Sophie Nicolaïdès-Salloum, *Méditerranée, terre et femme*, Liban, Kaslik, 2003, p. 178.

Il est donc évident que le statut d'artiste place les femmes qui se produisent sur la scène du music-hall hors du milieu conventionnel respectueux des normes instaurées par la société patriarcale et la religion. Elles évoluent ainsi dans l'ombre, objet d'opprobre aux yeux du groupe social qui se conforme aux diktats de la domination masculine. Selon nous, ce comportement révèle un sentiment enfoui dans l'inconscient collectif de la société patriarcale.

Pourtant, hors scène, ces femmes font preuve de qualités qui révèlent une lumière intérieure.

3. La personne réelle mise en lumière par l'écriture

3.1. Le courage des artistes

Colette vivant le quotidien des artistes féminines constate qu'elles font preuve d'un grand courage : elles supportent sans se plaindre l'atmosphère étouffante ou glacée des loges, les souffrances physiques causées par leurs vêtements de scène (le corset de Bastienne est une « cuirasse de supplice », le corps de Maria Ancona est griffé par les bords coupants des pendeloques de perles, le cuivre découpé à l'emporte-pièce).

Elles souffrent aussi de la faim. Le regard de Miriam « malheureux, enragé et affamé... demande à manger » ; Bastienne s'abstient de se nourrir durant une journée et garde son corset toute la nuit « pour couper la faim ». Leurs rêves consistent à manger à leur faim. « Moi, si j'avais de l'argent, je me payerais un bon sandwich au jambon », confie l'une d'elles. « Moi, j'aimerais encore mieux une choucroute », affirme une autre¹⁶.

Mal payées, elles cumulent plusieurs métiers à l'instar de la mère Louis qui tricote partout sans arrêt pour une maison de bonneterie ou de Maud qui danse aux soupers de la Bonne Hôtesse. Mais rien ne les détourne des représentations et le spectateur ignore les souffrances endurées dans les coulisses.

3.2. Des femmes libres

Ces femmes assument aussi leur statut de femmes libres, à contre-courant de l'image conventionnelle de la femme épouse et mère. L'écrivaine consacre un texte à Bastienne (« L'enfant de Bastienne »), fille-mère, qui continue à se produire sur scène malgré sa grossesse.

Elle se serre, jalouse de montrer, surtout en scène, sa taille pliante, sa haute silhouette

¹⁶ Colette, *op.cit.*, p. 270.

mince aux larges épaules. Elle injurie en riant son fardeau, le frappe du plat de la main : « Ce qu'il me donne faim ! » Elle commet sans mauvaise pensée les imprudences héroïques des filles sans le sou ; ayant payé sa semaine d'hôtel, elle se couche quelquefois sans avoir dîné ou soupé¹⁷ ...

Après la naissance de l'enfant, elle emmène le nouveau-né au théâtre de huit heures à minuit ; elle le place dans le coin le plus chaud de sa loge, « un compartiment de vieille malle tendu de papier à fleurettes, posé entre deux chaises. C'est le berceau pitoyable d'une toute petite Bastienne vivace comme une mauvaise herbe¹⁸ ». Elle se hâte entre deux représentations pour allaiter sa fille.

Mais Bastienne aura un avenir plus heureux que celui de ses compagnes. « Un brave garçon de commerçant, ébloui autant qu'apitoyé, a emporté la mère et l'enfant un soir de Noël que Bastienne réveillonnait avec quatre sous de marrons chauds¹⁹ ». Désormais, elle aura un gîte chaud et elle mangera tous les jours à sa faim.

Pour sa part, l'accompagnatrice, délaissée par son amant et mère d'un garçon, refuse la présence d'un homme dans sa vie. Elle avoue avoir peur du mariage, craignant d'être de nouveau abandonnée. Lucide, elle connaît la réalité masquée derrière « la lumière du théâtre, les paillettes, les costumes, les figures maquillées²⁰ ». Elle se contente de rester comme ça, avec son petit garçon dans sa jupe, tous les deux bien à l'abri²¹. Comme sa créatrice, le personnage « voit » à l'envers ce que le spectateur « regarde » à l'endroit.

Un autre exemple de ces femmes qui osent défier les conventions de l'époque est la danseuse Gitanette à qui Colette consacre un texte. Elle forme un couple avec une autre danseuse, Rita. « Elles vivaient tout haut ingénument, à côté de moi [...], heureuses de travailler ensemble, de se réfugier l'une dans l'autre défendues l'une par l'autre de la prostitution désolante, de l'homme souvent méchant²². »

Mais cette histoire d'amour qui éclaire brièvement l'obscurité de la vie réelle, se termine mal. Lorsque la narratrice revoit Gitanette quatre ans plus tard, elle est morne et seule, changée. Rita l'a quittée. Cette femme qui n'avait jamais eu d'ami, avait perdu

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 271.

¹⁹ *Ibid.*, p. 273.

²⁰ *Ibid.*, p. 278.

²¹ L'accompagnatrice est le porte-parole de Colette. Dans un entretien à Radio France, elle déclare : « La lumière du théâtre, les paillettes, les costumes, les figures maquillées, les sourires, ce n'est pas un spectacle pour moi, tout ça... Je ne vois que le métier, la sueur, la peau qui est jaune au grand jour, le découragement... C'est comme si j'étais seule à connaître l'envers de ce que les autres regardent à l'endroit. » (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-micro-fiction-envers-du-music-hall-de-colette>) [consulté le 15/05/2024].

²² Colette, *op.cit.*, p. 309.

ses parents toute petite, n’enviait pas les amants heureux ou les familles. Elle se disait : « J’ai tout ce qu’ils ont, puisque j’ai Rita²³ ». Il ne lui reste plus comme compagne que la souffrance. Mais, dit-elle pour finir, « il me semble que je ne saurais plus quoi faire si je ne souffrais pas. Ça me tient compagnie²⁴ ».

Bien que Colette ait affirmé qu’elle n’était pas féministe, ses textes prouvent, en partie, qu’elle est à l’avant-garde de ce mouvement. Dans ce qui suit, nous verrons dans quelle mesure cette assertion est confirmée.

3.3. Colette, une féministe avant la lettre

Pour Frédéric Maget, président de la Société des amis de Colette et directeur de la Maison de Colette, l’écrivaine « cultive le féminisme “différencialiste” plutôt qu’“universaliste”, tel que le conçoit Simone de Beauvoir (égalité des droits, dont le droit de vote). Elle cultive la différence entre le féminin et le masculin. Ce qui est très intéressant, c’est ce qu’elle en fait : chez Colette, la femme est forte, indépendante, volontaire, libre, alors que l’homme est volontiers faible, sensible, et qu’il pleure facilement²⁵ ».

Dans le recueil, en mettant en scène des femmes qui ne se préoccupent pas des contraintes sociales, qui assument leur statut d’artistes du music-hall, Colette conseille indirectement à toutes les femmes d’assumer leurs paradoxes, de se frayer un chemin vers la liberté, leur liberté. Pour l’accompagnatrice, par exemple, la présence d’un homme dans sa vie n’est pas nécessaire. Par le biais de son personnage, Colette livre un message résolument féministe : une femme peut être pleinement une femme, pleinement libre en l’absence d’un homme.

En définitive, l’ombre semble l’emporter sur la lumière. Une lecture superficielle ne voit dans la vie des artistes féminines que la misère, la faim, la fatigue, la désillusion, la solitude. Mais l’écriture de Colette les élève sur le plan humain, éclaire leur vie intérieure, met en relief la force d’assumer leur destin, de ne jamais baisser les bras, de continuer à se produire sur scène pour le divertissement des spectateurs, malgré le mépris de beaucoup d’entre eux pour leur métier. Ce qui n’est pas le cas de l’écrivaine. Elle réhabilite les artistes féminines, écorche les idées préconçues, condamne le mépris social dont elles sont l’objet en conférant à ses héroïnes une identité spécifique et des qualités ignorées par la société conventionnelle. Finalement, la lumière l’emporte sur l’ombre. Colette a connu le bonheur au cours des années passées au music-hall, en compagnie de

²³ *Ibid.*, p. 310.

²⁴ *Ibid.*, p. 312.

²⁵ « Entretien avec Frédéric Maget », <https://information.tv5monde.com/Propos-recueillis-par-Claude-Vittiglio,-2021.-https://information.tv5monde.com/terriennes/lcrivaine-colette-scandaleuse-eprise-de-liberte-et-feministe-paradoxe-37334> [consulté le 20/05/2025]

ces êtres méprisés par la société « bien-pensante ». Dans la préface de l'édition Guillot, elle affirme : « Toutes les nouvelles réunies sous le titre *L'Envers du music-hall* datent d'un temps que j'appelle heureux ²⁶ ».

Résumé

Après avoir quitté Willy, Colette s'engage dans une troupe de music-hall où elle se produit de 1906 à 1912 dans des numéros de mime et de danseuse. Elle évoque ces années dans un recueil de 23 textes courts qu'elle intitule *L'Envers du Music-Hall* publié en 1913. Dans ce recueil, Colette a voulu montrer ce que les spectateurs ne voient pas, c'est-à-dire les coulisses des théâtres, le quotidien des artistes féminines du music-hall que nous avons privilégiées, leur condition précaire et souvent misérable. Elle a partagé leur vie durant les tournées et les spectacles. Au cours de la narration, elle rend hommage à ses compagnes, actrices, danseuses, chanteuses, évoluant dans deux univers opposés : sur scène, sous la lumière des projecteurs et hors scène, dans l'ombre des coulisses ou du monde extérieur. L'écriture de Colette rend hommage à ces femmes en mettant en relief leur endurance, leur force intérieure, leur résilience devant les difficultés posées par la misère. Elle peint des portraits saisissants de vérité en même temps qu'elle exprime son empathie pour ces femmes méprisées par la société bien-pensante qui assument leur statut d'actrices du music-hall et s'efforcent de jouer le mieux possible leur rôle pour divertir le public. La problématique pourrait se formuler ainsi : Comment est présenté le music-hall dans le recueil à l'époque où Colette s'y produit ? Comment Colette peint-elle l'artiste féminine sur scène ? Quelle personne réelle le masque de l'artiste dissimule-t-il ? Nous répondrons à ces questions en étudiant le music-hall à la Belle Époque, un théâtre distinctif et original, la *persona* de l'artiste jouant un rôle sur scène et, dans l'ombre, la personne réelle.

Mots-clés : music-hall, artiste, spectacle, société patriarcale, *persona*, personne, inconscient, *anima*

Abstract

After having left Willy, Colette joined a music-hall troupe where she performed from 1906 to 1912 in mime and dance numbers. She evokes these years in a collection of 23 short texts that she called *L'Envers du Music-Hall* published in 1913. In this collection, Colette wanted to show what spectators do not see, that is to say the backstage of the theatres, the daily life of the female music-hall artists that we have privileged, their precarious and often miserable condition. She shared their life during tours and shows.

²⁶ Colette, *op.cit.*, p. 324.

During the narration, she pays tribute to her companions, actresses, dancers, singers, evolving in two opposing universes: on stage, under the spotlight and off stage, in the shadow of the wings or the outside world. Colette's writing pays tribute to these women by highlighting their endurance, their inner strength, their resilience in the face of the difficulties posed by poverty. She paints strikingly truthful portraits at the same time as she expresses her empathy for these women, despised by right-thinking society, who assume their status as music-hall actresses and strive to play their role as best they can to entertain the public. The problem could be formulated as follows: How is the music-hall presented in the collection at the time when Colette performs there? How does Colette paint the female artist on stage? What real person does the artist's mask conceal? We will answer these questions by studying Music-hall in the Belle Époque, a distinctive and original theatre, the *persona* of the artist playing a role on stage and, in the shadows, the real person.

Key words: music hall, artist, show, patriarchal society, persona, person, unconscious, *anima*

Références bibliographiques

- AWIT Carole, « Représentations du masculin et du féminin dans *La Vagabonde* de Colette », Revue *Interactions*, n° 2, 22 juillet 2022, Université Saint Joseph, Liban, p. 165-180.
- CHEYRONNAUD Jacques, « Le genre artistique comme théorisation. Le grand récit du music-hall », *Édition de l'École des hautes études en sciences sociales*, juin 2022, p. 171-196 <https://books.openedition.org/editionsehess/20911?lang=fr>.
- COLETTE, *L'Envers du music-hall* in *Œuvres*, t.2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 223-324.
- HARDING Esther, *Les mystères de la femme*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976.
- JUNG Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964, p. 81.
- MATTE Virginie, *Démystification et réhabilitation des héroïnes du music-hall chez Colette*, Mémoire soutenu à l'Université du Québec, Montréal, 2006.
- NICOLAÏDÈS-SALLOUM Sophie, *Méditerranée, terre et femme*, Liban, Kaslik, 2003.
- SARDE Michèle, *Colette : libre et entravée*, Paris, Stock, 1984.

Sitographie

- « Entretien avec Frédéric Maget », <https://information.tv5monde.com/> Propos recueillis par Claude Vittiglio [consulté le 20/05/2024].

Nature et artifice dans *L'Enfant et les sortilèges*, féerie-opéra : tradition et avant-garde

Camille GUYON-LECOQ

Université de Picardie-Jules Verne (UPJV),
Centre d'Étude des Relations et Contacts
Linguistiques et Littéraires,
(CERCLL-UR 4283)

C'est une anecdote bien connue : Maurice Ravel avait très mal vécu le fait que Stravinski se soit montré, avec une certaine morgue, ostensiblement indifférent à l'égard de son poème symphonique, *La Valse*. C'est que, tenant Ravel pour inférieur à Debussy, Stravinski poussa la critique jusqu'à le qualifier d'« horloger suisse », faisant par là de l'équilibre de sa position, à égale distance de l'académisme de la « Schola Cantorum » et de la révolution tonale de Schoenberg, un exemple supposé de tiédeur ennuyeuse. La musique de Ravel avait été blâmée aussi, parfois même éreintée, par un certain nombre de critiques qui avaient fustigé le caractère artificiel de ses compositions. Ravel avait dénoncé l'incompétence de ces contempteurs, non pas seulement avec hauteur, mais même avec une profondeur qui nous a fourni le point de départ des réflexions qui vont suivre, en posant cette question où perce une ironie provocatrice, sûre de son fait : « Mais est-ce qu'il ne vient jamais à l'idée de ces gens-là que je peux être "artificiel" par nature¹ ? »

Ravel « artificiel par nature », dans ses compositions, auxquelles, fugitivement, il s'identifie (« je peux ») : la formule est hardie. Le jeu du naturel et de l'artifice doit nécessairement être interrogé quand on se penche non pas seulement sur la musique de Ravel mais plus spécifiquement, ici, sur ce tout que composent la poésie et la musique ensemble, un « ballet-féerie », devenu « féerie scénique », et finalement « fantaisie lyrique » comme *L'Enfant et les sortilèges*². On forge ici pour cette œuvre l'appellation,

¹ Michel-Dimitri Calvocoressi, *Musician's Gallery*, London, Faber & Faber, 1933, p. 51.

² Fantaisie lyrique en deux parties, musique de Maurice Ravel, Durand et fils [1925, av. août], impr. Lebois, Bar-sur-Aube, [s.d.], 14 x 21, 26 p. 1 F. Le texte est commodément disponible, accompagné d'un guide

de « féerie-opéra » pour faire à son endroit un essai d'analyse qui consiste à voir en elle un inédit qui porte à son point ultime cette révolution qu'avait accomplie, à la fin du XVII^e siècle, le premier opéra des Modernes de la grande Querelle qui avaient opposé aux œuvres classiques, caractérisées par une unité artistique dont une poétique savait juger, le premier essai d'une union des arts suscitant un « art de l'effet » auquel seule une esthétique pouvait rendre justice. *L'Enfant et les Sortilèges*, œuvre de Ravel sur un texte de Colette³, qui est le premier qu'elle ait écrit pour la scène musicale, a ceci d'énigmatique qu'en l'absence de manuscrit on ne peut savoir exactement, pour l'imagination et la représentation visuelles des formes et des couleurs, pour ce qui relève du spectacle en costumes et en mouvement, quelle est la part de Colette seule et quelle est la part produite par sa collaboration avec le compositeur surtout, mais aussi avec le chorégraphe, maître du ballet autant que de la mise en scène, et avec le créateur des costumes et des décors⁴, forcément inspirés de certaines des suggestions de Colette, mais interprètes, aussi, du texte et, conséquemment, partiellement libres de suivre, avec Ravel, certaines intuitions de leur imagination propre, non seulement à la lecture de Colette, mais aussi à l'écoute de la musique de Ravel. En tout cas, poser cette question au sujet de la musique de Ravel, c'est forcément la poser au texte de Colette, que nous envisagerons ici de son point de départ, pour partie mystérieux, à son point d'arrivée : un texte à la fois écrit très vite et laissé longtemps en suspens, puis enrichi dans la collaboration avec Ravel, compositeur génial qui, de son côté, s'il a beaucoup tardé, n'a, finalement, jamais avancé aussi vite dans une composition que dans celle de *L'Enfant et les Sortilèges*.

On sait la difficulté d'écrire, maintes fois évoquée ou invoquée par Colette, aussi bien que par les commentateurs modernes, soucieux d'écarter l'injuste soupçon selon lequel des textes de sa plume pourraient relever d'une littérature facile et troussée à la diable. Cette lenteur, pourtant, semble avoir été aussi évanescence pour l'écriture de ce

d'écoute, dans *l'Avant-Scène Opéra, Ravel. L'Enfant et les Sortilèges. L'Heure espagnole*, Paris, Éditions Premières Loges, n° 299, juill.-août 2017, édition refondue du n° 127, janv. 1990.

³ Créée le 21 mars 1925 à l'Opéra de Monte-Carlo sous la direction de Victor de Sabata dans une chorégraphie de George Balanchine et des décors d'Alphonse Visconti, l'œuvre a d'abord reçu un accueil mitigé, avant d'être représentée à l'Opéra-Comique le 1^{er} février 1926 et à La Monnaie de Bruxelles dix jours plus tard. Elle ne sera représentée à l'Opéra de Paris que le 17 mai 1939 sous la direction de Philippe Gaubert, dans une chorégraphie nouvelle, mise en scène par Serge Lifar et des décors et des costumes de Paul Colin avec, dans le rôle de l'Enfant, la soprano Jacqueline Courtin.

⁴ Si nous sont connus le manuscrit autographe complet (sd) de la partition d'orchestre initialement détenu par les Éditions Durand, dorénavant conservé aux Archives du Palais princier de Monaco, ainsi que la version de l'œuvre pour piano et voix, réduite entre 1920 et 1925 par l'ami de Ravel, Roger Garban, accompagnateur, pianiste, arrangeur et orchestrateur, correcteur d'épreuves pour les Éditions Durand, en revanche, du manuscrit de Colette, non localisé, nous ne connaissons qu'une page fournie par la violoniste et critique musicale Hélène Jourdan-Morhange, alias « Moune », trait d'union entre Colette et Ravel, in *Ravel et nous*, préfacé par Colette, Genève, Éd. Du Milieu du Monde, 1945, p. 112-113.

qui deviendra *L'Enfant et les Sortilèges*, que les éventuels états du texte que peut susciter la collaboration avec un compositeur. Si les traces en sont, communément assez rares, nous devons, en la circonstance, nous contenter de quelques allusions dans la correspondance avec Ravel qui ne signale aucun désir de coupures, mais suggère juste quelques ajouts dont nous pouvons constater la présence dans le texte définitif et qui nous semblent d'autant plus intéressants qu'ils sont peu nombreux. Le génie de Colette aura donc été, d'emblée, l'exercice d'une puissance d'imagination hors du commun pour la scène dans l'invention d'un genre nouveau, indissolublement littéraire, musical, dansé et spectaculaire — on dirait aujourd'hui intermédial — propre à remplir l'essentiel des souhaits du compositeur. Elle dit avoir troussé son « petit poème », en à peine plus d'une semaine, ceci « à son grand étonnement » :

Vint le jour où M. Rouché me demanda un livret de féerie-ballet pour l'Opéra. Je ne m'explique pas encore comment je lui donnai, moi qui travaille avec lenteur et peine, *L'Enfant et les Sortilèges* en moins de huit jours... Il aimait mon petit poème et suggéra des compositeurs dont j'accueillis les noms aussi poliment que je pus. « Mais, dit Rouché après un silence, si je vous proposais Ravel ? » Je sortis bruyamment de ma politesse et l'expression de mon espoir ne ménagea plus rien. « Il ne faut pas nous dissimuler, ajouta Rouché, que cela peut être long, en admettant que Ravel accepte⁵... »

Ce petit poème, troussé en huit jours, n'est cependant pas, à soi seul, l'œuvre définitive, qui est à plusieurs mains, comme le sont d'ordinaire, en France, depuis le XVII^e siècle au moins, les œuvres poétiques et musicales dramatisées, produits d'une collaboration forcément étroite entre les artistes. On en jugera par cette lettre de Ravel à Colette dans laquelle il se dit à la fois, en tant que musicien, « collaborateur [...] défaillant », mais aussi, en tant que lecteur précis, sinon poète en second, du moins esprit assez imaginatif pour suggérer des « modifications ». Il apparaît le véritable auteur de l'idée non seulement de mâtiner la tasse et la théière anglaises d'esprit nord-américain et de musique noire-américaine, mais encore d'accorder une place considérable au récit de l'écureuil, ce qui est, pour notre propos, important :

Chère Madame,

Dans le même temps que vous manifestiez devant Rouché le regret de mon silence, je songeais, du fond de mes neiges, à vous demander si vous vouliez encore d'un collaborateur aussi défaillant. L'état de ma santé est ma seule excuse : pendant longtemps, j'ai bien craint de ne pouvoir plus rien faire. Il faut croire que je vais mieux : l'envie de travailler semble revenir. Ici, ce n'est pas possible ; mais, dès mon retour, au commencement d'avril, je compte m'y mettre, et commencer par notre opéra. À la vérité, j'y

⁵ Colette, *et alii*, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éd. du Tambourinaire, 1939, p. 120.

travaille déjà : je prends des notes, sans en écrire une seule, je songe même à des modifications... N'ayez pas peur : ce n'est pas à des coupures ; au contraire. Par exemple : le récit de l'écureuil ne pourrait-il se développer ? Imaginez tout ce que peut dire de la forêt un écureuil, et ce que ça peut donner en musique ! Autre chose : que penseriez-vous de la tasse et de la théière, en vieux *Wegwood* (*sic*) noir, chantant un ragtime ? J'avoue que l'idée me transporte de faire chanter un ragtime par deux nègres à l'Académie Nationale de Musique. Notez que la forme, un seul couplet, avec refrain, s'adapte parfaitement au mouvement de cette scène : plaintes, récriminations, fureur, poursuite. Peut-être m'objecterez-vous que vous ne pratiquez pas l'argot nègre-américain. Moi qui ne connais pas un mot d'anglais, je ferais comme vous : je me débrouillerais. Je vous serais reconnaissant de me donner votre opinion sur ces deux points, et de croire, chère Madame, à la vive sympathie artistique de votre dévoué
Maurice Ravel⁶

Il en va généralement ainsi d'une œuvre intermédiaire : le texte évolue aussi selon les désirs ou les besoins du musicien, qui, au point de départ, adapte lui-même son inspiration de compositeur au texte. Nous dirons ici le « texte » premièrement parce qu'on n'a jamais employé, à l'époque —et surtout pas sous la plume de ses auteurs— le mot de « livret » pour cette œuvre. Faut-il écrire « le poème », comme l'a écrit d'abord Colette « mon petit poème » ? « Poème » en prose ou non, à dire vrai ? C'est factuellement erratique⁷, et il n'est pas banal, à cette date, d'écrire en une si grande quantité de langues ou de langages divers et inventés — le franglais de la théière ou le « chinoâ » de la tasse, par exemple— dans un poème ou encore une « fantaisie », destinés à la mise en musique et à la scène. Poème en prose en plusieurs langues, réelles ou supposées, et encore plus de voix (la mélodie, le récitatif, l'aria coloratura, le cri, le parlé, le chuchoté, le bouche-fermée, le chanté-parlando) et nous ajouterons à cela les différents genres d'écriture, notamment celui qui dit le spectacle : il peut arriver que les descriptions des décors et des personnages imaginés, mêlées aux didascalies proprement dites, soient plus longues que le « texte » lui-même, support verbal de la musique vocale. La langue

⁶ Maurice Ravel, *Lettres, écrits et entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, Lettre à Colette, 27 février 1919.

⁷ Il peut arriver que le récitatif frôle d'assez près la prose poétique ([Les Pâtres et les Pastoures] « Nous n'irons plus sur l'herbe mauve / Paître nos verts moutons » (*op. cit.* p. 65), qu'il intègre une chanson poétique prompte à déteindre elle-même sur les vers qui la suivent ([La princesse] « Celle que tu appelais dans ton songe / La nuit passée. / [...] / Tu te chantaï à toi-même : « Elle est blonde/ Avec des yeux couleur du temps. » / Tu me cherchais dans le cœur de la rose / Et dans le parfum du lys blanc » *Ibid.*) : au contact de l'ébauche d'un air, les vers, libres d'abord, gagnent presque des rimes et un rythme plus canonique. La régularité de formes poétiques raisonnablement stables est plus souvent employée dans les moments burlesques ou facétieux ([La Théière] « I punch, Sir, I punch your nose / I knock out you, stupid chose ! » ou [La Tasse] « Ça-oh-râ, Ça-ka-ra, harakiri, Sessue, Hayakawa / Hâ ! Ça-oh-râ toujours l'air chinôa. » (*ibid.* p. 61) que dans les moments pathétiques (par exemple, l'Horloge, accablée : après un alexandrin régulier « Ah ! laissez-moi cacher ma honte et ma douleur », chante le vers suivant, aussi bref que prosaïque : « Le nez contre le mur », avant de traverser la scène « *sonnant lamentablement* », *ibid.*).

théâtrale se trouve ainsi concurrencée par une combinaison d'*ekphraseis* et de proto-récits qui flirtent d'assez près avec le genre descriptif, sinon exactement avec un romanesque poétique⁸. Il faut bien, comme dans les opéras baroques, tenir ces descriptions d'imaginations visuelles pour essentielles dans ce « ballet-féerie » devenu « fantaisie » qu'on avait commandé à Colette. On pourrait risquer, au sujet de cette œuvre le mot de « pièce », mais il serait peut-être le plus discutable de tous, parce qu'il semble rabattre absolument *L'Enfant et les Sortilèges* sur le genre de l'opéra ou de l'opérette, alors même que fait rage, à cette date, le débat sur la différence entre la « fantaisie lyrique » et l'opérette, dont on déplore la décadence. Si, malgré le décalage dans le temps (Colette devant attendre que Ravel se remette de la mort de sa mère, de soucis de santé et de la guerre pour entamer sérieusement le travail), l'autrice et le musicien se conforment à la composition à 4 ou 6 mains d'un ouvrage lyrique, selon la tradition inaugurée, très lointainement, par Quinault et Lully (soit le poète et le compositeur — qui réglait aussi le ballet — et le décorateur), c'est avec une autonomisation du successeur du maître de ballet, l'alors prestigieux chorégraphe Balanchine, et on ne peut que soupçonner un probable partage du troisième rôle, celui du « décorateur » et costumier, Bisconti qui, sans évidemment être un exécutant, hérite ici, à l'évidence, d'idées partagées, échangées, discutées par le compositeur et l'autrice, la question de savoir qui fut le premier véritable « metteur en scène » restant *in fine* partiellement indécise, tant le poème aussi bien que la composition musicale imposent déjà de directions. Par ailleurs, non seulement Ravel s'est tôt engagé dans la voie de l'impressionnisme musical qui use de l'harmonie comme d'une couleur, avec des dissonances non résolues, dans une maîtrise hors pair de l'orchestration, mais encore il a personnellement montré des aptitudes dans l'ordre du dessin, de la décoration d'intérieur, dans la mise en scène et en espace d'un lieu, intérieur comme extérieur, ce qui pourrait éclairer à la fois l'esprit de sa collaboration avec Colette et ce qu'il entend par le naturel et l'artificiel. En effet, quand, en 1920 Ravel quitte Paris pour s'installer en bordure de la forêt de Rambouillet au belvédère de Montfort-l'Amaury, il aménage les lieux en choisissant personnellement les meubles, les tentures, les papiers peints muraux dont il dessine lui-même certains motifs, en concevant, le crayon et les couleurs à la main, les plans de son jardin japonais. En contrepoint, la relation du naturel et de l'artificiel doit être interrogée, non pas chez Colette en général, mais chez Colette-écrivain-pour-Ravel, ce qui présente d'elle une image assez différente du reste de son œuvre. Si, dans son rapport à l'événement, dans la posture du reportage, Colette nous invite bien à « voir et non inventer, palper et non imaginer⁹ », dans *L'Enfant et les sortilèges*, en raison même du genre de l'œuvre et

⁸ Voir par exemple, au sujet du Feu « Il tente un dernier sursaut pour se libérer, brille encore un instant, puis s'endort, roulé dans les longs bras et les longs voiles. Au moment où il cesse de briller, l'ombre envahit la chambre le crépuscule est venu, il étoile déjà le ciel et la couleur du ciel présage le lever de la pleine lune. » (*ibid.*, p. 63)

⁹ Colette « Notes inédites », BNF, cité par Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, Paris, de Fallois, 1999,

des conditions de sa création autant que de sa mise en scène, c'est, par la décision de Ravel, tout l'inverse qui se produit : il laisse même Colette dans l'ignorance totale de la manière dont les choses seront effectivement, matériellement, représentées. Et elle s'en plaint, mais le jour où ses imaginations sont mises en scène, elle exulte.

On peut faire l'hypothèse d'une vraie rencontre entre deux génies qui se révèlent l'un à l'autre, l'un par l'autre et transforment ensemble, d'abord chacun pour son compte, mais finalement dans une vraie rencontre, nouvelle pour l'un comme pour l'autre, cette question du naturel et de l'artificiel. En effet, si au Belvédère, Ravel nous révèle sa philosophie de la mise en scène en ces termes : « Artifice des arts décoratifs imitant la nature au salon, composition d'une nature artificielle au jardin » et si cela paraît, d'abord, assez peu accordé au goût de Colette comme à ce qui se dessine en général dans ses œuvres, ce n'est pas non plus exactement ce qu'on lit dans *L'Enfant et les Sortilèges*, comme si Colette aussi bien que Ravel étaient, dans cette œuvre, sortis tous deux, et peut-être l'un par l'autre, l'un à cause de l'autre, de leur manière habituelle, de leur tournures usuelles et peut-être même de ce qu'il est commun de nommer désormais d'une formule assez laide, mais évocatrice, leur « zone de confort ».

Cette activité de Ravel au Belvédère est strictement contemporaine de sa collaboration avec Colette, entre 1919 et 1925, pour l'écriture, après *L'Heure espagnole*, « comédie musicale », de *L'Enfant et les Sortilèges*, « fantaisie lyrique ». S'interroger sur le naturel et l'artificiel dans cette œuvre impose qu'on s'intéresse tout particulièrement aux objets du décor, qui ordinairement figurent le réel inanimé, ceci en particulier parce que ces objets sont, dans l'œuvre, non des objets inertes, mais des personnages dansants et chantants. C'est bien là une idée de Colette, dans laquelle Ravel s'est reconnu et qui pose la question du naturel et de l'artificiel d'une manière sensiblement changée. Elle ouvre sur la question, connexe, des personnes et des objets, qui interroge aussi, en creux, sur la place, éminente dans *L'Enfant et les Sortilèges*, des animaux. Parmi eux, justement, si la musicologie invite préférentiellement à s'arrêter sur les chats, parce que Ravel répond ici ironiquement au duo des chats de Rossini en leur attribuant des sons curieusement discordants, plus artificiels sur la scène lyrique, d'une certaine façon, d'être trop naturels, nous nous attacherons, pour notre part, à la figure de l'écureuil. Il est justement celui que Ravel a suggéré à Colette de transformer en personnage assumant un récit qu'il voulait plus long, ce qui fait de lui, dans la distribution classique traditionnelle des œuvres poétiques et musicales, le soliste chargé de l'aria. L'écureuil a donc, par suite, hérité d'un rôle central et développé, qu'il n'avait manifestement pas autant dans le « petit-poème » initial, si on en croit la lettre de Ravel, longuement cité *supra*. On retiendra en particulier la phrase qui le dit voix de la nature et son interprète, aussi bien qu'elle fait du récit de l'animal le sujet naturel et même idéal d'une élaboration

ration musicale : « Imaginez tout ce que peut dire de la forêt un écureuil, et ce que ça peut donner en musique ! » L'écureuil, objet de la colère de l'Enfant, qui le blesse, est aussi, par sa place dans la fable, aussi bien que par sa fonction dans l'élaboration d'un « récit », instrument de la rédemption. En effet, il est l'être sur lequel l'Enfant, en un certain sens transitoirement « enfant sauvage », fait l'expérience d'une empathie qu'il met activement en pratique, ce qui lui vaudra, finalement, plutôt que d'être durablement et cruellement poursuivi par le peuple du jardin-forêt, l'indulgence des animaux.

Si, suivant aussi bien Ravel que Colette, on s'intéresse aux animaux pour éclairer la question du naturel et de l'artificiel dans *L'Enfant et les Sortilèges*, deux perspectives s'offrent avec une certaine évidence, l'une à laquelle invite peut-être l'œuvre en surface, l'autre, plus sinueuse, mais plus profonde. Ou bien, on observe qu'une première partie, dans laquelle l'Enfant est dans sa chambre avec les objets sur lesquels il se venge et avec des personnages humains, à l'occasion magiquement sortis des objets, s'oppose à une partie dans laquelle l'Enfant se retrouve, la nuit, dans le jardin-forêt avec les plantes et, surtout, les animaux. Au milieu, à la toute fin du premier tableau, retentissent les cris des chats qui parodient le duo des chats d'un Rossini que Ravel entend explicitement rejeter dans les oubliettes du *bel canto*, et l'on peut faire, avec Julia Kristeva, une lecture psychanalytique de cette structure même, dont le passage d'un tableau à l'autre serait comme le pivot¹⁰. On valorise, dans cette lecture, la rupture entre le monde des objets, assortis de quelques personnages diversement humains (un petit vieillard et ses chiffres, une princesse surgie d'un songe, des pastourelles et des pastoureux échappés d'une tapisserie déchirée, etc.) et celui des animaux : dans la première partie, l'Enfant casse tout, la tasse, la théière, il a déjà cassé la pendule, cogné l'armoire et le fauteuil, etc. Dans la seconde, les animaux le reconnaissent et, furieux de ses destructions, agressent l'Enfant malfaisant. Si l'on insiste de cette façon sur la fracture apparemment irrémédiable entre deux univers, on met alors le projecteur sur le cri final que l'Enfant adresse à la Mère, qui, dans sa toute puissance, est fantasmée par l'Enfant, contradictoirement, comme ce qui soumet (aux devoirs de l'école, aux artifices d'une civilisation qui incarcère, aux objets artificiels sur lesquels il se venge par la destruction, etc.), mais aussi comme ce qui sauve de la nature hostile, au terme de la sublimation d'un désir de nature fusionnelle.

Plutôt que de considérer que le sens de l'œuvre est dans ce qui sépare ces deux tableaux, il est cependant permis, à l'inverse, de s'intéresser à ce qui fait le lien qui les

¹⁰ Voir Julia Kristeva, « De l'écriture au féminin », in *Notre Colette : L'Enfant et les Sortilèges*, 4/5. 1^{re} diffusion 07/08/2003. Archives Ina-Radio France, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/de-l-ecriture-au-feminin-notre-colette-l-enfant-et-les-sortileges-4-5-1ere-diffusion-07-08-2003-4715154>, qui est, pour l'essentiel, un commentaire de la conférence de Mélanie Klein, prononcée devant la Société britannique de Psychanalyse en mai 1929, « Les situations d'angoisse chez l'enfant et leur reflet dans une œuvre d'art et dans l'élan créateur », reprise dans ses *Essais de Psychanalyse* 1921-1945, trad. française de Marguerite Derrida, Paris, Payot, 1968.

unit. C'est un animal : l'écureuil. Or, faire chanter de la sorte l'écureuil, ce n'est pas une idée de Colette, mais une proposition de Ravel, qu'elle semble avoir aussitôt adoptée, si du moins nous pouvons en juger par le texte de la partition. Leur accord, indissolublement poétique et musical à ce sujet, mérite justement interprétation et on insistera donc, au contraire de la lecture précédente, sur la figure de l'écureuil comme symbole de continuité. Il est l'être de la nature, indignement traité par l'enfant comme une chose fabriquée, qui permet de franchir la 1^{re} partie pour aller jusqu'à la 2^{de}. Dans la première, l'enfant casse tout, la tasse, la théière, il a déjà cassé la pendule, cogné l'armoire, le fauteuil, etc. mais le début du second tableau nous apprend qu'il a aussi tourmenté l'écureuil en l'enfermant, comme un objet, dans la cage ; il a même blessé à la patte cet être naturel réellement vivant et, conséquemment, souffrant. Plus tard, les animaux reconnaissent le méchant enfant et l'agressent. Mais après avoir commis ses méfaits, l'enfant piteux devant sa belle tasse chinoise brisée ou devant le tapis taché, s'est repenti d'avoir blessé l'écureuil et l'a pansé, avant même de penser à lui. Les animaux, d'abord agressifs, viennent à son secours, en considération du fait qu'il a quand même soigné l'écureuil, qu'il avait maltraité, et même blessé ! « Il a pansé la plaie » « il a étanché le sang » : tout est dit.

Le premier point de vue, à notre sens, plaque sur l'œuvre une idée du naturel et de l'artificiel qui n'est pas la bonne : trop matérialiste, elle ne nous semble pas rendre justice à Colette ni à Ravel. Si nous nous croyons autorisés à opposer radicalement les objets d'une part et les animaux de l'autre, nous transportons là, sans toujours nous en aviser, un schéma de pensée dans lequel les inanimés sont les objets de l'art et s'opposent aux êtres animés. Nous imposons là, en fait, au texte musical mis en scène un schéma de lecture qui serait plus adéquat pour penser le roman réaliste que pour appréhender une « féerie », une « fantaisie ». Selon la célèbre formule de Roland Barthes, que fait un baromètre sur un piano chez Flaubert ? « Un effet de réel¹¹ ». Il n'est pas dit que cette perspective soit adéquate pour sentir ce que nous dit du naturel et de l'artificiel une fantaisie lyrique. En effet, dans *L'Enfant et les Sortilèges*, les objets ne sont précisément pas inanimés. Ils ont une vie, dont ils peuvent, à l'occasion, sinon faire toujours le récit, du moins proposer une évocation, au sens propre du mot. Ils ont une voix, ils parlent une langue, ils ont un mouvement et même, à l'occasion, une gestuelle propre que Ravel entendait la définir de manière désinvolte (cf. *supra* « je me débrouillerais ») et très précise en même temps dans ses buts (il s'agit bien de réveiller la tasse anglaise endormie en lui imposant le rythme du jazz américain). Si nous disjoignons ces objets du monde animal en exagérant artificiellement la rupture entre les deux grands tableaux de l'œuvre, nous la faisons entrer de force dans un schéma très classique, grossièrement

¹¹ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, n°11, *Recherches sémiologiques. Le Vraisemblable*, 1968, p. 84-89.

cartésien, qui oppose les objets aux animaux. Ce serait pourtant oublier un peu vite qu'à ce compte, les animaux étant, dans cette perspective, des créatures dépourvues d'âme, ils devraient être relégués dans la catégorie des inanimés (au sens propre), les seuls êtres animés étant les hommes. La figure comme le récit de l'écureuil nous montrent assez, au contraire, que c'est quand l'Enfant le traite comme un objet artificiel qu'il pourrait briser à sa guise, qu'il se révèle un vivant naturel, non seulement capable de sensibilité, mais encore capable de susciter la sensibilité naturelle de l'Enfant lui-même, qui en avait tant manqué à son endroit. Plutôt que de se fonder, pour interpréter l'œuvre, sur son hypothétique fracture centrale, qui opposerait un dedans et un dehors, un monde des objets et un monde des animaux, il paraît plus fécond d'examiner ce qui unifie ses deux grandes parties, si fragile que semble cette piste d'un écureuil blessé, animal-relais, (comme on dit « objet-relais ») qui rend possible l'empathie et la réconciliation des mondes, ce qui, pour le coup, fleurit bon l'esprit de l'ancien opéra.

Dans *L'Enfant et les Sortilèges*, il ne s'agit pourtant pas, comme dans « l'art classique », dont les partisans des Anciens se firent jadis les thuriféraires, de penser l'art lyrique comme une imitation de la nature, selon une poétique qui garantirait la capacité à produire un « effet de réel ». C'est bien plutôt vers les Modernes qu'il faut se tourner pour comprendre le modèle que Colette et Ravel veulent précisément « dépoussiérer » — « ôter la poussière de ce vieil opéra » —, comme s'ils voulaient donner encore un tour de vis à la révolution initiale menée par leurs prédécesseurs. Ils jouent même ici à donner, pourrait-on dire, un nouveau tour de manège, non pas seulement à l'opéra, mais encore au ballet, au conte et aux féeries, dont les modèles appartiennent bien à un lointain passé qui, en son temps, fut « Moderne ».

Ce qui est singulier, dans *L'Enfant et les Sortilèges*, et qui va beaucoup plus loin encore que ce qui se pratiquait déjà dans les fantaisies lyriques baroques, postérieures aux tragédies en musique de Quinault et Lully ou aux opéras-ballets à partir de Rameau, c'est que les éléments du décor deviennent véritablement actifs. Chez Lully et Quinault, un fleuve pouvait « couler » : pour cela, il chantait dans son déguisement de fleuve, mais il faisait plutôt partie du paysage qu'il n'était personnage central de l'action. Chez Colette et Ravel, les armoires, les chaises et les théières, animées, chantent et dans des langues différentes, ni plus ni moins que certains animaux et peut-être même plus distinctement que certains d'entre eux. Leur langage, en effet, est articulé, à la différence de celui des chats, par exemple, qui sont des animaux plus « naturels » que les autres parce que Ravel prend le contre-pied musical de Rossini : si les infinies répétitions de « mi-â-ou » sont le prétexte à la mélodie dialoguée chez Rossini, chez Colette et Ravel, les vrais cris des chats — curieusement peu réalistes¹² et volontairement dissonants —

¹² « Miinhou ! Môrnâou, moâou, méinhon, miinhon, etc. » Maurice Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* in *Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 69.

dominant. Il est permis d'y voir simple parodie à visée comique. Mais si l'on se souvient que la parodie, chez les Modernes, est authentique moyen de création, on discernera là un sensible déplacement des lignes : il n'y a pas de rupture entre inanimés et animés ; tout est animé et les objets peuvent jouir d'une diction plus « cultivée » que certains animaux. Second glissement des lignes : il ne s'agit pas plus de donner l'illusion du naturel que de faire un « effet de réel ». Tout est pensé et écrit, par Colette, mis en musique par Ravel puis mis en décors par Visconti et chorégraphié par Balanchine, pour faire ce que nous appellerions volontiers un « effet d'art » voire « un effet d'artifice » ou, pour pasticher plus étroitement Roland Barthes un « effet d'artificiel ». Ce qui est recherché, à chaque seconde, c'est précisément, par la représentation même d'un naturel de fantaisie, d'attirer l'attention sur le surgissement de l'artificiel, soit le contraire exact de ce que faisait l'art classique antérieur à la naissance des genres lyriques encensés par les Modernes. On peut dire, en forçant à peine le trait, que la poétique classique des partisans des Anciens utilisait l'art pour atteindre la représentation exacte de la nature ; que l'esthétique post-classique des partisans des Modernes ne se souciait plus d'imiter la nature pour atteindre par l'art une illusion du naturel, mais donnait la préférence aux arts de l'effet, sans craindre que les artifices soient apparents. Colette et Ravel vont au-delà de cette révolution de la poétique à l'esthétique : ils animent toute la nature pour faire œuvre d'art et pathétisent ce naturel aussi démesurément étendu qu'universellement animé pour faire « un effet d'art », qui met en valeur des artifices qui s'exhibent comme tels, sans s'interdire le sourire.

S'agissait-il simplement, à cet égard, de « dépoussiérer » non plus l'opéra, mais, cette fois, l'opérette en se livrant à une forme de parodie ? Ce serait réduire *L'Enfant et les Sortilèges* à une facétie. On peut faire l'hypothèse que Ravel et Colette entendirent aller encore plus loin que ce qu'avaient fait les inventeurs de l'opéra à la française et des contes merveilleux qui avaient déjà bien compris que la tragédie en musique, bien davantage que la tragédie déclamée, était un « art de l'effet ». Plutôt que de poursuivre la quête classique qui consistait à déployer une poétique des artifices pour donner l'illusion du naturel et atteindre ainsi le vraisemblable, ils avaient uni les arts pour multiplier les effets. C'est ce chemin que suivirent, à notre sens, Colette et Ravel, mais ils le poussèrent jusqu'à sa limite extrême, en décidant délibérément d'attirer l'attention sur l'artificiel, aussi bien pour souligner la beauté des artifices que pour s'autoriser à dépasser, par la débauche d'artifices même, la rupture supposée entre le naturel et l'artificiel, raison pour laquelle insister sur la rupture entre le monde des objets et celui des animaux ne nous semble pas pertinent. Ravel et Colette ne le font pas pour autant selon une doctrine comparable à celle de l'art pour l'art, trop désincarnée pour animer une œuvre qui unit tant d'arts s'adressant furieusement à la sensibilité et qui concourent à dessiner une histoire dans laquelle l'Enfant, d'abord rebelle voire inhumain, se découvre sensible.

Leur méthode consiste à braquer le projecteur sur la capacité des arts, unis, à faire de l'effet et même à construire, sur un mode fantaisiste, un ordre de la vraisemblance qui n'a plus rien à voir avec un « effet de réel », lors même qu'il est porté par des objets. Si le discours de la théière « Wegwood », sans être insensé, est à peu près illisible comme texte seul, il prend sens par la musique qui lui donne, en prime, son mouvement dansé. La meilleure preuve de l'effet d'art qu'il produit est la minutie avec laquelle a été traitée le plus célèbre pastiche de cette scène, soit l'animation (ici avec jeux de mots) des objets dans la fameuse et très longue scène de *La Belle et la Bête* de Walt Disney où les objets prennent vie, littéralement, pour accueillir la Belle dont la sincérité de cœur sauvera la Bête de la cruauté et de l'animalité. On ne fera qu'un reproche à cette lecture de *L'Enfant et les Sortilèges* : elle n'a pas fait de sort à l'écureuil, passeur sublime entre deux mondes, sur la figure duquel Ravel et Colette surent, manifestement, si bien accorder leur vision d'un univers de fantaisie.

Avec Balanchine comme chorégraphe d'une œuvre qui initialement « divertissement pour ma petite fille » était devenue « ballet-féerie » et avec Alphonse Visconti pour la réalisation de décors largement imaginés par la poétesse qui, en se faisant presque librettiste s'autorise du même coup à multiplier à plaisir des artifices que le compositeur fait plus que seconder, Colette autant que Ravel nous semblent avoir conjointement recherché, dans le détournement de cet art résolument intermédiaire qu'est l'opéra, ici tourné en « féerie », le paroxysme d'un « art de l'effet », qui bouleverse nos représentations ordinaires du naturel et de l'artificiel. En ceci, Ravel et Colette illustrent, mais 250 ans plus tard, une conviction des Modernes de la grande Querelle : être Moderne, ce n'est pas être tout à fait de son temps. C'est, si l'on ose dire, se jucher avec désinvolture sur les épaules de la tradition, pour voir plus loin qu'elle et créer une œuvre d'art, initiatrice d'un genre qui n'existe pas encore et dont on imagine, dont on définit, dont on palpe peut-être même les contours en les ébauchant. C'est, au moins, le souhait d'une « avant-garde » de fantaisie.

Résumé

L'article, en étudiant les relations qu'entretiennent nature et artifice dans *L'Enfant et les Sortilèges* montre que, rompant avec une pensée de l'art comme imitation de la nature, selon une poétique qui garantirait sa capacité à produire un « effet de réel », Ravel et Colette ont conjointement créé une œuvre intermédiaire dont l'esthétique peut être tenue pour le paroxysme avant-gardiste d'un « art de l'effet ».

Mots-clés : union des arts, effet de réel, arts de l'effet, naturel, artifice

Abstract

By investigating the multi-layered relationship between Nature and artifice in *L'Enfant et les Sortilèges*, the paper demonstrates that in breaking away from the conception of art as the imitation of nature (as dictated by an aesthetic geared towards supposedly ensuring art's ability to enact an "effect of reality"), Ravel and Colette jointly created an intermedia object whose aesthetics may be considered the avant-garde summit of a certain "art de l'effet".

Key words: union of the arts, effect of reality, arts of effect, lifelikeness, artifice

Références bibliographiques

- Avant-Scène Opéra*, n° 299, Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges*. *L'Heure espagnole*, juill.-août 2017, Paris, Éditions Premières Loges, édition refondue du n° 127, janv. 1990.
- BARTHES Roland, « L'Effet de réel », *Communications, Recherche sémiologiques. Le Vraisemblable*, n° 11, 1968, p. 84-89.
- CALVOCORESSI Michel-Dimitri, *Musician's Gallery*, London, Faber & Faber, 1933.
- COLETTE et alii, *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Paris, Éd. du Tambourinaire, 1939.
- JOURDAN-MORHANGE Hélène, *Ravel et nous*, préfacé par Colette, Genève, Éd. Du Milieu du Monde, 1945.
- KLEIN Mélanie, *Essais de Psychanalyse 1921-1945*, trad. française de Marguerite Derrida, Paris, Payot, 1968.
- KRISTEVA Julia, « De l'écriture au féminin ». Notre Colette : *L'Enfant et les Sortilèges*, 4/5. 1^{re} diffusion 07/08/2003. Archives Ina-Radio France, <https://www.radiofrance.fr/france-culture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/de-l-ecriture-au-feminin-notre-colette-l-enfant-et-les-sortileges-4-5-1ere-diffusion-07-08-2003-4715154>
- PICHOIS Claude et BRUNET Alain, *Colette*, Paris, de Fallois, 1999.
- RAVEL Maurice, *Lettres, écrits et entretiens*, Paris, Flammarion, 1989.

***Gigi* au théâtre : un panorama des adaptations théâtrales de la dernière nouvelle de Colette et leur réception dans la presse**

Stella CHRISTODOULOU

Doctorante

Université nationale et capodistrienne d'Athènes

« J'ai dû comme disent les dentistes, avoir touché un nerf, convient-elle¹. »

Gigi (1942) constitue le dernier récit romanesque, ou plutôt, la nouvelle qui va apporter à Colette un grand succès et qui va être appréciée par un grand nombre de personnes qui n'ont peut-être jamais entendu parler de l'autrice ni lu un de ses livres. Maurice Goudekot, le dernier époux de Colette, précis : « *Gigi*, une nouvelle pleine d'humour et d'ironie, a été écrit pendant la guerre, dans le moment où Colette se trouvait à cause de moi, dans le plus grand tourment² ». Il est vrai qu'elle a rédigé *Gigi* pendant que son mari était captif dans un camp de prisonniers. Pour échapper à ses angoisses, elle se réfugie dans le passé d'une France frivole, la période de la Belle Époque, voire 1900.

Cette nouvelle de quatre-vingts pages sera publiée du 28 octobre au 24 novembre dans *Présent*, un hebdomadaire de Lyon³, en juin 1944 à Lausanne⁴ et puis en 1945, après la Libération, chez Ferenczi. Et, très tôt, en juin 1946, le volume en question est publié en traduction anglaise par la revue *Harper's Bazaar*. En 1949, cent trente mille exemplaires ont été vendus en France et à l'étranger⁵.

Ce qui est étonnant, c'est le fait que Colette a eu l'idée du sujet dès 1926. Pourtant, c'est 15 ans plus tard que Colette va rédiger *Gigi* dont la renommée dure jusqu'à aujourd'hui. Goudekot raconte l'histoire de la conception de l'idée qu'il a eue de Saint-Raphaël où le couple a séjourné. Les patrons de cet hôtel leur ont raconté⁶ l'histoire de leur

¹ Colette, « *Gigi* par Colette », *Le Figaro*, 19 février 1954, p. 1.

² Maurice Goudekot, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956, p. 71.

³ La ville de Lyon se trouvait en zone libre.

⁴ Colette, *Gigi et autres nouvelles*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1944.

⁵ Margaret Crosland, *Colette: The difficulty of loving*, Indianapolis, New York, Bobbs-Merrill, 1973, p. 215.

⁶ « Elles nous racontèrent comment cette Gigi fut élevée dès son plus jeune âge en vue de séduire et de

nièce dont le mariage a stupéfié le monde et le « demi-monde⁷ ».

L'intrigue du roman

Colette situe l'action du roman juste avant 1900 à Paris. Gilberte ou autrement Gigi, est une ingénue de 15 ans qui vit avec sa mère et sa grand-mère dans un environnement modeste. Sa mère est célibataire et chanteuse à l'Opéra-Comique. Aidée par sa sœur Alicia de Saint-Efflam, une demi-mondaine sagace, et sa grand-mère, une ancienne demi-mondaine, qui espère que Gigi fera une carrière à la galanterie, Gigi se met à séduire le jeune Gaston Lachaille, un riche héritier d'une fabrique de sucre. Celui-ci visite régulièrement la famille et tombe à un moment amoureux de Gigi qui refuse au début d'être entretenue par le jeune homme. Elle repousse ses avances ce qui étonne sa grand-mère et sa tante et finit par l'épouser. Gigi sait ce qu'elle veut et refuse d'obéir à la loi de son milieu, le demi-monde au tournant du siècle.

Les adaptations théâtrales aux États-Unis et en France

En ce qui concerne l'adaptation du roman pour le théâtre, notons que Jacques Boullaran, dit Jacques Deval, un fameux dramaturge, scénariste et réalisateur, y avait déjà pensé. Le 24 janvier 1949, Colette écrivait dans une lettre adressée aux Petites Fermières : « J'oublie de vous dire que Jacques Deval vient de tirer de *Gigi* une pièce qui me semble – et à Maurice aussi – très gentille⁸ ». Mais, selon Pichois et Brunet⁹, pour qu'il devienne une pièce, il faudra qu'elle ait d'abord traversé l'Atlantique. Le 24 novembre 1951, l'héroïne de Colette est présentée à New York, au Fulton Theater, et le rôle est incarné par la jeune première Audrey Hepburn. C'est Colette, elle-même, qui a repéré la jeune femme dans le hall de l'Hôtel de Paris, à Monaco où elle séjournait. Cependant, *Gigi* va revenir en France, le 24 février 1954, sur la scène du Théâtre des Arts, avec Évelyne Ker, Alice Cocéa et Jacques Dacqmine dans une mise en scène de Jean Meyer.

conquérir Gaston », in Maurice Goudekot, *Près de Colette*, *op.cit.*, p. 69.

⁷ Le terme « demi-monde » renvoie aux femmes entretenues qui participent à la vie mondaine. Colette, « Gigi par Colette », *op.cit.*

⁸ Colette, *Lettres aux Petites Fermières*, Le Castor Astral, 2004, p. 176-177.

⁹ Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette*, Paris, Fallois, 1999, p. 587.

Pourquoi Colette ? Pourquoi Gigi ?

L'expérience personnelle de Colette avec le théâtre a déterminé sa carrière et son langage d'écrivaine. Parallèlement à sa carrière de journaliste et à l'apogée de sa carrière littéraire, Colette a eu l'expérience des coulisses du théâtre. Elle a vécu les douleurs de l'auteur, le trac des acteurs, l'émotion des spectateurs. Durant ses années de travail sur scène (1906-1912), elle a noué des amitiés avec des actrices, des musiciennes, des courtisanes célèbres qui lui ont permis de connaître de l'intérieur le monde du spectacle, y compris le demi-monde parisien, dont il est question dans *Gigi*.

Gigi et la culture parisienne des années 1900

À première vue, il semble peu probable que l'histoire d'une adolescente qui est élevée pour devenir demi-mondaine ait un large écho au public des lecteurs. En fait, l'intrigue principale de *Gigi* et la fin heureuse qui s'ensuit peuvent amener les lecteurs à ignorer et à négliger les éléments les plus osés du texte ainsi que le thème de l'évolution et du passage de Gigi de l'enfance à la féminité. De même, Colette aborde le sujet d'une telle légèreté que les lecteurs ignorent souvent que l'histoire traite vraiment de la prostitution.

L'écrivaine rend hommage aux courtisanes de son époque, les demi-mondaines de la période de la Belle Époque qui étaient très admirées pour leurs manières élégantes, leur comportement strict, ce qui les distinguait des prostituées. Colette a elle-même fréquenté des demi-mondaines dans sa jeunesse au salon de Natalie Barney¹⁰. Elle avait donc observé de première main leurs habitudes, leurs goûts et leur style.

Gigi : l'adaptation pour la scène du roman

La plupart des romans de Colette nous renvoient à une véritable pièce de théâtre. Il est très probable que Colette avait prévu d'adapter *Gigi* pour la scène lorsqu'elle a écrit le texte original. Elle revendique elle-même la dimension théâtrale dans le roman¹¹. Le texte de *Gigi* présente, donc, une théâtralité forte, la théâtralité étant comprise comme l'apport du théâtre dans la nouvelle dans un effort de mieux représenter le réel, l'ensemble des signes qui rendent une œuvre conforme aux exigences d'une construction théâtrale¹².

¹⁰ Judith Thurman, *Secrets of the flesh: A life of Colette*, New York, Knopf, 1999, p. xiii.

¹¹ Charlotte Morand, *La théâtralité dans Chéri, la Femme Cachée et Gigi de Colette*, Toulouse, 2017-2019, p. 10.

¹² Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p. 6.

Pour qu'il y ait théâtralité dans une nouvelle, une esthétique de la représentation doit être déjà présente dans le texte sans qu'il y ait besoin d'une mise en scène réelle puisque celle-ci peut avoir lieu dans l'imagination du lecteur. La lumière, les gestes des personnages, les objets, l'espace font ressortir un aspect visuel au texte. De même, la question de l'énonciation et de la gestualité se trouve au centre d'une esthétique dramatique.

Pour ce qui est de *Gigi*, l'espace dramatique est un lieu clos qui ne demande pas beaucoup de changements du point de vue du décor. Les objets y ont une fonction toujours esthétique mais sont également porteurs de sens. Ils peuvent faire partie de l'aspect visuel du texte mais leur présence soutient plusieurs fois les dialogues de la pièce. Évoquons l'exemple du journal qui sert à raconter au lecteur des faits qui se sont déroulés dans un passé lointain et qui ne sont pas représentés sur scène. Dans *Gigi*, des journaux comme *Gil Blas* sont mentionnés au moment où on se réfère à la vie amoureuse de Gaston : « Alors, tonton, vous êtes fâché avec Liane ? Gilberte ! Ça te regarde ! [...] Mais, grand-mère, tout le monde le sait. C'était dans le *Gil Blas*¹³ ».

La tenue et les accessoires ont également une importance significative. La scène de préparation de *Gigi* constitue une véritable leçon et met en lumière les habitudes de la classe sociale du début du XX^e siècle et la manière dont une jeune fille s'habille et se coiffe. La scène où Madame Alvarez évoque la mauvaise posture de *Gigi*, qui doit fermer ses jambes pour éviter l'indécence, constitue une véritable leçon concernant la bonne manière de se tenir. *Gigi* se plaint, de sa part, de ses jupes trop courtes. Elle ne peut pas comprendre la raison pour laquelle elle ne peut pas mettre des jupes plus longues. De même, l'écrivaine se met à décrire la coiffure de *Gigi* au moyen de périphrases grotesques, telles que, « le cran d'ondulation sur le côté¹⁴ », « la rangée d'escargot blond cendré¹⁵ », le « toit de cheveux¹⁶ ».

Finalement, les gestes attribuent au texte une dimension visuelle produisant des tableaux vivants¹⁷ et mettant constamment en mouvement les personnages¹⁸. Citons comme exemple le moment où *Gigi* exprime sa nervosité, en présence de Gaston Lachaille, en « tir[ant] sa jupe à ses genoux¹⁹ ».

Colette se sert de son expérience pour attribuer à son œuvre une dimension théâtrale. Tous ces éléments retrouvés dans le récit non-théâtral de *Gigi*, seront exploités par les adaptateurs, Anita Loos et Colette, dans des perspectives spécifiques.

¹³ Sidonie-Gabrielle Colette, *Gigi*, Paris, Hachette, Le livre de Poche, 2004, p. 31.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Charlotte Morand, *op.cit.*, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹ Colette, *op.cit.*, p. 72.

Un panorama des adaptations théâtrales de *Gigi*

Notre panorama des adaptations théâtrales de *Gigi* se limitera à la présentation des personnes qui ont contribué à l'adaptation du roman, la légendaire scénariste Anita Loos et les deux actrices talentueuses, Audrey Hepburn et Évelyne Ker, interprétant le rôle de Gigi.

Anita Loos, une figure légendaire, une subtile collaboratrice

La nouvelle de Colette, *Gigi*, avait déjà connu à l'époque un grand succès grâce à l'adaptation cinématographique de Jacqueline Audry en 1949. On pensait déjà à une adaptation théâtrale de l'œuvre. C'est ainsi que Colette s'était adressée à Anita Loos via son agent new-yorkais, comme celle-ci était devenue fameuse avec son célèbre roman *Les Hommes préfèrent les blondes* et sa comédie musicale qui fait salle comble chaque soir à Broadway²⁰. Colette lui a suggéré de « traduire » son roman de 1945 afin qu'il soit représenté sur la scène de Broadway. Après deux bonnes années de travail sur le scénario, Loos va voyager jusqu'à Paris où elle va rencontrer Colette dans son appartement du Palais-Royal²¹ afin que les deux femmes finalisent la version américaine de *Gigi*. *Gigi*, désormais une comédie en trois actes, promet d'être l'un des « hit » de l'année. Le texte de Loos va constituer le point de départ et être, par la suite, consulté et reproduit par tous les metteurs en scène qui adapteront *Gigi* au théâtre.

Mais qui est vraiment Anita Loos ? Originnaire d'une famille anglo-française, elle est née en Californie, d'une famille anglo-française. C'est à l'âge de six ans qu'elle s'occupe pour la première fois de théâtre. Son père dirigeait une compagnie de théâtre ambulante qui traversait chaque année l'Amérique²². En 1925, elle écrit d'un seul jet *Les hommes préfèrent les blondes*, un roman qui devient best-seller. Cependant, la crise de 1929 provoque sa ruine. Pour pouvoir survivre, Loos s'adonne à sa passion, le théâtre, et Broadway devient finalement sa conquête. La pièce *Happy Birthday*, créée en 1947, constitue son premier succès. Suivent son adaptation des *Hommes préfèrent les blondes* et *Gigi*. En fait, personne d'autre ne pourra mieux transcrire pour Colette le demi-monde de Paris. Son expérience en écriture depuis sa jeunesse fait d'elle le meilleur choix pour l'écrivaine. Avant qu'Anita Loos ne quitte Paris, Colette lui offre un exemplaire de l'édition de luxe de son œuvre *Gigi* où elle lui inscrit une dédicace :

²⁰ Christine de Rivoyre, « Anita Loos, écrivain porte-bonheur », *Le Monde*, 12 septembre 1951.

²¹ Anita Loos, «Colette and Audrey Hepburn», *Cast of Thousands*, Grosset & Dunlap, New York, 1977, p. 161.

²² « J'ai joué dans la première adaptation américaine de *Maison de poupée* » in Christine de Rivoyre, *op.cit.*

À Anita [Anita Loos], espérant que cette histoire « immorale » exerce sur elle une influence équivoque. Joyeuse d'avoir rencontré le plus subtil et le plus sympathique des collaborateurs²³.

Les Gigi théâtrales : Audrey Hepburn et Evelyne Ker

Audrey Hepburn et Evelyne Ker sont deux figures féminines parmi d'autres qui ont merveilleusement incarné le personnage de Gigi sur les planches. Des femmes ravissantes, adorables, pleines de fraîcheur, qui possèdent tout ce qu'il faut pour incarner Gigi. Des femmes dont la carrière est lancée au théâtre grâce à Colette et le rôle de Gigi. Des femmes déjà connues à l'époque qui doivent leur triomphe initial et leurs premiers pas au théâtre à Colette.

Tout commence alors avec Gigi !

Audrey Hepburn

Cela fait plus d'un mois, au printemps de 1951, que Colette, 78 ans, séjourne avec son époux Maurice Goudekot à « l'Hôtel de Paris » à Monte Carlo, invitée par le prince Rainier. Souffrant de son arthrite et ne pouvant plus marcher, l'écrivaine reste immobilisée dans son petit fauteuil chromé. À l'époque, on tournait à Monaco un film, de production franco-américaine, intitulé *Rendez-vous à Monte-Carlo*. N'ayant pas perdu son acuité visuelle, elle aperçoit une charmante et jeune femme qui s'agite au fond du hall de l'hôtel et qui improvise un pas de danse. Sa grâce juvénile, son regard aigu, la poésie de ses gestes²⁴, ont impressionné la mère des *Claudine* à tel point qu'elle se tourna vers son mari et lui déclara : « Voilà notre Gigi pour l'Amérique. Ne cherchons pas ailleurs²⁵ » !

L'après-midi du même jour Maurice Goudekot rencontre la jeune comédienne. Âgée de 22 ans, elle porte le nom d'Audrey Hepburn. Un télégramme est envoyé à Anita Loos et à Paulette Goddard à New York dans lequel on leur demande de n'engager personne avant de voir la « Gigi » que Colette avait désignée²⁶ : «Don't cast your Gigi until you receive my letter. STOP. Gigi suit²⁷».

Or, selon Goudekot, l'expérience manque à Hepburn²⁸. Elle n'avait rien de ce qu'il

²³ Anita Loos, «Gigi's creator holds high place in France», *New York Times*, November 18 1951, p. 253.

²⁴ Christine de Rivoyre, « Avec Anita Loos, écrivain porte-bonheur », *Le Monde*, 12 septembre 1951.

²⁵ Maurice Goudekot, *Près de Colette*, op.cit., p. 230-231.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Frédéric Maget, « Audrey Hepburn », in *Notre Colette. Un portrait de Colette par ses lectrices*, Paris, Flammarion, 2023, p. 179.

²⁸ Maurice Goudekot, op.cit.

fallait pour devenir Gigi. Elle n'avait obtenu aucune formation, elle ne savait ni parler, ni entrer en scène ou en sortir. Hepburn était bien consciente de ses défauts et au moment de sa première rencontre avec l'écrivaine, elle a admis, en sa présence, « qu'[elle] ne pouvait pas le faire, parce qu'[elle] ne pouvait pas jouer [dans la pièce en question]²⁹ ». Colette était, cependant, sûre de son choix malgré la déception de tout le monde.

Enfin, « Audrey is a Hit³⁰ » selon le titre d'un article paru dans le magazine *Life* et 219 représentations ont eu lieu à partir du 24 novembre 1951 et ont duré jusqu'au 31 mai 1952. Audrey y a vraiment trouvé le sésame de sa carrière³¹. Elle fit de *Gigi* un triomphe international.

Évelyne Ker

Gigi revient en France, six mois avant la mort de Colette et encore une fois dans une adaptation d'Anita Loos, sur la scène de l'ancien Théâtre Verlaine, désormais Théâtre des Arts. Or, cette fois c'est Évelyne Ker qui incarne Gigi, alors qu'Alice Cocéa incarne le rôle de tante Alicia, et Jacques Dacqmine, le rôle de Gaston Lachaille. La mise en scène revient à Jean Meyer. Ker débute sa carrière dans le monde du spectacle en jouant le rôle-titre de *Gigi*. Elle avait été remarquée pour sa fraîcheur et la jeunesse de son âge. La représentation au Théâtre des Arts est empreinte d'une immense grandeur puisque c'est la première fois que *Gigi* est incarnée en France. Pour rendre hommage à Colette, la Télévision Française a organisé « en duplex » un colloque³² entre Colette, qui ne [pouvait] pas bouger de chez elle, et ses confrères de l'Académie Goncourt, réunis au Théâtre des Arts³³. C'était l'occasion d'un gala où notre protagoniste Évelyne Ker a incarné Gigi devant la femme du président de la République, Madame René Coty, et les membres de l'Académie Goncourt pour rendre hommage à Colette.

La réception de *Gigi* dans la presse américaine et française

L'accueil réservé aux représentations de *Gigi* par le public et la presse présente un intérêt considérable. Étant donné que des adaptations théâtrales de l'œuvre de Colette *Gigi* ont eu lieu des deux côtés de l'Atlantique, nous avons décidé de puiser notre matériel tant dans la presse américaine que dans la presse française. Les critères qui vont nous

²⁹ «“No one was more aware of her deficiencies than Audrey. “I’m sorry, Madame, but it’s impossible”, she told Colette the day they met. “I wouldn’t be able to, because I can’t act”, in Barry Paris, *Audrey Hepburn*, Berkley Books, 2001, p. 61-62.

³⁰ « Audrey is a Hit », *Life*, December 10, 1951, p. 104.

³¹ Mireille Brangé, « Adaptations cinématographiques et télévisuelles » in *Dictionnaire Colette*, Paris, Garnier, 2018, p.38.

³² Maurice Goudekot, *op.cit.*

³³ *Ibid.*

préoccuper au cours de notre analyse sont l'interprétation des acteurs et la qualité de la mise en scène. Notre analyse portera sur la première adaptation théâtrale de *Gigi* qui a eu lieu aux États-Unis ainsi que sur l'adaptation reprise à Paris, au théâtre des Arts.

***Gigi* aux États-Unis : Broadway**

Audrey Hepburn

La plupart des critiques que nous avons repérées dans les journaux américains de l'époque sont dithyrambiques au sujet de l'interprétation d'Audrey Hepburn. Plus particulièrement, l'adaptation de *Gigi* relance sa carrière sur les planches et lui offre l'occasion de se trouver pour la première fois aux États-Unis : « Le rôle-titre, celui d'une jeune femme qui passe de l'adolescence à l'âge adulte, est interprété par Audrey Hepburn. Elle fera ses débuts aux États-Unis à travers la pièce en question³⁴ ». Un article publié dans le journal *Brooklyn Eagle* la décrit comme « une beauté à haute taille, aux yeux et aux cheveux noirs, devenue une star dès sa première pièce jouée sur n'importe quelle scène³⁵ ». Du point de vue personnalité, Hepburn « est une fille candide et amicale, d'une modestie rafraîchissante, qui ne se considère pas comme une actrice raffinée même après son interprétation réussie³⁶ ». L'auteur de l'article met l'accent sur la modestie de la protagoniste malgré sa carrière bien établie. Un témoignage d'Audrey Hepburn y est, également cité, focalisant sur son manque d'expérience au théâtre. Elle admet ne pas avoir conscience de sa chance³⁷.

Quant à son interprétation au Théâtre Fulton, Hepburn est considérée, selon *Brooklyn Eagle*, comme « une charmante visiteuse d'outre-mer parue depuis des années³⁸ » malgré le fait qu'elle n'avait jamais joué auparavant à New York. Elle est donc admirée

³⁴ «The title role, that of a young woman who develops from adolescence into young womanhood, is played by Audrey Hepburn. She will be making her American stage debut in the play» in Louis Calta, «Gigi to make bow at Fulton tonight, Adaptation of Colette Novel has Audrey Hepburn», *New York Times*, 24 November 1951.

³⁵ «A tall, dark-eyed, dark-haired beauty who has become a star in her first play on any stage» in Louis Sheaffer, «Audrey Hepburn who has to live her part as Gigi», *Brooklyn Eagle*, 22 January 1952.

³⁶ «[Audrey] is a candid, friendly girl, refreshingly modest, with no illusion that overnight stardom means that she has overnight become a finished polished actress», *ibid.*

³⁷ «I couldn't have dreamed such a thing would happen». Miss Hepburn said «I have always heard what a thrill it is to see your name go up in lights for the first time, but when they called me out to see the change on the marquee of our theatre, I was too numb to feel anything. Now I'm beginning to realize it's real and I am indeed thrilled about it all. It's a tremendous responsibility too» in Jack Gaver, «Gigi Heroine Bona Fide Stage Cinderella», *Brooklyn Eagle*, 23 December 1952.

³⁸ «A charming overseas visitor in years» in Louis Sheaffer, «Curtain Time», *Brooklyn Eagle*, 26 November 1951.

pour sa fraîcheur, son charme, son talent et son honnêteté³⁹. D'après le journal *New York Times*, Hepburn crée en tant qu'actrice, et à travers son interprétation « un personnage complet, ses gaucheries ingénues rencontrées au premier acte évoluant et culminant à une apogée émotionnelle durant la dernière scène. Il s'agit d'une performance soutenue, spontanée, lucide et captivante⁴⁰ ».

Or, il y a, d'autre part, des critiques peu enthousiastes à propos de son interprétation à Broadway. En particulier, une critique du journal *Newsweek* mentionne que « rien d'intéressant ne se déroule sur la scène de Fulton. La seule chose intéressante est le fait que Michael Evans se rapproche progressivement d'Audrey Hepburn⁴¹ ». Le magazine *Theatre Arts* doute de son expérience d'actrice : « elle reste fidèle aux indications du scénario dans son effort d'incarner l'innocence de Gigi, sans pour autant réussir complètement⁴² ».

Quant à la presse française, le journal *La Bourgogne Républicaine*⁴³ évoque la « charmante Audrey Hepburn » que tout New York applaudit actuellement dans *Gigi* alors que le journal *Paris-Presse / L'Intransigeant* mentionne même dans le titre de sa critique dramatique que les critiques américaines sont mitigées. Mais, l'auteur insiste sur le fait qu'un chroniqueur a dit à propos de Colette que « c'est la plus jolie chose que l'on ait jamais trouvée sur le sable⁴⁴ ».

Gigi en France : Théâtre des Arts (1954)

En examinant l'échantillon des critiques dramatiques que nous avons pu rassembler en consultant la presse française, nous avons constaté que la plupart des articles exaltent la première de *Gigi*, cette fois, jouée au Théâtre des Arts. En particulier, dans un article publié dans le journal *Le Monde* et intitulé « Chronique : Gigi », le journaliste Robert Kemp évoque *Gigi* comme une petite pièce « douce – amère », mais digne du roman

³⁹ «[...] Audrey Hepburn, a young actress of honesty and talent [...]», in Brooks Atkinson, «At the Theatre», *New York Times*, 26 November 1951.

⁴⁰ «a full – length character from artless gaucheries in the first act to a stirring emotional climax in the last scene. It's a fine piece of sustained acting that is spontaneous, lucid, and captivating», *ibid*.

⁴¹ «Nothing really happens on the stage of the Fulton Theatre except a gradual rapprochement between Michael Evans and Audrey Hepburn» in Lyndon Johnson, «Theatre, New Play», *Newsweek*, 3 December 1951.

⁴² «She acts innocence in accordance with the script's demands, but she never for a moment is successful in suggesting it» in «Gigi», *Theatre Arts*, February 1952, p. 71.

⁴³ « Echos », *La Bourgogne Républicaine*, 1 février 1952.

⁴⁴ Alain de Lyrot, « Deux auteurs français Colette et Louis Verneuil ont conquis Broadway », *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 9 décembre 1951.

d'où elle fut tirée⁴⁵. Pour lui, *Gigi* est une enfant pure, intacte mais aussi une femme qui a de la grâce et qui incarne la fragilité désignant la condition humaine de l'époque en question.

En se référant à *Gigi* dans son ensemble, le journaliste Georges Lerminier parle d'un « un petit chef-d'œuvre, et [d]'un bibelot d'époque⁴⁶ ». Or, le journaliste évoque, parallèlement, le talent de Colette, la scène dévoilant ses qualités de style et d'analyse. Pour le journal *Le Figaro*, la représentation théâtrale de *Gigi* contribue à la révélation psychologique des personnages et fait ressortir le code d'une morale et d'une tradition toute particulière⁴⁷.

Quant à la performance de la débutante Évelyne Ker, les critiques dramatiques louent son interprétation. Le journal *Le Monde* parle d'« un petit prodige⁴⁸ » qui impressionne son public qui exalte son talent, son intelligence et sûreté, l'autorité derrière son jeu. Dans *La Revue des Deux Mondes*, on parle de la révélation de la soirée⁴⁹, d'une jeune fille impulsive, bondissante, à la fois naïve et avertie. Sa figure gracieuse, pleine de vivacité mais aussi de balourdise, suscite l'admiration et fait revivre une atmosphère chaude pleine de luxe et d'élégance.

Selon les critiques mentionnées ci-dessus, Évelyne Ker avait alors tout ce qu'il fallait pour être *Gigi*. Comme Audrey Hepburn, elle manque d'expérience. Toutefois, la fraîcheur de sa jeunesse, sa gentillesse, sa beauté captivent les spectateurs et donnent lieu à une soirée sensationnelle et ravissante.

Finalement, Colette et « *Gigi* affronte[nt] la rampe sur le plus neuf et le plus pimpant des théâtres⁵⁰ », le Théâtre des Arts. *Gigi* nous introduit un autre aspect du monde, ou du demi-monde de la Belle-Époque qu'on semble ignorer. En fait, *Gigi* incarne le destin de toute jeune femme de cette période-là qui n'a qu'un seul choix: le mariage. Point de salut pour les jeunes filles, à part le mariage. La représentation théâtrale de *Gigi* connaîtra, sur les deux continents, un triomphe remarquable au point que l'œuvre ne quittera plus la vedette et qu'elle sera plusieurs fois reprise au cours des années suivantes.

⁴⁵ Robert Kemp, « *Gigi* », *Le Monde*, 24 février 1954.

⁴⁶ Georges Lerminier, « *Gigi* », *Le Parisien Libéré*, Cf. « *Gigi* devant la critique », *France Illustration*, n° 158, 1954.

⁴⁷ Jean-Jacques Gautier, « *Gigi* », *Le Figaro*, Cf. « *Gigi* devant la critique », *France Illustration*, n° 158, 1954.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Robert Bourget-Pailleron, « Revue dramatique », *Revue des Deux Mondes*, Février 1954 (1829-1971), 1er avril 1954, p. 545 [en ligne], https://www.jstor.org/stable/44586436?read-now=1&seq=5#page_scan_tab_contents [consulté le 29 novembre 2024].

⁵⁰ « « *Gigi* » par Colette », *Le Figaro*, 19 février 1954.

Résumé

Gigi (1942) constitue le dernier récit romanesque qui va apporter à Colette un grand succès. Son adaptation pour le théâtre l'a rendue encore plus fameuse, sa réputation ne se limitant pas en France mais s'étendant de l'autre côté de l'océan Atlantique. La production des adaptations théâtrales continuera même après la mort de Colette, ce qui prouve la renommée acquise de l'auteure et du roman en question. Notre texte portera sur cet effort d'adapter le roman pour la scène.

Mots – clés : Colette, *Gigi*, roman, adaptation théâtrale, spectacle, théâtralité, presse, critiques dramatiques

Abstract

Gigi (1942) constitutes one of the last novels that introduced Colette to great recognition and success. The adaptation of her novel on stage made her even more famous, her reputation growing and expanding not only in France but overseas and across the Atlantic. The production of theatrical adaptations will continue even after Colette's death, a proof of the fame acquired by the author and the novel in question. In the present article, we will focus on the process of adaptation from novel to stage.

Keywords: Colette, *Gigi*, novel, theatrical adaptation, spectacle, theatricality, press, reviews.

Références bibliographiques

Corpus

COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Gigi*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 2004.

Livres

BONAL Gérard, *Colette*, Paris, Perrin, 2014.

–, *Colette l'affranchie*, Paris, Le Passeur, 2023.

COMPAGNON Antoine, *Un été avec Colette*, Paris, Équateurs / France Inter, 2022.

CROSLAND Margaret, *Colette: The difficulty of loving*, Indianapolis, New York, Bobbs-Merrill, 1973.

DUBUS VAILLANT Nicole, *Colette, Gigi et l'Amérique*, Paris, Vaillant, 2009.

DUCREY Guy, DUPONT Jacques, *Dictionnaire Colette*, Paris, Garnier, 2018.

GOUDEKET Maurice, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956.

KRISTEVA Julia, LAMBERT Emmanuelle, MAGET Frédéric *et al.* (dir.) « *Le Monde Hors-série, Une Vie, une œuvre* », Paris, *Le Monde*, « Hors-série », 2023.

- LARUE Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996.
- LAZARD Madeleine, *Colette*, Paris, Gallimard, 2008.
- LOOS Anita, *Cast of Thousands*, Grosset & Dunlap, New York, 1977.
- MAGET Frédéric, *Les 7 vies de Colette*, Paris, Flammarion, 2019.
- , *Notre Colette, Un portrait de Colette par ses lectrices*, Paris, Flammarion, 2023.
- MORAND Charlotte, *La théâtralité dans Chéri, la Femme Cachée et Gigi de Colette*, Université de Toulouse, Jean-Jaurès, 2017-2019.
- PARIS Barry, *Audrey Hepburn*, New York, Penguin, 2001.
- PICHOIS Claude, BRUNET Alain, *Colette*, Paris, Éditions de Fallois, 1999.
- SULLIVAN Courtney, *The Evolution of the French Courtesan Novel: From Chabrilan to Colette*, Palgrave Macmillan, 2016.
- THURMAN Judith, *Secrets of the flesh: A life of Colette*, New York, Knopf, 1999.

Articles (dans l'ordre chronologique)

- « Les Spectacles, Marlène Dietrich et Luise Rainer ont applaudi *Gigi* à Broadway », *Le Figaro*, 26 novembre 1951.
- SCHAFER Lewis, «Curtain Time, Fulton's Gaily Immoral Play Makes honest Woman of *Gigi*», *Brooklyn Eagle*, 26 Novembre 1951.
- , «Audrey Hepburn who has to live her part as *Gigi*», *Brooklyn Eagle*, 22 January 1952.
- JOHNSON Lyndon, «Theatre, New Play», *Newsweek*, 3 December 1951.
- «Audrey is a Hit», *Life magazine*, December 10, 1951, p. 103-107.
- GAVER Jack, «*Gigi* Heroine Bona Fide Stage Cinderella», *Brooklyn Eagle*, 23 décembre 1951.
- «The Cover by Richard Avedon», *Theatre Arts*, No 2, February 1952, p. 1.
- GAUTIER Jean-Jacques, « Au Théâtre des Arts « *Gigi* » de Colette », *Le Figaro*, 20 janvier 1954.
- COLETTE Sidonie-Gabrielle, « «*Gigi* » par Colette », *Le Figaro*, 19 février 1954.
- KEMP Robert, « *Gigi* », *Le Monde*, 24 février 1954.
- LERMINIER Georges, « *Gigi* », *Le Parisien Libéré* dans « *Gigi* devant la critique », *France Illustration*, n° 158, 1954, p. 30.
- DROIT Michel, « *Gigi* chez Colette », *Le Monde*, 25 février 1954.
- DUGAST-PORTES Francine, « De Claudine à *Gigi* », *Roman 20/50*, 23, « Colette, *Claudine à l'école* et *Gigi* », Presses Universitaires du Septentrion, juin 1997, p. 117-134.
- LADENSON Élisabeth, « Colette aux États-Unis ». *Cahiers Colette*, 19, « Colette 1935-1954 », colloque de Saint-Sauveur-en-Puisaye, 30 et 31 mai 1997, Danielle Deltel (dir.), 1997, p. 217-228.
- MERCIER Michel, « *Gigi* ou l'amour à sa naissance ». *Roman 20/50*, 23, « Colette, *Claudine à l'école* et *Gigi* », Presses Universitaires du Septentrion, juin 1997, p. 57-68.
- TON-THAT Thanh-Vân, « *Gigi* : une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale », *Roman 20/50*, 23, « Colette, *Claudine à l'école* et *Gigi* », Presses Universitaires du Septentrion, juin 1997, p. 83-94.
- ENGELKING Tama Lea, « Franchir les frontières avec la *Gigi* de Colette », *Cahiers Colette*, 42, « Lecteurs et lectrices de Colette », Frédéric MAGET (dir.), 2021, p. 149-169.

Sitographie

- Cbs Sunday Morning, « Mobituaries : Audrey Hepburn's 1951 TV Debut », *You Tube*, 7 février 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=MzuYxclX7Yo>, [consulté le 5 mai 2024].
- « Adorable Gigi », *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 18 septembre 1952, p. 2 [en ligne], Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2715940h/f2.item> [consulté le 5 mai 2024].
- ATKINSON Brooks, « At the Theatre », *New York Times*, 26 Novembre 1951, p.32 [en ligne], <https://www.nytimes.com/1951/11/13/archives/at-the-theatre.html> [consulté le 5 mai 2024].
- BOURGET-PAILLERON Robert, « Théâtre des Arts : *Gigi* de Colette, adaptation théâtrale de Colette et d'Anita Loos », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 1er avril 1954, p. 545 [en ligne], https://www.jstor.org/stable/44586436?read-now=1&seq=5#page_scan_tab_contents [consulté le 10 avril 2024].
- CALTA Louis, « Gigi to make bow at Fulton tonight, Adaptation of Colette Novel has Audrey Hepburn », *New York Times*, 24 Novembre 1951, p.18, [en ligne], <https://www.nytimes.com/1951/11/24/archives/gigi-to-make-bow-at-fulton-tonight-adaptation-of-colette-novel-has.html> [consulté le 10 avril 2024].
- DE LYROT Alain, « Deux auteurs français Colette et Louis Verneuil ont conquis Broadway », *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 9 décembre 1951, p.6 [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27156993/f6.item> [consulté le 10 avril 2024].
- DE RIVOYRE Christine, « Avec Anita Loos, écrivain porte-bonheur », *Le Monde*, 12 septembre 1951 [en ligne], https://www.lemonde.fr/archives/article/1951/09/12/avec-anita-loos-ecrivain-porte-bonheur_2061252_1819218.html [consulté le 5 mai 2024].
- « Échos », *La Bourgogne Républicaine*, 1 février 1952, p.5 [en ligne], <https://www.retronews.fr/journal/la-bourgogne-republicaine/1-fevrier-1952/1681/2877383/5> [consulté le 5 mai 2024].
- « Gigi débute à New York : La critique est divisée », *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 27 novembre 1951, p.1 [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k27156889/f1.item> [consulté le 5 mai 2024].
- « Le Journal des Spectacles », *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 7 octobre 1951, p.6 [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2715646z/f6.item> [consulté le 5 mai 2024].
- L'Indiscret, « Tout sur Tous », *Paris-Presse/L'Intransigeant*, 22 novembre 1953, p.4. [en ligne], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2714854w/f4.item> [consulté le 5 mai 2024].
- LOOS Anita, « Gabrielle Colette holds high place in France », *New York Times*, November 18, 1951, p.1 [en ligne], <https://www.nytimes.com/1951/11/18/archives/creator-of-gigi-gabrielle-colette-holds-high-place-in-france-source.html> [consulté le 5 mai 2024].
- MATTHIEU Clément, « Audrey Hepburn, son premier rendez-vous avec match », *Paris-Match*, 20 janvier 2023. [en ligne], <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Audrey-Hepburn-1951-photos-1757771#6> [consulté le 5 mai 2024].

ANNEXE

Fulton Theatre, *Gigi* : Audrey Hepburn (1952)



Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. «Audrey Hepburn in the stage production *Gigi*» *The New York Public Library Digital Collections*. 1952. <https://digitalcollections.nypl.org/items/acea7324-3107-c2b9-e040-e00a18062b15>



Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. «Audrey Hepburn and Cathleen Nesbitt in the stage production *Gigi*» *The New York Public Library Digital Collections*. 1952. <https://digitalcollections.nypl.org/items/acea7324-3109-c2b9-e040-e00a18062b15>



Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library. «Audrey Hepburn, Cathleen Nesbitt and Michael Evans in the stage production *Gigi*» *The New York Public Library Digital Collections*. 1952. <https://digitalcollections.nypl.org/items/ace99169-95bf-3e43-e040-e00a18062790>

Théâtre des Arts, *Gigi* : Évelyne Ker (1954)



Source: Jack Garofalo, *Paris Match*, n° 257, 27 février 1954.

***Gigi* de Colette et ses adaptations filmiques. Une étude comparative du désir d'émancipation**

Panagiota KALOGEROPOULOU

Enseignante détachée
Université nationale et capodistrienne d'Athènes

Que pourrait espérer la fille d'une chanteuse célibataire, petite-fille et petite-nièce de demi-mondaines au cours du dernier quart du XIX^e siècle ? Probablement rien d'autre que remplir son destin social prédéterminé : s'insérer dans le milieu professionnel du demi-monde et séduire des hommes de la bonne société afin de mener une vie de maîtresse entretenue, visant à une potentielle réhabilitation à travers un mariage d'intérêt.

Or, Colette, connue pour son audace et ses représentations de la transgression féminine, va raconter avec sa nouvelle intitulée *Gigi* une histoire de révolte contre les conventions de la mondanité et sa « bureaucratie moralisée du plaisir¹ ».

L'héroïne éponyme, jeune fille issue du demi-monde, bien que formée pour rejoindre la lignée féminine et accomplir son destin familial en devenant elle-aussi une « cocotte », refuse de s'y engager en rejetant la proposition de devenir la maîtresse de son bien-aimé. Dans *Gigi* Colette ne se limitera pas à une histoire d'amour avec une fin heureuse. Elle y démontrera un processus d'affirmation de soi où le désir de s'émanciper est « conjugué » au féminin en mettant la femme au premier plan.

Dans notre article, nous présenterons d'abord les étapes constitutives de l'émancipation de *Gigi* pour les rechercher, dans la suite, dans les réécritures filmiques de Jacqueline Audry et Vincente Minnelli afin de voir comment les deux réalisateurs revisitent et révisent l'émergence du féminin.

¹ Michel Mercier, « Notice », in Colette, *Œuvres*, t. IV, Claude Pichois et Alain Brunet (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1219.

1. *Gigi* de Colette (1944)

1a. Les prémices de l'insoumission : Le corps insoumis et l'éducation féminine

Gilberte, ou Gigi, est préparée par Mamita, sa grand-mère et Alicia, sa tante pour son rôle de maîtresse en apprenant à plaire et à séduire ses clients potentiels, c'est-à-dire des hommes riches et surtout des hommes qui ne sont pas « ordinaires² ».

Même si la nature exacte du métier de la prostituée n'est jamais ouvertement discutée dans le récit, Gigi grandit en recevant une formation qui comprend des attitudes à adopter et des défenses à respecter. Défense de mettre de la poudre, d'avoir des boutons, de ne pas plier les genoux ensemble soit à droite, soit à gauche. Qu'avec humour ou pas, Colette veut nous le faire voir clairement : s'entraîner à devenir une femme et à assumer son rôle signifie avant tout apprendre à renoncer à la spontanéité et à respecter les limites en devenant obéissante, frustrée et constamment surveillée. Dans *Gigi*, la liste des interdits est un ensemble de normes régulatrices, de contraintes sexuées, exercées surtout sur le corps féminin, pour que la féminité soit apprivoisée, contrôlable et dominée au profit du mâle qui assure son pouvoir.

Or, si la domination du féminin passe surtout par le corps, elle s'y impose et s'y exerce, c'est aussi par le corps qu'elle est renversée. Gigi ne réussira pas à s'identifier aux stratégies de ces « vieilles femmes figées dans des partis pris dépassés³ » parce qu'elle est une adolescente fraîche et spontanée dont le corps est palpitant et débordant d'énergie, et donc incontrôlable. C'est son corps qui, agissant de façon presque autonome, brise les restrictions et échoue à s'aligner aux conventions. Gigi n'en a pas la maîtrise : elle fait des « pas martelés⁴ », crie d'enthousiasme, rougit, verse des larmes, est prise de fou rire, traîne les pieds, et quand elle part, elle le fait « comme un poulain non ferré⁵ ».

Même si elle mémorise et applique de façon mécanique les instructions, elle n'arrive pas à assimiler tout le protocole des conventions qui lui font « éclater la tête⁶ ». On dirait qu'il s'agit d'un échec bien réussi puisqu'il incarnera les prémices de la résistance et l'origine de l'émancipation féminine.

² Colette, *Gigi* [1944], Paris, Hachette / Littérature, 2004, p. 59.

³ Michel Mercier, « Notice », *op.cit.*, p.1219.

⁴ Colette, *Gigi*, *op.cit.*, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

1b. Le passage à la féminité

De la jupe courte à la robe longue

Dès la première scène de la nouvelle, Gigi apparaît comme une jeune fille épanouie dont la tenue d'écolière à carreaux est devenue trop courte pour ses longues jambes. Quand sa grand-mère, qui est en train de friser les cheveux de sa petite-fille, lui rappelle de baisser la jupe et de garder ses jambes serrées « pour éviter l'indécence⁷ », la gamine répond de façon significative : « Tout le temps il faut que je pense à mon ce-que-je-pense, avec mes jupes trop courtes⁸ ». Le choix des mots et la suggestion d'adopter des jupes plus longues la dépeignent en pleine conscience de sa sexualité même si sa grand-mère insiste pour la laisser dans l'ignorance.

La jupe courte écossaise d'écolière joue un rôle important dans toutes les représentations de *Gigi*. Liée à l'enfance et par conséquent à l'absence de sexualité, sa jupe à elle n'est plus en rapport avec l'état de l'héroïne qui se trouve dans une période de transition n'appartenant ni à l'enfance ni à l'âge adulte.

Même si la jeune fille étouffe dans ses vêtements d'enfant, elle n'est pas encore autorisée à porter des robes de femme qui marqueraient le passage à l'âge adulte et à la prostitution qui reste réduite au silence. Gigi tire ses jupes constamment vers le bas, comme pour prolonger une enfance qui n'est plus possible, ainsi que pour se rappeler en même temps qu'elle est proche de la féminité mais qui ne lui est pas encore permise.

Le corps de Gigi, qui est en train de se transformer en un corps de femme, est sur le point d'être investi d'une sexualité qui en fera un objet de regard et de désir masculin. Mais, avant d'évoluer de la puberté et l'innocence à la féminité et la sexualité, son corps devra passer par l'interdiction d'être dévoilé au regard des autres, restant caché, prouvant ainsi que devenir femme, ce n'est pas tout simplement former une silhouette de femme adulte mais assumer la condition d'être regardée et désirée. Selon les termes de Laura Mulvey, qui étudie des perceptions occidentales de la féminité et la masculinité construites sur la différence, les femmes « sont simultanément regardées et exhibées⁹ ».

Dans un monde, alors, gouverné par l'inégalité entre les sexes « le plaisir de regarder se partage entre l'homme, élément actif, et la femme, élément passif¹⁰ », et Gigi, suivant ce concept, dès sa première apparition dans le récit, reste passive tout en questionnant et en remettant en cause son enseignement et tout en soulevant des objections qui ne constituent pas encore des désirs explicites.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinéma », traduit partiellement dans *CinémAction*, n° 67, Paris, Éd. Corlet/Télérama, 2^e trimestre, 1993, p.18.

¹⁰ *Ibid.*

Le regard dans le miroir et le rejet du regard masculin

Au moment où l'écolière aux jupes écossaises est autorisée à porter une robe longue associée à la féminité, elle ressent le besoin de s'exposer au regard de Gaston pour réaliser et accomplir sa transition symbolique vers son identité féminine. Il semble qu'il ne suffit pas de porter des habits symboliques de la féminité pour devenir une femme ; c'est le regard masculin en tant que regard constitutif et fondateur qui est chargé d'attribuer au féminin sa féminité et de la confirmer. Être une femme, c'est être approuvée en tant que femme par le regard masculin. Durant le processus du choix du sexe, alors, la femme se trouve en quête d'approbation, et en tant qu'objet du regard masculin, elle est observée et jugée¹¹.

Colette, avec son récit, constate et affirme, bien avant Mulvey, que le regard masculin est fondateur et par conséquent dominant, qu'il réduit les femmes à des objets inertes et qu'il détermine la façon dont les femmes se perçoivent. Elle dénoncera son hégémonie en proposant une scène qui sera le point déclencheur de la transformation de son héroïne. Se dévoiler envers le masculin pour la première fois en tant que femme s'avérera un moment fondamental.

Gaston, bouleversé par la transformation inattendue de Gigi, va la rejeter. Ayant recours au lexique du règne animal, il va dévaloriser l'image qu'il voit et qu'il considère comme offerte au jugement, comparant Gigi à un « singe savant¹² » et à « une poule qui a avalé du maïs trop gros¹³ ». Celle, qui était son « meilleur copain¹⁴ », qui assurait son soulagement et sa tranquillité grâce à son innocence et à sa différence par rapport aux mondanités, parade devant ses yeux en mondaine, lui rappelant son identité masculine et lui ôtant ainsi son état d'ami bien protégé dans le gynécée de Mamita. Nommer quelqu'un, c'est assurer l'identité de celui qui nomme, et Gaston, en comparant sa camarade à une poule et à un singe, souhaite dévaloriser l'identité de Gigi puisqu'elle met en danger la sienne.

C'est pourquoi, dans la suite, après avoir prononcé tout librement son goût pour elle (« Je t'aimais mieux dans ta robe écossaise¹⁵ »), il va lui suggérer de retourner son regard vers elle-même afin qu'elle puisse se regarder à nouveau et se voir comme il la voit. Ce « regarde-toi¹⁶ », qui est prononcé à la fin, demande à l'objet regardé d'intérioriser son image reflétée et s'y reconnaître, illustrant, dirait-on merveilleusement, les mots de Mulvey qui, au sein de son paradigme psychanalytique, se réfère aux relations

¹¹ Lire à ce propos Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. I, Paris, Gallimard, 1949, p. 16-30.

¹² Colette, *Gigi*, *op.cit.*, p. 66.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶ *Ibid.*

entre les sexes : « Le regard déterminant de l'homme projette ses fantasmes sur la figure féminine que l'on modèle en conséquence¹⁷ ».

Or, Gigi ne va pas céder au regard hégémonique. Quand le regard masculin refuse de la reconnaître, un autre regard, qu'elle-même portera sur sa personne, naîtra. Au lieu d'intérioriser la désapprobation, elle se déplacera de son statut passif pour devenir sujet de son regard et de son image. Et lorsque Gigi se rapporte au miroir¹⁸ et s'y regarde, le miroir la fortifie et réveille en elle ses forces intérieures. Apercevoir son image dans le miroir lui permettra de prendre conscience de son existence et de la distinguer du point de vue de Gaston, inaugurant ainsi un nouveau processus de subjectivation.

De cette première expérience de son exposition au regard de l'Autre et de son rejet, va surgir la résistance du verbe, qui va mettre en route l'émancipation vis - à - vis de la tutelle et de la surveillance. Renoncer à être regardée et niée, c'est se révéler sujet de sa vue, de sa voix, et de sa vie.

La prise de la parole

En prenant la parole, Gigi va défier et renverser l'inégalité. Elle affrontera verbalement la dévalorisation de sa nouvelle identité qui était sur le point d'apparaître et qui est restée en suspens à cause du mépris masculin. Gigi accomplira le processus de sa subjectivation par ses propres forces et sa propre voix. En répondant « j'ai beaucoup entendu parler de vous, [...] mais je n'ai jamais entendu dire qu'en fait de toilette vous aviez du goût¹⁹ », elle assumera sa défense et, fière d'elle, elle évoluera en jeune fille qui veut être respectée : « Il a vu que je suis bonne pour lui répondre²⁰ ». La fierté féminine se fondera sur cette capacité de pouvoir se détacher de l'obligation de parler pour plaire et d'être polie pour faire entendre sa soumission, et c'est à partir de cette première résistance que le destin de Gigi va changer.

Le passage de l'héroïne de la position d'objet à la position de sujet de parole, fonctionne comme un moment déclencheur qui amènera l'histoire à son point culminant et à sa situation finale.

L'affirmation du désir d'émancipation

De cette première prise de parole, prise de liberté et d'initiative surgira la fameuse réponse négative, le courageux « je ne veux pas²¹ » de Gigi envers Gaston quand, lui

¹⁷ Mulvey, «Visual pleasure et Narrative screen», art.cit., p. 18.

¹⁸ Colette, *Gigi*, op.cit., p. 66.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ *Ibid.*, p. 76.

avouant son amour, il lui propose d'assurer son sort si elle devient sa maîtresse.

Si le reflet dans le miroir donne naissance à la parole, celle-ci donne naissance à une femme qui ose parler haut et se prononcer à la première personne conjuguant son désir de s'affirmer. Les mots et l'émancipation sont indissociablement liés : « Mais comme il s'agit tout de même un peu de moi, je crois que j'ai mon mot à placer. Mon mot c'est que ça ne me va pas », « [...] Mais moi, je n'ai pas le caractère mondial, alors ça ne me va pas²² » lui dira-t-elle, s'affirmant en tant que femme libre et confiante, qui peut exprimer ses désirs, ses goûts et ses craintes, qui fait des choix et refuse d'être « changeable », gérant son destin comme elle l'entend, selon ses propres termes.

Colette dépeint ainsi une figure libre qui, parfois, fait le choix de ne pas l'être. Car, l'abnégation et la résignation, sous le poids du malheur, qui permettront la demande en mariage, sont décidées de plein gré : « j'aimais mieux être malheureuse avec vous que sans vous²³ ».

S'il y a un véritable rebondissement, comme dans les contes de fées, ce n'est pas la demande en mariage, presque obligatoire dans la narration de l'époque, mais les points de suspension à la fin de l'histoire qui laissent le récit en suspens, constituant la situation finale.

Colette n'a pas d'illusions, elle qui a d'ailleurs contesté le mariage comme une domesticité consentie et douloureuse, humiliée dans *La Vagabonde*. Malgré l'épanouissement de Gigi, la femme est censée perpétuer son état d'éternelle sacrifiée, s'éloignant de ce qui constituerait un conte avec une véritable fin heureuse. Les mots d'Alicia « on nous pardonne beaucoup de choses... mais pas d'être libres²⁴ » résonnent avec un sens renouvelé. Même si la nouvelle se termine avec la perspective d'un mariage, la dernière phrase suivie de trois points, ouverts à toute interprétation, ne garantit pas cet avenir.

2. Les adaptations filmiques de *Gigi* de Jacqueline Audry et Vincente Minnelli

2a. *Gigi* de Jacqueline Audry (1949)

Jacqueline Audry, réalisatrice française et une des rares femmes cinéastes, aspirant à une association de la féminité avec le cinéma et l'idéologie, choisira *Gigi* de Colette et visualisera « la centralité de son propos féministe²⁵ ». Les femmes, dans le cinéma de

²² *Ibid.*, p. 78.

²³ *Ibid.*, p. 86.

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

²⁵ Jennifer Flock, « Jacqueline Audry, adaptatrice de Colette : le désir féminin au premier plan », *Iris*, n° 26, automne 1998, p. 53.

l'époque, peu perçues hors d'une vision masculine fantasmée et jamais dotées d'une perspective individuelle ou d'une autonomie narrative²⁶, se trouveront, chez Audry, au premier plan, sujets de leur regard, leur voix et leur destinée.

La perspective féministe qui domine *Gigi* d'Audry n'est pas seulement due au fait que tout le « poids du film est porté par les femmes²⁷ » qui « occupent les rôles centraux accédant au statut de personnages majeurs²⁸ », en contraste avec les personnages masculins qui restent tous des êtres inconsistants « confinés dans des emplois seconds, simples comparses, hommes-objets ou figures caricaturales²⁹ ». Elle tient essentiellement au fait qu'elles sont filmées en tant que sujets triomphants, prouvant leur « capacité à être non pas seulement objet(s), mais aussi sujet(s) du désir³⁰ », perturbant ainsi les conceptions dominantes et renouvelant les modèles de féminité.

Aux antipodes de Colette qui fixe son regard sur le huis-clos féminin pour prêter l'oreille à son intimité ayant pour seuls lieux les appartements de Mamita et Alicia, Audry s'ouvre à l'espace extérieur filmant la société des apparences à laquelle l'héroïne est destinée. Le film débute avec une scène qui se passe à l'extérieur (1.00-2.05)³¹, un plan qui suit Jean Tissier dans le rôle d'Honoré Lachaille, bon viveur de la vie mondaine, qui, accompagné d'une « cocotte », se promène joyeux sous la Tour Eiffel posant un regard voyeuriste sur les femmes et les jeunes filles.

Si dans le cinéma hollywoodien « l'apparence [féminine] est codée pour produire un fort impact visuel et érotique qui connote 'le-fait-d'être-regardée'³² », Audry, dans *Gigi*, sabotera la suprématie du regard masculin en démontant le cynisme de la mondanité régie par des hommes uniquement à la recherche du plaisir. L'espace extérieur alors sera filmé non pas pour aérer le film mais pour être jugé, représentant l'intégration de Gigi dans ce cadre comme un mal, et visant à la soutenir dans sa rébellion lors de sa sortie de l'intérieur à l'extérieur.

Chez Audry, la scène où Gigi (incarnée par Danièle Delorme) porte pour la première fois une robe plus longue en s'exposant au regard masculin, point déclencheur de la nouvelle, comme nous l'avons déjà vu, se trouve prolongée et ouverte vers l'extérieur. Après s'être regardée dans le miroir, avoir répondu audacieusement à Gaston qui part ensuite de chez elle, Gigi va à la fenêtre (55.00) pour regarder s'éloigner l'homme à qui elle vient de résister, tout en sachant pourtant que le départ de celui-ci ne sera pas

²⁶ Lire Brigitte Rollet, *Jacqueline Audry. La femme à la caméra*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

²⁷ Alain et Odette Virmaux, *Colette et le cinéma* [1974], Paris, Fayard, 2004, p. 113.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Jennifer Flock, *op.cit.*, p. 50.

³¹ Les parenthèses se réfèrent à la durée du film.

³² Mulvey, *op.cit.*, p.18.

définitif. Si Gigi prend confiance en elle en se reflétant dans le miroir avant de parler pour se défendre, dans le film, cette assurance sera renforcée par la scène de la fenêtre.

On voit Gigi devenir à nouveau sujet de regard, cette fois pas de sa propre image, mais de son pouvoir sur l'homme (55.00-55.24). Par une inversion des rôles attribués aux sexes, c'est Gigi qui regardera de sa fenêtre Gaston dans la rue. Franck Villard interprétera cet homme perplexe et indécis entre le départ et le retour, qui se trouve sous la fenêtre et sous le regard du féminin en suspens. La fenêtre, frontière entre le dedans et le dehors, reflétera à la jeune fille – comme le miroir – sa force.

Si dans la nouvelle Gigi et Mamita attendront un jour pour que l'homme rentre « en complet clair³³ » maître de lui, la narration filmique pointera le triomphe de la force féminine. Audry montre Gaston « regrettant » et Gigi consciente de la puissance de ses mots sur lui. C'est à partir de ce moment que la protagoniste s'émancipe et devient de plus en plus confiante en elle-même et autonome. Le retour de Gaston est le premier indice du compte à rebours, lorsqu'il finit par avouer « qu'il n'était pas vraiment parti³⁴ ».

Entre le moment de la résignation et la demande en mariage, directement liés dans la nouvelle, Audry intercale deux scènes supplémentaires présentant l'insertion à la vie mondaine en tant qu'aliénation. Les préparatifs pour sortir du gynécée, qui constituent des préparatifs d'entrée dans le monde, se déroulent devant le miroir de la chambre (1.18.51). Sujet de son regard, mais cette fois pour se voir assujettie à la destinée familiale et féminine, Gigi se regardera à nouveau dans le miroir « commun » du cabinet particulier pour deux de Gaston, pour s'y voir être un nom parmi les autres de ses maîtresses éphémères (1.19.28). « La glace portait des inscriptions faites à l'aide des diamants pécheresses³⁵ » et le plan d'Audry passant directement du miroir de la chambre de Gigi à celui de l'espace particulier de Gaston où l'héroïne touche du doigt les noms des maîtresses, visualise l'abnégation et la frustration qui en découle. Quoi qu'il en soit, même si la jeune fille semble assumer le rôle de maîtresse, son corps insoumis occultera la sexualité et renverra la vérité – comme un autre miroir – aux yeux et à la conscience de Gaston.

L'intérieur avec tous ses corollaires – métonymie du féminin – a porté progressivement des victoires sur le monde extérieur – métonymie du masculin. Avec un regard attentif, compréhensif et valorisant, focalisé sur la vie intime de la protagoniste et soutenu par l'interprétation tendre et émouvante de Danièle Delorme, Audry filmera cette histoire d'amour comme une trame d'inversion des rôles, et de transformation d'une fille sous tutelle en une femme résistant à la mentalité de la Belle Époque acharnée à faire d'elle une marchandise³⁶.

³³ Colette, *Gigi*, *op.cit.*, p. 67.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Alain Virmaux et Odette Virmaux, *op.cit.*, p. 105.

³⁶ Armand Monjo semble être l'un des premiers à reconnaître, à l'époque, la portée féministe de *Gigi*. Lire

2b. *Gigi* de Vincente Minnelli (1958)

Si dans le film d'Audrey Hepburn *Gigi* apparaît comme une jeune fille qui a été éduquée pour une identité qu'elle décide de rejeter, *Gigi* de Minnelli est montrée comme une jeune fille beaucoup moins innocente et naïve que celle de Colette et Audrey, plus malicieuse qu'elle, qui renonce à son avenir de maîtresse et réussit à conquérir l'âme de Gaston surtout par son charme féminin. La fraîcheur et l'insouciance de *Gigi*, incarnée par Leslie Caron, sont intemporelles, mais il est impossible de ne pas voir que Minnelli la fait paraître plus âgée qu'une enfant et moins innocente qu'une enfant, afin de réduire le sujet-tabou des relations pécheresses entre homme-maîtresse³⁷ et les objections du comité de censure qui, conformément au «Code Hays», lui avait confié le soin d'atténuer le matériel jusqu'à un niveau jugé acceptable³⁸.

En filmant une époque bien lointaine dans le temps et l'espace, Minnelli déculpabilise le sujet du film et se permet de restituer une époque et une ville³⁹, fantasmées pour leur éclat et leur légèreté, et très présentes toutes les deux dans son imaginaire. La ville de Paris lui tient à cœur et il projette son regard genré et étranger sur elle. Ce qui résulte de ce regard admiratif c'est un film prodigieux, une fête incomparable d'images, décors et couleurs, une ambiance chatoyante, où le désir féminin ne sera pas mis au premier plan et son évolution ne sera pas retranscrite de près. Et cela est évident dès la première scène où Honoré Lachaille, narrateur qui nous introduit dans l'histoire et nous la raconte de son point de vue, chante le fameux *Thank Heaven for Little Girls* qui nous insère dans la mentalité masculine qui va imprégner toute la comédie musicale et où les jeunes filles sont l'objet d'un regard voyeuriste et sexiste (2.40-7.06), comme réduites à des chairs fraîches et délicieuses, à des Petits Chaperons Rouges innocents et désirés par un vieux loup dans un bois.

Alors que le poids du film français « est porté par les femmes » en concordance avec l'œuvre « a-masculine⁴⁰ » faite par Colette, chez Minnelli « le poids de l'intrigue est largement porté par les personnages masculins incarnés par Maurice Chevalier et Louis Jourdan, qui disposaient d'un statut de vedettes consacrées, voire de stars⁴¹ », s'éloi-

Armand Monjo, « Mitsou: film français de Jacqueline Audry », *L'Humanité*, 29 décembre 1956.

³⁷ Voir Tama L. Engelking, « Crossing Borders with Colette's *Gigi* », *The French Review*, vol. 93, n° 3, March 2020, p. 107.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pour les représentations de Paris et de la Belle Époque, lire Vanessa R. Schwartz, *It's So French ! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago & London, The University Chicago, Press, 2007. À noter aussi que les plans extérieurs tournés surtout à Paris étaient une première pour une comédie musicale.

⁴⁰ Alain Virmaux et Odette Virmaux, *op.cit.*, p. 113.

⁴¹ *Ibid.*

gnant ainsi « de la visée première de Colette⁴² » de primer l'émancipation de Gigi.

Aux antipodes de la nouvelle de Colette et du film d'Audry où on ignorait la vie intime de Gaston, n'étant que témoins de ses va-et-vient dans le gynécée, supposant juste ses dilemmes, ses pensées et ses sentiments, chez Minnelli on suit de près son parcours de séducteur à un homme séduit, sa transformation de bon viveur en homme amoureux en raison de l'adresse et de la malice féminines. *Gigi* sera plutôt le récit filmique de la transformation masculine issue du charme de la résistance féminine.

Dans la scène de la première exposition de Gigi en robe longue au regard masculin, on voit l'héroïne se rapprocher du miroir mais pas s'y regarder (1.05.31). Concentré sur l'action, Minnelli filme la réponse audacieuse, en tant que le résultat immédiat de la beauté féminine confirmée dans le miroir, sans que le reflet du regard de Gigi soit montré. Le moment fondamental de la prise de conscience de soi – où l'héroïne passe de l'état passif à l'état actif constituant sujet et objet de son regard – sera restreint et limité à une scène de réplique (1.06.08). Gaston parti sera recherché par le regard de Gigi, placée devant la fenêtre qui, étant ouverte, ne sépare plus le monde du dedans de celui du dehors, mais les fait fusionner. Gigi voit Gaston qui regarde sa fenêtre (1.07.05). Même si l'homme est regardé, Minnelli ne filme pas le rejet du masculin. Tout au contraire, si le masculin devient objet du regard c'est pour se consolider en tant que sujet d'un regard fondateur qui conforte l'assurance du féminin.

C'est dans la scène des préparatifs de sa première sortie en tant que maîtresse que nous verrons Gigi toute seule se refléter dans le miroir (1.35.28), non pas dans un moment de connaissance, ni de vérité, mais en quête d'une protection qu'elle seule peut s'offrir, avant de l'admirer sortir de sa chambre « en robe de mariée paradoxale⁴³ » apparaissant ainsi comme une mariée idéale, mais aussi comme un corps-proie.

Gigi de Minnelli s'est transformé en un conte de fée étant donné que l'évolution de Gigi glisse vers une transformation-glamour, vers une métamorphose à la manière de Cendrillon, soutenue par les accessoires du féminin comme les robes élégantes et la tenue de grande dame. Et dans les contes de fées c'est la fin qui compte : le choix de tourner pour dernière scène (1:46.00) Gigi dans sa robe ouvragée et imposante, lors de la sortie du couple des mariés dans le monde, c'est retourner en boucle au début et rendre compte non pas de la force féminine mais du succès féminin illustré par le passage du vestiaire adolescent innocent au vestiaire recherché d'une femme satisfaite et accomplie car demandée en mariage.

Les transformations extérieures de Gigi, très visuelles et somptueuses, dissimulent le

⁴² *Ibid.*

⁴³ Charlotte Garson, « Coup de coeur pour la comédie musicale », critique et analyse du film *Gigi* de Minnelli, au centre des arts d'Enghien-les-Bains, https://www.youtube.com/watch?v=q4EU_n_bU-Sc, 9/2/2022, [consulté le 20/8/2024]

changement psychologique subtil que Colette tisse pour évoquer l'épanouissement de sa protagoniste. Minnelli filmera les futilités de ce monde insupportable et cruel dans son hypocrisie, sa superficialité et son cynisme, mais il s'attachera à le faire avec un tel plaisir et étant tellement préoccupé par la représentation visuelle qu'il finira par montrer l'abnégation de Gigi et sa transformation éphémère en courtisane comme un moindre mal. Il dépeindra également les protagonistes comme des jeunes gens qui, malgré leur détachement de leur lignée familiale, n'ont pas remis en question les principes sociaux. Contrairement au film d'Audry qui à chaque fois « insère dans le film en costumes et dans le portrait d'une Belle Époque concentrée sur le plaisir et les vices mondains un motif progressiste, émanation directe du texte colettien⁴⁴ », le film américain laisse l'imaginaire du mariage prendre le dessus sur la contestation.

Passant du corps enfantin insoumis à la prise de parole émancipatrice, *Gigi* de Colette est une trame d'affranchissement qui renouvelle le discours amoureux en mettant la femme et son désir au premier plan. Malgré la demande en mariage, ce conte de fée ne constitue pas une histoire d'amour avec un *happy end*. Et s'il touche un nerf⁴⁵, c'est parce qu'il est sans baguettes magiques, et sans le soutien des fées. *Gigi* de Colette s'épanouit et surpasse sa destinée grâce à elle-même, en osant la transgression des interdits avec ses propres forces, ses propres mots, sa propre voix. Audry, avec un regard de contestation et Minnelli, admiratif, ont revisité l'émergence du désir féminin, la première pour créer, selon Virmaux, un des premiers grands films féministes, et le deuxième pour restituer une histoire d'amour interprétant idylliquement en vérité les points de suspension de la fin de la nouvelle.

Résumé

Dans *Gigi* Colette ne raconte pas simplement une histoire d'amour avec une fin heureuse, mais un processus d'affirmation de soi. Dans notre article, à travers une étude des représentations dominantes du féminin, on verra le passage de la fille à la femme comme un processus de prise de parole et de liberté, et on étudiera comment les adaptations filmiques de Jacqueline Audry et Vincente Minnelli revisitent l'héroïne de Colette et son parcours vers l'émancipation.

Mots-clés : Gigi, représentations de genre, émancipation, adaptations filmiques

⁴⁴ Paola Palma, *Colette et le cinéma*, Paris, Quidam éditeur, 2023, p.71.

⁴⁵ « Force m'est de reconnaître qu'avec *Gigi*, j'ai dû, comme disent les dentistes, 'toucher un nerf' » écrit Colette, dans l'article « Gigi » paru dans *Le Figaro*, le 19.2.1954 (dans Mercier, « Notice », op.cit., p. 1219).

Abstract

In *Gigi* Colette does not simply tell a love story with a happy ending, but a process of self-assertion. In our article, through a study of the dominant representations of the feminine, we look at the transition from girl to woman as a process of speaking out and achieving freedom, and how the film adaptations by Jacqueline Audry and Vincente Minnelli revisit Colette's heroine and her journey towards emancipation.

Key words : Gigi, gender representations, emancipation, filmic adaptations

Références bibliographiques

- BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième Sexe*, t. I, Paris, Gallimard, 1949.
- COLETTE, *Gigi* [1944], Paris, Hachette Littérature, 2004.
- ENGELKING Tama L., « Crossing Borders with Colette's Gigi », *The French Review*, vol. 93, n° 3, March 2020, p. 102-115.
- FLOCK Jennifer, « Jacqueline Audry, adaptatrice de Colette : le désir féminin au premier plan », *Iris*, n° 26, automne 1998, p. 46-94.
- MERCIER Michel, « Notice », in Colette, *Œuvres*, t. IV, Claude Pichois et Alain Brunet (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1216-1225.
- MONJO Armand, « Mitsou : film français de Jacqueline Audry », *L'Humanité*, 29 décembre 1956.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinéma », traduit partiellement en français dans *CinémAction*, n° 67, Paris, Éd. Corlet/Télérama, 2^e trimestre, 1993, p. 18.
- PALMA Paola, *Colette et le cinéma*, coll. « Le cinéma des poètes », Paris, Quidam éditeur, 2023.
- ROLLET Brigitte, *Jacqueline Audry. La femme à la caméra*, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- SCHWARTZ Vanessa R., *It's So French ! Hollywood, Paris, and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, Chicago & London, The University Chicago, Press, 2007.
- VIRMAUX Alain et VIRMAUX Odette, *Colette et le cinéma* [1974], Paris, Fayard, 2004.

Sitographie

Charlotte Garson, « Coup de cœur pour la comédie musicale », https://www.youtube.com/watch?v=q4EU_nbU-Sc, 9/2/2022, [consulté le 20/8/2024].

Films

- AUDRY Jacqueline, *Gigi*, Codo-Cinéma, 1949.
- MINNELLI Vincente, *Gigi*, MGM-Arthur Freed Production, 1958.

Colette *Chéri(e)* ? Interprétations cinématographiques de l'univers de l'écrivaine et de ses personnages

Paola PALMA

Université de Caen Normandie
HisTeMé UR 7455

Chéri et sa fin tragique à l'écran

« Je compte adapter à l'écran d'autres romans de Mme Colette : *Chéri* et *La Fin de Chéri* que je fonderai en un seul film¹ » : malgré les déclarations d'intention de Solange Bussi, celle qui, en 1931, a réalisé la version cinématographique sonore de *La Vagabonde*, il faut attendre 1950 pour voir l'histoire de Fred Peloux portée à l'écran. Le jeune et beau Fred, dit Chéri, a une relation avec une demi-mondaine, Léa de Lonval, une charmante femme beaucoup plus âgée que lui. Ce lien marquera l'une et l'autre, mais pour l'homme, il aura une fin amère et fatale.



Générique de *Chéri* (1950) de Pierre Billon.

¹ Louis Saurel, « Une nouvelle réalisatrice - Solange Bussi », *Mon Ciné*, 479, 23 avril 1931, p. 10.

Pierre Billon, le réalisateur de la première version cinématographique, s'est peut-être inspiré du projet annoncé, et jamais réalisé, de Solange Bussi². Il fusionne en effet à l'écran les deux textes *Chéri* (1920) et *La Fin de Chéri* (1926). Le contenu du premier roman – qui raconte le début de l'histoire d'amour entre les deux protagonistes, leur séparation, le mariage de Chéri avec la jeune Edmée, son retour une nuit auprès de Léa et leur rupture définitive le lendemain matin – offre la matière des nombreux flashbacks du film. Le second en constitue le cadre narratif, décrivant les derniers jours désespérés du protagoniste, toujours marié à Edmée, mais hanté par le souvenir de son seul amour. Léa lui est désormais inaccessible, enfermée dans une vieillesse irréversible. La structure en flashbacks du récit cinématographique met en avant l'inéluctabilité du triste destin du personnage masculin, qui s'accomplit dans le deuxième roman. Avec ce dernier, Colette renverse (ce n'est ni la première ni la dernière fois) un cliché culturel et littéraire, celui de la femme d'âge mûr qui perd la tête pour un homme qui pourrait être son fils, se retrouvant à la fin délaissée – souvent pour une concurrente plus jeune – et oubliée. Au contraire, à la différence d'autres héroïnes dans sa situation et son âge qui peuplent « un répertoire immense et fade », Léa « ne se marie pas à la fin, ni ne meurt, ni ne prend la route de l'exil, ni ne mire avec mélancolie dans un miroir à cadre d'argent du goût le plus funeste sa jeunesse déclinante, et elle ignore les amertumes de *Maman Colibri*³ ». Certes, à la fin du roman *Chéri*, le jeune homme s'éloigne définitivement de la maison de Léa. Elle, depuis sa fenêtre, avant de laisser « retomber le rideau [...] eut encore le temps de voir que Chéri levait la tête vers le ciel printanier et les marronniers chargés de fleurs, et qu'en marchant il gonflait d'air sa poitrine, comme un évadé⁴ ». Quelques instants auparavant, Léa espérait encore que l'homme revînt en arrière et : « “ Il remonte ! il remonte ! ” cria-t-elle en levant les bras. Une vieille femme haletante répéta dans le miroir oblong son geste, et Léa se demanda ce qu'elle pouvait avoir en commun avec cette folle⁵. » Sauf que, dans *La Fin de Chéri*, « Là où la femme conserve sa sérénité, la fidélité amoureuse de l'homme peut être mortelle⁶ » : le personnage féminin, en allant à la rencontre de la vieillesse, aura accès à une vie prospère et libre. Par contre, l'« évadé » renoncera à la vie.

² *La Vagabonde* de Bussi et *Chéri* de Billon emploient la même actrice pour le rôle principal, Marcelle Chantal, qui a également tenu un petit rôle dans le film *Julie de Carneilhan* (1949) de Jacques Manuel.

³ Colette, « Une comédienne de l'écran : Maë West », *Le Journal*, 22 mai 1938, p. 1. Repris dans Alain et Odette Virmaux (éd.), *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004, p. 423-426. Ainsi s'exprime Colette sur les personnages interprétés par Mae West. *Maman Colibri* est le dernier film muet de Julien Duvivier (1929), qui adapte une pièce d'Henry Bataille, mais Colette pense plus probablement au remake sonore de Jean Dréville, sorti en 1937 : une femme mariée suit son jeune amant, ami de l'un de ses enfants, qui la quittera pour une femme plus jeune ; la protagoniste retrouve son mari qui décide de la reprendre avec lui.

⁴ Colette, *Chéri*, in *Œuvres*, t. II, Alain Brunet et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 828.

⁵ *Ibid.*, p. 828.

⁶ Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 104.

L'impudence, au cinéma, est rare

Le film de Billon commence par une rencontre fortuite entre Chéri (Jean Desailly), toujours beau mais désabusé par son mariage et sa vie, et la Copine (Yvonne de Bray), une vieille amie de Léa. Une sinistre routine s'installe : Chéri se rend régulièrement chez cette femme, où il passe son temps à fumer de l'opium, à regarder de vieilles photos de sa maîtresse et à écouter avidement les histoires de la Copine. Il plonge de plus en plus dans le paradis artificiel des souvenirs pour y retrouver son amour perdu, et il est important de souligner ici que rien de tout ça n'apparaîtra dans la version filmique de 2009. Le vide laissé par sa Léa et son dégoût grandissant pour la réalité qui l'entoure, le conduiront à se suicider d'un coup de pistolet. Le scénariste et dialoguiste Pierre Laroche et le réalisateur, en fusionnant les deux romans, ne font que respecter leur structure profonde. Les deux textes, bien que sortis à six ans d'intervalle, sont les deux parties d'une œuvre qui semble à toutes fins utiles unitaire.

Au moment où le film a été conçu et tourné, le roman connaît un regain de popularité grâce à la pièce que Colette et le dramaturge Léopold Marchand avaient créée en 1921 et qui continuait à être jouée. C'est ainsi que le 30 octobre 1949, la grande reprise de *Chéri* a lieu au Théâtre de la Madeleine, mise en scène par Jean Wall. Jean-Paul Sartre et Jean Cocteau assistent à la soirée de gala. La 100^e représentation est célébrée avec Cocteau, Henry Bernstein et Paul Géraudy en février de l'année suivante, soit deux mois avant la présentation du film en salle, le 27 avril 1950. Dans une note destinée aux exploitants nous pouvons lire : « Rappeler l'énorme succès de la pièce qui connaît en ce moment une reprise sensationnelle, ainsi que l'importance des deux livres de Madame Colette⁷. » Pour répondre aux attentes du public, il aurait en effet été naturel de s'inspirer de la pièce, de son ton pas tout à fait dramatique, de la place centrale et plus marquée du personnage féminin, ainsi que de l'omission du déclin et de la triste fin du jeune homme, puisqu'elle ne reprend que le premier des deux romans. Au contraire, le film semble plus intéressé par l'œuvre littéraire de Colette (et le renversement des clichés), plutôt que par la reproduction de la pièce de théâtre plus ou moins réussie qui en a découlé. Finalement, le choix d'adapter *Chéri* à l'écran apparaît opportun sans être opportuniste. Pour autant, ces conditions favorables n'assurent pas le succès critique du film, loin de là. *Le Monde*, parmi d'autres, insiste sur les aspects démodés du film de Billon, comme

ces échanges de traits empoisonnés d'un curare éventé de nos jours autour d'une table de poker qui réunit d'inséparables ennemies ; ces « collages » frelatés, éphémères, dont tout Paris coquetait, providence des échetiers et de qui se croyait de l'esprit en un temps qui excusait la médisance mais non les « raseurs » ; ces berquinades sur sofas signés

⁷ D., « Chéri », *Le Courrier du Centre du cinéma*, 143, 10 mai 1950, p. 530.

Dufayel ; ces frôlis et ces chuchotements enfouis dans des boas de plume et des décolletés attendris de cygne, tout cela a terriblement vieilli, bien plus que Léa, et lasse le spectateur en 1950. *La Fin de Chéri*, que l'on nous conte aussi, nous laisse indifférent : il était gentil, il est devenu inutile⁸.

Les critiques s'acharnent sur le contenu et les personnages, mais ne considèrent pas les limites formelles du film. Toutefois, Jean Desailly est trop vieux pour le rôle (il a 30 ans), et il surjoue des expressions puériles et pudibondes. Le Chéri littéraire est un être enfantin et infantilisé par sa maîtresse, certes, mais il demeure une personnalité tragique et touchante. Les personnages secondaires, à l'exception de la mère de Chéri, Charlotte Peloux (Jane Marken) et de la Copine (Yvonne de Bray), sont caricaturaux et la fresque du demi-monde est maladroite et grotesque. Cela dit, Marcelle Chantal incarne une Léa de Lonval dramatiquement intense, partagée entre force et désespoir, charme et décadence mélancolique, un « cas permanent plus qu'une individualité passagère⁹ ».



Erreur de casting : Jean Desailly dans le rôle de Chéri, dans la version filmique de Pierre Billon (1950).



Quand Léa (Marcelle Chantal) quitte définitivement Chéri, elle est avec le « miroir à cadre d'argent du goût le plus funeste ».

Au cadre jugé démodé s'ajoute le rejet tout aussi net du thème de l'histoire, qui s'exprime dans plus d'une critique :

L'adaptation à l'écran des romans de Mme Colette devient épidémique. M. Pierre Laroché, dialoguiste spécialisé, en sait quelque chose. Toutefois, le *Chéri* que nous pré-

⁸ H. M. [Henry Magnan], « Le dernier "Chéri" », *Le Monde*, 13 septembre 1950.

⁹ Jean Thévenot, « Chéri : du théâtre couché (sur pellicule) », *L'Écran français*, 271, 18 septembre 1950, p. 8.

sente cette semaine M. Pierre Billon, metteur en scène, a toutes les vertus d'un sérum. Sur le plan cinématographique, le film est tout simplement ennuyeux : depuis longtemps, chacun sait en effet que les bavardages ont un pouvoir soporifique inégalable, surtout quand ils sont administrés à de braves gens condamnés à l'obscurité. Or, l'œuvre de M. Pierre Billon est un long bavardage. N'y insistons pas.

Par ailleurs, il convient de préciser que l'histoire de *Chéri* ne présente vraiment pas le moindre intérêt en 1950 sur un écran : les querelles de quatre vieilles prostituées couvertes de bijoux, les emportements et les évanouissements ridicules de cette loque appelée « Chéri » par des *dames* stupides, les amours – si l'on peut dire – du même Chéri et d'une cocotte sur le retour, tout cela offre peut-être quelque charme dans une certaine littérature anecdotique. Au cinéma c'est crispant et passablement répugnant. N'y insistons pas davantage¹⁰.

Une relation sentimentale et sexuelle entre un garçon et une femme qui n'est plus jeune était naturellement taboue en 1950, c'est-à-dire un thème socialement « crispant et passablement répugnant ». La représenter sur grand écran était délicat et provocateur, d'autant plus qu'à la fin, le jeune homme se tue par amour pour Léa. À l'inverse, cinquante-neuf ans plus tard, la version de Stephen Frears semble presque compter sur la résonance de ce qui est en train de devenir un phénomène de société (et qui, en 2009, jouit d'une certaine visibilité médiatique depuis quelques années) : des femmes adultes, notamment du show business, qui affichent leurs relations sentimentales avec des hommes d'une vingtaine ou trentaine d'années plus jeunes qu'elles. Nous revenons sur cette question.



Un exemple de l'hostilité de la critique : un article de Claude Daire dans *Ce soir*, 16 septembre 1950.

Si en 1950 l'intrigue et le décor sont obsolètes, ils le sont au cinéma : personne n'écrit la même chose des pages de Colette. Quant à l'adaptation théâtrale, elle n'est pas mentionnée. Peut-être que le roman est protégé par le prestige de l'œuvre littéraire qui autorise davantage « d'impudence ». Rappelons l'impression

¹⁰ J.-G. Pierret, « Chéri. Minute, pas Billon ! », *Radio Cinéma Télévision*, 24 septembre 1950. Quand les critiques sont issues de coupures de presse, parfois nous ne disposons pas du numéro de page de l'article.

que produisit *Chéri* sur un auteur comme André Gide, qui sut en saisir le charme poétique, mais en même temps la problématique du thème. Le 11 décembre 1920, l'écrivain, qui n'avait jusqu'alors manifesté aucune affinité avec l'œuvre de Colette, lui écrit après avoir lu le livre, paru quelques mois auparavant :

Madame,

Une louange que vous ne vous attendiez guère à recevoir, je gagerais bien que c'est la mienne... Moi-même, je suis tout étonné de vous écrire, tout étonné du si grand plaisir que j'ai pris à vous lire. J'ai dévoré *Chéri* d'une haleine. De quel admirable sujet vous vous êtes emparée ! et avec quelle intelligence, quelle maîtrise, quelle compréhension des secrets les moins avoués de la chair !... D'un bout à l'autre du livre, pas une faiblesse, pas une redondance, pas un lieu commun. Tout au plus suis-je un peu déçu par les dernières pages ; il ne tenait qu'à vous, il me semble, de lancer ce livre plus haut, et le plus difficile était fait (cette étonnante scène du revoir, la plus réussie peut-être de tout le livre) après quoi la tirade de Chéri, pp. 242 et 3, me plaît moins qu'eût fait son silence ; et les réflexions de Léa, ses excuses : « Je ne t'ai jamais parlé de l'avenir... » me paraissent quelque peu raisonnables et rétrécissantes. Vous expliquez ce qu'on comprenait sans paroles.

Quelle sûreté de trait ! quel naturel dans les dialogues. Et les personnages secondaires merveilleux !

Comment aucun critique, à ma connaissance, n'a-t-il songé à rapprocher votre *Chéri* de l'insupportable *Adolphe* ; c'est l'envers même du sujet – presque.

Moi ce que j'aime surtout dans votre livre, c'est son dépouillement, son dévêtissement, sa nudité.

Déjà je voudrais le relire – et j'ai peur : Si j'allais le trouver moins bien ! Vite, envoyons cette lettre avant de la jeter au tiroir¹¹.

Chéri saisit les « secrets les moins avoués de la chair » auxquels n'est pas étranger celui de l'inceste. Gide, dans sa fameuse lettre, ne se préoccupe pas du cadre historique du récit, de la description d'une époque vivante mais lointaine, celle de la Belle Époque, d'autant plus qu'il écrit quelques années après la fin de la Grande Guerre. Or, lors de la sortie du film de Billon, la présence de cet arrière-plan ne plaît ni à la critique, ni au public. Le film est classé dans le genre « rétrospectif ». Un article de *L'Écran français*, tourne autour de cette interprétation : dès sa sortie, *Chéri* est déjà perçu comme un conte daté. Sur l'écran, pas sur la page : l'histoire du film est jugée « moralement inopportune, esthétiquement imparfaite¹² », mais on s'empresse d'affirmer qu'on n'a certainement

¹¹ Lettre publiée pour la première fois dans un numéro spécial consacré aux 80 ans de Colette du *Figaro littéraire*, 24 janvier 1953 ; republiée dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, numéro spécial « André Gide », mars-avril 1970.

¹² Jean Thévenot, « Chéri : du théâtre couché (sur pellicule) », *op. cit.*, p. 8.

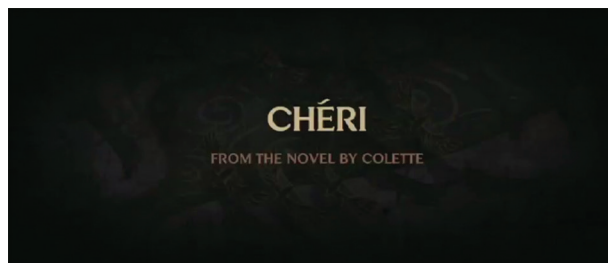
pas l'intention de « mettre en cause le talent ou l'autorité de Mme Colette¹³ ». Encore une fois,

les protagonistes de ce *Chéri* sont différents de ceux du livre. Trop de subtilités du style si riche de Colette sont diluées dans la représentation visuelle – malgré de remarquables dialogues de Colette elle-même ! En définitive, que reste-t-il ? Principalement ce qu'il y avait de malsain, de vénéneux dans l'œuvre originale et qui prend ici un relief nouveau, ajoutant une nouvelle ombre dans une production déjà saturée de réalisations déprimantes¹⁴.

L'histoire de Chéri a embarrassé la critique autant que les choix expressifs d'un film qui, vu d'aujourd'hui, apparaît plus médiocre que « malsain ». Le film, pris entre le succès de la pièce et le choix d'inclure dans l'adaptation le second roman, moins connu, consacré à Chéri, il avait au moins le mérite de représenter la deuxième et fondamentale partie de l'histoire de Léa et Fred. Comme l'a écrit Colette elle-même, « l'impudence, au cinéma, est rare¹⁵ ». Le film de Billon a plusieurs défauts, mais il a osé l'impudence parce qu'en 1950, il était « crispant et passablement répugnant » non pas de lire, mais d'*assister* au suicide d'un homme jeune et charmant à cause de l'amour impossible pour une femme qui aurait pu être sa mère.

***Chéri* de Stephen Frears et Christopher Hampton**

Au XXI^e siècle, Colette continue de susciter l'intérêt du monde du cinéma. La genèse de l'adaptation de *Chéri* de 2009 offre un éclairage intéressant¹⁶. En effet, selon le réalisateur Stephen Frears, le scénariste Christopher Hampton avait à l'origine l'intention d'écrire un scénario sur la vie de l'écrivaine.



Générique de *Chéri* (2009)
de Stephen Frears.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Colette, « Une comédienne de l'écran : Maë West », *op. cit.*, p. 1.

¹⁶ Nous nous basons sur les déclarations contenues dans Michel Ciment, « Entretien avec Stephen Frears. Un équilibre entre la frivolité et la tragédie », *Positif*, n° 578, avril 2009, p. 27-30. D'or en avant « Entretien ».

C'est son producteur français qui lui a proposé l'adaptation de *Chéri*. La réalisation a d'abord été proposée à Bill August, puis à Roman Polanski. Selon le projet initial, Jessica Lange devait interpréter Léa. Des années plus tard, le choix s'est porté sur Michelle Pfeiffer qui, au moment du tournage, avait l'âge de son personnage (et à peu près l'âge de Colette au moment de la sortie de *Chéri*, en 1920¹⁷). L'apparence de l'actrice constitue à elle seule une actualisation, si l'on peut dire, de la figure de Léa de Lonval : l'actrice californienne n'a absolument pas la solidité physique du personnage de Colette, auquel le réalisateur lui a d'ailleurs demandé d'approcher en prenant quelques kilos, ce que l'interprète a catégoriquement refusé¹⁸. Michelle Pfeiffer a l'apparence d'une vedette de cinéma quinquagénaire du XXI^e siècle à la forme impeccable, aidée par des produits et des interventions plastiques de son époque. Le personnage à l'écran actualise ainsi la maturité physique et sentimentale d'une beauté canonique du début du XX^e siècle sans prétendre la reproduire.



Michelle Pfeiffer :
une Léa contemporaine
très juvénile.

Après le succès international de *The Queen* (2005), Frears a donc accepté avec enthousiasme de réaliser *Chéri*. Sa motivation repose sur la qualité de l'adaptation : à ce moment, il n'a pas encore lu le roman de Colette. Il en saisit néanmoins plusieurs éléments structurels, comme la difficulté de mettre en scène le personnage masculin : « Chéri est en effet un individu repoussant, antipathique, et il faut pouvoir donner des raisons de s'attacher à lui¹⁹. » Frears a aussi été attiré par l'ironie constante du scénario qu'il a retrouvée dans le roman. Il remarque que l'ironie vient des dialogues, dans la mesure où les personnages n'expriment pas leur pensée, ou sinon ils affirment le contraire de ce qu'ils pensent. Il n'a pas été difficile pour le réalisateur britannique de souligner la veine ironique, ce qui est totalement absent, par contre, dans la version filmique française.

Il est clair que Frears est en phase avec le travail du scénariste. Neuf critiques sur dix

¹⁷ Au début de leur histoire d'amour, Léa a 43 ans, Fred 19. Après 6 ans de relation, ils auront respectivement 49 et 25 ans. En 1920, Colette a 47 ans.

¹⁸ Voir Gilles Renault, « Frears, libertine retrouvée », *Libération*, 8 avril 2009 et Barbara Théate, « Michelle Pfeiffer. La chérie de Stephen Frears », *Le Journal du Dimanche*, 5 avril 2009.

¹⁹ « Entretien », *op. cit.*, p. 29.

rappellent que lui, Hampton et Michelle Pfeiffer, ont déjà travaillé ensemble à une autre adaptation d'un célèbre classique de la littérature française, *Les Liaisons dangereuses* (*Dangerous Liaisons*, 1988), d'après le roman épistolaire de Pierre Choderlos de Laclos (1782)²⁰. Le lien entre les deux films est même suggéré par les auteurs : les premières images de *Chéri* montrent une photo de la jeune Léa-Michelle Pfeiffer, qui est un portrait de l'actrice en Madame de Tourvel, la virginale protagoniste des *Liaisons*. On entrevoit l'ironie de l'insert : Madame de Tourvel, après une existence sans faille, tombe dans l'abîme de l'amour sensuel et illégitime ; Léa, après une carrière de prostituée, succombe à la pureté d'un sentiment amoureux sincère.

Le rôle-titre est confié à l'acteur anglais Rupert Friend : c'est sur son visage que Frears braque principalement sa caméra. Ce personnage qui, dans le livre, est d'abord une ombre, une figurine fantomatique aux contours insaisissables (« Devant les rideaux roses traversés de soleil, il dansait, tout noir, comme un gracieux diable sur fond de fournaise²¹ »), est dans le film un visage. L'interprète le revêt du caractère mystérieux de Fred et parvient à le maintenir en équilibre entre vacuité et drame jusqu'à sa sortie de scène : « Quand Rupert a tourné ses tests, on ressentait une émotion pour son personnage, on voulait prendre soin de lui », résume Frears, qui a ainsi trouvé une manière de rendre un peu plus attachant ce jeune homme « repoussant, antipathique²² ». Il n'y a pas là, à la différence de la version de 1950, d'erreur de casting, mais le scénario prive Friend des scènes de nostalgique désespoir qui l'amèneront au suicide, et que la première adaptation avait – assez courageusement, comme nous avons essayé de le montrer – choisi d'intégrer pleinement.



Le *Chéri* cinématographique de 2009, incarné par Rupert Friend.

Si Billon s'est vu reprocher la mise en scène d'une époque ennuyeuse pour le public de 1950, Frears et Hampton, sans l'avoir prévu, ont été obligés de se pencher sur la question de la distance chronologique et culturelle de leur public par rapport au roman. Ainsi, une bonne partie des premières scènes et des inserts périodiques menés par la voix *off* du réalisateur lui-même se chargent (à la limite de la pédanterie) de représenter au spectateur du XXI^e siècle les mœurs du demi monde. Le commentaire *off* a été ajouté

²⁰ Voir par exemple Franck Garbarz, « *Chéri*. La parenthèse enchantée », *Positif*, n° 578, avril 2009, p. 25-26.

²¹ Colette, *Chéri*, *op. cit.*, p. 719 : il s'agit de la toute première description du personnage.

²² « Entretien », *op. cit.*, p. 29.

très tardivement, sur la base de quelques projections tests, au cours desquelles il s'est avéré que l'échantillon de spectateurs ne connaissait ou ne comprenait pas le décor. Sauf que, en 2009, il n'est pas seulement question de distance par rapport au roman, mais aussi par rapport aux adaptations cinématographiques qui, au fil du temps, ont interprété et prolongé l'imaginaire autour du demi-monde. Pendant le tournage de *Chéri*, Frears a revu le *Gigi* (1958) de Vincente Minnelli et suggère que son commentaire *off* correspond à la fonction du personnage de Maurice Chevalier dans la comédie musicale hollywoodienne. En 1958, aux États-Unis, il était déjà nécessaire d'intégrer à l'écran un interprète-traducteur des codes de comportement du demi-monde, mais au début du XXI^e siècle, il faut aussi considérer que le dernier film à succès qui a représenté cet univers au grand public international date de 1958. Un vide culturel, littéraire *et* cinématographique, était donc à combler.

Contrairement au cadre historique, qui avait besoin d'une explication, la relation entre le jeune homme et la femme mûre n'a plus aujourd'hui la saveur « malsaine » qu'elle avait en 1950. Elle risque plutôt d'être prise pour le reflet d'un phénomène – médiatique plus que social – contemporain. Il n'est alors pas étonnant que certains articles associent l'œuvre de Frears²³ aux *toy-boys* modernes, c'est à dire des jeunes hommes qui affichent des relations sentimentales avec des femmes plus âgées et très célèbres. Les *personae* des deux interprètes de *Chéri* en sont indirectement connotées : Michelle Pfeiffer est une actrice fameuse, cotée, *bankable* et populaire ; elle est la vedette du film, tandis que Friend n'a pas du tout le même statut.

L'impudence, chez Colette, n'est pas rare

Après une présentation des personnages et du début de leur relation, la voix de Frears se charge également, à l'aide d'un fondu enchaîné, d'opérer l'ellipse de six ans qui propulse le spectateur au point où le roman, lui, commence. Le film contourne la structure en flashback du livre, et du film de Pierre Billon. Si l'on prend à la lettre le générique, le scénario de Hampton dérive à la fois de *Chéri* et de *La Fin de Chéri*, mais en réalité ce dernier est juste résumé par la voix *off* qui se superpose aux derniers plans :

Chéri était anéanti, comme s'il avait assisté à une catastrophe irrémédiable. Et d'ailleurs, bien plus tôt que quiconque l'aurait prédit la Belle Époque elle-même fut balayée

²³ Voir par exemple l'article au titre révélateur de Chiara Tagliaferri, « Colette e i toy-boys » [Colette et les toy-boys], *Rivista del cinematografo*, 9, septembre 2009, p. 56-57. Colette a bien eu une liaison avec un homme beaucoup plus jeune, Bertrand de Jouvenel (1903-1987), le fils de son second mari – associé à Chéri dans l'article –, mais cette relation a débuté à l'été 1920, après la publication de *Chéri*. Fred Peloux s'inspire plutôt de la liaison (vers 1910-1911) avec Auguste Hériot, héritier d'une famille de la bourgeoisie d'affaires (et fréquentant le demi-monde comme le beau monde), de treize ans le cadet de l'écrivaine.

par une guerre dans laquelle il combattit et dont il revint indemne. En même temps, il éprouva le sentiment d'être un évadé, d'avoir retrouvé la liberté. Une impression dont il s'aperçut plus tard qu'elle était fausse. Des années plus tard, il comprit qu'ils avaient été tous les deux injustement punis. Léa pour être née si longtemps avant lui et Chéri pour n'avoir pas su voir que Léa serait la seule qu'il serait capable d'aimer. Quand il fut enfin résigné à cette idée, il sortit sa vieille arme de service et se tira une balle dans la tête²⁴.

Ainsi se termine le film. Le scénariste s'est également inspiré de la pièce de théâtre adaptée de *Chéri*²⁵. Il cite aussi un feuilleton télévisé produit par la BBC en 1973, année du centenaire de la naissance de Colette²⁶. Frears explique que « quand Christopher a ajouté le suicide tiré de *La Fin de Chéri*, je lui ai dit que je comprenais finalement ce dont parlait le film²⁷ », mais cet ajout arrive tard et il est superficiel. Comme dans *Les Liaisons dangereuses*, « des personnages n'éprouvent aucun sentiment, puis tombent amoureux et sont condamnés²⁸ ! ». C'est vrai, mais avec le second roman, Colette précise son vrai propos : « Dans *Chéri* et la *Fin de Chéri*, j'ai simplement voulu dire que lorsqu'une femme d'un certain âge a une liaison avec un très jeune homme, elle risque moins que lui d'en demeurer marquée ineffaçablement²⁹. » Elle va plus loin que la persécution de l'amour pur : non seulement Chéri se tue par amour pour son ancienne maîtresse, mais Colette concède à Léa la liberté de vieillir et d'être représentée en tant que vieille, c'est-à-dire ce qu'aux vieilles femmes – et aux vieilles beautés et vedettes de cinéma – la société aujourd'hui encore a tendance à interdire : *exister*.

Chéri distingua un large dos, le bourrelet grenu de la nuque au-dessous de gros cheveux gris vigoureux, taillés comme ceux de sa mère. [...] Elle n'était pas monstrueuse, mais vaste, et chargée d'un plantureux développement de toutes les parties de son corps. Ses bras, comme de rondes cuisses, s'écartaient de ses hanches, soulevés près de l'aisselle par leur épaisseur charnue. [...] sa masse consistante, presque cubique [...] Une saine vieille femme, en somme, à bajoues larges et à menton doublé, capable de porter son fardeau de chair, libre d'étais et d'entraves³⁰.

²⁴ Nous reproduisons ici les sous-titres français du film.

²⁵ Cf. Marie-Noëlle Tranchant, « Michelle Pfeiffer, la chérie de Chéri », *Le Figaro*, 11 février 2009.

²⁶ *Chéri*, de Claude Whatham, adaptation de Michael Voysey, avec Yvonne Mitchell (Léa) et Scott Antony (Chéri). Les cinq épisodes, de 45' chacun, ont été diffusés en *prime time* sur BBC2 les 19 et 26 avril, et les 3, 10 et 17 mai 1973. La réédition anglaise de *Chéri* et *La Fin de Chéri* en un seul volume chez Penguin, avec en couverture une scène du feuilleton, sort la même année. En France, dix ans avant, un film pour la télévision reprend la pièce : *Chéri* (1962) de François Chatel, avec et Madeleine Robinson (Léa) et Jean-Claude Brial (Chéri).

²⁷ « Entretien », *op. cit.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Frédéric Lefèvre, *Une heure avec*, t. II, Nicole Villeroix (éd.), Laval-Nantes, Siloë, 1997, p. 384.

³⁰ Colette, *La Fin de Chéri*, in *Œuvres*, t. III, Alain Brunet et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll.

La description de Léa quand Chéri la voit pour la dernière fois est impitoyable, mais cette férocité violente le regard de Fred et celui du lecteur, tout en imposant un constat tant simple que provocateur : l'existence de cette femme ne s'arrête pas parce que l'âge et le changement physique l'excluent du regard masculin, et sa vie ne cesse pas d'être agréable et satisfaisante parce qu'elle n'est plus l'objet du désir. Son écriture offre une *visibilité* à la femme, qui est indépendante du regard de l'homme et de celui d'une société qui voudraient imposer à sa visibilité, et donc à son existence, une date de péremption hétéro déterminée. Par contre, les adaptations cinématographiques consacrées au personnage de Chéri n'ont pas voulu ou pu aller aussi loin, la vieillesse de Léa n'a pas droit à l'image. La Léa de Marcelle Chantal en 1950 « prend la route de l'exil » et sort du cadre, mais en 2009 celle de Michelle Pfeiffer nous quitte au moment où, sur un long gros plan de plusieurs secondes, elle « mire avec mélancolie, dans un miroir à cadre d'argent du goût le plus funeste, sa jeunesse déclinante³¹ », ce qui contredit le discours autour du regard que l'écrivaine avait bâti dans ses pages. Elle avait raison : l'impudence, au cinéma, est rare.



Dernier plan sur Léa (Michelle Pfeiffer), qui se contemple dans « un miroir à cadre d'argent du goût le plus funeste »...

Résumé

Nous proposons une analyse comparée des films *Chéri* (1950) de Pierre Billon et *Chéri* (2009) de Stephen Frears. L'objectif est de faire une mise au point, au prisme de l'histoire culturelle, sur l'interprétation et l'appropriation que le cinéma a opérées de l'œuvre de Colette à deux périodes différentes, de son vivant et après sa mort.

Mots-clés : Cinéma et littérature, adaptation cinématographique, Belle Époque, Colette, *Chéri*, *La Fin de Chéri*, Pierre Billon, Stephen Frears

« Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 214-215.

³¹ Colette, « Une comédienne de l'écran : Maë West », *op. cit.*, p. 1.

Abstract

This study proposes a comparative analysis of Pierre Billon's 1950 film *Chéri* and Stephen Frears's 2009 film *Chéri*. The aim is to take stock, through the lens of cultural history, of the interpretation and appropriation that cinema has made of Colette's work in two distinct historical periods, during her lifetime and after her death.

Keywords: Cinema & Literature, film adaptation, Belle Époque, Colette, *Chéri*, *La Fin de Chéri*, Pierre Billon, Stephen Frears

Références bibliographiques

- [Anonyme], « Un film, une histoire, des images : Chéri, d'après l'œuvre de Mme Colette », *L'Écran français*, 264, 24 juillet 1950.
- BIOLLEY-GODINO Marcelle, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.
- BRIDOUX Marcel, « Chéri », *L'Exploitation cinématographique*, 36, juin 1950.
- CARRIÈRE Christophe, « Free comme Frears », *L'Express*, 2 avril 2009.
- CIMENT Michel, « Entretien avec Stephen Frears. Un équilibre entre la frivolité et la tragédie », *Positif*, 578, avril 2009.
- COLETTE, « Une comédienne de l'écran : Maë West », *Le Journal*, 22 mai 1938.
- COLETTE, *Œuvres*, II, Alain Brunet et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.
- , *Œuvres*, III, Alain Brunet et Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.
- D., « Chéri », *Le Courrier du Centre du cinéma*, 143, 10 mai 1950.
- DAIRE Claude, « Pierre Billon présente un terrible Chéri où les mœurs ont perdu leur délicatesse », *Ce soir*, 16 septembre 1950.
- FELL Alison S., « Life after Léa: War and Trauma in Colette's *La Fin de Chéri* », *French Studies*, 59, 4, octobre 2005.
- FRODON Jean-Michel, « Rire sous cape de velours », *Cahiers du cinéma*, 644, avril 2009.
- GARBARZ Franck, « Chéri. La parenthèse enchantée », *Positif*, 578, avril 2009.
- GIDE André, « Lettre à Colette du 11 décembre 1920 », *Figaro littéraire*, 24 janvier 1953.
- GOUGUÉ Lise, « Une liaison fort peu dangereuse », *France-Soir*, 8 avril 2008.
- HECHT Emmanuel, « Demi-mondaine en demi-teinte », *Les Échos*, 8 avril 2009.
- LAROCHE Pierre, « Chéri le dernier romantique », *Opéra*, 222, 21 septembre 1949.
- LEFÈVRE Frédéric, *Une heure avec*, II, Nicole Villeroix (éd.), Laval-Nantes, Siloë, 1997.
- LIBIOT Éric, « Cher Stephen Frears », *L'Express*, 2 avril 2009.
- LORRAIN François-Guillaume, « La cocotte et le dandy », *Le Point*, 2 avril 2009.
- H. M. [MAGNAN Henry], « Le dernier "Chéri" », *Le Monde*, 13 septembre 1950.
- MURAT Pierre, « Cocotte à l'anglaise », *Télérama*, 8 avril 2009.
- PALMA Paola, *La vagabonda dello schermo. Colette e il cinema*, Padoue, Esedra, 2015.
- , *Colette et le cinéma*, Paris, Quidam, 2023.

- PIERRET J.-G., « Chéri. Minute, pas Billon ! », *Radio Cinéma Télévision*, 24 septembre 1950.
- RASPIENGÉAS Jean-Claude, « Les fleurs du mal et la confusion des sentiments », *La Croix*, 13 février 2009.
- RENAULT Gilles, « Frears, libertine retrouvée », *Libération*, 8 avril 2009.
- SAUREL Louis, « Une nouvelle réalisatrice - Solange Bussi », *Mon Ciné*, 479, 23 avril 1931.
- SOTINEL Thomas, « Les noces improbables et émouvantes de Stephen Frears et de Colette », *Le Monde*, 8 avril 2009.
- TAGLIAFERRI Chiara, « Colette e i toy-boys » [Colette et les toy-boys], *Rivista del cinematografo*, 9, septembre 2009.
- THÉATE Barbara, « Michelle Pfeiffer. La chérie de Stephen Frears », *Le Journal du Dimanche*, 5 avril 2009.
- THÉVENOT Jean, « Chéri : du théâtre couché (sur pellicule) », *L'Écran français*, 271, 18 septembre 1950.
- TRANCHANT Marie-Noëlle, « Michelle Pfeiffer, la chérie de Chéri », *Le Figaro*, 11 février 2009.
- VIRMAUX Alain et Odette (éd.), *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004.
- YOUSSEY Yasmine, « Stephen Frears peint le monde de Colette », *La Tribune Desfossées*, 4 avril 2009.

COLETTE ET L'AVANT-GARDE DES FEMMES DE SON TEMPS

« Être libre !.. Je parle tout haut pour que ce beau mot décoloré reprenne sa vie, son vol, son vert reflet d'aile sauvage et de forêt. »

(*L'Entrave*, 1913)



Colette et les visages de la liberté

Simona MODREANU

Université Alexandru Ioan Cuza de Iasi, Roumanie

Elle n'aimait pas la politique, elle se serait donc désintéressée des *-ismes*, y compris du féminisme. Sidonie-Gabrielle Colette est née libre et n'en a jamais démordu, car toute intelligence authentique est insoumise. Et puis, avec une mère comme la sienne, elle n'avait pas vraiment le choix ! Trop contradictoire aussi pour se laisser embrigader sous un slogan ou une étiquette. Aucun schéma réducteur ne lui sied, d'autant que, très tôt, elle a appris à construire son propre mythe et à jouer avec. Comment attraper celle qui pose en pantalons, mais n'en met jamais à la ville, celle qui prône l'autonomie totale et le contrôle de son corps, mais se soumet de plein gré, sous les traits de Léa, aux caprices de l'homme aimé, tout en gardant un œil lucide sur elle comme sur lui, celle qui épouse les hommes, mais ne renâcle pas devant un beau corps de femme, ou encore celle qui célèbre la force féminine dans la détresse et le courage des femmes assumées, tout en envisageant « le fouet et le harem¹ » pour les suffragettes et tenant des propos violents à l'adresse des féministes. On n'en est pas à un paradoxe près avec Colette.

Le temps tournait dans les lettres au début du XX^e siècle, avant et surtout après la Première Guerre Mondiale : on en était aux aveux dérangeants, à l'effondrement des tabous bien-pensants, des hiérarchies familiales et des normes d'une société en passe de changer de braquet. Il est indéniable que, autant par sa vie que par ses livres, Colette a donné un coup de pouce à l'émancipation des femmes et à la révolution des mentalités, mais elle se serait sans doute rebiffée en apprenant que bon nombre de féministes la prenaient pour leur égérie. Cela dit, on commençait, à l'époque, à sortir du placard, littéralement et littérairement. Si les incartades, somme toute discrètes de Proust, étaient passées plus ou moins inaperçues, les frasques de Gide, par exemple, l'étaient beaucoup moins ; ce fut le cas, entre autres, de *Si le grain ne meurt*. Il est intéressant de constater, d'un côté, que, à peu près au même moment, Colette publiait *Le Blé en herbe* (des mé-

¹ C'est ce que Colette déclara à Maurice Dekobra (*Paris-Théâtre*, 22 janvier 1910, II, x).

taphores agrestes qui mériteraient une analyse plus poussée) et de l'autre, que le corps de la femme, dans tous ses états, commençait à déambuler en littérature, non plus en tant qu'objet narratologique, mais en tant que sujet. Pratiquement en même temps que Gide, de l'autre côté de la Manche, D. H. Lawrence publiait son roman culte, *L'Amant de Lady Chatterley*. Voilà que l'ordre consensuel, immuablement machiste depuis si longtemps, était secoué dans tous les sens et surtout dans celui d'un renversement qui exigeait un nouvel équilibre. Une Claudine effrontée sous ses nattes d'écolière se glisse subrepticement dans la robe de l'Évêque des fous moyenâgeux pour sonner le glas d'un monde où l'hypocrisie des formes sans fond avait fini par implorer.

Femme et féminine, oui, au superlatif, farouchement même. Féministe ? C'est discutable, ne serait-ce qu'en raison de la standardisation, du nivèlement stéréotypé et somme toute ringard que vêt toute théorie qui entend descendre dans la rue et entraîner les masses. Colette, il y a deux choses qu'elle détestait plus que tout : les gens qui s'avisent de lui imposer ce qu'elle devait faire ou dire (avec le corollaire de l'interdiction) et les choses répétitives, l'obéissance du troupeau. C'est vrai qu'elle a abattu des grilles tenaces et qu'une foule enragée lui a emboîté le pas, multipliant cris et affranchissements. Mais elle n'a jamais tourné la tête vers l'arrière. Elle a toujours cavale seule. Oui, elle a ouvert une voie. Immense. Mais, en s'affranchissant des conventions sociales, elle a également secoué les carcans des mouvements, de tout mouvement, qu'il s'agisse de construction théorique ou de militantisme. Colette perturbe et déplace les frontières de la morale de son temps, se targuant d'une liberté clamée haut et fort (« Je veux faire ce que je veux », dit-elle dans un texte célèbre des *Vrilles de la vigne*). Il suffit toutefois de regarder de plus près, ne serait-ce que cette affirmation péremptoire et un peu enfantine, pour y déceler plusieurs couches révélatrices d'un caractère complexe et fantaisiste et, plus largement, d'un découpage synchronique dans la mentalité d'une époque à la fois proche et lointaine. Colette ne dit pas « Je fais ce que je veux » - ainsi que le claironnerait une féministe contemporaine -, mais « Je veux faire ce que je veux », ce qui, à la limite, peut être lu comme un cri de désespoir, plutôt que comme une revendication de la liberté d'agir.

La Colette aux mille visages explore inlassablement les contradictions de la vie et du désir (« Je veux, s'il me plaît, fréquenter des dames qui vivent de leurs charmes, pourvu qu'elles soient gaies, fantasques, voire mélancoliques et sages, comme sont beaucoup de femmes de joie », assène-t-elle dans le même texte). On (re)découvre cependant, en la relisant aujourd'hui, que la liberté est une notion humaine, historique, contextualisée, et que les revendications libertines de la scandaleuse soi-disant féministe du début du XX^e siècle sembleraient enfantine de nos jours, ou, au contraire, éveilleraient un autre genre de susceptibilité. Une phrase comme « Je veux sourire à tous les visages aimables, et m'écarter des gens laids, sales et qui sentent mauvais » ferait s'écrier les vertueux défenseurs du politiquement correct, tandis qu'une autre, comme « Je veux chérir qui

m'aime et lui donner tout ce qui est à moi dans le monde : mon corps rebelle au partage, mon cœur si doux et ma liberté ! » affolerait les néo-féministes pures et dures.

Rien de programmatique dans sa vie, pas de romans à thèse dans son œuvre, juste un penchant naturel pour l'indocilité, une intolérance à la duplicité et aux simagrées conventionnelles, et ainsi qu'un goût manifeste du jeu. Tout était encore à découvrir dans ce monde qui se dégelait à peine et Colette ne s'en priva pas. Tirer une pièce de domino et faire s'écrouler une longue construction sociale a sans doute des vertus ludiques et jouissives qui n'échappèrent point à l'artiste-écrivaine. Sans doute a-t-elle compris, dans ses années mûres, combien ses audaces et sa désinvolture pouvaient inspirer ; mais dans sa jeunesse, s'afficher avec Missy, par exemple, ou monter sur scène toute nue sous des robes transparentes relevait davantage de la frime, de l'insouciance franche et pure d'un enfant qui grimpe dans un cerisier, s'enivre de jus rouge et tire la langue à sa mère affolée, que d'une doctrine quelconque. Si son combat est exemplaire, il n'est pas moins solitaire.

Sans plus m'attarder sur les questions du féminisme à proprement parler, j'aimerais davantage pointer vers un autre aspect, plus intéressant à mon sens. Colette crée des personnages féminins forts et complexes, à son image, qui reposent sur une ambiguïté foncière et une ambivalence insuffisamment exploitées par l'exégèse. C'est d'ailleurs précisément la principale raison pour laquelle l'écrivaine ne saurait être une véritable initiatrice et moteur du féminisme. Car toute idéologie, donc tout *-isme*, procède d'une conviction ferme, d'un positionnement tranchant, d'un embrigadement assumé et repose sur des concepts, un vocabulaire et des méthodes spécifiques. Autrement dit, tout ce qui répugne à Colette, et à tout être pensant, du reste. C'est particulièrement dans cette contradiction structurelle que réside la liberté de l'écrivaine, dans cet *entre*, dans ces *et... et*, au mépris du *ou... ou*, dans ce refus de circonscrire une seule identité.

Ainsi donc, libre de corps et d'esprit, l'écrivaine joue de ses antinomies, les cultive, les contemple, les transforme en jalons de sa liberté, accentuant même, avec une pointe d'auto-ironie, cette dimension viscérale, instinctuelle de son combat ; elle ne se dit pas femme, mais : « Femelle j'étais, et femelle je me retrouve, pour en souffrir et pour en jouir... », comme dit Renée Néré, un des avatars narratifs de Colette. Un terme qu'elle privilégie, tout en enrichissant le champ lexical de « femme » par un adverbe d'emploi assez rare : « Toute méditation habituelle contient un principe de délire. Elle confine à la crise, à l'extase provoquée, douloureuse ou non... Et me voilà partie à généraliser, bien fémininement. Tant mieux ! Il y a comme cela des heures où je me plais assez en femelle². » D'ailleurs Léa, Claudine, Julie, Camille, Minne, Renée dessinent un type de personnage féminin unique dans le roman français. Tantôt fortes et assumées, tantôt ap-

² Colette, *L'Entrave*, in *Romans, Récits, Souvenirs* (1900-1919), Paris, Bouquins éditions, 2023, p. 1025-1026.

privoisées et tendres, tout en nuances ambiguës, mais libres, libres de se soumettre ou de se révolter, libres de dévoiler leurs faiblesses ou de les revendiquer. Elles sont femmes à un degré dont on n’ose presque plus se réclamer aujourd’hui. Sidonie-Gabrielle Colette est une femme dé-chainée, non pas une féministe. Les féministes réclament – souvent à juste titre, d’ailleurs – ce qu’elles n’ont pas au regard de la société, ou ce qu’elles estiment ne pas avoir. Il s’agit donc d’un manque, voire d’un manquement. Mais tout, chez Colette, est à l’opposé de ce qu’elles prônent, assèment et imposent. Colette ne réclame rien, elle prend, elle intègre, elle affirme. Colette est une ambiguïté inaudible pour le militantisme.

Pour avoir été le « nègre » de son premier mari, Willy, Colette ne se prend pas pour une victime. Car son Willy, c’est elle qui l’a voulu, avec toute cette curiosité allumée d’adolescente fantasque, au grand dam des féministes : « Elles sont nombreuses les filles à peine nubiles qui rêvent d’être le spectacle, le jouet, le chef-d’œuvre libertin d’un homme mûr, car la curiosité sensuelle leur chuchote des conseils puissants³ ». Le désenchantement arriva cependant bien vite, auprès de ce mari médiocre et abusif. Au début, lors des premières *Claudine*, elle n’avait pas d’échappatoire et devait se soumettre à Willy, qui signait les récits de sa femme et empochait les sous ; c’était « [...] la vraie geôle, et ce bruit de la clé dans la serrure et la liberté rendue quatre heures après “Montrez-moi patte blanche”. Il me fallait au contraire montrer pages noircies. Ces détails de captivité quotidienne ne sont pas à mon honneur, j’en conviens, et je n’aime pas faire figure de brebis⁴ », avouait-elle dans *Mes apprentissages*.

Avec le succès fulgurant et un mari qui se faisait de plus en plus pressant, Colette apprend à résister, à affûter ses armes et à transformer sa faiblesse en force acérée, se débarrassant progressivement de ses attaches, admettant qu’elle s’était trompée et proclamant sa liberté de changer d’avis, même radicalement, comme lorsqu’elle dénonçait l’institution maritale, n’hésitant toutefois pas à se marier trois fois et à multiplier amants jeunes, vieux, hommes ou femmes, se moquant de l’intérêt des femmes pour la politique, tout en s’érigeant publiquement contre la violence domestique qu’elles subissaient souvent, devenant mère sur le tard, mais doutant à haute voix de son instinct maternel et de son « devoir » envers la société à cet égard, suivant l’évolution des vêtements, des attitudes, des passions des femmes le long des années sans forcément les admirer pour autant, renversant avec une singulière sagacité et une finesse psychologique rare les préjugés hérités du XIX^e siècle (parmi lesquels celui qui voulait que la femme soit passive dans le plaisir, entièrement vouée à celui de l’homme, tout le contraire du couple Vinca – Phil, dans *Le Blé en herbe*, par exemple).

³ Colette, *Mes apprentissages*, in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, Paris, Bouquins éditions, 2023, p. 1212.

⁴ *Ibid.*, p. 1238.

Colette assumait ses paradoxes avec une pointe de provocation et ce sont justement ces paradoxes et ambiguïtés qui font la force de l'écrivaine scandaleuse, parce qu'elle les assumait pleinement, et même avec un piquant de défi et de superbe qui ne cesse de fasciner. Elle cultive le féminisme « différencialiste » plutôt qu'« universaliste » selon Frédéric Maget⁵, donc le droit à la différence entre le féminin et le masculin, déculpabilisant la femme dans toutes ces manifestations, quitte à peindre l'homme volontairement faible, désœuvré, dolent. Mais – et c'est ce que l'exégèse semble ignorer –, en pratiquant cette subversion des assignations de genre, très moderne, par ailleurs, elle déculpabilise l'homme en même temps, un homme qui a, lui aussi, le droit d'être fragile, de souffrir, de pleurer. L'écrivaine pourrait parfaitement être revendiquée par les hommes, qui, à leur tour, étaient accolés à une série d'attributs obligatoires, stéréotypés, les amputant d'une part de sensibilité, d'indécision, de complexité dans l'égarement, à l'instar de Chéri. Certes, Colette est encore et toujours une femme qui doit se frayer une place dans un monde d'hommes, mais elle est bien plus, ou bien moins que cela, elle est tout simplement un être qui s'éprouve dans sa totalité humaine, flexible, ondulatoire, riche des nuances infinies d'une identité qui, elle, n'est jamais figée, une donnée définitive.

C'est surtout en ceci que l'écrivaine se détache de la plupart de ses congénères, dans ce recours au paradoxe comme expression de la vérité ultime, celle qui – Proust le disait déjà – échappera toujours à l'emprise des mots et des syntagmes monovalents. Pour Cioran, le paradoxe se faisait jour comme un « éternuement de l'esprit »⁶. L'image cioranienne est forte, non seulement par le rapprochement inattendu des deux termes, mais plus encore par l'évidence « physiologique » de la pensée paradoxale qui est, à sa naissance, un chatouillement irritant, pour se muer en explosion libératrice, le tout en beaucoup moins de temps qu'il ne faut pour le dire. D'ailleurs, Colette est une boule de paradoxes, qui se met en scène à travers une série d'autocommentaires, plus déroutants les uns que les autres, configurant la fallacieuse épaisseur de l'identité : « Il est là, l'homme que je voulais quitter tout à l'heure, mais le voulais-je ? Le contraste est si fort, entre mes menteuses paroles de tout à l'heure et la brûlante vérité du moment présent, que je frissonne. [...] se peut-il que je te dédaigne, parce que je commence à l'aimer ? »

Les formules ironiques ou dérisoires de la contradiction chez elle ne semblent pas forcément participer d'un *zeitgeist* fin-de-siècle, d'une condition postmoderne déchue, d'un traumatisme post-guerre ou de la conscience d'une cyclicité civilisationnelle spenglerienne. C'est plutôt l'ouverture ontologique et la mobilité herméneutique, de même que la polysémie que suppose le principe de contradiction qui interpelle Colette - in-

⁵ Entretien avec Frédéric Maget. Propos recueillis par Claude Vittiglio, *TV5 Monde*, le 03 août 2021. <https://information.tv5monde.com/terriennes/lcrivaine-colette-scandaleuse-prise-de-liberte-et-feministe-paradoxe-37334/>. (Consulté le 3 mai 2024)

⁶ Cioran, *Le Crépuscule des pensées*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 415.

⁷ Colette, *L'Entrave*, op. cit., p. 1112, 1113.

consciemment, peut-être – et qui l’absorbe en son noyau faisant éclater l’unité monolithique de la logique aristotélicienne. La physique quantique et la transdisciplinarité ont cassé de nombreux clichés relatifs à notre vision du monde, notamment le statut de l’observateur et de l’observé, qui n’apparaît plus comme un rapport sujet / objet, où le sujet serait parfaitement détaché et neutre eu égard à son objet d’étude passif, mais comme une relation infiniment plus complexe et nuancée, d’interpénétration et d’influences réciproques. Justement, les relations homme-femme chez Colette procure cette intense jubilation de la non-nécessité d’une étiquette, d’un choix, d’un regard tranchant, de la camisole de force du jugement collectif.

Pourquoi devrions-nous être seulement ceci ou cela ? Pourquoi devrait-il y avoir une perception successive des événements, dans lesquels l’actuel et le virtuel ne se rencontreraient jamais, car l’existence simultanée leur est refusée par la logique commune ? S’il y a plusieurs points de vue sur la vérité, sur la réalité, c’est peut-être, tout bêtement, parce qu’ils sont tous valables et que l’exigence de cohérence, telle que nous l’avons apprise, n’est qu’un leurre. À sa façon, Colette exprime une vision particulière du monde, ex-centrique en ce sens qu’elle valorise une liberté de la pensée que seule la logique du tiers inclus peut traduire. Or, nous avons affaire ici à l’un des piliers de la réflexion transdisciplinaire, à côté des « niveaux de réalité ». Si l’on reste dans la logique classique, du non-contradictoire, et sur un seul niveau de réalité - newtonien et aristotélicien -, nous sommes obligés de recourir aux termes d’« absurde », « ridicule », « dépourvu de sérieux » pour tenter de définir ce positionnement de simultanéité ontologique, qui est pourtant un don de la nature humaine profonde. Colette semble avoir orienté sa création vers un refus de la logique de l’identité, qui exclut, par définition, le fait que deux états de choses contradictoires peuvent coexister en même temps et sous le même rapport. L’imaginaire symbolique rejoint ainsi la physique quantique – précisément cette physique qui, du temps de l’écrivaine, commençait à changer notre perspective sur le monde - pour exprimer de manière non-contradictoire des sensations, des sentiments, des valeurs subjectives que la logique hégélienne ne pourrait accepter que dans la succession. « *La coexistence des potentialités antagonistes* » de Heisenberg ou la *logique du contradictoire* de Stéphane Lupasco, qu’elle ignorait, sans doute, rencontrent ce besoin foncier de Colette de rendre compte de la *complexité* du réel. La révolution épistémologique proposée incite à renoncer au raisonnement fondé sur la dualité en faveur d’un autre, fondé sur *trois* termes, reconnaissant ainsi la dynamique du tiers inclus, autrement dit, de la contradiction fertile qui révèle l’unité cachée ; une exigence du droit à la différence et à la pluralité. Sans lien apparent, mais permettant des connexions inouïes, qui pourraient être développées ultérieurement, je signale que, dans une interview avec dr. Jeffrey Mishlove, pour la TWM télévision⁸, le célèbre phy-

⁸ Dr. Jeffrey Mishlove, *Thinking Allowed : Conversations On The Leading Edge Of Knowledge and Discovery*, Television Series, 1998.

sicien quantique Nick Herbert affirmait que la réalité est ouatée, friable et *ambiguë* ! Les choses, les phénomènes, les tensions et les relations dans cet univers, fût-il grand ou petit, sont inextricablement liés, interdépendants, se muant les uns dans les autres. Cet éclairage différent pourrait entraîner une autre lecture des propos transgressifs que tiennent les personnages principaux des textes de Colette, ou l'autrice elle-même dans ses interviews, qui semblaient iconoclastes, incongrus, déroutants, tels une voix narrative incertaine. Ceci d'autant plus que, souvent, la voix auctoriale et celle des personnages se mêlent jusqu'à la confusion, les focalisations glissent doucement l'une dans l'autre, le rythme lent et envoûtant parachève cette impression d'unité réversible, de totalité enjouée mais douloureuse, car éphémère. Ces jeux de perspectives, ces alternances à peine saisissables entre le dialogue, le monologue et le monologue intérieur, ainsi que, aux dires de Francine Dugast-Portes, cette « esthétique qui fait leur part à l'indéfini et au flou, aux instants discontinus, à l'humour, au fatum sous-jacent, à la réflexion, en miroir et au miroir, sur l'écriture⁹ » placent ces récits dans l'avant-garde de la postmodernité littéraire, et font de Colette une praticienne qui précède les théories du genre.

Femme aux mille facettes diffractées, elle prend des chemins buissonniers dans ses tropéziennes insolentes, en Claudine gourmande, pleine de vie, réprouvant la « morale » (comme l'appelait Nietzsche). Au fond, je pense que le legs principal de Colette ne réside pas dans cette forme d'émancipation féminine qu'elle a engendrée, mais bien dans cette acceptation sereine de ses contradictions pour mieux explorer et rendre le lacs de la psyché humaine, l'ambiguïté de toute sensation, de toute pensée. En somme, *Le pur et l'impur* dans le même vécu magmatique.

Résumé

Femme et féminine au superlatif, Colette a eu tous les courages, elle a tout assumé, y compris ses paradoxes et ses contradictions, elle a abattu d'innombrables tabous et stéréotypes de l'époque, elle a déplacé les frontières morales de son temps et a milité contre toute forme d'asservissement, toute entrave à la liberté, quelle qu'elle fût.

Mots-clés : liberté, féminisme, paradoxe, contradiction, ambivalence, jeu, différence

Abstract

Woman and feminine to the tip of her fingers, Colette had the intrepidity, the courage to assume everything, including her paradoxes and contradictions, she broke down count-

⁹ Francine Dugast-Portes, « Colette ou les variances du bon et du mauvais aloi ». *Littérature et exemplarité*, édité par Alexandre Gefen *et al.*, Presses universitaires de Rennes, 2007, in <https://doi.org/10.4000/books.pur.39445>.

less taboos and stereotypes, she moved the moral boundaries of her time and campaigned against all forms of enslavement, all obstacles to freedom, whatever they were.

Key words: freedom, feminism, paradox, contradiction, ambivalence, play, difference

Références bibliographiques

- BORDJI Samia, *Tout sur Colette (ou presque)*, Epaux-Bézu, Éd. Cours toujours, 2024.
- CIORAN, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995.
- COLETTE, *Romans, récits, souvenirs* (1900-1919), Paris, Bouquins éditions, 2023.
- , *Romans, récits, souvenirs* (1920-1940), Paris, Bouquins éditions, 2023.
- DEKOBRA Maurice, *Paris-Théâtre*, 22 janvier 1919, II, x.
- DUGAST-PORTES Francine, « Colette ou les variances du bon et du mauvais aloi », in Alexandre Gefen et al. (éd.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, <https://doi.org/10.4000/books.pur.39445>
- MAGET Frédéric, *Notre Colette*, Paris, Flammarion, 2023.
- MISHLOVE Jeffrey, *Thinking allowed : Conversations On The Leading Edge Of Knowledge and Discovery*, Television Series, 1998.

Les affinités Colette et Duras : dire le désir féminin

Anna LEDWINA

Université d'Opole (Pologne)

Effrontée et provocante, déterminée, insaisissable, chantre d'un plaisir de vivre, plaisir des sens et plaisir des mots¹, Sidonie-Gabrielle Colette, incarnait par excellence la femme moderne qui, à travers son expérience vitale et son style, prônait l'indépendance de la pensée et de la parole féminine, tout en mettant en relief une recherche de son identité, d'une jouissance *autre*. Colette, un « génie féminin », pour citer Julia Kristeva², symbole extravagant, voire icône de la Belle Époque³, sans se réclamer du mouvement féministe, a inspiré les générations suivantes sur les voies de l'émancipation et de la création, en particulier Simone de Beauvoir⁴. Parmi ses lectrices il y a Marguerite Duras⁵, artiste à plusieurs visages. Personnalités à la formation, aux goûts, à l'engagement familial et aux métiers bien différents, rien ne semblerait, à première vue, les rapprocher. Les deux auteures, dont la vie et l'œuvre recouvrent une partie significative du XX^e siècle, ont pourtant accordé au problème de l'amour une part considérable de leur œuvre. Coïncidence qui se révèle, à notre avis, porteuse de sens.

Nous nous proposons dans cette étude de mettre en parallèle les deux écrivaines, subversives et non conformistes, qui attribuent une grande importance au corps afin de prouver que l'emploi du langage de la passion et, avant tout, celui du silence dans les rapports du couple se révèlent similaires. Aussi leurs techniques d'écriture, articulant les pulsions sexuelles, symbolisent-elles l'exploration de l'imaginaire lié à la perception

¹ Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Villenave-d'Ornon, Éditions Fus-Art, coll. « Bibliothèque d'Études Féminines », 1993, p. 4.

² Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, III, *Colette*, Paris, Fayard, 2002, p. 16.

³ Madeleine Lazard, *Colette*, Paris, Gallimard, « Folio biographies », 2008, p. 9 ; Herbert Lottman, *Colette*, Paris, Gallimard, 1992, p. 482.

⁴ Simone de Beauvoir l'admire, retient la subtilité et le non-conformisme de Colette dont les œuvres (*La Vagabonde*, *Le Blé en herbe*, *Chéri*) interviennent dans *Le Deuxième Sexe*. Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 619.

⁵ Frédéric Maget, *Notre Colette*, Paris, Flammarion, 2023, p. 100-121.

de la sensualité, à la revendication de l'authenticité du désir⁶. La lecture des textes choisis permettra de comprendre que Colette, dont l'œuvre portait sur le pouvoir et la liberté d'esprit, sur l'écriture du dedans⁷, pareillement que Duras, ressentait la spécificité de la femme comme le droit à la différence, un moyen de s'exprimer et de se distinguer.

Adoptant la perspective comparatiste, notre objectif sera de cerner les ressemblances qui existent entre l'écriture de Colette et celle de Duras en nous servant de la notion de « l'écriture féminine ⁸ » bien que leur style renferme un univers beaucoup plus large et varié.

En effet, Duras est considérée comme une des premières romancières qui ose dire ouvertement le désir féminin et propose une nouvelle vision de l'amour⁹. Beaucoup de ce que son œuvre apporte de transgressif existe déjà chez Colette¹⁰. Les germes de la création durassienne que l'on rencontre chez l'auteure de *Prisons et paradis* ne concernent pas seulement « l'écriture féminine », mais aussi la structure du roman. La déconstruction entreprise par Duras à partir de *Moderato cantabile* se retrouve imperceptiblement dans *La Naissance du jour* où Colette offre un texte hybride, une autobiographie mêlée à une histoire inventée puisant dans les lettres remaniées de sa mère.

Dans *La Vagabonde*, *L'Entrave*, *La Naissance du jour*, il est possible de déceler des caractéristiques qui réapparaissent d'une façon plus nette et plus intense dans *Hiroshima mon amour*, *Moderato cantabile* et *L'Amant*. Colette apporte des traits que nous pourrions identifier dans l'imaginaire de Duras. Les particularités que lui a reprochées la critique deviennent ainsi la matière première chez l'auteure de *L'Amant* : « Mais tu ne peux donc pas écrire un livre qui ne soit d'amour, d'adultère, de collage mi-incestueux, de rupture¹¹ ? », demandait un des maris de Colette. Comme chez Colette, l'amour est

⁶ Christine Détrez, Anne Simon (dir.), *À leur corps défendant : les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006, p. 17.

⁷ Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1981, p. 37.

⁸ En ce qui concerne cette notion, nous partageons l'opinion de Béatrice Didier selon qui il est « peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de l'écriture féminine ». [Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, op. cit., p. 10.] De même, Hélène Cixous n'hésite pas à affirmer qu'il est « impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. » [Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, 1975, p. 45.] Cf. Julia Kristeva, « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur Polylogue », *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, « Écriture, féminité, féminisme », 1977/4, p. 495-501.

⁹ Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p. 69.

¹⁰ Cf. Victoria Best, *Critical Subjectivities: Identity and Narrative in the Work of Colette and Marguerite Duras*, Bern, Peter Lang, 2000, p. 9 ; Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la force indestructible de la femme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 257-306.

¹¹ Sidonie-Gabrielle Colette, *La Naissance du jour* [1928], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 2, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 35. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention NJ, suivie du numéro de la page.

une source d'inspiration rémanente dans l'œuvre de Duras¹². Les deux auteures, tout en appartenant à des époques différentes, bousculent les idées reçues et s'interrogent sur la construction des identités féminines par le biais, entre autres, de formes narratives.

Pour cette raison, nous étudierons d'abord des éléments qui se rattachent à la façon d'éprouver la passion chez les deux romancières pour montrer que ces coïncidences s'avèrent parfois exactes et qu'il existe des similitudes dans l'expression du désir par le langage.

L'amour en tant que disposition intérieure

Duras entend la passion comme quelque chose qui existe dans un monde séparé des êtres, mais toujours accessible¹³. Colette également, à travers ses héroïnes, ressent la disponibilité de la passion, mais se rend compte qu'on a tort de s'obstiner à la trouver¹⁴. Renée Néré dans *La Vagabonde* constate sa solitude présente et le manque d'amour dans sa vie ; les rêves ne font plus partie de son existence. Mais elle sait qu'on ne peut pas partir à la recherche de l'amour : « Rien ne mène – je le sais – à l'amour. C'est lui qui se jette en travers de votre route. Il la barre, à jamais ¹⁵ ». Les personnages durassiens traitent la passion comme primordiale dans leurs vies... Voici comment la décrit Duras, à l'exemple de la Française d'*Hiroshima mon amour*, qui n'arrive pas à vivre sans ce sentiment : « l'amour la jette dans le désordre de l'âme [...] un peu plus avant que les autres femmes. Parce qu'elle est davantage que les autres femmes 'amoureuse de l'amour même'¹⁶ ». Une telle aptitude à l'amour s'exprime par les sens. La constatation colettienne semble révélatrice à ce propos : « Moi, c'est mon corps qui pense. [...] Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau ¹⁷ ». Renée regarde son amoureux et découvre en lui une intelligence supérieure à la sienne :

¹² Cf. Benjamin Cieslak et Yve Beigel (dir.), *Marguerite Duras : l'existence passionnée*. Actes du Colloque de Potsdam 18-24 avril 2005, Potsdam, Universität Potsdam, 2005, p. 7.

¹³ Michel David, « L'amour illimité de Marguerite Duras », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Les Cahiers de L'Herne*, n° 86, Paris, Éditions de L'Herne, 2005, p. 99-104.

¹⁴ Francine Dugast-Portes et Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Passion Colette. Ambivalences et paradoxes*, Paris, Éditions Textuel, 2004, p. 29.

¹⁵ Sidonie-Gabrielle Colette, *La Vagabonde* [1910], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1081. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention V, suivie du numéro de la page.

¹⁶ Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, p. 155. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention H, suivie du numéro de la page.

¹⁷ Sidonie-Gabrielle Colette, *La Retraite sentimentale* [1907], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t.1, op. cit., p. 566.

Je le regarde plus méfiante que je ne fus jamais, déconcertée de trouver cet homme, dès qu'il s'agit d'amour entre nous, une intelligence, une aisance spéciales, bien cachées dans son dehors [...]. L'aptitude à l'amour, oui, voilà ce que je devine en lui, voilà par quoi il me dépasse et m'embarrasse ! (V, 1144)

Pareillement, Vial dans *La Naissance du jour* est décrit comme un homme très attirant, ce qui constitue un danger : « Il doit être un peu gris le long des journées [...] tout phosphorescent l'ombre venue [...] » (NJ, 129). Aussi le Chinois de *L'Amant* découvre-t-il le penchant de la jeune fille pour la jouissance : « Il me parle, il dit qu'il a su tout de suite dès la traversée du fleuve, que je serais ainsi après mon premier amant, que j'aimerais l'amour », constate-t-elle¹⁸. Une connaissance innée dans la nature lui permet de procéder, sans se tromper à une évaluation de la passion. Ainsi, la passion apporte une expérience toute neuve en ce qui concerne le corps, la plus fondamentale des conquêtes de l'identité. Renée, dont Max n'est pas le premier amant, se trouve dans la même situation. La femme reconnaît en lui les qualités d'un amant parfait : « Vous autres, vous dites : 'L'Amour, ah ! ...' et vous ajoutez beaucoup de belles phrases autour. Moi, c'est mon corps qui pense. Il est plus intelligent que mon cerveau. Il ressent plus finement, plus complètement que mon cerveau » (V, 1163). Si, manifestée par la protagoniste, cette vérité pourrait surprendre, reprise par Duras, elle devient naturelle : « je n'ai jamais pu concevoir la sexualité sans l'intelligence ¹⁹ ». Ce qui semble osé chez Colette lorsqu'on envisage son avis : « Je n'ai jamais connu cela, cette joie intelligente de la chair qui reconnaît immédiatement et adopte son maître et qui s'empresse pour lui, se fait facile, docile, prodigue...²⁰ » relève du sens commun pour Duras. Les deux romancières semblent confirmer le fait que si l'on ne laisse pas le corps s'exprimer, le véritable désir n'existe pas. Lorsqu'elles parlent de l'amour, il n'est question ni de libertinage ni de passe-temps : « la passion [est] traitée avec respect [...] [et] reste inexplicable, sacrée²¹ ». L'amour, vécu avec sincérité et violence, revêt un caractère profond et complexe, son sérieux est confirmé par la certitude qu'il ne mène pas au bonheur. Un exemple pertinent en constitue « le désordre de l'âme » de Renée ou de la Française d'*Hiroshima mon amour*. Les protagonistes ressentent l'angoisse ou la tristesse qui caractérise par excellence la liaison amoureuse. La scène émouvante de *L'Amant*, où les larmes sont mêlées à l'expression de l'amour, montre que ce dernier représente une catharsis. De même, les personnages de *La Naissance du jour* se voient confron-

¹⁸ Marguerite Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 54. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention A, suivie du numéro de la page.

¹⁹ Marguerite Duras, citée par Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 10.

²⁰ Sidonie-Gabrielle Colette, *L'Entrave* [1913], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t.1, op. cit., p. 407. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention E, suivie du numéro de la page.

²¹ Micheline Tison-Braun, *Marguerite Duras*, Amsterdam et New York, Rodopi, 1985, p. 74.

tés à la déchirure et la mort se révèle une issue. Dans bien des cas, l'amour n'est pas assouvi. La passion qui aurait le temps de se développer et de grandir reste mutilée, inachevée. L'étude de l'amour malheureux dans quelques textes de Duras par Kristeva pourrait s'appliquer également aux romans colettiens. Dans *La Vagabonde*, tout comme dans *Hiroshima*, le nouvel amour « [...] puissant et d'une authenticité saisissante, sera [...] égorgé ²² ». Et *Hiroshima* présente « la passion intensifiée par le goût d'impossible qu'impose l'amant japonais ²³ ». Tandis que *La Naissance du jour* dévoile la fuite devant un amour, *L'Amant* véhicule la souffrance des êtres conscients de la fin de leur relation.

Le langage de la passion ou le pouvoir féminin

Les personnages colettiens et durassiens se sentent libres en ce qui concerne les convenances que la société impose, car ils ne se laissent pas contrôler par les normes en prouvant qu'il n'y a pas d'émancipation sans libération de la sexualité féminine. Ils agissent d'après leur bon sens personnel ou leur intuition. Bien qu'on dise de la jeune fille de *L'Amant* qu'elle est une « prostituée » (A, 45), la narratrice s'en moque. Pareillement, Renée dans *L'Entrave* se dit être « une femme entretenue ». Anne Desbaresdes de *Moderato cantabile* passe pour « une femme adultère »²⁴, ce qui est exprimé avec ironie. En manifestant le mépris pour toutes règles, ces femmes ne pensent pas à l'avenir et se concentrent sur la jouissance dans le présent. Elles ne sont pas limitées par des considérations d'ordre moral et ne redoutent pas les représailles que la société, la famille pourraient exercer sur elles. L'absence de craintes quant à l'entourage, aux conventions, se révèle une arme pour ces personnages. L'essentiel, c'est de vivre *hic et nunc*, sans l'intention de faire durer les relations amoureuses. Ne rien demander à leurs amants, ne rien décider, mais attendre tout de l'autre ou du destin constitue un trait caractéristique de leur attitude marquée par la passivité. Celle de la Française désespère le Japonais, mais, à la fois, accentue son désir. C'est que les héroïnes semblent mystérieuses et lointaines, donc plus attirantes grâce à leur inertie. Elle caractérise leur manière de réagir, ainsi que l'emploi du silence²⁵. Car la femme décrite par les deux auteures, consciente de ce qu'elle veut, possède un pouvoir. En ce qui concerne le désir, elle ne se montre pas passive et considère la sexualité comme un devoir envers elle-même. En cela, paraît-il, consiste sa force intérieure, « une force dans le désir féminin [qui est] immense ²⁶ ». En

²² Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 239.

²³ *Ibid.*, p. 240.

²⁴ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 84.

²⁵ Anna Ledwina, « Écrire, [...] c'est se taire » : du silence durassien », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 32, n° 2, 2017, p. 197-210.

²⁶ Xavière Gauthier, Marguerite Duras, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 39.

mettant en relief cette dernière, on arrive à déceler une pratique scripturale nouvelle et différente dans le sens qu'elle exprime d'une façon ouverte ce qu'une femme ressent. Xavière Gauthier le reconnaît dans son entretien avec Duras pour qui la passion féminine s'oppose au « [...] modèle de la sexualité masculine, avec l'excitation, l'assouvissement [...] »²⁷.

L'aventure amoureuse que le roman raconte est vécue du point de vue de la protagoniste et même si l'aventure se réfère à un couple, elle est racontée par la femme. C'est ainsi que le lecteur connaît l'histoire, le passé de l'héroïne dans *Hiroshima mon amour*, dans *La Vagabonde*. Pareillement, on apprend la vie actuelle d'Anne dans *Moderato cantabile* ou celle de Renée dans *L'Entrave*²⁸. Le rôle de l'homme est celui d'un partenaire. Toutefois, malgré ce rôle limité, les deux romancières assignent un statut significatif au sentiment pour toute femme. Bien que Colette écrive dans *Bella Vista* que « c'est folie de croire que les périodes vides d'amour sont 'les blancs' d'une existence de femme »²⁹, elle rejoint Duras pour affirmer que l'amour représente une activité existentielle³⁰.

Si l'écriture féminine où Colette et Duras se rejoignent traduit ce qu'une femme ressent face à l'amour, les deux romancières amènent l'homme à comprendre cette manière d'aimer. En se rendant compte que « [l']amour a certes partie liée avec [le] langage »³¹ et que la communication du couple s'avère impossible par le truchement de la parole, elles attirent l'attention sur la possibilité d'arriver à un dialogue à travers la volupté, un dialogue où l'homme puisse comprendre la façon d'éprouver de la femme, ses fantasmes érotiques, sa forme d'expression.

Dans les œuvres citées de Colette et de Duras, la communication traditionnelle des amants par la parole n'existe presque pas, étant donné qu'« un couple occupé de lui-même ne connaît pas de brefs colloques » (NJ, 132). Renée dans *La Vagabonde* au début de sa relation ne sait pas quel langage employer : « je ne sais pas vous parler, pauvre Dufferein-Chautel. J'hésite entre mon langage [...] et l'idiome veule et vif, grossier, image, qu'on apprend au music-hall... À force d'hésiter, je choisis le silence » (V, 1123). Dans *L'Amant*, la petite et le Chinois semblent donner libre cours à leurs confessions intimes, mais en réalité s'ils parlent des problèmes relatifs à leurs familles, ils se taisent sur la passion qui les dévore : « Pendant tout le temps de notre histoire, pendant un an et demi nous parlerons de cette façon, nous ne parlerons jamais de nous »

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ Gabriella Tegye, « Modèles, portraits, images : les miroirs de Renée Néré », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, Kaslik – Liban, 2002, p. 285-304.

²⁹ Sidonie-Gabrielle Colette, *Bella Vista* [1937], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 2, *op. cit.*, p. 1097.

³⁰ Cf. Alberto Eguier, *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002, p. 173.

³¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 114.

(A, 62). L'inefficacité de la parole pour exprimer la jouissance amène la narratrice à se demander si l'amant s'interroge sur ce non-dit ou s'il pense que la petite n'est pas capable de comprendre³². Quand les mots entre les amants existent, ils ne transmettent pas une information précise de l'intelligence, mais leur échange sert de fond poétique à la passion. Au cours de la conversation qu'Anne entretient avec Chauvin dans *Moderato cantabile*, le sens réel des mots ou leur sens caché intéresse peu la femme. Cependant, elle est attirée par la matière physique de la parole et tout ce qui l'accompagne : les yeux de l'homme, ses gestes, la sonorité de sa voix, ainsi que l'attention qu'il prête aux paroles qu'elle prononce.

Dans la communication établie, le regard est essentiel. Les protagonistes y substituent le contact verbal parce qu'elles « [...] ont peur du dialogue, et dans le rapport à autrui, la parole a moins d'importance que le regard »³³. Chauvin le comprend et fait les mouvements nécessaires pour qu'Anne puisse avoir une meilleure vision de lui : « Il joua à faire tourner son verre dans sa main afin de lui faciliter les choses, de lui laisser l'aise [...]. Elle le regarda mieux »³⁴. La conversation entre partenaires devient, pour les deux écrivaines, une chanson qui fait partie de la communication érotique ou sexuelle. Dans *La Naissance du jour*, Vial éveille le désir de Mme Colette par la sonorité des mots : « Au plaisir que je reçus de sa voix amicale, je comptais ce que cette nuit de veille avait usé de mes forces » (NJ, 132). Aussi, le refrain que la Française d'*Hiroshima mon amour* récite rythme-t-il leur rapport sexuel : « Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ? Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille de mon corps même ? Tu me plais. Quel événement. Tu me plais » (H, 35).

D'une manière similaire dans *L'Entrave*, parmi le peu de mots que les amoureux échangent lors de leur étreinte, ce sont les sonorités soyeuses que Renée prononce pour montrer à Jean son émerveillement : « Comme tu me conviens ! Tu as une peau lisse, sèche et chaude qui ressemble à la mienne... » (E, 407). La conversation authentique, les échanges d'opinions ou les vérités trop crues sont bannies du dialogue des amants car ils exposent au risque du malentendu. Le langage de Renée et de Jean redevient l'union physique, seul lien possible pour pouvoir se comprendre : « Nous ne communiquons plus que par l'inquiétude, car on n'échange rien dans l'étreinte. La parole se retirait de nous [...] Notre amour, commencé dans le silence et l'étreinte finissait par le silence [...] » (E, 448). La jeune fille de *L'Amant* sait dès le départ que la parole peut devenir encombrante dans les rapports de la chair. Elle exige de son amant de se taire et

³² Cf. Bernard Alazet, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », p. 43-58, in *Écrire, réécrire – Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Bernard Alazet (dir.), Paris – Caen, Minard, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes / L'Icosathèque 19 », 2002, p. 49.

³³ Anna Ledwina, « L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable », *Synergies Pologne*, n° 8, 2011, p. 24.

³⁴ Marguerite Duras, *Moderato cantabile*, op. cit., p. 39.

de ne s'occuper que de la jouissance : « Elle lui dit qu'elle ne veut pas qu'il parle, que ce qu'elle veut, c'est qu'il fasse comme d'habitude il fait avec les femmes qu'il emmène dans sa garçonnière » (A, 49).

Dans l'atmosphère fragile où circulent la passion dans *La Naissance du jour*, le personnage de Madame Colette se rend compte qu'elle a parlé à Vial avec des mots qui convenaient mal aux circonstances. Il était venu lui avouer le secret de son amour et la romancière-personnage déclare, après le départ de l'homme, que la question qu'elle lui avait posée était trop brutale dans sa franchise : « 'Vial, tu t'es donc attaché à moi'. De pareils mots flétrissent tout... » (NJ, 156). Elle arrive à saisir qu'elle aurait dû suivre le comportement de sa mère Sido qui, chez un marchand de laine avec qui elle jouait aux échecs, avait pressenti le mystère d'une sensibilité secrète. C'est ainsi que l'héroïne, Colette, espère apprendre « pourquoi il ne faut jamais poser une seule question au petit marchand de laine, – je veux dire Vial, mais c'est le même parfait amant – ... » (NJ, 157). Pourquoi aurait-il peut-être été mieux de se tenir dans le doute, dans l'ambiguïté, dans le silence³⁵ ?

Selon Georges Bataille, « [...] le moment suprême est dans le silence et, dans le silence, la conscience se dérobe »³⁶. Le silence constitue un moyen d'atteindre ce qui est indicible et exprime parfois bien plus que la parole. Duras et Colette y recourent, tant pour construire leurs personnages que pour structurer le roman lui-même. Cette manière de mener la narration stabilise considérablement le texte, le rendant plus statique, parfois même onirique.

Cependant, il semble que l'objectif principal soit d'atteindre les états de conscience les plus profonds afin de mieux rendre la charge émotionnelle qui accompagne les personnages.

Les deux écrivaines, bien qu'elles appartiennent à des époques différentes, sans se préoccuper des modes et des critiques, ont réussi à créer un langage du corps marqué de franchise et de désir. Elles ont créé des personnages puissants et exemplaires. Les problèmes que Duras aborde s'accordent souvent avec ceux traités par Colette même si, de prime abord, il semble impossible qu'ils puissent déjà exister chez l'auteure des *Claudine*.

Ainsi, les romancières, émancipées des contraintes, ont fait de l'amour un sujet universel³⁷ et jouent des rapports sentimentaux avec un art qui n'est pas sans lien avec leur écriture, fluide et sensible, en prouvant que « [l']imaginaire des femmes est inépuisable,

³⁵ Cf. Guy Ducrey, *L'ABCdaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000, p. 94.

³⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 306.

³⁷ Pablo Rodriguez Garcia, « Qu'est-ce que l'amour pour Colette ? », *Anales de Filologia Francesa*, n° 2, 1987, p. 103-118; Stephanie Anderson, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995.

comme la musique, la peinture, l'écriture : leurs coulées de fantasmes sont inouïes ³⁸».

Chez Colette comme chez Duras, la femme garde en elle-même une force inébranlable découlant de son comportement qui se distingue par le silence. Ce dernier se rachète dans les rapports du couple uniquement par la communication sensuelle, par la jouissance innommable, *autre*, selon la dialectique lacanienne. Comme le constate justement Gabriella Tegye :

chacune des romancières contribue, à sa manière, à renouveler le discours romanesque en vigueur, par le bouleversement de quelques-unes de ses formes canoniques et par l'exposition d'une série de problèmes, susceptibles de relever du féminin, telle la question de l'identité, qui joue un rôle de premier ordre. La place, par exemple, que Colette occupe dans son époque, doit être considérée comme tout à fait exceptionnelle : elle s'efforce de briser le discours masculin en procédant à la réécriture du corps et de la sexualité ; « phénomène de lettres » hors pair, elle échappe « aux normes de l'humaine condition », car elle refuse, dérange « l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes ». [...] Pour ce qui est de Marguerite Duras, [...] nous apprécierons chez cette [auteure] l'effort qu'elle fait pour dilater les frontières des genres et donner une unité à sa construction, par l'inscription et l'expression d'un désir avant tout féminin³⁹.

Résumé

Colette tente d'affranchir la condition féminine en mettant en valeur la conscience du sujet contre les normes dictées par la société patriarcale. Transgressive et indépendante, aussi bien par la thématique abordée que par la technique d'écriture, son œuvre relève des convergences avec celle de Marguerite Duras. Toutes les deux présentent la femme en tant qu'individu autonome, à la quête de la jouissance, avec ses enjeux et ses fantasmes, en témoignant de son « irréductible subjectivité ».

Mots-clés : Colette, Duras, écriture féminine, amour, silence, identité

Abstract

Colette sought to liberate the female condition by highlighting the subject's consciousness against the norms dictated by patriarchal society. Transgressive and independent, both in her subject matter and in her writing technique, her work reflects convergences with that of Marguerite Duras. They both portray women as autonomous individuals in

³⁸ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 38.

³⁹ Gabriella Tegye, *Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous. Voix multiples, voix croisées*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 11.

search of pleasure, with their stakes and their fantasies, testifying to their “irreducible subjectivity”.

Key words: Colette, Duras, women’s writing, love, silence, identity

Références bibliographiques

- ALAZET Bernard, « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », p. 43-58, in Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire – Bilan critique de l’œuvre de Marguerite Duras*, Paris – Caen, Minard, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes / L’Icosathèque 19 », 2002.
- ANDERSON Bernard, *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, Genève, Droz, 1995.
- BATAILLE Georges, *L’Érotisme*, Paris, Minuit, 1957.
- BEAUVOIR de Simone, *Le Deuxième Sexe*, t. 2, Paris, Gallimard, 1949.
- BEST Victoria, *Critical Subjectivities: Identity and Narrative in the Work of Colette and Marguerite Duras*, Bern, Peter Lang, 2000.
- BLOT-LABARRÈRE Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992.
- BOUSTANI Carmen, *L’écriture-corps chez Colette*, Villenave-d’Ornon, Éditions Fus-Art, coll. « Bibliothèque d’Études Féminines », 1993.
- CIESLAK Benjamin et BEIGEL Yve (dir.), *Marguerite Duras : l’existence passionnée*, Actes du Colloque de Potsdam 18-24 avril 2005, Potsdam, Universität Potsdam, 2005.
- CIXOUS Hélène, « Le Rire de la Méduse », *L’Arc*, 1975, p. 39-54.
- CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010.
- COLETTE Sidonie-Gabrielle, *La Retraite sentimentale* [1907], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1989.
- COLETTE Sidonie-Gabrielle, *La Vagabonde* [1910], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1989.
- COLETTE Sidonie-Gabrielle, *L’Entrave* [1913], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 1, Paris, Robert Laffont, 1989.
- COLETTE Sidonie-Gabrielle, *La Naissance du jour* [1928], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 2, Paris, Robert Laffont, 1989.
- COLETTE Sidonie-Gabrielle, *Bella Vista*, [1937], in *Romans. Récits. Souvenirs*, t. 2, Paris, Robert Laffont, 1989.
- CONTE-STIRLING Graciela, *Colette ou la force indestructible de la femme*, Paris, L’Harmattan, 2002.
- DAVID Michel, « L’amour illimité de Marguerite Duras », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère (dir.), *Les Cahiers de L’Herne*, n° 86, Paris, Éditions de L’Herne, 2005, p. 99-104.
- DÉTREZ Christine, SIMON Anne (dir.), *À leur corps défendant : les femmes à l’épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

- DIDIER Béatrice, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1981.
- DUCREY Guy, *L'ABCdaire de Colette*, Paris, Flammarion, 2000.
- DUGAST-PORTES Francine et BERTHU-COURTIVRON Marie-Françoise, *Passion Colette. Ambivalences et paradoxes*, Paris, Éditions Textuel, 2004.
- DURAS Marguerite, *Moderato cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- DURAS Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- EIGUER Alberto, *L'Éveil de la conscience féminine*, Paris, Bayard, 2002.
- GAUTHIER Xavière, DURAS Marguerite, *Les Parleuses*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- KRISTEVA Julia, « Féminité et écriture. En réponse à deux questions sur Polylogue », *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, « Écriture, féminité, féminisme », 1977(4), p. 495-501.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
- KRISTEVA Julia, *Le Génie féminin*, III, *Colette*, Paris, Fayard, 2002.
- LAZARD Madeleine, *Colette*, Paris, Gallimard, « Folio biographies », 2008.
- LEDWINA Anna, « L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable », *Synergies Pologne*, n° 8, 2011, p. 21-28.
- LEDWINA Anna, « Écrire, [...] c'est se taire » : du silence durassien », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 32, n° 2, 2017, p. 197-210.
- LOTTMAN Herbert, *Colette*, Paris, Gallimard, 1992.
- MAGET Frédéric, *Notre Colette*, Paris, Flammarion, 2023.
- MARINI Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977.
- RODRIGUEZ Garcia Pablo, « Qu'est-ce que l'amour pour Colette ? », *Anales de Filología Francesa*, n° 2, 1987, p. 103-118.
- TEGYEY Gabriella, « Modèles, portraits, images : les miroirs de Renée Néré », *Revue des Lettres et de Traduction*, n° 8, Kaslik – Liban, 2002, p. 285-304.
- TEGYEY Gabriella, *Treize récits de femmes (1917-1997) de Colette à Cixous. Voix multiples, voix croisées*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- TISON-BRAUN Micheline, *Marguerite Duras*, Amsterdam et New York, Rodopi, 1985.

Colette découverte par Rachilde. Une amitié mitigée ?

Soledad Soria BERROCOSA

Université d'Alicante (Espagne)

Colette, née Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), et Rachilde, née Marie-Marguerite Eymery (1860-1953), ont bien des points communs, comme le remarquait le critique d'art et de littérature Georges Le Cardonnell (1872-1941) : « Il y a plus d'un point commun entre Mme Rachilde et Mme Colette ; ne serait-ce que ceci : toutes deux sortent du bon terroir de France et, l'une et l'autre, elles écrivent avec leur instinct, qui fait leur génie¹ ». En effet, Rachilde est née dans le Sud-Ouest, et plus précisément dans le Périgord. Colette, elle, est Bourguignonne. Leur province a souvent été objet de décor dans leurs textes. Par ailleurs, c'est la haute capacité d'imagination et les thèmes subversifs qui font le talent de Rachilde. Que ce soit par leur instinct ou par leur imagination, les deux femmes de lettres furent les « stars² » de la littérature de l'entre-deux siècles, comme le souligne Martine Reid, bien qu'« elles appartiennent à deux générations différentes. Mme Rachilde a traversé le symbolisme et ses cauchemars. Mme Colette est d'une génération plus naturaliste³ », revendique toujours Le Cardonnell. Effectivement, alors que l'écriture rachildienne est baroque, et complexe, celle de Colette est raffinée et simple. Ainsi, de ce côté, le parallélisme ne peut s'opérer.

La facette littéraire de Colette fut amplement louée à l'époque. Aujourd'hui, elle est encore d'une actualité proluxe. Celle de Rachilde le fut également jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Puis, ce fut le silence complet jusqu'à ce que Claude Dauphiné publiât son essai *Rachilde*, en 1991, dans lequel elle remarque justement que : « Il est frappant d'observer combien, [...] la débutante [...], la femme de lettres [fut] connue et reconnue,

¹ Georges Le Cardonnell, « Le Magazine littéraire ». « Portrait d'hommes », par Rachilde, « Sido », par Colette », *Le Journal*, 3 juillet, 1930, p. 4.

² Martine Reid, « Rachilde et Colette : de l'animal aux Belles Lettres », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 1989, p. 204, [pp. 204-210]. <https://doi.org/10.3406/bude.1989.1394>.

³ Georges Le Cardonnell, « Le Magazine littéraire » ..., *op. cit.*, p. 4.

adulée, puis oubliée⁴ ». Ce silence, elle ne le méritait pas, elle qui fut tout de même une référence des Lettres françaises pendant plus de trente ans, ainsi qu'une mécène pour beaucoup de jeunes écrivains et écrivaines de son temps. En effet, son mandat en tant que critique littéraire au *Mercure de France* promut une grande partie de la littérature masculine et féminine de l'époque. D'ailleurs, Colette, qui fréquenta les « mardis » rachildiens, fut l'une de ces jeunes femmes de lettres dont Rachilde contribua à la gloire.

En 1900, sous la signature de Willy, pseudonyme de Henry Gauthier-Villars, mari de Colette, sortait un roman qui défraya la chronique : *Claudine à l'école*. Rachilde, qui entretenait une relation étroite avec le couple, révéla au grand public « le grand secret ». Quel était ce secret ? Nous le dévoilerons au cours de cet article. Après ce premier roman, d'autres suivirent et furent jugés par Rachilde. Cette dernière lui en fut reconnaissante, et toutes deux échangèrent une série de lettres dans lesquelles Colette se confiait à son aînée avec tendresse. Avec le temps, les rumeurs couraient que leur amitié s'était ternie. Fut-ce le cas ?

Quoi qu'il en soit, ce qui les unissait certainement le plus, c'est que toutes deux ont traversé les frontières de la féminité traditionnelle. Elles l'ont réinventée en bravant tous les topiques de l'éternel féminin, ne fut-ce que par leur soif de liberté. Cette liberté s'est vue reflétée non seulement dans leurs œuvres, mais aussi dans la prise de parole publique sur l'art, le théâtre ou la littérature, car toutes deux furent journalistes⁵ et critiques⁶, chacune à sa façon.

En 1893, le couple Sidonie-Gabrielle Colette et Henry Gauthier-Villars soude leur union par un mariage. La relation Willy-Colette fut une relation remplie de toxicité. Colette, de quinze ans la cadette du magnat littéraire, vécut cette relation sous le joug de « la peur⁷ », et dira quelques années plus tard :

La brûlante intrépidité sensuelle jette, à des séducteurs mi-défaits par le temps, trop de petites beautés impatientes, et c'est à celles-ci, ma mémoire aidant, que je cherchais querelle. Le corrupteur n'a même pas besoin d'y mettre le prix, sa proie piaffante ne craint rien – pour commencer⁸.

⁴ Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Le Mercure de France, 1991, p. 9.

⁵ Pour Colette voir : Bonal, Gérard et Maget, Frédéric, *Colette journaliste. Chroniques et reportages 1893-1955*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

⁶ Pour Rachilde voir : Soledad Soria Berrocosa, « Hybridations des genres littéraires dans les récits et textes brefs inédits de jeunesse de Rachilde », Pedro Salvador Méndez Robles & Elena Meseguer Paños (coords.), *Anales de Filología francesa, Le petit et le bref : approches discursives diverses*, n° 31, 2023, p. 627-640. <https://doi.org/10.6018/analesff.572701>.

⁷ Colette, « Mes apprentissages. Ce que Claudine n'a pas dit... », *Marianne*, 13 novembre 1935, p. 7.

⁸ *Ibid.*

C'est à ce moment-là que Colette connaît Rachilde, qui tenait salon tous les mardis. Entre les deux femmes s'établit une longue amitié qui connut, certes, des moments d'éloignement. Cependant, toutes deux, jusqu'à la fin de leur jour, ont maintenu cette amitié et s'envoyaient mutuellement leurs œuvres avec des mots amicaux et de gratitude.

Lorsqu'en 1900 est publié un roman qui enjoua les critiques, à savoir *Claudine à l'école*, signé « Willy », Rachilde, qui avait du flair pour ces choses-là, pressentit que la plume était féminine. Connaissait-elle les entrelacs de la genèse du roman avant que celui-ci ne fut publié ? Nous ne pouvons le confirmer à cent pour cent. Quoi qu'il en soit, ce n'était un secret pour personne, Willy était un imposteur, un négrier littéraire, et ce n'est peut-être pas un hasard si Alphonse Crozière lui dédia son roman intitulé *L'École des Pique-assiettes* (1908). Ouvertement, Rachilde était consciente de ces nombreux pseudos exploits de Willy, qui fabriquait des romans comme on fabrique une automobile : à la chaîne, où chacun de ses nègres avaient une fonction bien précise. Sa femme, Colette, lui servait également de « nègre ». Tout comme pour la *Retraite sentimentale* (1907), il pimenta, revit et corrigea ce premier livre qui ouvrira la saga de cette jeune fille moderne incrustée dans des feuilles blanches, couleur de première communion satanique. En fait, c'est en mettant de l'ordre dans ses tiroirs que Willy dépoussiéra un journal de Colette qu'elle avait écrit quelques années auparavant :

M. Willy décida de ranger le contenu de son bureau. L'affreux meuble peint en faux-ébène, nappé de drap grenat, montra ses tiroirs de bois blanc, vomit des paperasses comprimées, et l'on revit, oublié les cahiers que j'avais noircis : *Claudine à l'école*... – Tiens, dit M. Willy. Je croyais que je les avais mis au panier. Il ouvrit un cahier, le feuilleta : – C'est gentil... Il ouvrit un second cahier, ne dit plus rien – un troisième, un quatrième... – Nom de Dieu ! grommela-t-il, je ne suis qu'un c... Il rafla en désordre les cahiers, sauta sur son chapeau à bords plats, courut chez un éditeur... Et voilà comment je suis devenue écrivain.⁹

C'est ainsi, « qu'en peu d'heures, un homme sans scrupules fait, d'une jeune fille ignorante, un prodige de libertinage¹⁰ », ajoutera-t-elle. Telles furent les seules tâches de la gloire de Willy. Dépossédée, elle a : « Au bas des deux contrats, [...] apposé conjugalement [sa] signature. Ce dessaisissement est bien le geste le plus inexcusable qu'ait obtenu en [elle] la peur, et [elle] ne [s'est jamais] pardonné¹¹ ». Malgré cela, c'est lui qui recevait en public toutes les louanges. Au début, Colette, effacée par le pontife, vécu cette imposture résignée. Invisibilisée, mais, malgré tout, présente durant les réunions où l'on parlait de son livre, elle ne se rebellait pas. Ni son émotion, ni sa création

⁹ Colette, « Mes apprentissages... », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

n'étaient protagonistes. Comme une éponge, elle absorbait la dépossession et jouait son rôle de femme subalterne devant les élites littéraires : « Il [Willy] prit l'habitude de me convier à entendre les louanges qu'on ne lui ménageait pas, de me poser sur la tête sa main douce et dire : – Mais vous savez que cette enfant m'a été précieuse ? Si, si, précieuse ! Elle m'a conté sur sa "laïque" des choses ravissantes, ravissantes !¹² ».

La maternité de Claudine fut révélée par Colette à son amie Rachilde. En effet, Colette lui envoya cette lettre en l'informant des origines de Claudine : « [...] Il y a des tas d'années j'avais ce gros tas de notes en journal, mais je n'aurais pas osé croire que ce fût lisible. Mais grâce à la Belle-Doucette (lisez : Willy) qui a élagué et atténué des crudités par trop claudinières, Claudine est devenue acceptable – et Colette aussi¹³ ». Étant donné que cette lettre n'est pas datée, nous ne pouvons dire si elle fut écrite avant ou après que Rachilde eut écrit sa critique dans le *Mercure de France*.

Voici la phrase qui prouve que la femme-critique soupçonnait l'imposture de ce nouveau cas littéraire qui la conquiert immédiatement :

Que par un tour de force de son seul esprit (il en a beaucoup) Willy le boulevardier, le potinier, le brillant auteur et le plus délicat des virtuoses, ait créé ce personnage de Claudine, ou qu'il ait réellement cueilli ces pages des mains aimées d'une femme, comme on prendrait des fleurs pour les disposer avec art dans un vase précieux [c'est nous qui soulignons], je m'en moque¹⁴.

En terminant son article, elle ajoute :

En admettant que Willy, selon son genre d'esprit baroque touchant quelquefois à la méchanceté satanique, veuille nous mystifier par une préface, il convient de lui rendre la gloire qui lui appartient : celle d'avoir dressé librement, sur son œuvre déjà puissante, ***espèce de maison féodale où la loi du plus fort semble la meilleure*** [c'est nous qui soulignons], l'étendard de la merveilleuse chevelure de Claudine scalpée... ou convertie. De Willy, le livre est un chef-d'œuvre. De Claudine, le même livre est l'œuvre la plus extraordinaire qui puisse éclore sous la plume d'une débutante, elle promet un peu plus que la gloire à son auteur : le martyre, car il n'y aura jamais assez de pierres et de couronnes de ronces à lui jeter. C'est égal, je suis content d'avoir lu ça ! Bravo, Willy, et merci, Claudine : seulement si vous faisiez des volumes ordinaires à présent, je ne vous raterais pas, vous savez ¹⁵!

¹² Colette, « Mes apprentissages... », *op. cit.*, p. 7.

¹³ Collectif, *Catalogue de lettres autographes d'auteurs contemporains, adressées à Rachilde (Madame Alfred Valette) et à Alfred Valette*, Paris, Biblis, n. d., n° 195. p. 32. [Consulté à la bibliothèque de l'Arsenal, cote : 8-LAMBERT-623].

¹⁴ Rachilde, *Mercure de France*, T. XXXIV, Revue du mois, n° 125, mai 1900, p. 473-474. Compte rendu de *Claudine à L'école*, de Willy.

¹⁵ *Ibid.*, p. 474-475.

Willy, en tant qu'ami de la maison du *Mercure* devait être ménagé, mais à sa juste valeur, puisque Rachilde reconnaît publiquement les défauts de celui-ci. Elle le dit clairement dans son compte rendu : Willy gérait une « espèce de maison féodale où la loi du plus fort semble la meilleure¹⁶ », disions-nous plus haut. Comme un chef d'orchestre il menait à la baguette tous ses écrivains, et sa femme, qui produisaient des livres à succès. Ses « tour[s] de force », elle les connaissait très bien, mais ne voulait se centrer que sur le livre, le personnage : « c'est une personne vivante et debout, terrible »¹⁷, « elle est moderne, elle est voyou, elle est antique et elle est sortie de l'éternel »¹⁸. L'héroïne représente la femme, la vraie ; celle qui vit librement, qui « souffre, frappe, et fait souffrir¹⁹ ». Et même si Claudine fait souvent preuve de cruauté, Rachilde célèbre ses côtés sadique et doux ; qualités antagonistes, mais qui font partie de l'existence même :

Claudine, en gardant – ce qui est un prodige – la ruse, la coquetterie et le mystère de la vraie femme se dévoile, se forme devant nous point par impudeur, mais par dédain vraiment de tout convenu, dans le seul souci d'une humanité qui a besoin de hausser les épaules²⁰.

Claudine émut Rachilde. Cette dernière qu'on traita de misogyne n'eut que des louanges pour ce personnage féminin : « Oui, c'est une très petite personne de quinze ans, les cheveux sur le dos, les poings aux hanches, c'est toute la femme hurlant, en pleine puberté, ses instincts, ses désirs, ses volontés et ses... crimes !²¹ ». Claudine représente le prototype de femme 'parfaite', pour Rachilde : une combattante, qui assume ses actes, même les plus pervers : « C'est la première fois qu'une femme osera parler simplement d'idylles contre-nature comme d'un paganisme naturel²² », dira-t-elle. Les marques d'adulations pour l'œuvre et pour Claudine parsèment son long compte rendu, qu'elle place en tête de sa rubrique, parce qu'elle est écrite « à la diable²³ ».

Ci-après, nous donnons le compte rendu en entier afin que les lecteurs et les lectrices aient une vision globale du jugement porté par Rachilde :

Les volumes, ce printemps, pleuvent dru, tourbillonnent autour de moi, tombent en giboulées, en avalanche sur ma table : je suis inondé, étourdi, aveuglé par leur nombre

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 473

¹⁸ *Ibid.*, p. 474.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 473.

²² *Ibid.*, p. 474.

²³ *Ibid.*

et la rafale de leurs couvertures, singulièrement multicolore ou pluriellement monotone. Je commence à me demander si mon pauvre diable de cerveau y résistera. Les marches de l'escalier de papier sont décidément bien hautes. Est-ce l'approche de l'Exposition qui précipite ainsi les auteurs chez les éditeurs ? est-ce parce que tous les journaux étant encombrés d'articles spéciaux, les mêmes auteurs, désertant les grandes antichambres, se rejettent sur ce qu'ils ont l'habitude très dédaigneuse d'appeler : les petites revues ! Je ne sais, mais la lecture devient une occupation effroyable, et il y a encore des gens qui appellent cela un délassement de l'esprit ! Après ce délassement-là il ne vous reste généralement plus aucun esprit et on tourne dans le cercle infernal les yeux bandés comme un cheval de manège, on ne voit plus rien ; chose plus grave, on finit par ne plus tenir à ouvrir les yeux. J'ai donc en face de moi une quarantaine de volumes dont quelques-uns, mettons cinq ou six, sont absolument respectables et je sens bien que je vais faire mon devoir vis-à-vis d'eux, cependant je n'ai ni courage ni enthousiasme, je vais tourner, aller doucement, péniblement ; je suis le cheval dans le cercle vicieux de ses propres pas... Je vois juste l'empreinte de mes pieds et je vais y reposer des pieds semblables... Que de volumes ! On dirait tellement les tomes successifs de la même histoire ! Et comme tout le monde a du talent ! Comme tous les jeunes et vieux troussent admirablement les différents couplets de cette même éternelle histoire qui s'appelle l'Adultère ! ... Et en voici encore un, il a une image comme les autres, il est un volume comme les autres. (Avec cet ennui de plus que dit volume étant d'un bon camarade, il va falloir lui écrire pour lui expliquer que je ne peux disposer que de quatre pauvres lignes... etc... . etc... .) C'est le dernier reçu... et allons-y, encore un tour. Tiens ! tiens !... Le cheval de manège s'est arrêté net, frappé par un rayon de soleil : j'ai devant moi des volumes ; or, je viens de lire un livre, c'est-à-dire la projection lumineuse d'un être m'a enveloppé. Je reste ahuri, non plus sous la fatigue, mais sous le subit coup de fouet de la joie fiévreuse d'une découverte. Alors, voilà que le métier m'apparaît la seule raison de vivre, les tomes en pile sont très sincèrement le seul escalier conduisant à l'escalade du rêve et de la beauté. Je suis heureux, je me sens la tête libre, j'ai des choses importantes (ou que je m'imagine telles), à communiquer à mes lecteurs... Je suis sauvé ! Ah ! Mon vieux Willy, quel bonheur que je n'aie rien à vous demander ! Je vais donc pouvoir m'emballer à fond. Claudine à l'école n'est ni un roman, ni une thèse, ni un journal, ni un manuscrit, ni quoi que ce soit de convenu ou d'attendu, c'est une personne vivante et debout, terrible. Oui, c'est une très petite personne de quinze ans, les cheveux sur le dos, les poings aux hanches, et c'est toute la femme hurlant, en pleine puberté, ses instincts, ses désirs, ses volontés et ses... crimes ! Que par un tour de force de son seul esprit (il en a beaucoup) Willy le boulevardier, le potinier, le brillant auteur et le plus délicat des virtuoses ait créé ce personnage de Claudine, ou qu'il ait réellement cueilli ces pages des mains aimées d'une femme, comme on prendrait des fleurs pour les disposer avec art dans un vase précieux, je m'en moque. Il y a une œuvre étonnante de conçue, voilà tout ce qu'il importe de déclarer ici. C'est écrit à la diable. Claudine parle et se sert de la langue patoise de son pays ; elle est moderne, elle est voyou, elle est antique et elle est sortie de l'éternel. Non, les femmes de lettres, vieilles ou jeunes,

ne peuvent pas écrire ces choses-là. Ou elles font mieux (et quel pire !) ou elles font bien (et quel mal !) Claudine est à l'école en sabots et sans coiffure possible, elle regarde, souffre, frappe, et fait souffrir. Le boulevard ou le salon lui demeurent indifférents, et elle s'agite, frénétiquement, dans son petit enfer, avec autant de joie qu'en éprouvent les démons à exister, à corrompre, à vaincre et à faire une grimace à la fois mystérieuse et triste. Du vice ? non ! Le vice est une invention des civilisés. En principe, une violente et une amoureuse d'amour n'est pas une vicieuse. Aucun mercanti ne peut toucher à la robe de Claudine. Satan achète... il ne se vend pas. Je ne veux point connaître Claudine. Je préfère l'avoir vue en rêve, dans ce livre si délicieux. C'est la première fois qu'une femme osera parler simplement d'idylles contre-nature comme d'un paganisme naturel. Avec la philosophie d'un vieillard (la femme est toujours vieille : à 15 ans ou à 60), Claudine dit ceci : « j'aime à la tourmenter, à la battre... et à la protéger quand les autres l'embêtent ! » le sadisme et la bonté de tout amour sont inclus en cette seule phrase. Claudine est jalouse, Claudine se venge, et elle reste très pure. Les vieux Messieurs n'ont pas à lire ce livre. Je le désigne à la curiosité des jeunes hommes non pas de lettres, mais de toutes conditions sociales. Souvent des écrivains de vingt ans nous ont donné des confessions naïves, d'une probité exagérée, déformée. Claudine, en gardant – ce qui est un prodige – la ruse, la coquetterie et le mystère de la vraie femme se dévoile, se forme devant nous point par impudeur mais par dédains vraiment de tout convenu, dans le seul souci d'une humanité qui a besoin de hausser les épaules. En admettant que Willy, selon son genre d'esprit baroque touchant quelquefois à la méchanceté satanique, veuille nous mystifier par une préface, il convient de lui rendre la gloire qui lui appartient : celle d'avoir dressé librement, sur son œuvre déjà puissante, espèce de maison féodale où la loi du plus fort semble la meilleure, l'étendard de la merveilleuse chevelure de Claudine scalpée... ou convertie. De Willy, le livre est un chef-d'œuvre. De Claudine, le même livre est l'œuvre la plus extraordinaire qui puisse éclore sous la plume d'une débutante, elle promet un peu plus que la gloire à son auteur : le martyre, car il n'y aura jamais assez de pierres et de couronnes de ronces à lui jeter. C'est égal, je suis content d'avoir lu ça ! Bravo, Willy, et merci, Claudine : seulement si vous faisiez des volumes ordinaires à présent, je ne vous raterais pas, vous savez !²⁴

Rachilde n'a jamais ménagé les auteurs, qu'ils soient hommes ou femmes. Ce qu'elle avait à dire, elle le disait en toute liberté. La femme-critique fut subjuguée par Claudine, l'héroïne du roman qui « promet un peu plus que la gloire de son auteur » et reconnaît que sa naissance provient de « la plume d'une débutante ». Comme nous pouvons le remarquer à la fin de son compte-rendu, Rachilde loue Willy, l'homme, d'avoir créé un produit gagnant, « au sens commercial du terme », tandis qu'elle remercie « Claudine », qui n'est autre que la débutante qui promet, c'est-à-dire Colette, d'avoir inventé « la projection lumineuse d'un être », un être qui a captivé la femme-critique.

Les paroles de Rachilde dans son compte rendu atteignirent le cœur de Colette, et

²⁴ *Ibid.*, p. 472-475.

dans la même lettre parlant des origines de ce premier roman, avec reconnaissance, elle lui dit : « Je n'oublierai jamais ce que vous avez dit de *Claudine*. Ce qu'il y a de dégoûtant, c'est que je vous aimerais tout autant si vous l'aviez enrossée²⁵ ».

Curieusement, lorsque *Claudine à Paris* est publié un an plus tard, Rachilde ne fait aucun commentaire sur la maternité de cette deuxième livraison. Ce silence fut-il réclamé par Colette ? Peut-être par Willy ? Cela ne l'empêchera pas de recourir à l'humour pour expliquer au lectorat « ce livre où tout est délicieux²⁶ ».

Il en sera de même pour *Claudine en Ménage*, paru en 1902, dont Rachilde dira que c'est une « œuvre sincère, écrite si délicieusement que des larmes de joie en viennent aux paupières des épris d'art naturel²⁷ ». Les critiques sont unanimes à l'heure actuelle pour affirmer que Colette était une femme moderne, son écriture aussi. Ce constat fut préalablement décelé par Rachilde. Cependant, elle alla encore plus loin en affirmant que *Claudine en Ménage* était « un livre ultra-moderne²⁸ », car, dira-t-elle :

Ce livre est un coup de canif hardi donné dans le fameux contrat conjugal que tous les époux de tous les temps ont eu l'imprudence de rédiger une fois pour toutes. Rien n'est immuable, pas même les lois. Si le code conjugal était vraiment basé sur la grande loi d'amour, la seule universelle et éternelle, il y serait déclaré que l'esprit de sacrifice doit également régner dans un ménage²⁹.

En terminant son compte rendu, Rachilde informe que ce roman clôt la trilogie des Claudine et prétend qu'avec eux, Willy se place « au premier rang des romanciers français³⁰ », ou traduit sans ironie : Colette se place « au premier rang des romanciers français », car Rachilde jonglait couramment avec l'ironie dans ses critiques et la dominait avec verve.

Alors que Willy travaillait pour transformer *Claudine* en femme-objet, sa créatrice donnait vie à « une femme », sans fards, perturbante à souhait. Pour Rachilde, seul le personnage octroie authenticité et succès au roman, et elle eut raison puisque *Claudine* est devenue bien plus qu'un titre, elle a été souvent associée à sa mère de chair et d'os.

Force est d'affirmer, comme le soulignent Monique Cornand et Marie-Laure Chastang, que le succès de ce premier roman n'est pas seulement dû à la gestion de marketing de Willy, mais bien aussi à l'intervention de Rachilde au *Mercury de France* : « Le

²⁵ *Ibid.*, p. 473-474.

²⁶ Rachilde, *Mercury de France*, t. XXXVIII, n° 136, avril 1901, p. 188. Compte-rendu de *Claudine à Paris*.

²⁷ Rachilde, *Mercury de France*, t. XLII, n° 136, juin 1902, p. 750. Compte rendu de *Claudine en ménage*.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 752-753.

³⁰ *Ibid.*, p. 753.

succès ne fut pas immédiat. Mais après les critiques de Rachilde dans le *Mercure de France* de mai 1900, [...] l'éditeur en vendit 40.000 exemplaires en deux mois³¹ ».

Résumé

Colette (1873-1954) fut la cadette de Rachilde (1860-1953), la femme de lettres et critique littéraire au *Mercure de France*. Alors qu'était publié *Claudine à l'école* (1900), premier roman de la saga des *Claudine*, Rachilde, toujours enthousiaste de se plonger dans les entrelacs des romans qui se publiaient alors, faisait découvrir au monde des lettres, de sa plume critique et alerte, que derrière la signature de Willy, se cachait celle de Colette.

Nous désirons mettre en lumière quelles furent les opinions publiques de Rachilde dans ses divers comptes rendus, encore méconnus aujourd'hui et mis en avant dans notre thèse doctorale³² sur l'œuvre de Colette, ainsi que démontrer que, probablement sans les interventions de l'auteur de *Monsieur Venus*, l'auteur des *Claudine* n'aurait pas eu le succès que tout le monde connaît aujourd'hui.

Mots clés : Colette, Rachilde, critique littéraire, *Mercure de France*, genre

Abstract

Colette (1873-1954) was the younger contemporary of Rachilde (1860-1953), the writer and literary critic at *Mercure de France*. When *Claudine at School* (1900), the first novel in the *Claudine* series, was published, Rachilde, always eager to delve into the intricacies of newly published novels, revealed to the literary world with her sharp critical insight that behind Willy's signature was none other than Colette. Colette was grateful to her for this and they exchanged a series of letters in which Colette confided tenderly in her elder. Over time, rumors circulated that their friendship had soured. Was this true? We aim to shed light on Rachilde's public opinions in her various reviews, still little known today and highlighted in our doctoral thesis regarding Colette's work³³, as well as demonstrate that, without the interventions of the author of *Monsieur Venus*, the author of the *Claudine* series might not have achieved the success she is known for today.

Keywords : Colette, Rachilde, literary criticism, *Mercure de France*, gender

³¹ Monique Cornand et Marie-Laure Chastang, *Colette*, Exposition à Paris du 10 mai au 15 septembre 1973, Bibliothèque nationale, *Lettre de Colette à Rachilde*, 1901, p. 2-3.

³² Soledad Soria Berrocosa, *Rachilde. De la petite ouvrière des lettres à la femme-critique littéraire au Mercure de France*. Thèse soutenue le 14 septembre 2023 à l'Université d'Alicante (Espagne).

³³ *Ibid.* (Rachilde: From the Humble Worker of Letters to the Literary Critic at *Mercure de France*), Thesis defended on September 14th, 2023, University of Alicante (Spain).

Références bibliographiques

- COLETTE, « Mes apprentissages. Ce que Claudine n'a pas dit... », in *Marianne*, 13 novembre 1935, p. 7.
- COLLECTIF, *Catalogue de lettres autographes d'auteurs contemporains, adressées à Rachilde (Madame Alfred Valette) et à Alfred Valette*, Paris, Biblis, s. d., n° 195. [Consulté à la bibliothèque de l'Arsenal, cote : 8-LAMBERT-623].
- DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991.
- LE CARDONNEL, Georges, « Le Magazine littéraire ». « Portrait d'hommes », par Rachilde, « Sido », par Colette, in *Le Journal*, 3 juillet, 1930, p. 4.
- RACHILDE, « Les Romans », in *Mercure de France*, t. XXXIV, Revue du mois, n° 125, mai 1900, pp. 472-475. Compte rendu de *Claudine à L'école*, de Willy.
- , « Les Romans », in *Mercure de France*, t. XXXVIII, Revue du mois, n° 136, avril 1901, p. 188. Compte rendu de *Claudine à Paris*, de Willy.
- , « Les Romans », in *Mercure de France*, t. XLII, n° 136, juin 1902, p. 750-753. Compte rendu de *Claudine en ménage*, de Willy.
- REID, Martine, « Rachilde et Colette : de l'animal aux Belles Lettres », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 2, 1989, p. 204-210. <https://doi.org/10.3406/bude.1989.1394>.
- SORIA BERROCOSA, Soledad, *Rachilde. De la petite ouvrière des lettres à la femme-critique littéraire au 'Mercure de France'*, thèse soutenue le 14 septembre 2023 à l'Université d'Alicante (Espagne), sous la direction de Ángeles Sirvent Ramos.
- , « Hybridations des genres littéraires dans les récits et textes brefs inédits de jeunesse de Rachilde », in Pedro Salvador Méndez Robles & Elena Meseguer Paños (coords.), *Anales de Filología francesa, Le petit et le bref : approches discursives diverses*, n° 31, 2023, p. 627-640. DOI : <https://doi.org/10.6018/analesff.572701>.

La prostitution vue par Colette : un regard original sur la société de son temps ?

Noëlle BENHAMOU

CERCLL, Roman & Romanesque
Université de Picardie Jules Verne, Amiens

La prostitution est un phénomène social qui s'est invité dans la littérature de façon notable et pérenne au XIX^e siècle. Non qu'elle n'ait pas sa place dans les œuvres littéraires des siècles précédents, mais elle s'affirme comme une préoccupation majeure des romanciers de Balzac à Zola et bien sûr après 1900. Lorrain, Proust et Carco n'ont pas manqué, chacun dans son style, de décrire la prostitution dans leurs romans. Colette ne pouvait ignorer non plus le plus vieux métier du monde et son milieu. Femme de son temps, elle a pu observer les différentes strates de cette profession aux multiples facettes. Nombre de ses œuvres (fictions et articles) évoquent l'amour vénal de manière directe ou allusive. Si l'autrice a créé des personnages de demi-mondaines qui appartiennent à la prostitution de luxe (Léa dans *Chéri* notamment), et qui ressemblent beaucoup à leurs sœurs réelles – Liane De Pougy et Caroline Otero – d'ailleurs souvent citées dans ses écrits, elle a aussi montré le plaisir tarifé de bas étage, à travers des silhouettes de filles insoumises ou en cartes et en maisons (les chroniques sur Oum-El-Hassen et les souvenirs d'une visite dans un bordel de Marseille dans *Mes apprentissages*). Nous nous proposons d'étudier l'amour tarifé dans l'œuvre de Colette en nous demandant quel regard l'autrice pose sur ce phénomène de société, de la Belle Époque à l'Occupation. En quoi le regard de l'autrice se distingue-t-il de celui de ses confrères masculins qui ont aussi évoqué la prostitution sous toutes ses formes ?

Colette, « touriste du sexe¹ »

Contrairement aux hommes qui fréquentaient très tôt les maisons closes, comme c'était

¹ Expression de Jacques Dupont, « Maisons closes », *Dictionnaire Colette*, Guy Ducrey et Jacques Dupont, (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 688.

l'usage dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Colette n'a pas eu connaissance de l'existence de prostituées avant sa venue à Paris. Ce n'est pas, en effet, dans son petit village qu'elle aurait pu voir des femmes de mauvaise vie, même si les maisons closes de province existaient. Les bordels font partie de l'apprentissage de la sexualité pour les jeunes hommes comme le rappelle le héros du *Blé en herbe* : « Il songea, dédaigneux et jaloux, à ses camarades d'externat, tremblants d'attente sur un seuil ignoble qu'ils passaient en sifflotant, menteurs, décolorés de dégoût et vantards. Puis ils n'y pensaient plus, puis ils y retournaient, le tout sans interrompre l'étude² ». Jamais l'expression exacte « maison close » n'est prononcée, car il y a des choses qui se font et ne se disent pas dans certains milieux. Ces maisons d'illusion, Colette en a visité une à Marseille grâce à son ami Jean Lorrain, auteur, entre autres, de *La Maison Philibert*. Elle fait le récit de cette escapade avec son cicerone et la description du mauvais lieu dans *Mes apprentissages*.

Il pousse au premier étage une porte de moleskine, derrière laquelle une gouvernante en faille noire s'écrie, elle aussi : « Jain ! » en levant ses mains chargées d'or, or en bagues, or en bracelets, or en jongs, en gourmettes... Aux murs du salon bourgeois, quatre chromos identiques glorifient quatre fois la même « baigneuse » rose, et je m'en égaie, quand la porte s'ouvre sur l'entrée des dames...

De vraies « dames », que de temps en temps je rappelle à moi d'un signe, pour voir si quelque détail n'a point fondu, si elles ont toujours, au cimier de leur chignon-casque, les nœuds de rubans pareils et verticaux, aux couleurs du drapeau français, si leur étrange vêtement de tarlatane grossière, en forme de guérite épatée, les ensache toujours du col aux pieds.

Sous ce cilice raide d'empois, elles sont réglementairement nues, mais on ne fait que deviner les médaillons noirs et larges des seins, un triangle rêche, plus noir encore, et, sur les bas noirs, les jarretières bleu, blanc, rouge... Trois me font un petit salut guindé, la quatrième va s'asseoir contre le mur, mais je n'ai plus d'yeux que pour celle-là, qui porte dénouée et folle une crinière grande comme un nuage, et qui n'a pas de nez dans son visage fixe et épouvanté³...

La description, proche des peintures de Toulouse-Lautrec, amuse et inquiète en même temps. Amuse par le rappel patriotique de la coiffure, mais inquiète, car le regard de Colette est attiré par une des filles sans nez et dont la mutilation de la face prouve qu'elle est atteinte de syphilis.

Comme l'affirme justement Jacques Dupont, Colette se fait « touriste du sexe ». Dans *Prisons et Paradis*, Colette évoque sa rencontre en Algérie avec des Ouled-Naïl, ces

² Colette, *Le Blé en herbe* [1923], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 350.

³ Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, tome II, *op.cit.*, p. 1261.

femmes qui se prostituent pour acquérir leur dot. Comme Maupassant avant elle, elle décrit la danse de la courtisane du désert. Mais c'est surtout l'affaire Moulay Hassen, née Oum-El-Hassen, présente à la fois dans ses chroniques judiciaires et dans son *Journal à rebours* qui plonge l'autrice dans le milieu malsain de la prostitution outre-mer⁴. En novembre 1938, Colette avait en effet été envoyée à Fès par *Paris-Soir* pour couvrir ce fait divers médiatique. Elle se rendit au Maroc avec Maurice Goudek et pour assister au procès d'une ancienne prostituée algérienne francophile, devenue tenancière d'une maison de tolérance à Meknès, accusée d'avoir séquestré et assassiné des femmes. Colette en trace un rapide portrait dans *Journal à rebours*, qui reprend les trois articles parus dans la presse.

Si Moulay Hassen n'avait à son actif qu'une carrière de prostituée, commencée à Alger, où elle naquit vers 1890 sur les paliers de la Casbah escarpée, elle n'aurait fait que grossir le nombre incertain et misérable des belles indigènes qu'une fortune imprévue, ou un crime, désigne un moment à l'attention, parfois à la pitié. Mais Moulay Hassen n'était pas une chèvre du banal troupeau. Ses yeux d'un vert de bronze, inoubliables, révélaient-ils la trace d'un sang occidental ? Son esprit délié, en effet, échappe à la passivité qui guette là-bas les femmes soumises à l'homme⁵.

L'inculpée est accusée d'avoir maltraité et tué de manière sordide des pensionnaires de son bordel : « Sur les quatorze prostituées en moins d'une année quatre sont mortes, trois ont disparu, sept sont débiles pour le reste de leur vie⁶... » Tout de suite, Colette est attirée par cette prostituée qui jouissait d'une grande réputation dans l'armée française et qui ne comprend pas de quoi on l'accuse. Elle s'appesantit néanmoins sur les victimes, ces toutes jeunes filles qui étaient sous la coupe de la maquerelle : le « chœur effaré des petites courtisanes à peine pubères⁷ ». Colette retranscrit le cérémonial du procès et sa théâtralité accentués par la profession des témoins et de certaines femmes du public : « Aussitôt après lui commence le défilé des dames qui dirigent des maisons closes. Oum-El-Hassen n'attend pas qu'une manne miséricordieuse tombe du haut de ces édifices superbes⁸ ». L'autrice reprend là, en ajoutant le point de vue de la meurtrière, les articles déjà publiés.

⁴ Lire à ce sujet l'article de Catherine Slawy-Sutton, « Le Procès Oum-el-Hassen réécrit par Colette : une banale histoire de Fès », *The French Review*, vol. 82, n° 3, February 2009, p. 502-517.

⁵ Colette, « Oum-El-Hassen », *Journal à rebours* [1941], in *Romans, Récits, Souvenirs (1941-1949)*, tome III, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁸ *Ibid.*, p. 45.

La prostitution des rues et des maisons

Colette n'est pas Maryse Choisy qui avait fait du journalisme d'immersion pour rédiger son ouvrage *Un mois chez les filles*⁹ en 1928. Elle n'a pas besoin de se plonger dans le milieu prostitutionnel qu'elle a côtoyé en tant que parisienne et observé durant ses années de music-hall. En effet, l'autrice, piétonne de Paris avant Léon-Paul Fargue, se promenait avec ses chiens dans les différents quartiers où elle a résidé. C'est ainsi qu'elle a pu observer les racoleuses du Bois de Boulogne comme celle qui frôle Chéri et dont elle trace la silhouette dans *La Fin de Chéri* : « Comme Chéri s'accotait à un arbre, une ombre féminine le frôla hardiment. "Bonsoir, gosse..." Il tressaillit à cause du dernier mot, proféré par une voix basse et brûlée, la voix de la soif, de la nuit sèche, de la route poudreuse¹⁰... ». Dans *Le Pur et l'impur*, l'autrice mentionne en passant les « saphos [...] du trottoir¹¹ », qui, telle Nana, se vendent aux hommes, mais préfèrent les femmes dans l'intimité. Elle ne fait pas de différence entre les sexes, puisqu'elle évoque aussi les « garçons perdus¹² », qui font commerce de leur corps avec des vieillards ressemblant au Charlus proustien.

Mais c'est surtout le quartier du Palais-Royal, où elle habite, qui permet à Colette d'observer des clandestines qui racolent et d'en faire le sujet d'un article en 1935.

Mais midi était l'heure des employés pressés, de l'odeur du pain chaud, des enfants joueurs et des ponctuelles prostituées. Celles-ci, postées sous l'arcade, juste sous ma fenêtre, au seuil du jardin, l'épaule au soleil s'il faisait beau, le dos rond s'il pleuvait, embrassaient du regard dans toute sa longueur le passage du Perron, et pêchaient à même le flot des passants de midi.

Je ne parle là que des plus jeunes, et des moins voyantes. La forte blonde elle-même, à part des guirlandes de perles fausses et d'assez étonnants souliers de soir en satin rose, ne se signalait par aucun maquillage outrancier. Elles étaient simplement oisives avec vigilance et se reposaient d'une jambe sur l'autre, comme les chevaux qui passent leur vie sous le harnais¹³.

La comparaison animale montre à quel point ces femmes du trottoir sont des esclaves modernes. Dans *L'Étoile Vesper*, Colette se souvient de Renée, une ambulante du Pa-

⁹ Maryse Choisy, *Un mois chez les filles : reportage*, Paris, éditions Montaigne, Fernand Aubier éditeur, 1928.

¹⁰ Colette, *La Fin de Chéri* [1926], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, tome II, *op. cit.*, p. 495.

¹¹ Colette, *Le Pur et l'impur* [1932], *op.cit.*, p. 927.

¹² *Ibid.*, p. 939.

¹³ Colette, « Le Palais Royal », *Le Journal*, 10 février 1935, in *Colette journaliste. Chroniques et reportages (1893-1955)*, éd. Gérard Bonal et Frédéric Maget, Paris, Libretto, 2014, p. 162.

lais-Royal, originaire du Cher, qu'elle voyait l'hiver de sa fenêtre jusqu'en 1934 : « Aucun maquillage évident ne signalait sa fonction, les rares ambulantes du Palais-Royal, amies du crépuscule et des ombres parallèles de la colonnade, semblent faire peu de cas des attraits du visage¹⁴ ». L'autrice la retrouve presque dix ans après, vieillie et boiteuse. Une conversation s'ensuit avec celle que Colette appelle « madame Renée », qui a été prisonnière à Munich et qui ne reparaitra plus au Palais-Royal. Elle lui raconte ses traumatismes, ses misères et ses fiertés. « Un frère, que j'ai, je l'ai élevé toute seule. Avec l'argent que j'ai fait ici. J'ai été bien récompensée, il a épousé une institutrice. Comme de juste, elle ne sait pas que j'existe¹⁵ ». Ce sont ces moments de confiance pris sur le vif que Colette nous transmet dans ses récits de souvenirs. Ils correspondent à ce que nous savons habituellement des prostituées les plus misérables, qu'elles se sacrifient pour aider un membre de leur famille, souvent leur enfant.

Colette semble se soucier du sort des prostituées âgées qui abondent dans son quartier, le Palais-Royal, bien décrit par Balzac, étant depuis la Révolution un terrain de racolage en plein Paris. Ces vieilles prostituées, elle les avait déjà décrites dans des articles de presse dès 1935 : « j'imaginai l'horreur de ces vieilles vies que le vice découragé abandonne, et qui n'ont plus, de l'amour vénal, que son habitude ambulatoire¹⁶ ». Observatrice depuis sa fenêtre, l'autrice peut emmagasiner des notations vraies, des choses vues qui peupleront ses récits de souvenirs et qui, sur le coup, nourrissent ses articles de journaux. Elle est notamment attirée par « une très ancienne prostituée », « la vieille cariatide¹⁷ » qu'elle sublime par l'écriture.

Au-dessous de ma fenêtre se reposait debout, d'une jambe sur l'autre, une très ancienne prostituée. Ses yeux, couleur de saphir, brillaient au fond de ses grandes rides, comme des sources sur une terre crevassée. Elle n'est plus là, la vieille cariatide qui m'offrit un jour, il y a huit ans, un petit bouquet flétri, et son extraordinaire sourire hautain¹⁸.

Dans son *Journal intermittent*, Colette conseille d'habiter son quartier du Palais-Royal et promet d'évoquer plus en détail les femmes vénales qui le peuplent : « Je vous recommande aussi quelque portion de la rue Vivienne et la sortie nocturne du Palais-Royal. Bon tumulte sain, rond, percé de sons plus aigus, et dominé par les disputes d'antiques prostituées – quelque jour je parlerai d'elles – qui hantent les galeries Montpensier et

¹⁴ Colette, *L'Étoile Vesper* [1946], in *Romans, Récits, Souvenirs (1941-1949)*, t. III, *op.cit.*, p. 605.

¹⁵ *Ibid.*, p. 606.

¹⁶ Colette, « Le Palais Royal », *Le Journal*, 10 février 1935, in *Colette journaliste. Chroniques et reportages (1893-1955)*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷ Colette, « Immobilité », *Marianne*, 8 juin 1938), *op. cit.*, p. 229.

¹⁸ *Ibid.*

Valois¹⁹ ». Pourtant, Colette n'a pas tenu sa promesse et n'a pas consacré quelques pages à ces êtres malmenés par la vie et que la société rejette. Elle se contente de disséminer dans ses écrits des anecdotes sur la prostitution, comme celle racontée par Francis Carco « révéla[n]t l'infâme et prodigieux secret d'une vieille prostituée qui réussit à rester, vingt-cinq ans durant, "petite fille" au Quartier Latin²⁰ ».

Sous l'Occupation, Colette évoque la présence des troupes allemandes dans les maisons de luxe parisiennes, notamment Le Chabanais : « Mais nous tenions pour exécrales certains bruits de liesse, qui célébraient les visites des forces occupantes à la rue, toute voisine, de Chabanais²¹ ». Chéri déteste les maisons closes : « son dédain des drogues rejoignait son dégoût pour les maisons publiques²² ». Il appartient cependant à la haute galanterie.

La haute galanterie

La haute galanterie est le sommet de la prostitution et apparaît un but comme un autre. Elle fait rêver les petites filles, comme Jeanne dans *La Maison de Claudine*, qui déclare : « Moi, je serai cocotte²³ ! » Colette cite souvent des noms de grandes courtisanes dans son œuvre comme la Païva, célèbre hétaïre du Second Empire évoquée dans *Chéri*²⁴, la Belle Otero, Cléo de Mérode ou Liane de Pougy avec laquelle est fâché Gaston Lachaille dans *Gigi*²⁵. Ce sont ces demi-mondaines qui lancent des modes vestimentaires : « Cette année-là, les automobiles se portaient hautes et légèrement évassées, à cause des chapeaux démesurés qu'imposaient Caroline Otero, Liane de Pougy et d'autres personnes, notoires en 1899²⁶ ». Ainsi, Gigi se fait-elle offrir par Gaston « un paletot-sac comme Cléo de Mérode²⁷ ».

¹⁹ Colette, *Journal intermittent* [1949], in *Romans, Récits, Souvenirs (1941-1949)*, t. III, *op. cit.*, p. 910.

²⁰ Colette, *La Naissance du jour* [1928], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, *op. cit.*, p. 603.

²¹ Colette, *L'Étoile Vesper* [1946], in *Romans, Récits, Souvenirs (1941-1949)*, t. III, *op. cit.*, p. 597.

²² Colette, *La Fin de Chéri* [1926], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, *op. cit.*, p. 563.

²³ Colette, *La Maison de Claudine* [1922], *op. cit.*, p. 217.

²⁴ « Je l'aime, moi, cette chambre. C'est une époque, ça a son chic. Ça fait Païva. », Colette, *Chéri* [1920], *op. cit.*, p. 12.

²⁵ « C'était dans *Gil Blas*, ça commençait par : *Une secrète amertume se glisse dans le produit sucré de la betterave*... Au cours supplémentaire, elles m'en ont toutes parlé, parce qu'elles savent que je vous connais. Et vous savez, tonton, on ne lui donne pas raison, à Liane, au cours supplémentaire ! On dit qu'elle n'a pas le beau rôle ! », Colette, *Gigi* [1944], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. III, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000, p. 407.

²⁶ *Ibid.*, p. 408.

²⁷ *Ibid.*, p. 428.

L'autrice consacre plusieurs pages de *Mes apprentissages* à la Belle Otéro, pour laquelle elle semble avoir éprouvé de l'amitié, voire de l'affection²⁸. Mais c'est dans la fiction que Colette excelle en créant une fille de demi-mondaine qui, contrairement à Yvette, l'héroïne de Maupassant tombant dans la galanterie comme sa mère La Obardi, finira par faire un beau mariage et deviendra une femme respectable²⁹. Madame Alvarez, la grand-mère de Gigi, ne supporte pas le mélange des genres, notamment de voir les grandes courtisanes de son temps se produire au music-hall³⁰. Colette prend modèle sur les courtisanes de la Belle Époque, c'est-à-dire d'avant 1914, pour créer les personnages de Léa de Lonval, alias Léonie Vallon, de Madame Peloux, de Marie-Laure, la mère d'Edmée dans *Chéri*, et de tante Alicia dans *Gigi*.

À quarante-neuf ans, Léonie Vallon, dite Léa de Lonval, finissait une carrière heureuse de courtisane bien rentée, et de bonne fille à qui la vie a épargné les catastrophes flatteuses et les nobles chagrins. Elle cachait la date de sa naissance ; mais elle avouait volontiers, en laissant tomber sur Chéri un regard de condescendance voluptueuse, qu'elle atteignait l'âge de s'accorder quelques petites douceurs. Elle aimait l'ordre, le beau linge, les vins mûris, la cuisine réfléchie. Sa jeunesse de blonde adulée, puis sa maturité de demi-mondaine riche n'avaient accepté ni l'éclat fâcheux, ni l'équivoque³¹ [...].

La particularité de Léa est qu'elle n'a eu pour entreteneurs que des hommes de son âge, et qu'elle a été « préservée des vieillards³² ». Les courtisanes sont des femmes entretenues en parallèle avec les épouses, mais certaines ne sont que des femmes d'attente, comme l'affirme Madame Alvarez à Andrée :

— Gaston Lachaille n'en est tout de même pas aux artistes de music-hall. Rends-lui cette justice qu'il s'en est toujours tenu, comme doit le faire un célibataire de sa situation, aux grandes demi-mondaines. [...] Les maîtresses de Gaston avaient de la branche. Une liaison avec une grande demi-mondaine, c'est la seule manière convenable pour lui d'attendre un grand mariage, à supposer qu'il se marie un jour³³.

Bien sûr, le Bois de Boulogne était le lieu de racolage pour ces demi-mondaines comme

²⁸ Colette, *Mes apprentissages* [1936], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, *op. cit.*, p. 1204-1208.

²⁹ Guy de Maupassant, « Yvette » (*Le Figaro*, 29 août-9 septembre 1884), recueilli dans *Yvette* (1884), *Contes et Nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, t. II, p. 234-307.

³⁰ Colette, *Gigi* [1944], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, *op. cit.*, p. 420.

³¹ Colette, *Chéri* [1920], in *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, *op. cit.*, p. 11.

³² *Ibid.*, p. 71.

³³ Colette, *Gigi* [1944], *op. cit.*, p. 416.

l'explique Léa : « Les allées du Bois, sèches sous leur verdure neuve de juin que le vent fane, la grille de l'octroi, Neuilly, le boulevard d'Inkerman... "Combien de fois l'ai-je fait, ce trajet-là ?" se demanda Léa³⁴ ». Mais Colette évoque également d'autres courtisanes, dont la vieille Lili, soixante-dix ans, et Guido, son amant adolescent³⁵. Elle parle aussi des hommes comme Chéri. Fred Peloux dit Chéri, dix-neuf ans, est l'amant de Léonie Vallon dite Léa de Lonval, quarante-trois ans. Il est tombé dans une forme de prostitution comme l'indique le baron de Berthelley : « Charlotte Peloux, je salue en vous la seule femme de mœurs légères qui ait osé élever son fils en fils de grue³⁶ ! ». Chéri écume Montmartre et les Halles. Il est comparé à une courtisane : « Robuste à présent, fier de ses dix-neuf ans, gai à table, impatient au lit, il ne livrait rien de lui que lui-même, et restait mystérieux comme une courtisane³⁷ ». Edmée le traite de « cocotte³⁸ », tandis qu'il est « traité de maquereau³⁹ » par Marie-Laure et de « gigolo⁴⁰ » par Charlotte.

Colette a fréquenté ces femmes qui se mêlaient au vrai monde et aux artistes, comme elle l'écrit dans *L'Envers du music-hall*, dont Audrey Delecour Hennart dit : « Il s'agit probablement de l'un de ses écrits les plus sombres, qui décrit le music-hall, non dans l'image idéalisée qu'il offre au public, mais dans ses coulisses, où règnent la saleté, la prostitution, le besoin d'argent toujours présent⁴¹ ». Il faudrait nuancer, cependant, ces propos puisque le music-hall est, certes, un lieu où règne la prostitution occasionnelle, destinée à arrondir des fins de mois difficiles, mais aussi un milieu où s'expriment l'entraide et la solidarité. Colette nous montre la réalité des coulisses des théâtres sans faire des artistes des victimes. La plupart des filles du music-hall sont entretenues de façon régulière ou épisodique par des hommes qui leur offrent des cadeaux ou de l'argent. Il n'y a rien de comparable avec les demi-mondaines et les cocottes qui vendent leur corps au plus offrant pour des sommes astronomiques.

Contrairement à Maupassant ou à Jean Lorrain qui plongent le lecteur dans l'univers prostitutionnel avec leurs récits de fiction, Colette évoque la prostitution par petites touches sans jamais porter de jugement de valeur. Si elle en fait le sujet de *Chéri* ou de *Gigi*, elle a plutôt tendance à disséminer le vaste sujet de la prostitution, ou plutôt des

³⁴ Colette, *Chéri* [1920], *op. cit.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁸ *Ibid.*, p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁰ Colette, *La Fin de Chéri* [1926], *op. cit.*, p. 523. « Tu as vu l'existence du point de vue du gigolo ».

⁴¹ Audrey Delecour Hennart, *Claudine après Willy : réminiscences et rémanences des écrits de jeunesse dans l'œuvre de Colette*, thèse de doctorat en littérature française, dir. Christian Morzewski, Université d'Artois, 2018, p. 167-168.

formes variées de prostitution, féminine et masculine, clandestine et officielle, dans ses écrits fictionnels ou autobiographiques. Il faut dire que l'amour vénal s'est étendu dans la première partie du XX^e siècle et qu'il a envahi tous les quartiers d'une grande ville comme Paris. Colette se préoccupe aussi du sort des anciennes filles, doubles de l'autrice et qui, comme elle, ressentent les douleurs de la vieillesse. Elle en parle avec empathie, sans faire de leçon de morale et sans tomber dans le *pathos*. Jamais elle ne juge ou condamne, car la voie de la prostitution est un chemin comme un autre dans cette vie difficile. Elle a côtoyé des jeunes filles au music-hall qui se livraient à la prostitution occasionnelle et elle sait que la frontière est ténue pour l'opinion publique entre une artiste et une femme légère. Surtout, elle a donné la parole aux filles de joie et aux occasionnelles, sans fausse pudeur mais avec humanité. La prostitution vue par Colette est perpétuellement en mouvement, même si l'autrice a une prédilection pour la haute galanterie⁴² qui a moins inspiré ses confrères écrivains, à part Proust.

Résumé

Fictions et articles de Colette évoquent la prostitution. Si l'autrice a créé des personnages de demi-mondaines, elle a aussi montré l'amour vénal de bas étage. Nous étudierons l'amour tarifé dans l'œuvre de Colette en nous demandant quel regard l'autrice pose sur ce phénomène de société, de la Belle Époque à l'Occupation. En quoi l'autrice se distingue-t-elle des approches de ses confrères comme Lorrain, Proust et Carco qui ont aussi évoqué la prostitution sous toutes ses formes ?

Mots clés : prostitution, représentation, sociocritique, roman, chronique

Abstract

Colette's fictions and articles evoke prostitution. If the author has created characters of demi-mondaines she has also shown venal love of the lowest order. We propose to study paid love in Colette's work by asking ourselves how the author looks at this social phenomenon from the Belle Époque to the Occupation. How does the author differ from the approaches of her colleagues such as Lorrain, Proust and Carco who have also evoked prostitution in all its forms?

Keywords: prostitution, representation, sociocriticism, novel, chronicle

⁴² Lire à ce sujet le dernier chapitre de l'étude de Courtney Sullivan, *The Evolution of the French Courtesan : from de Chabrilan to Colette*, London, Palgrave Mac Millan, 2016.

Références bibliographiques

- CHOISY Maryse, *Un mois chez les filles : reportage*, Paris, éditions Montaigne, Fernand Aubier éditeur, 1928.
- BONAL Gérard et MAGET Frédéric (éd.), *Colette journaliste. Chroniques et reportages (1893-1955)*, Paris, Libretto, 2014.
- COLETTE, *Romans, Récits, Souvenirs (1920-1940)*, t. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000.
- , *Romans, Récits, Souvenirs (1941-1949)*, t. III, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000.
- DELECOUR HENNART Audrey, *Claudine après Willy : réminiscences et rémanences des écrits de jeunesse dans l'œuvre de Colette*, thèse de doctorat en littérature française, dir. Christian Morzewski, Université d'Artois, 2018.
- DUPONT Jacques, « Maisons closes », *Dictionnaire Colette*, Guy Ducrey et Jacques Dupont, (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 687-689.
- DUPONT Jacques, « Prostitution », *Dictionnaire Colette*, Guy Ducrey et Jacques Dupont, (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 894-896.
- MAUPASSANT Guy de, « Yvette » (*Le Figaro*, 29 août-9 septembre 1884), recueilli dans *Yvette* (1884), *Contes et Nouvelles*, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », rééd. 2018, t. II, p. 234-307.
- SLAWY-SUTTON Catherine, « Le Procès Oum-el-Hassen récrit par Colette : une banale histoire de Fès », *The French Review*, vol. 82, n° 3, February 2009, p.502-517.
- SULLIVAN Courtney, *The Evolution of the French Courtesan: from de Chabrillan to Colette*, London, Palgrave Mac Millan, 2016.

ISBN: 978-960-466-351-4