



Colette entre deux siècles

Léa Buisson

Frédérique Collette

Vanessa Courville

Isabelle Dumas

Alessio Marziali Peretti

Andrea Oberhuber

Marie-Rose Savard Morand

Martine Reid

Textes réunis par Michel Pierssens

Savoirs des Femmes

Montréal

2016

TABLE DES MATIÈRES



[Avant-propos](#)

[Léa Buisson](#)

Quatre décennies d'amitié :

« Méramie » et « Musy-fille » ou Colette et Musidora

[Illustrations](#)

[Frédérique Collette](#)

Colette entre parenthèses

[Vanessa Courville](#)

Femmes « viriles », femmes par paires : la représentation des personnages lesbiens dans Le Pur et l'Impur de Colette

[Isabelle Dumas](#)

Proust et Colette : une vie à s'écrire

[Alessio Marziali Peretti](#)

Les identités éditoriales de Colette en Europe et aux Etats-Unis

[Andrea Oberhuber](#)

Colette vagabonde

[Marie-Rose Savard Morand](#)

*Les rouages de l'ensauvagement dans Claudine s'en va de Colette et Willy :
Texte de loi et écriture de l'intime*

*

[Martine Reid](#)

Affaire de (pré)noms

ISBN: 978-2-9816472-0-7

Actes de la journée d'étude du 3 novembre 2016

Organisée par Michel Pierssens et Andrea Oberhuber

"Savoirs des Femmes"

*Département des littératures de langue française
Avec le soutien de la Faculté des Arts et des Sciences
et du Vice-rectorat à la recherche
Université de Montréal*

ISBN: 978-2-9816472-0-7

COLETTE ENTRE DEUX SIÈCLES

La journée d'étude dont nous présentons ici les Actes a été organisée dans le cadre d'un séminaire sur *Colette entre deux siècles* (Université de Montréal, Automne 2016)¹. Ce dernier faisait suite à celui sur *Proust côté femmes* (Automne 2015) et se situait dans le prolongement des travaux du groupe de recherche sur *Les Savoirs des femmes*.

Avec le recul du temps, Colette (Sidonie-Gabrielle Colette, 1873-1954) apparaît de plus en plus comme l'un des écrivains majeurs du XXe siècle français, avec Proust, son contemporain (1871-1922). Comme lui, ses racines sont dans le XIXe siècle finissant, dont leur vie et leur œuvre défient les conventions et les hypocrisies. Cela tout en préparant en profondeur des transformations du masculin et du féminin dont nous n'avons pas fini d'assimiler les conséquences. Colette, la jeune fille parfaitement libre des années 1900, se construit progressivement par l'écriture à travers d'abord son personnage de Claudine et l'invention d'un style et d'une langue extraordinairement personnels.

C'est ce processus d'émancipation de tous les modèles, existentiels et littéraires, que nous avons étudié dans ce séminaire. L'œuvre de Colette nous est ainsi apparue dans toute sa richesse comme porteuse des métamorphoses du féminin à la frontière des deux siècles inventeurs de la modernité.

M. Pierssens
Michel.pierssens@umontreal.ca

¹ Les travaux du séminaire sont également accessibles en ligne sur le site

Léa Buisson

Quatre décennies d'amitié : « Méramie » et « Musy-fille » ou Colette et Musidora

L'un de mes frères, quand il était petit, voulait absolument que le Bon Dieu inventât pour lui un « bâton qui n'a qu'un bout ». Mais toi, tu as créé le bâton à trois bouts, dont l'un porte un pinceau, l'autre le joli-brin-de-plume, et le troisième un crayon à sourcils.

Lettre de Colette à Musidora (1913)

« L'idée que toute une génération se fit du monde se forma au cinéma, et c'est un film qui la résume, un feuilleton. Une jeunesse tomba tout entière amoureuse de Musidora, dans *Les Vampires*. [...] Cette magnifique bête d'ombre fut donc notre Vénus et notre déesse Raison¹. » C'est en ces termes qu'Aragon, dans son *Projet d'histoire littéraire contemporaine* – rédigé au début des années 1920 et publié à titre posthume –, se faisant l'historien d'une contre-culture qui émergea de la décennie précédente, esquisse le portrait de Jeanne Roques, alias Musidora. Cette citation témoigne bien de l'aura scintillante qui s'installa, de la fin de la Belle Époque aux Années folles, autour de la fascinante actrice, suscitant par là même une ferveur qui fit d'elle, peut-être, la pierre de touche d'une mythologie surréaliste en devenir. Née en 1889 – soit de seize années la cadette de Colette – et décédée en 1957, Musidora, provenant d'une famille plutôt bohème et aux idées nettement progressistes, se forge, dès l'enfance, une identité d'artiste pluridisciplinaire, en s'initiant aussi bien aux arts plastiques qu'aux métiers du spectacle, tout en cultivant quelques velléités scripturales² – c'est l'héroïne du *Fortunio*³ de Théophile Gautier qui lui a inspiré, en 1910, son nom de scène. Avant de faire la rencontre de Louis Feuillade –

¹ Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Paris, Gallimard, coll. « Digraphe », 1994 [1923], p. 7-9.

² En 1928, Musidora publiera un roman chez l'éditeur Eugène Figuière : *En amour tout est possible*. Une dizaine d'années plus tard, l'actrice dédie à Colette un recueil de poèmes intitulé *Bleus*, qui sera repris dans le volume *Auréoles* en 1940. Elle sera aussi l'auteure de plusieurs pièces de théâtre dans les années 1940.

³ *Fortunio* est un roman de Théophile Gautier publié en 1838.

notamment créateur des *Vampires* et de *Judex*⁴ – et de devenir la star du grand écran dont on se rappelle encore aujourd’hui, la jeune comédienne joue, dès 1910, de nombreux rôles dans plusieurs théâtres parisiens – essentiellement de boulevard –, pour bifurquer progressivement vers l’univers sulfureux du cabaret et du music-hall, où elle côtoie Colette, meneuse de la revue « Ça grise », en avril 1912. Cependant, à l’heure où elle interprète « La Chatte amoureuse » dans une pantomime mise en scène par Georges Wague, l’auteure de *La vagabonde* a déjà eu quelques contacts épistolaires avec celle qu’elle affublera plus tard de ce tendre sobriquet : « Mon petit Musi⁵ ». En effet, Musidora, que Colette qualifia un temps d’« aspirante-Claudine⁶ », lui avait déjà adressé, en 1908, de fiévreuses missives qui exprimaient une profonde admiration, aussi bien pour la talentueuse écrivaine⁷ et vedette de music-hall que pour la femme courageuse qui assumait et vivait ses amours saphiques au grand jour.

« Un bien grand amour »

« Je n’ai pas honte d’avouer que c’était un bien grand amour que j’avais pour Colette. Très grand et chaste amour⁸ », affirmera Musidora, après plus de trois décennies d’une amitié indéfectible. Quelques années avant le commencement de cette relation, alors qu’elle rêve d’incarner sur scène le célèbre personnage originaire de Montigny – dont Polaire fut, en 1902, la première interprète –, Musidora contacte Willy et finit par le persuader de lui attribuer le rôle⁹ : elle ne l’endossera finalement que brièvement, en 1911, dans une tournée provinciale de *Claudine à Paris*. Toujours est-il qu’elle n’en rencontre l’auteure que quatorze mois plus tard,

⁴ Diffusés entre 1915 et 1917, *Les Vampires* et *Judex* sont les deux films muets à épisodes qui rendirent Musidora célèbre.

⁵ Précisons la variante orthographique de la lettre finale, Colette écrivant indifféremment « Musi » ou « Musy » (Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, Paris, L’Herne, coll. « Correspondances », 2014, p. 39).

⁶ Alain et Odette Virmaux, *Colette et le cinéma*, Paris, Fayard, 2004, p. 299.

⁷ En 1906, la « chronologie littéraire » de Jeanne Roques est la suivante : « D’abord Mme de Sévigné : 1626-1696... puis George Sand : 1804-1876. Puis, Colette. Trois grands noms français de la littérature. Trois noms de femme. » (« Les beaux visages de France : Colette », conférence de Musidora (c. 1945), reproduite dans Patrick Cazals, *Musidora, la dixième muse*, Paris, Henri Veyrier, 1978, p. 183).

⁸ *Ibid.*, p. 184.

⁹ Odette et Alain Virmaux sous-entendent qu’elle a pu être son amante (*op. cit.*, p. 299).

sur la scène du music-hall situé boulevard Voltaire, le Ba-ta-clan¹⁰. Colette, qui écrira, trente ans plus tard, qu'elle a « connu [Musidora] au sortir de l'enfance¹¹ », est alors âgée de trente-neuf ans, tandis que sa future protégée n'en a que vingt-trois. La jeune femme figure dans quatre tableaux de la revue, et sera qualifiée de « révélation de la soirée¹² » par la rédaction du journal culturel *Comœdia*. À cette occasion, Colette, qui se remémorera, dans *Nudité*, « [s]a charmante beauté¹³, à souhait blanche et noire pour le cinéma, [qui] n'[a] pas moins de succès au music-hall¹⁴ », joue les entremetteuses et lui présente son ami Pierre Labrouche¹⁵ : le peintre et graveur en tombe immédiatement amoureux, la réciprocité de cette flamme n'étant vraisemblablement pas instantanée. Plusieurs lettres témoignent de l'insistance avec laquelle l'écrivaine encourageait alors cette liaison : « Que fais-tu de Labrouche ? [...] Où en êtes-vous, tous deux ? Tu sais, tu ne te doutes pas de ce que tu refuses, songe que depuis que le monde est monde, les plus difficiles des femmes en font leurs dimanches, de ce que tu refuses¹⁶. » L'idylle imaginée et ardemment souhaitée par Colette finit par prendre forme en avril 1913 ; le couple perdurera pendant environ deux années. Telle une mère attentive, la femme de lettres suit de près la vie sentimentale de sa jeune amie, s'inquiétant, par exemple, d'une relation que cette dernière entretient avec « un maquereau qui tent[e] de [lui] prendre le peu d'argent qu'elle a » et se « déguise de temps en temps en apache pour [la] terroriser par des gestes et des paroles en argot démodé¹⁷ ». Quand, au début des années 1930, Musidora voit son foyer voler en éclats – elle s'était mariée, le 20 avril 1927, avec un ami d'enfance, le médecin Clément Marot¹⁸, duquel elle aura un fils –, Colette lui prodigue, dans sa correspondance, conseils avertis et phrases réconfortantes. Cette inquiétude maternelle ne la quittera jamais, en atteste sa correspondance

¹⁰ En trois syllabes, Ba-ta-clan provient du nom d'une opérette d'Offenbach, une « chinoiserie » en un acte datant de 1855.

¹¹ Colette, *Nudité*, dans *Belles saisons (I et II) ; Nudité ; Mes Cahiers ; Paysages et portraits ; Aventures quotidiennes*, Paris, Flammarion, 1985, p. 85.

¹² Numéro du 6 avril 1912 de la revue *Comœdia*, cité dans la « Préface » de Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, op. cit., p. 9-10.

¹³ Cette citation dénote une certaine attirance physique de Colette pour Musidora.

¹⁴ Colette, *Nudité*, op. cit., p. 85.

¹⁵ Pierre Labrouche, peintre et graveur français, né en 1876 et mort en 1956.

¹⁶ Printemps 1913 (Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, op. cit., p. 43).

¹⁷ *Ibid.*, p. 124-125.

¹⁸ Musidora ironisera d'ailleurs sur l'homonymie de son époux avec le célèbre poète de la Renaissance.

durant l'été 1950, alors que l'actrice et réalisatrice se trouve à Antibes, au Festival du Film de demain, pour présenter le dernier film de sa carrière, *La magique image* : « Pour toi, je voudrais que l'eau salée, le midi, le travail que tu aimes te donnent, malgré la fatigue, une hygiène morale et physique qui te sont salutaires¹⁹. »

Le « phalanstère » de Colette

Cette solidarité féminine a probablement vu le jour au commencement de la Première Guerre mondiale, le 3 août 1914. Alors qu'une autre guerre fait rage, dans une lettre datant d'avril-mai 1940, l'auteure de *La paix chez les bêtes*²⁰ interpelle sa fidèle amie en ranimant des souvenirs qui résonnent étrangement en cette période à nouveau troublée par le conflit mondial : « Tu te souviens, mon petit Musy, du jour où nous étions seules, en Bretagne, quand l'ancienne guerre a éclaté ? Et du voyage qui suivit ce jour-là, et de mon manque d'argent, et des cent francs – une fortune ! – que tu m'avais prêtés²¹ ? » En effet, à la veille de la Grande Guerre, Colette et la future interprète d'Irma Vep séjournent en Bretagne, dans le manoir de Rozven – propriété initialement achetée par Mathilde de Morny, puis cédée à son ex-compagne. En ces jours encore baignés d'insouciance, Sidonie-Gabrielle esquisse un affectueux portrait de sa camarade : « Elle peint, elle pêche, elle fait culture physique et natation, elle est bien gentille et je finirai par croire que j'ai deux filles²². » Ayant accouché, près d'un an auparavant, de son unique enfant, Colette semble vouloir étendre son rayonnement maternel à l'attachante jeune femme qui l'accompagne, ayant par ailleurs signé certaines de ses lettres d'un mot-valise particulièrement savoureux, « ta vieille méramie²³ », combiné parfois avec cette inimitable et très personnelle dénomination : « ma fille-amie²⁴ ». Mais le réseau de cette filiation imaginaire ne s'achève pas ici, puisqu'en 1937, après s'être vu offrir par Musidora un buste sculpté représentant le fils de cette dernière,

¹⁹ *Ibid.*, p. 206.

²⁰ Recueil de saynètes contre la guerre publié en 1916.

²¹ *Ibid.*, p. 157.

²² *Ibid.*, p. 54.

²³ *Ibid.*, p. 156.

²⁴ *Ibid.*, p. 158.

elle lui écrira ces mots évocateurs : « Je te remercie de tout mon cœur de m'avoir donné, Musy-fille, ce petit fils Musy²⁵. »

Cette affection maternelle, constamment renouvelée, s'accompagne d'un esprit proprement communautaire, où l'entraide et la débrouillardise sont de mise. En août 1914, de retour à Paris après ces fameuses vacances bretonnes écourtées par l'annonce de la guerre, Colette invite plusieurs de ses amies – dont Musidora, Marguerite Moreno et Annie de Pène – à fonder, dans son petit chalet de la rue Cortambert à Paris, ce qu'elle appellera, dans *Le Fanal bleu*, non sans une certaine forme d'humour, un « phalanstère ». Réagissant aux âpres restrictions, inévitables en cette période grevée par les combats, la romancière, s'inspirant peut-être des théories fouriéristes, établit ainsi chez elle une sorte de gynécée de fortune auquel chacune contribue selon ses moyens financiers et aptitudes propres :

Quand le ciel, à la nuit, se peuplait de zeppelins, Musidora couchait rue Cortambert sur un petit lit de fer, et dans le jour elle faisait le marché et cuisinait. Je balayais et lavais. Quelle bonne escouade de femmes ! [...] Marguerite Moreno, la cigarette aux lèvres, répandait sur nos besognes ménagères la bienfaisante rosée des nouvelles fausses ou vraies, de l'anecdote, des prédictions²⁶...

Bien que Colette ait, en ce temps, prophétisé la pérennité du « phalanstère », cette communauté de femmes est assez rapidement dissoute : en décembre 1914, sa fondatrice décide de rejoindre clandestinement son second mari, Henry de Jouvenel, sur le front de Verdun. Dédramatisant la dangerosité des combats, c'est une Colette amoureuse et exaltée qui écrit alors à sa confidente, assaisonnant ses missives d'un ton tantôt pesamment cocardier, tantôt cocasse, voire désopilant. De 1914 à 1918, de nombreuses plaisanteries, parfois graveleuses, émaillent ses lettres : « Tu m'écris si gentiment, petite femme-de-soldat (je n'ai pas dit à soldats !). [...] J'embrasse le pauvre Pierrot, soldat à paillasse, – et je t'embrasse tendrement, paillasse à... (Pardon !) [...] Sidi t'embrasse militairement – entends-le comme tu voudras ! [...] Sidi t'embrasse en Fantassin... – ça doit être abominable²⁷ ! »

²⁵ *Ibid.*, p. 154.

²⁶ Colette, *Le Fanal Bleu*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001 [1949], p. 1033.

²⁷ Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, *op. cit.*, respectivement pages 65, 70, 83 et 118.

Le cinéma de Colette : un « métier où l'on enfante loin de l'œil du spectateur »

La guerre aura donc marqué de son sceau la belle amitié qui unit les deux artistes, Musidora ayant entretemps été repérée, aux Folies-Bergère, par le cinéaste Louis Feuillade, qui la choisit pour incarner la vénéneuse Irma Vep dans huit des dix épisodes que compte le film muet *Les Vampires*. Cette œuvre – à laquelle nous pouvons ajouter le rôle de la machiavélique Diana Monti dans *Judex*, film à épisodes du même réalisateur – constitue tout ce que la postérité aura retenu de l'actrice vêtue de son troublant maillot noir. Pourtant, Musidora est à l'origine de plusieurs autres productions, non sans intérêt, auxquelles le nom de Colette est directement associé. Pionnière de la critique de cinéma et grande admiratrice de Cecil B. DeMille, l'auteure du *Blé en herbe* est extrêmement attentive à l'évolution du cinématographe, et tout à fait consciente des possibilités qu'il pourrait lui offrir sur le plan artistique, bien qu'elle puisse parfois lui reprocher d'être un « métier où l'on enfante loin de l'œil du spectateur²⁸ ». Au fil du temps, bon nombre d'œuvres ont été adaptées sous l'œil vigilant de leur créatrice, entre autres sa nouvelle intitulée *Gigi*, publiée en 1944, dont la première adaptation cinématographique est réalisée par Jacqueline Audry²⁹, projet dans lequel Colette s'est énormément investie, notamment en écrivant l'intégralité des dialogues du film, sorti en 1949³⁰. Il faut également citer *Divine*³¹, dont le scénario, écrit par Colette, s'inspire de *L'envers du music-hall*, recueil de récits paru en 1913. Dialogues, scénarios et même sous-titrage, les collaborations de l'écrivaine avec le septième art sont nombreuses et constituent un pan important de ses relations avec Musidora.

Films perdus : *Minne* et *La vagabonde*

En 1916, Colette est approchée par plusieurs producteurs milanais qui envisagent d'adapter pour le cinéma *Claudine à l'école* et *Claudine à Paris*, en témoigne le numéro

²⁸ Lettre à Marguerite Moreno du 17 août 1928, citée par Odette et Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 16.

²⁹ « [S]eule femme cinéaste de l'immédiat après-guerre », selon les Virmaux, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ Il est à noter qu'en 1958, le réalisateur américain Vincente Minnelli en a réalisé une seconde adaptation.

³¹ *Divine*, film français réalisé par Max Ophüls et sorti en 1935.

d'*Europe*³² consacré à Colette. Plusieurs lettres attestent la fermeté avec laquelle l'écrivaine pose les conditions préalables à un tel projet : aucun film ne verra le jour si elle ne peut en signer le scénario de manière exclusive. De plus, à la lumière de cette correspondance avec les producteurs italiens, il semblerait que Colette prévoyait de recruter Musidora pour interpréter le rôle. Pour des raisons que l'on ignore, le projet ne se concrétise finalement pas, mais, en décembre 1916, un film intitulé *Minne* est réalisé à Paris, avec (et probablement par) Musidora, à partir du roman de Colette, *Minne ou l'ingénue libertine*, paru en 1909. L'adaptation aurait été signée par le cinéaste Jacques de Baroncelli, qui aurait lui-même produit le film, par l'entremise de sa société de production, Les Films Lumina. Il s'agit malheureusement d'une œuvre définitivement perdue – c'est le cas de tous les films issus de la collaboration des deux femmes –, au sujet de laquelle les historiens du cinéma n'ont pu se mettre d'accord. Francis Lacassin, spécialiste de Louis Feuillade, de Musidora et des cultures populaires, affirme dans ses travaux que le film est « inachevé ou non diffusé³³ », tandis que, dans une lettre adressée à Pierre Louÿs³⁴, l'actrice signale l'avoir terminé³⁵. Rien n'en subsiste, hélas, mis à part « deux ou trois photos de plateau³⁶ », selon les dires de l'un des biographes de Musidora, Patrick Cazals. Néanmoins, dans les *Lettres de la vagabonde*, Colette aurait « évoqu[é] sa présence lors des prises de vues et un visionnage de rushes dont elle semble satisfaite³⁷ ». Cependant, une autre adaptation du roman sera produite en 1950, *Minne, l'ingénue libertine*, film à nouveau réalisé par Jacqueline Audry.

Très peu de temps après, en avril 1917, s'initie une seconde collaboration entre l'actrice et l'écrivaine : Musidora va en effet tourner en Italie la toute première adaptation de *La vagabonde*, produite, cette fois-ci, par la société Film d'Arte Italiana. Dans une lettre datée du 11 janvier 1917, Colette, se trouvant à Rome, sollicite Musidora pour un engagement d'au moins cinq mois, proposé par le directeur de la société de production italienne susmentionnée. « Il s'agirait, pour commencer, écrit-elle, de *La vagabonde*, avec un minimum de cinq mille par film

³² Collectif, *Europe*, « Colette », n° 631-632, nov.-déc. 1981.

³³ Francis Lacassin, cité par Odette et Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 302.

³⁴ À partir de 1913 et jusqu'en 1925, date de la mort de l'écrivain, Musidora est d'abord la lectrice – à la fin de sa vie, l'homme est paralysé et partiellement aveugle –, puis l'amie de Pierre Louÿs.

³⁵ Lettre de Musidora à Pierre Louÿs, citée par Odette et Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 302.

³⁶ Patrick Cazals, *op. cit.*, p. 71.

³⁷ Selon Patrick Cazals, *op. cit.*, p. 71. Nous n'avons pu retrouver cette lettre de Colette.

pour toi, voyages payés³⁸. » En fin de compte, il semblerait que l'on ait proposé à l'actrice de collaborer à la réalisation du film avec le metteur en scène Eugenio Perego, tout en y tenant le rôle principal, celui de Renée Néré. Musidora répond positivement et s'attelle à l'écriture de l'adaptation du roman, qu'elle cosigne avec le réalisateur.

« Une époque héroïque du cinéma »

Entre avril et mai 1917³⁹, Colette assiste au tournage de *La vagabonde* qui a lieu à Rome, expérience dont elle restituera les impressions dans plusieurs documents qui nous sont accessibles aujourd'hui, en premier lieu dans une lettre adressée à son amie de toujours, l'actrice Marguerite Moreno :

En conscience, je fais mon sale métier d'auteur qui se sent tout petit entre deux metteurs en scène [...] Chère créature, on tourne *La vagabonde*, Musi donne tout ce qu'elle peut et affronte, sans fermer les yeux ni plisser le nez, la terrible lumière de dix heures à cinq heures. [...] Je n'ai aucun sujet de mécontentement [...] Chacun fait de son mieux, et personne ne rouspète. Cela crée une singulière et reposante atmosphère de douceur⁴⁰.

Mais, deux jours plus tard, reprenant l'écriture de son courrier, l'auteure de *La vagabonde* revient sur cette paisible description, remettant cette fois-ci en question la validité de certains choix artistiques qu'elle a pu observer : « Je te signale, dans ce film, un fragment de pantomime mondaine qui rassemble Méphistophélès, Musidora demi-nue, et un paysan de la Calabre. Pourquoi, mon Dieu, pourquoi⁴¹ ? » Colette aura pour habitude de se livrer ponctuellement à une critique « bienveillante » des films dans lesquels joue Musidora. Cette démarche a pour objectif d'optimiser les talents de l'actrice et nous révèle au passage les vellétés colettiennes de mise en scène : « [T]e connaissant comme je te connais, et sachant bien les ressources de ton visage et de ton geste, il me semble que, rien que par de simples avis, par des observations entièrement

³⁸ Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, *op. cit.*, p. 106.

³⁹ Le film ne sortira à Paris qu'un an plus tard, le 22 mars 1918.

⁴⁰ Lettre à Marguerite Moreno du 24 avril 1917, citée par Odette et Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 304.

⁴¹ *Idem.*

désintéressées, je contribuerais, le cas échéant, à un maximum d'effet que personne n'a tiré de toi⁴²... »

Dans « L'envers du cinéma », un reportage publié en septembre 1917 dans la revue *Femina*, Colette témoigne de ce premier contact avec l'univers du tournage et de la réalisation de films. Énumérant les difficultés et les périls que doivent surmonter les acteurs – ainsi que tout le corps de métier du cinématographe –, la journaliste, qui a longtemps fréquenté les scènes de théâtre, s'interroge sur leurs motivations réelles :

Étrange destin, qui donne à rêver. Labeur grevé d'austérité, privé de la récompense qui galvanise chaque soir la fatigue au théâtre : l'applaudissement, le chaud contact du public, le réconfort des regards et des convoitises... N'est-ce donc que l'appât du gain, qui soutient le grand premier rôle, homme ou femme, du cinéma, et le conduit à des risques quotidiens ? Je ne puis le croire⁴³...

Colette, en effet, a toujours peiné à déchiffrer la passion qui animait les gens de cinéma à cette époque, se demandant comment ils pouvaient accepter et endurer ce qu'elle-même considérait comme un véritable sacrifice, voire un calvaire. Percevant le tournage comme une torture infligée aux acteurs, l'écrivaine, dans un texte rédigé et édité pour une exposition de la galerie Charpentier, « Flore et Pomone », dresse un portrait terrifiant de cette profession : « Je remonte là une époque héroïque du cinéma, où les vedettes en chair et en os plongeaient, se jetaient à bas d'une auto rapide, voyageaient sur les essieux d'un train et montaient des chevaux effrénés⁴⁴. »

La Société des Films Musidora

En mars 1918, lorsque l'adaptation cinématographique de *La vagabonde* est diffusée au Tivoli Cinéma, à Paris, la critique lui réserve un accueil chaleureux, applaudissant les talents de l'actrice qui avait, jusqu'ici, été remarquée avant tout pour sa plastique, révélée sur les écrans par

⁴² À propos de *Johannès fils de Johannès* d'André Hugon (1918) : Lettre de juillet 1918, dans Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, op. cit., p. 112-113.

⁴³ Colette, « L'envers du cinéma », *Femina*, septembre 1917, reproduit par Odette et Alain Virmaux, p. 334.

⁴⁴ Colette, « Flore et Pomone », *Gigi*, dans *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001 [1960], p. 541.

sa prestation en maillot de soie noire, dans *Les vampires*. Ainsi, le chroniqueur de *L'Intransigeant* du 22 mars rédige les lignes suivantes :

Musidora a fait beaucoup de cinéma. C'est pourtant la première fois que je la vois à l'écran, dans un rôle véritable. Espérons qu'il n'est que le premier d'une belle série. Et que cette artiste au beau front, à l'immobilité remarquable, à l'esprit délicat, ne soit pas condamnée aux souris d'hôtel et autres phénomènes du ciné populaire. Elle vaut mieux que ça. Beaucoup mieux⁴⁵.

Toutefois, le cinéaste Henri Diamant-Berger émet, quant à lui, quelques réserves concernant la réalisation du film, qu'il juge indigne de l'œuvre qui l'a inspirée :

Cela s'appelle *La vagabonde*, le sujet rappelle dans ses grandes lignes le roman français, mais le metteur en scène italien, malgré son goût et son talent, qui sont réels, n'a rien compris à ce livre d'une sensibilité si entièrement française, [...] les films français doivent être tournés en France⁴⁶.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, le nationalisme artistique est évidemment bien ancré dans les esprits. Précisons, par ailleurs, que la réalisation est finalement entièrement revenue à Eugenio Perego, et, Musidora, frustrée d'avoir été écartée de l'élaboration de ce film, mais fermement décidée à poursuivre sa carrière de cinéaste, a l'idée de créer sa propre maison de production, la Société des Films Musidora. Après un premier essai peu concluant, avec le tournage, durant l'été 1919, d'un premier film, *Vicenta*, écrit, produit et réalisé par ses soins, Musidora fait appel à Colette pour qu'elle lui rédige un scénario original. Cette dernière, enthousiasmée par le projet, travaille donc au script de *La flamme cachée*, qu'elle lui remettra en échange de 10000 francs, car l'obsession mercantile – que l'on connaît – n'abandonne jamais Colette, qui ne se départit néanmoins pas de son humour caractéristique : « Je t'envoie ci-joint un papier, qui, pour n'être pas étroitement astreint à des formules commerciales, est du moins clair

⁴⁵ Extrait de *L'Intransigeant* du 22 mars 1918, cité par Patrick Cazals, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁶ Extrait d'une chronique d'Henri Diamant-Berger (*Le Cri*, 9 juin 1918), cité par Patrick Cazals, *op. cit.*, p. 73.

et ne trahit aucune de nos intentions. Je t’y appelle par ton nom en toutes lettres, je numérote les clauses, enfin je t’y traite avec un sérieux et une froideur industriels⁴⁷. »

Alors qu’elle se consacre d’arrache-pied à l’écriture du film, l’apprentie-scénariste, dans une lettre à son amie Annie de Pène, explique avec passion la teneur de ce nouveau « métier » ou, du moins, la compréhension qu’elle en a :

Moi, depuis trois semaines, je fais un film. Mais oui, car je le fais “par image”, et je ne suis pas peu fière d’être un des premiers écrivains qui auront fait, sans aide, un film “par image”. Cela n’a absolument aucun point de rencontre avec la littérature, vous le pressentez. Mais c’est une étonnante gymnastique⁴⁸.

Parlant d’un film « par image », Colette désigne en fait ce que nous appelons aujourd’hui un pré-découpage, et il est possible d’affirmer que la romancière, résolument pionnière, défriche ici un terrain que très peu – voire aucun – littérateurs n’ont encore exploré. Attestant l’implication totale de la scénariste dans le film, une lettre de 1919⁴⁹ nous révèle sa collaboration à l’élaboration de ses intertitres. Sous le charme du cinématographe, la femme de lettres croit pouvoir atteindre ce que son propre art ne saurait exaucer : « [J]’ai extrêmement envie de voir vivants des personnages auxquels je n’avais donné qu’une apparence de vie⁵⁰. » Le cinéma est bien au cœur de la relation qu’entretiennent les deux femmes, Musidora jouant les rôles d’initiatrice et d’incitatrice auprès de l’auteure.

Ayant été confrontée à diverses difficultés techniques lors du tournage précédent, la réalisatrice embauche un conseiller, Roger Lion, cinéaste anciennement rattaché à Gaumont, ce qui ne garantira cependant pas le succès de ce film, puisque la société de production de Musidora enregistre une seconde fois un déficit de 45000 francs. Du côté de la critique, Louis Delluc en personne, dans son journal *Ciné-Club*, fait part de la déception occasionnée par le visionnage de ce film : « À plusieurs occasions, note-t-il, nous sommes ainsi déconcertés par des bonds inexplicables de l’action. Est-ce la censure qui a fait des siennes⁵¹ ? » Comme pour *Minne* et *La*

⁴⁷ Allusion au contrat passé entre Colette et la Société des Films Musidora : lettre du 13 octobre 1918, dans Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, op. cit., p. 117.

⁴⁸ Lettre à Annie de Pène du 30 avril 1917, citée par Odette et Alain Virmaux, op. cit., p. 321.

⁴⁹ Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, op. cit., p. 123.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁵¹ Extrait d’une critique de Louis Delluc (*Ciné-Club*), cité par Patrick Cazals, op. cit., p. 74.

vagabonde, aucune copie de ce film n'a été retrouvée – ni, d'ailleurs, le scénario « par image » de Colette –, et nous ne pouvons donc en juger par nous-mêmes. Dans leur ouvrage sur *Colette et le cinéma*, Odette et Alain Virmaux mettent en cause la trame du scénario, qui, elle, nous est bien connue :

[Une] étudiante [...] épouse l'un de ses camarades, millionnaire, alors qu'elle aime un autre étudiant pauvre. Dans l'espoir de refaire sa vie avec ce dernier, elle ruine son mari, espérant le pousser au suicide. Mais c'est elle qui meurt dans une explosion, après avoir indigné et éloigné celui pour qui elle n'aurait jamais dû cacher sa flamme⁵².

Tous les ingrédients du mélodrame semblent effectivement avoir été réunis ici, pour un résultat que l'on ne connaîtra pas, bien que l'on puisse s'en faire un commencement d'idée au vu des quelques photogrammes encore disponibles à ce jour. Les Virmaux, se livrant à une *ekphrasis* des plus cocasses, contestent, une fois de plus, la possible réussite d'un film tombé définitivement dans l'oubli : « Une des rares photos qui ont survécu montre l'étudiante Musidora accordant sa main au riche Yonnel, tandis que le pauvre Lagrenée, ignorant d'une flamme si bien cachée, étend sur le couple de larges mains bénisseuses : c'est le plus pur style du pire Abel Gance⁵³. »

Bien heureusement, l'amitié qui fut celle de Colette et Musidora survécut à toutes ces déconvenues professionnelles, puisqu'elles restèrent complices jusqu'au décès de l'écrivaine, en 1954. Mais les destinées des deux femmes furent bien différentes : tandis que Colette mourut alors qu'elle était au faîte de sa gloire, après une vie riche en succès littéraires et en honneurs variés, l'existence de Musidora ne fit que péricliter, au fil des années. Après avoir acquis une très grande notoriété dans les salles obscures, au cours des années 1910, l'actrice ne rencontrera jamais un semblable succès à nouveau, la plupart de ses projets artistiques demeurant dans un quasi anonymat. Les dernières années de sa vie furent caractérisées par une détresse et un dénuement qui alarmèrent plus d'une fois sa fidèle amie. Ainsi, Colette a-t-elle pu écrire, dans

⁵² Extrait de la trame du scénario de *La Flamme cachée* (d'après Francis Lacassin), citée par Odette et Alain Virmaux, *op. cit.*, p. 320.

⁵³ *Ibid.*, p. 321.

une lettre destinée à Pierre Labrouche, une phrase qui, encore aujourd'hui, résonne tragiquement : « L'histoire Musy est une histoire bien amère⁵⁴. »

⁵⁴ Colette, *Un bien grand amour. Lettres à Musidora. 1908-1953*, *op. cit.*, p. 216.

Colette & Musidora



Photogramme des *Vampires* (1915-1916)



Colette photographée par Henri Manuel (c. 1906-1909)



Irma Vep (Musidora), travestie en vicomte de Kerlor
(*Les Vampires*, Épisode 6, 1916)



Colette au Ba-ta-clan (1912)



Musidora en tenue de meneuse de revue (années 1920)



Claudine et son chat - Colette habillée et déshabillée

« Les Claudines » (dessins de Musidora adressés à Colette, c. 1908)

THEATRE MUNICIPAL DE LAON
Direction Ed. CHATAIGNIE

Tournée J. PREVOST (M. Ch. CARLES, Administrateur)
Bureaux à 8 heures. **Lundi 13 Février 1911** Bideau à 8 h. 1/2

UNE SEULE REPRESENTATION EXTRAORDINAIRE
AVEC LE CONCOURS DE
Miss "MUSIDORA"
La Creatrice à Londres, New-York, etc., du rôle de Claudine

CLAUDINE A PARIS
Pièce en 3 actes, de WILLY
LE PLUS GROS SUCCÈS CONTEMPORAIN
600 Représentations à Paris

Jouée par :
MM. MARC ROBERT — DELAUNE — CARLES — DUMIEN — ERMES — EREIM — BRULY
S. BONNE
M^{me} MUSIDORA — BORGYS — POOYER — SABRE — DENEGL — S. ROY

A L'ACTE DU CABARET :
La Chanson des Birbes
de Willy, chantée par Miss "MUSIDORA"

Le Spectacle commencera par :
SOUS L'HABIT MILITAIRE
Vaudeville de M. X...
Joué par MM. BRULY, DELAUME & BONNE

PRIX DES PLACES : Premières Loges, 4 francs ; Première Galerie, 3 fr. 50 ; Stalles, 3 francs ; Avant Scène de
Rez-de-Chaussée et Orchestre, 2 fr. 50 ; Deuxièmes Loges, 2 fr. ; Avant Scène des Secondes, Parterre, 1 fr. 50 ;
Deuxième Galerie, 1 franc ; Amphithéâtre, 0 fr. 75

Pour la location, s'adresser à M^{re} DESSAINT, 16, rue Saint-Jean

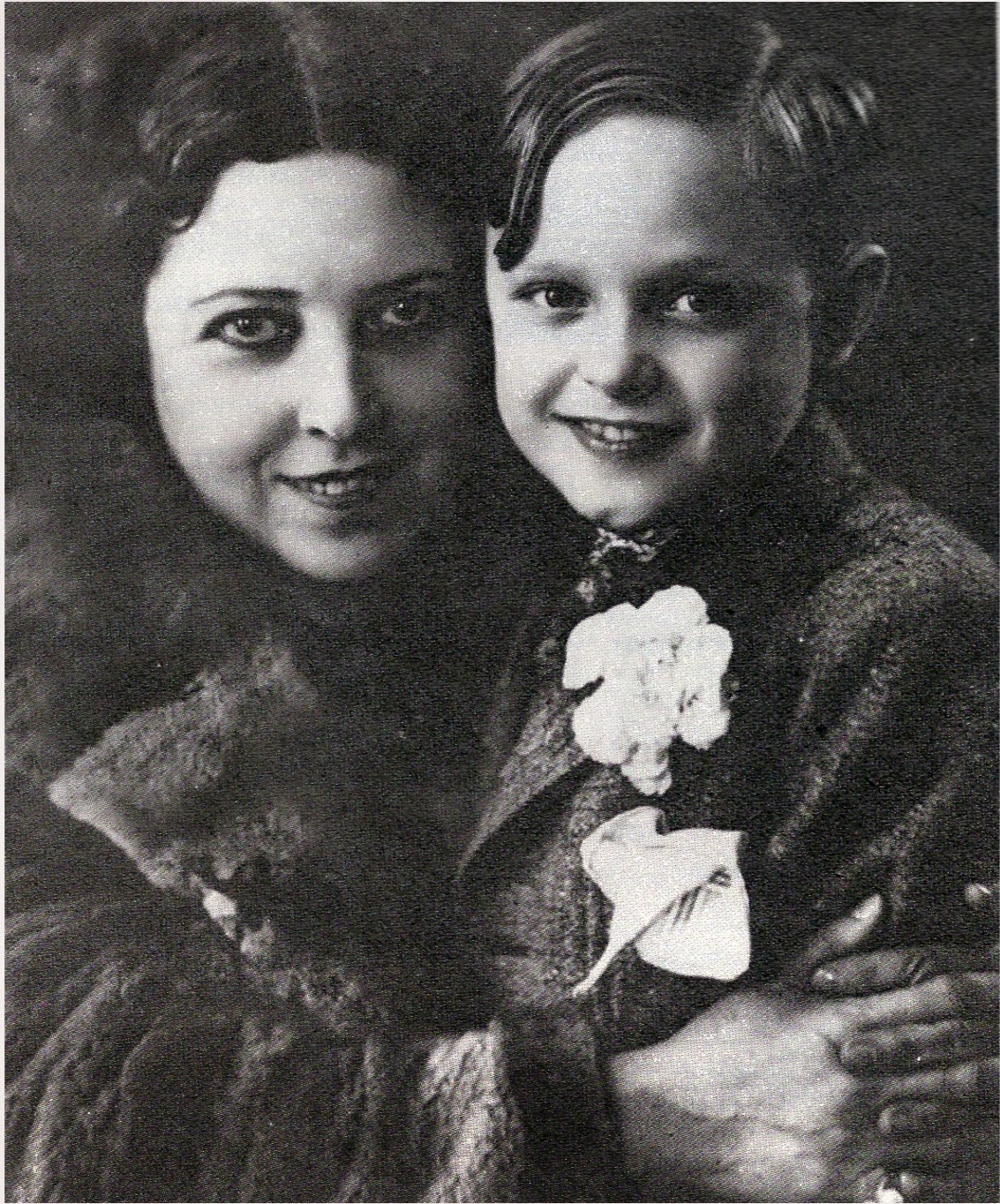
Programme de la tournée de *Claudine* en province (1911)



Musidora (La Pie qui chante, cabaret montmartrois, 1923)



Colette (pantomime « Rêve d'Égypte », 1907)



Musidora et son fils Clément (1938)



Irma Vep dans *Les Vampires* (1915-1916)



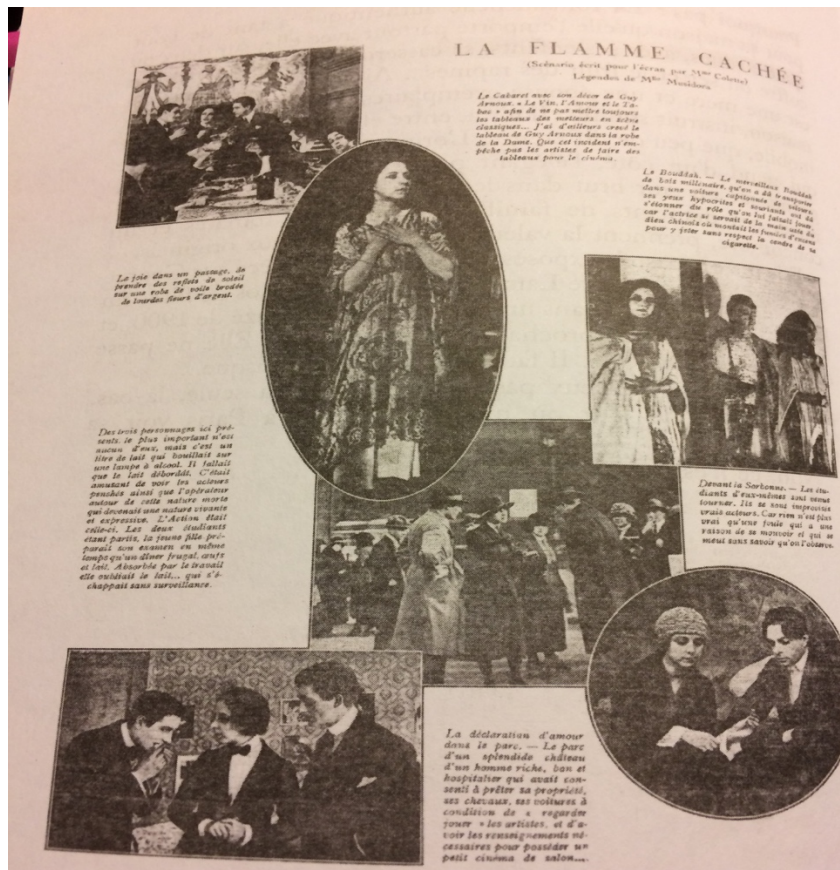
Diana Monti dans *Judex* (1916-1917)



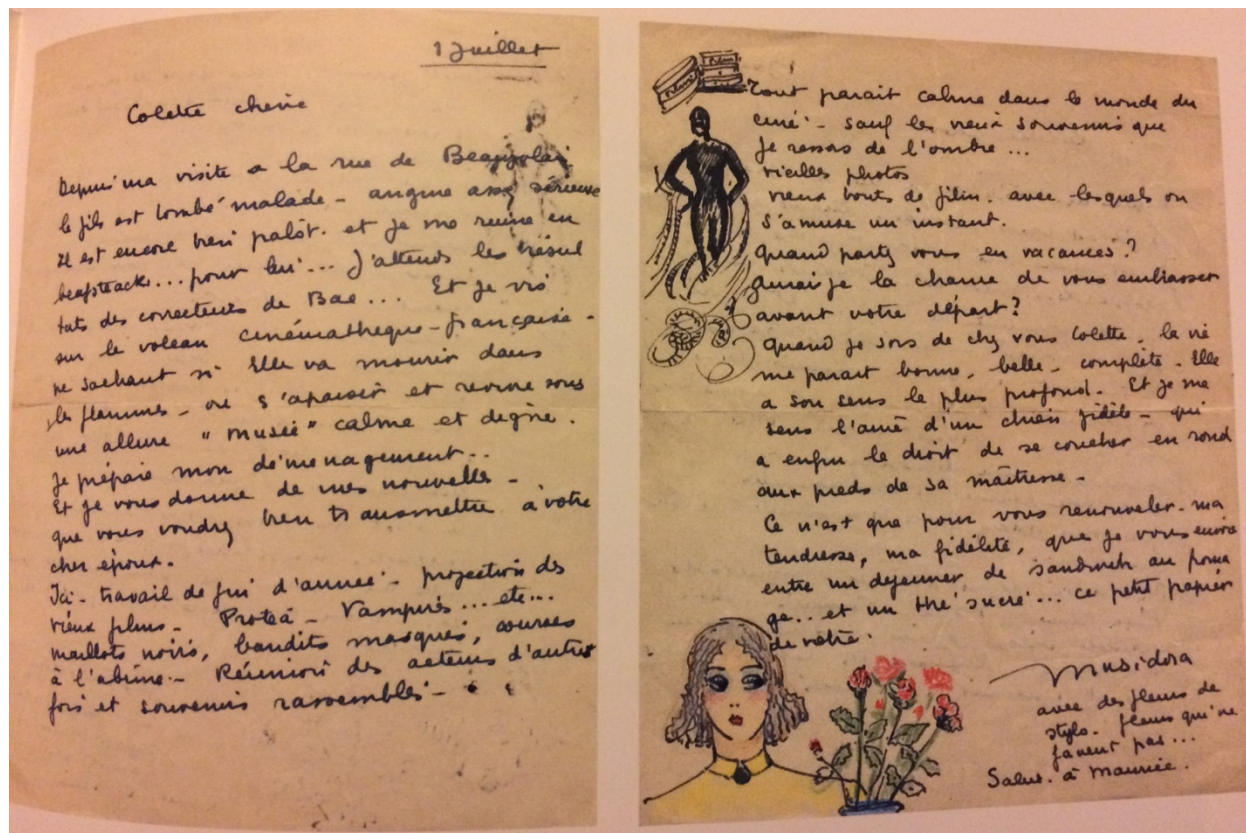
Danièle Delorme et Franck Villard dans *Gigi* de Catherine Audry (1949)



Musidora dans *La Vagabonde* d'Eugenio Perego (Italie, 1917)



Photogrammes de *La Flamme cachée* (1918)



Lettre illustrée de Musidora à Colette (probablement vers la fin des années 1940)

Frédérique Collette

Colette entre parenthèses

Bien que Colette apparaisse de plus en plus comme une auteure dorénavant incontournable de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, ses œuvres et son écriture restent toutefois dans l'ombre. Effectivement, si le personnage subversif de Sidonie-Gabrielle Colette a fait l'objet de nombreuses biographies, peu de spécialistes se sont véritablement investis dans la production d'ouvrages analysant en profondeur les œuvres et la poétique colettiennes. C'est donc le mandat que nous nous sommes donné dans ce travail : analyser un trait spécifique de l'écriture de Colette. Plus précisément, nous analyserons l'usage de la parenthèse dans les *Claudine* – particulièrement dans les trois premiers romans de la série – en démontrant comment ces textes en sont littéralement minés. En effet, qu'elles soient par rapport aux personnages, aux lieux, à certaines actions, ou encore qu'elles rendent compte de questionnements, de réflexions et d'états d'esprit de la narratrice, les parenthèses renferment des commentaires et des discours de toutes sortes. Claudine commente sans cesse le journal intime qu'elle rédige, faisant de l'écriture de ces romans une poétique de l'autoréférentialité et de la métadiscursivité.

Nous analyserons plus en détails trois types de parenthèses. D'une part, les parenthèses qui renferment des commentaires métalinguistiques ; d'autre part, celles qui mettent l'accent sur la figure du lecteur ; enfin, celles qui mettent de l'avant des phénomènes de l'ordre du théâtral. Avant d'entrer dans le vif du sujet, toutefois, il serait intéressant de démontrer comment cette poétique ou cette esthétique de la parenthèse correspond plutôt bien au personnage de Claudine. Autrement dit, une correspondance peut être établie entre ce personnage et ce signe ponctuel omniprésent dans la narration.

La parenthèse : un signe ponctuel perturbateur

La parenthèse, tel que nous l'avons brièvement esquissé plus haut, est un signe ponctuel par l'entremise duquel un auteur peut faire des digressions de toutes sortes – des

« détours », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Sabine Pétilion-Boucheron¹ – entremêlant à son récit les réflexions nées au cours de l'écriture de ce dernier. La parenthèse a donc l'effet de contourner la linéarité du récit, mais aussi de la phrase elle-même. Les définitions que donnent les grammairiens et les linguistes à propos de la parenthèse sont d'ailleurs de cet ordre. Par exemple, Isabelle Serça mentionne, dans son *Esthétique de la ponctuation*, que « la ponctuation est [...] l'outil dont use le romancier dans ses tentatives pour déjouer la linéarité de la langue en bouleversant l'ordre des mots² ». Quant à lui, Maurice Dessaintes affirme que « l'insertion d'un mot ou d'un groupe de mots au sein d'une proposition ou d'une phrase dont il disjoint les termes, interromp[t] ainsi la ligne syntaxique et la ligne mélodique de cette proposition ou de cette phrase.³ » Dans cette même lignée, Sabine Pétilion-Boucheron écrit que l'opération de décrochement que nécessite la parenthèse « constitue souvent [pour la phrase dans laquelle cette dernière est insérée] une turbulence syntaxico-sémantique, une forme de traumatisme dont elle doit se "rétablir".⁴ » Isabelle Serça exprime une idée similaire qu'elle décrit en ces termes : les parenthèses dessinent « un mouvement de va-et-vient sur l'axe horizontal de la phrase [...] qui écartèle le cadre syntaxique de la phrase et malmène sa linéarité.⁵ »

Le champ sémantique utilisé dans ces définitions de la parenthèse est donc celui du trouble, d'une certaine désorganisation. En effet, les idées évoquées sont celles de bouleversement, de disjonction, d'interruption, de turbulence, et même de traumatisme. L'idée de marginalité est également utilisée par Sabine Pétilion-Boucheron, qui écrit que « [...] la parenthèse et le tiret double sont à la phrase ce que la marge est à la page : ils permettent des "additions en marge", en marge de la phrase.⁶ » La parenthèse représente donc, avec le tiret double, un signe ponctuel qui rompt le fil « naturel » de la phrase, qui

¹ Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, 363 p.

² Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 185.

³ Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, p. 104.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 139.

⁶ Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, p. 113.

fait obstacle au bon fonctionnement de cette dernière, et qui fait entrer le lecteur dans un espace autre, dans un lieu d'altérité de la phrase et du texte. Autrement dit, la parenthèse complexifie l'acte de lecture : elle fait obstacle à la phrase de base – qui serait le lieu de la « norme » – et au décodage de son message.

Ces termes que les grammairiens et linguistes utilisent pour définir la parenthèse pourraient facilement caractériser le personnage de Claudine elle-même, qui prend en charge la narration des romans que nous analysons ici. En effet, le personnage indocile qu'est celui de Claudine prend un grand plaisir à se jouer des gens qui l'entourent, à les manipuler et à perturber le cours normal et calme des événements. Elle se qualifie d'ailleurs elle-même, dans *Claudine à Paris*, par le « besoin d'étonner, la soif de troubler la quiétude des gens et d'agiter des existences trop calmes⁷ ». Son grand désir de liberté et son contournement – voire son refus – des conventions sociales évoquent de plus cette marginalité associée à la parenthèse : ils correspondent, en quelque sorte, à ce débordement et à cette sortie de la ligne bien droite que nous offre la proposition simple, dépourvue de parenthèses. En un mot, Claudine a une audace similaire à l'écrivain qui utilise ce signe ponctuel perturbateur : celle d'aller dans des zones autres, différentes, marginales. Autrement dit, elle a l'audace d'ouvrir un espace où les règles n'existent plus. Bref, il n'est peut-être pas anodin que Claudine, différente des autres, insoumise et désobéissante, utilise autant la parenthèse dans son journal : une correspondance s'établit alors entre ce signe ponctuel et la personne qui l'utilise à l'écrit. Passons maintenant à l'analyse de trois types de parenthèses que nous avons relevés dans les *Claudine*.

Les parenthèses comme lieux d'un retour sur le texte et sur la langue

Si l'on parle tous une ou plusieurs langues, il est normal de parler aussi de ces dernières, c'est-à-dire de tenir un discours sur elles. C'est, en effet, ce que fait Claudine dans les romans qu'elle narre : non seulement fait-elle le récit de son enfance en replongeant dans ses souvenirs, mais elle fait aussi le récit de cette écriture en commentant le langage qu'elle utilise dans son journal. Nombreuses sont donc les parenthèses qui renferment des commentaires métalinguistiques. L'écriture de ces romans

⁷ « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 255-256.

se veut alors autoréférentielle, tel que mentionné au début de ce texte, et cette autoréférentialité se perçoit dès lors que Claudine, avant même de commenter son langage ou son écriture, fait simplement référence au fait qu'elle écrit son journal. C'est ce que nous donne à lire l'*incipit* de *Claudine à Paris* : « Aujourd'hui, je recommence à tenir mon journal, forcément interrompu pendant ma maladie...⁸ » Une mise en abîme de l'écriture est dès lors à l'œuvre dans ce roman : la narratrice écrit qu'elle écrit.

Claudine fait donc sans cesse référence au journal qu'elle écrit, aux discours qu'elle y tient et aux mots qu'elle utilise. Elle en profite souvent, au sein des parenthèses, pour mentionner ses préférences en matière de langage comme le démontrent les extraits suivants : « On n'aurait pas rêvé, pour cette petite ville perdue dans les arbres, une parure plus jolie, plus seyante... (je ne peux pourtant pas dire plus "adéquate", c'est un mot que j'ai en horreur)⁹ », « Tandis que j'examine, un peu malveillante, le petit salon, Rézi, avisée (je ne veux pas écrire expérimentée)...¹⁰ » Or ces parenthèses et les commentaires métalinguistiques qu'elles comportent sont paradoxaux : Claudine nous fait part du fait qu'elle ne veut pas écrire tel ou tel autre terme. Toutefois, pour ce faire, elle se voit bien obligée d'écrire ce mot qu'elle veut taire. Ce type d'autocorrection rappelle celui que nous effectuons à l'oral : lorsque nous souhaitons « effacer » ce que nous venons de dire, ou encore lorsque nous voulons changer de terme pour en choisir un autre plus adéquat, nous devons aligner des paroles toujours plus nombreuses. Colette reproduit donc littéralement ce paradoxe à l'écrit par l'entremise des parenthèses : elle met bien en évidence les mots qu'elle a décidé de remplacer par d'autres.

Claudine nous donne donc à voir l'idée qu'elle a choisi de taire certains mots ou certains éléments de son récit. Par exemple, lorsqu'elle mentionne le nom de Claire pour la première fois, au début de *Claudine à l'école*, elle ajoute entre parenthèses : « (je supprime le nom de famille)¹¹ ». Claudine commente donc non seulement les termes qui

⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁹ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 190.

¹⁰ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 485.

¹¹ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 10.

parcourent son journal, tout comme ceux qu'elle a remplacés par d'autres, mais elle signale aussi ce qui est absent de son texte, ce qui manque à son récit.

Les ajouts et les traces d'autocorrection sont donc très présents au sein de ces parenthèses métalinguistiques ou métatextuelles. Claudine utilisera ces dernières notamment pour s'excuser de radoter, mettant l'accent sur des passages digressifs : « (je l'ai déjà dit)¹² », « (Claudine, ma vieille, trêve de digression! [...])¹³ ». Ou encore, elle fera usage des parenthèses pour signaler un geste de reprise : « (j'allais écrire "maillacée")¹⁴ ». Ainsi, en faisant voir ces autocorrections aux lecteurs, l'usage de ces parenthèses démontre, tel que nous l'avons esquissé plus haut, qu'il faut ajouter pour se corriger, autrement dit qu'il faut davantage noircir la page afin d'effacer.

Bref, les parenthèses occasionnant un retour sur le texte dans lequel elles se trouvent et sur les mots qui y sont utilisés sont omniprésentes dans les *Claudine* : elles sont toujours au rendez-vous lorsque la narratrice désire mettre en lumière des préférences linguistiques, ou encore des traces d'autocorrection. En un mot, c'est le processus d'écriture lui-même qui est signalé entre ces parenthèses. Cette citation de Sabine Pétilion-Boucheron résume bien ce phénomène : « la scène que la parenthèse [...] donn[e] à voir [...] est un lieu où le sujet écrivain va à la rencontre de ses mots, ses mots qu'il commente, ajuste, et au sujet desquels il dévoile des hésitations, des réserves, des choix¹⁵ ».

Les parenthèses pour interpeller le lecteur

Claudine tourne ainsi sans cesse son regard sur ce qu'elle écrit, ce qui nous donne l'impression, en tant que lecteurs de ce texte, que la narratrice s'adresse à nous, même s'il s'agit d'un journal intime. Du moins, c'est ce qu'évoque l'*incipit* de *Claudine à l'école*, dans lequel Claudine semble littéralement se présenter à ses lecteurs potentiels : « Je

¹² « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 229.

¹³ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 421.

¹⁵ Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, p. 276.

m'appelle Claudine, j'habite Montigny ; j'y suis née en 1884 ; probablement je n'y mourrai pas.¹⁶ » Ce passage évoque l'idée d'une présentation des plus formelles : le sujet y énonce son nom, son lieu de résidence, sa date de naissance, bref, ce qui définit le plus légalement un sujet à cette époque. *Claudine à l'école* étant d'ailleurs le premier roman de la série, son *incipit* représente donc le premier contact, formel et légal, entre le lecteur et la protagoniste des *Claudine*.

Cette adresse de la narratrice aux lecteurs se fera plus explicite au fil des textes. En effet, à plusieurs reprises dans les romans, Claudine s'adresse à un « vous » : elle semble être consciente – même si elle rédige un journal intime qui, tel que le dit son nom, devrait normalement rester dans la sphère de l'intimité et n'être lu que par la personne qui l'écrit – de sa réception future par des lecteurs. Très souvent, cette adresse se fait à l'intérieur des parenthèses telles que celles-ci : « (Pour ceux qui ignorent le sortilège d'empicassement, voici : [...])¹⁷ », « (C'est comme j'ai l'honneur de vous le dire...)¹⁸ », « Et puis, si je "forcis" comme c'est probable, [les robes] que je me commanderais trop tôt éclateraient. (Voyez-vous cette avalanche de chairs qui sauteraient dehors?)¹⁹ », « En revanche, j'ai surpris avant-hier soir, sur les lèvres d'une de mes "amies" (lisez une jeune dame de lettres que j'ai rencontrée cinq fois)...²⁰ » Cette dernière citation est très intéressante, puisque la narratrice y fait littéralement référence à l'acte de lecture. Évidemment, ce « lisez » peut aussi être lu au sens de « comprenez », mais le terme reste néanmoins présent et plutôt révélateur : Claudine est consciente du fait qu'elle est lue par d'autres. Ainsi, elle fait directement part aux lecteurs de ses commentaires, de ses réflexions et de ses questionnements, d'une manière similaire à un acteur qui, momentanément, révélerait à son public, en aparté, ses états d'esprit ou certaines choses dont les autres personnages ne sont pas nécessairement au courant.

¹⁶ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 7.

¹⁷ « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 226.

¹⁸ *Ibid.*, p. 264.

¹⁹ *Ibid.*, p. 265.

²⁰ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 448.

On a donc l'impression, en tant que lecteurs, que Claudine s'adresse personnellement à nous et qu'un lien de complicité s'établit petit à petit. Élise Hugueny-Léger note d'ailleurs très justement que « le métacommentaire (et le métadiscours en général) a le pouvoir de rapprocher la narratrice du lectorat [...] en commentant le processus d'écriture.²¹ » Si Claudine fait très souvent référence à son processus d'écriture, tel que nous l'avons mentionné plus haut, elle fait aussi référence à tout ce qui a trait au texte que le lecteur a sous les yeux : aux phrases qu'elle a elle-même écrites, mais aussi aux événements qu'elle relate et aux personnages qu'elle décrits. Le lecteur croit donc connaître aussi bien qu'elle la genèse de son texte et les récits qui y sont relatés. Puis, si Claudine est peu prompte à révéler ses sentiments aux autres personnages, elle semble les dévoiler à ses lecteurs dans une relation de transparence, tel que l'indique la parenthèse suivante : « (La vérité, c'est que Renaud aime le bavardage des miroirs et leur lumière polissonne, tandis que je les fuis, dédaigneuse de leurs révélations, chercheuse d'obscurité, de silence et de vertige...)»²² »

La narratrice semble ainsi, par l'entremise de ces révélations entre parenthèses, établir un pacte de vérité avec le lecteur, ce qu'elle ne fait pas avec les autres personnages. En effet, la feinte et le secret semblent être omniprésents dans les relations que Claudine entretient, que ce soit avec ses camarades de classe (« Certes, je ne le montrerai pas aux autres, mais je suis malade d'agacement et d'humiliation.²³ »), ou encore avec son mari (« [...] il cherche la vérité que je ne veux pas lui dire!²⁴ ») Or, cette transparence envers les lecteurs s'avère n'être qu'une illusion. En effet, Claudine mentionne quelques fois qu'elle ne note pas absolument tout dans son journal, lançant, à

²¹ Citée par Marylène Caron dans son mémoire : « Annie Ernaux, *Passion simple* et *L'Occupation* : féminisme, autosociobiographie et passion amoureuse », maîtrise en études littéraires, sous la direction de Martine Delvaux, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 54.

²² « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 429.

²³ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 127.

²⁴ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 476.

ceux qui la lisent, ce message subtil selon lequel ils ne sauront pas tout. Par exemple, vers la fin de *Claudine à l'école*, lors de la danse, la narratrice mentionne ceci :

[...] de cette valse-là, je ne retire que du chagrin, une tristesse, niaise peut-être, mais si aigue que je retiens mes larmes à grand-peine... Pourquoi? Ah! parce que... – non, je ne peux pas être sincère absolument, jusqu'au bout, je peux seulement indiquer... – je me sens l'âme tout endolorie, parce que, moi qui n'aime guère danser, j'aimerais danser avec quelqu'un que j'adorerais de tout mon cœur, parce que j'aurais voulu avoir là ce quelqu'un, pour me détendre à lui dire tout ce que je ne confie qu'à Fanchette ou à mon oreiller (et même pas à mon journal) [...] ²⁵

Claudine réitère cette idée de ne pas tout écrire dans *Claudine à Paris* : « Ce que j'ai rêvé, je ne le dirai à personne, pas à ce cahier non plus. Ça me gênerait trop de le voir écrit...²⁶ » Et nous aurions bien envie d'ajouter : de le savoir lu par d'autres.

Ainsi, si ces romans de Colette sont, tel que le mentionne Francine Dugast-Portes, « un univers auquel s'intègre le lecteur²⁷ », tout ne sera cependant pas révélé à ce dernier, malgré ce que peuvent laisser croire les nombreuses marques du « vous » ainsi que les confidences entre parenthèses.

Parenthèses théâtrales

Le dernier type de parenthèses dont nous rendrons compte dans ce travail est celui évoquant une certaine théâtralité. Notons au passage que Sabine Pétilion-Boucheron utilise justement des termes renvoyant à l'univers théâtral pour parler de la parenthèse et du tiret double : « [...] ces signes doubles [...] creusent, dans la mono-linéarité langagière, un lieu autre, un espace marginal – une scène – où l'on peut observer des tableaux tranquilles, des comédies enjouées, mais aussi des drames dans lesquels apparaît un dire qui maltraite la langue.²⁸ » Les parenthèses auraient donc déjà en elles-mêmes un caractère théâtral, mais dans les *Claudine*, cela est poussé à un degré supérieur. En effet,

²⁵ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 212.

²⁶ « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 348.

²⁷ Francine Dugast-Portes, *Colette : les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 95.

²⁸ Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, p. 1.

nombreuses sont les parenthèses qui se veulent didascaliques, c'est-à-dire qui donnent « le ton ou l'accent qui accompagnent les paroles²⁹ » des personnages. Car tel que l'indique Isabelle Serça dans son ouvrage, la ponctuation est « crucial[e] dans la prose romanesque, où tout auteur est confronté à cette question : comment faire entendre les personnages?³⁰ » Autrement dit, ces parenthèses didascaliques dans les *Claudine* signalent ce que les paroles ou les mots eux-mêmes n'indiquent pas nécessairement : elles ont la fonction de mettre en valeur les tons de voix des personnages et de porter le regard du lecteur sur ces derniers.

Ainsi croise-t-on beaucoup de parenthèses de ce type, et ce, particulièrement dans *Claudine en ménage* où l'on peut lire celles-ci : « (il bafouille)³¹ », « (Je pouffe)³² », « (Il soupire)³³ », « (Supplie-t-elle...)³⁴ », « (Il fredonne :)³⁵ », « (Sa voix me répond, boudeuse...)³⁶ », etc. On rencontre également plusieurs parenthèses renfermant d'autres signes ponctuels, qu'ils soient expressifs ou interrogatifs, simples, doubles ou encore triples : « (??)³⁷ », « (!)³⁸ », « (!!!)³⁹ », etc. Cette théâtralité est d'autant plus poussée dans *Claudine s'en va*, où le lecteur est confronté à un passage⁴⁰ organisé et typographié, littéralement, à la manière d'un texte de théâtre : les noms des personnages sont indiqués en lettres majuscules ; les didascalies ne sont plus entre parenthèses, comme dans le reste des *Claudine*, mais bien en italique ; vient ensuite le tiret suivi de la réplique des

²⁹ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 111.

³⁰ *Ibid.*, p. 114.

³¹ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 83.

³² « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 398.

³³ *Ibid.*, p. 456.

³⁴ *Ibid.*, p. 458.

³⁵ *Ibid.*, p. 466.

³⁶ *Ibid.*, p. 473.

³⁷ « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 243.

³⁸ *Ibid.*, p. 271.

³⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁰ « Claudine s'en va », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 589.

personnages. Une sorte d'hybridité générique entre le roman, le journal intime et le théâtre vient tout à coup s'installer dans le texte.

Nombreuses sont donc les parenthèses, dans les *Claudine*, qui mettent l'accent sur les tons de voix des personnages, autrement dit sur une certaine oralité. Certaines parenthèses renferment d'ailleurs toutes sortes d'onomatopées et de réflexes langagiers : « (oh! la! la!)⁴¹ », « (Hum!)⁴² », « (hé hé!)⁴³ », « (aie!)⁴⁴ », « (eh là!)⁴⁵ », etc. Le caractère théâtral des textes est donc amplifié par ces phénomènes oraux qui sont mis en lumière par l'entremise de parenthèses. À ces dernières, dites « orales », s'ajoutent aussi celles qui décrivent les réactions physiques des personnages : qu'il s'agisse de joues qui rougissent, de l'abaissement des paupières, d'un détournement de regard, les détails les plus infimes sont donnés à voir aux lecteurs entre parenthèses. Francine Dugast-Portes mentionne d'ailleurs que le style de Colette est un « art savant [qui] joue plutôt sur la microscopie⁴⁶ ». Effectivement, nombreuses sont les parenthèses, comme les suivantes, qui révèlent des éléments impliquant le sens de la vue : « (Quelle joie! Elle en devient presque rose!)⁴⁷ », « (Elle en devient pourpre sous sa poudre.)⁴⁸ », « (Je m'illumine)⁴⁹ », « (quelle gaffe, je sens que je m'empourpre)⁵⁰ », « (Les beaux yeux de l'aînée s'emplissent de larmes.)⁵¹ », etc. En insistant ainsi sur des phénomènes de l'ordre du visible, ces parenthèses nous donnent à lire ce visible. Évidemment, tous les textes

⁴¹ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 102.

⁴² *Ibid.*, p. 179.

⁴³ « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 242.

⁴⁴ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 397.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 424.

⁴⁶ Francine Dugast-Portes, *Colette : les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 114.

⁴⁷ « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 80.

⁴⁸ « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 267.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁵¹ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 401.

littéraires sont parés de descriptions de ce type. Là est l'essence même de la littérature : mettre en mots des phénomènes, aussi divers et complexes soient-ils. Toutefois, le fait de mettre ces descriptions et ces précisions entre parenthèses les fait ressortir du texte bien davantage qu'à l'habitude : l'attention des lecteurs y est d'autant plus portée. Autrement dit, ces parenthèses sont liées à la volonté de montrer, de pointer aux lecteurs certaines choses du doigt. Pour emprunter les termes de Sabine Pétilion-Boucheron, si la parenthèse est l'outil d'un « j'ajoute par ailleurs⁵² », cet « ajout dont il est question est un ajout montré, signalé, et mis en scène par les signes doubles que sont la parenthèse ou le tiret double.⁵³ » Soulignons, dans cette définition également, l'usage d'un vocabulaire scénique.

Nous lisons donc ces informations comme si nous nous trouvions, justement, devant une scène de théâtre ou devant un écran de cinéma : c'est comme si l'on était assez près de l'acteur pour remarquer ses moindres mouvements, ou encore comme si l'on nous montrait, en plan rapproché, les plus infimes mimiques d'un personnage. En un mot, nous avons l'illusion que tout nous est décrit et que tout nous est montré. Ces parenthèses qui mettent l'accent sur ce visible et cette monstration font d'ailleurs écho à l'omniprésence de la question du regard dans ces textes de Colette. En effet, comme le note Francine Dugast-Portes, « on pourrait tirer de [cette] œuvre, plus peut-être que l'histoire de son auteur, celle de son regard : Claudine, dès l'évocation de l'école, manifeste un coup d'œil exceptionnel...⁵⁴ » Tout passe donc, dans ces romans, par le point de vue de Claudine, par son regard « décapant », comme le qualifie Francine Dugast-Portes. Et son regard s'intéresse particulièrement à ceux des autres personnages. En effet, les parenthèses témoignent très souvent de cette volonté de décrire le faciès de l'autre, de lire dans son regard, ou encore de ne pas y parvenir, comme dans ce passage :

⁵² Sabine Pétilion-Boucheron, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, p. 3.

⁵³ *Ibid.*, p. 4

⁵⁴ Francine Dugast-Portes, *Colette : les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 93.

« (Sérieusement, je regarde ses yeux, sans parvenir à en distinguer le fond d'un noir bleu d'étang.)⁵⁵ »

Chez Colette, le regard semble donc en dire plus long que les paroles elles-mêmes. À ce propos, Jean-Pierre Duquette note que « [...] les yeux et les regards communiquent d'une manière privilégiée dans les romans de Colette, à un degré peut-être supérieur à ce qui peut passer ou être intercepté dans les échanges verbaux.⁵⁶ » Carmen Boustani le mentionne en ces termes : « tout se passe comme si les menus éléments perceptibles dans les mouvements corporels assuraient un besoin vital de communication⁵⁷ ». Ainsi, les parenthèses renfermant ces nombreuses descriptions des regards constituent un supplément, ou encore un substitut aux dialogues. Puis, il va sans dire que cette « obsession du visuel », comme l'appelle Jean-Pierre Duquette, ajoute à l'effet théâtral de ces parenthèses et de ces romans : tout est indiqué aux lecteurs pour qu'ils puissent se reconstituer les diverses scènes et en faire jouer le film dans leur tête.

L'écriture de Colette : entre parenthèses?

Des parenthèses de toutes sortes abondent ainsi dans ces premiers romans de Colette. Nous avons relevé celles qui nous paraissent les plus intéressantes. D'abord, nous avons noté celles qui comportent des commentaires métalinguistiques, c'est-à-dire dans lesquelles Claudine fait retour sur son propre journal, sur son langage et sur son écriture en les commentant. Ensuite, nous avons étudié celles qui mettent l'accent sur la réception du texte par des lecteurs : les nombreuses marques du pronom personnel « vous » nous font croire que Claudine s'adresse à quelqu'un d'autre qu'à elle-même dans son journal intime. Elle semble même se dévoiler davantage à ses lecteurs qu'aux autres personnages, faisant naître une relation complice entre eux. Finalement, nous avons analysé les parenthèses qui renferment une certaine théâtralité en mettant l'accent sur des phénomènes relevant autant de l'oral que du visuel, nous donnant l'impression que nous entendons et voyons les personnages. Cette poétique de la parenthèse dans les

⁵⁵ « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 413.

⁵⁶ Jean-Pierre Duquette, *Colette. L'amour de l'amour*, Québec, Hurtubise, 1984, p. 154.

⁵⁷ Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Villeneuve-d'Ornon, Fus-Art, 1993, p. 90.

Claudine fait donc de l'écriture colettienne une écriture des plus autoréférentielles et métadiscursives.

Enfin, l'histoire auctoriale des *Claudine* est bien connue. Colette, qui était mariée à l'époque à Henry Gauthier-Villars, dit Willy, a écrit ces romans sous l'influence de ce dernier : les *Claudine* ont donc, pendant longtemps, porté la signature de Willy et de « Colette Willy », avant d'être signés du nom de Colette. Cependant, pour une raison malheureuse et surtout mystérieuse, les manuscrits de ces textes ont disparu. L'identité de l'auteur véritable des *Claudine* demeure donc brouillée : il nous est impossible de constater d'une manière certaine toutes les interventions et les modifications textuelles ayant été faites de la main de Gauthier-Villars. De plus, même si nous savons que Willy utilisait beaucoup la parenthèse dans ses autres textes, son écriture reste elle-même difficilement retraceable, puisqu'il faisait travailler des « nègres » dont il signait, en son propre nom, les écrits. Bref, la question que nous nous posons est donc la suivante : devrions-nous percevoir ces parenthèses en tant que traces des interventions de Willy dans ces textes de Colette? Ou, pour le formuler autrement, ces parenthèses mettraient-elles l'écriture de Colette elle-même entre parenthèses, et si oui, à quel degré?

Bibliographie

Œuvres de référence

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, « Claudine à l'école », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 3-218.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, « Claudine à Paris », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 221-376.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, « Claudine en ménage », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 379-529.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, « Claudine s'en va », *Colette. Œuvres I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 533-668.

Ouvrages critiques

BOUSTANI, Carmen, *L'écriture-corps chez Colette*, Villeneuve-d'Ornon, Fus-Art, 1993, 253 p.

CARON, Marylène, « Annie Ernaux, *Passion simple* et *L'Occupation* : féminisme, autosociobiographie et passion amoureuse », maîtrise en études littéraires, sous la direction de Martine Delvaux, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, 86 p.

DUGAST-PORTES, Francine, *Colette : les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, 211 p.

DUQUETTE, Jean-Pierre, *Colette. L'amour de l'amour*, Québec, Hurtubise, 1984, 223 p.

PÉTILLON-BOUCHERON, Sabine, *Les détours de la langue. Étude sur la parenthèse et le tiret double*, Louvain, Peeters, 2002, 363 p.

SERÇA, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, 307 p.

Vanessa Courville

**Femmes « viriles », femmes par paires :
la représentation des personnages lesbiens
dans *Le Pur et l'Impur* de Colette**

La Belle Époque, période de mutations sociologiques occasionnées par la Première Guerre mondiale, nous permet de réfléchir au rôle esthétique que la littérature a joué dans la société française en témoignant des différentes ambiguïtés au sein de sa structure hétéronormative. Une perte de repères culturels stables est notamment perceptible dans le brouillage des identités sexuelles et sexuées des individus. Renforcée par le mouvement vers la ville et la volonté d'émancipation des femmes, une communauté artistique¹ se crée entre 1900 et 1940 sur la rive gauche qui, en plus de contribuer considérablement au Paris littéraire avec leurs maisons d'édition, leurs librairies, leurs salons et leurs imprimeries artisanales, incarne un nouveau féminin conjuguant *contra naturam*², l'intellectualisme et le plaisir lesbien. Ce regroupement, constitué de Françaises, d'Américaines et d'Anglaises expatriées, emploie le mythe de Sappho³, poétesse grecque de Mytilène reconnue pour ses passions avec des femmes, comme le fondement même de leur esthétisme, en instituant de la sorte une tradition littéraire. Cependant, elles se meuvent dans une double contradiction à l'égard de leur sexualité, soit « la divergence entre l'image publique du lesbianisme et sa réalité, et la différence entre les interprétations masculines du lesbianisme et ce qu'en vivaient les

¹ À ce sujet, voir l'ouvrage *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, de Shari Benstock, Paris, Des femmes, 1987.

² « S'éloigner le plus possible de la Nature, là est la fin véritable de l'Art », affirme Renée Vivien, dans *Une femme m'apparut...*, Paris, Lemerre, 1905, p. 51.

³ Nous retiendrons la graphie Sappho. Cependant, Pierre Brunel, dans son *Dictionnaire des mythes féminins*, mentionne l'existence de plusieurs graphies : « Son nom était peut-être Psappa, ou Psappho, ou Sappho, souvent simplifié (par Baudelaire, par exemple) en Sapho. Le nom implique la sagesse, et pourtant on la croirait folle, de son corps, ou des corps qu'elle a aimés », Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1653.

lesbiennes⁴ ». Dans ce contexte particulier, Colette a entretenu une relation intime avec Mathilde de Morny qu'elle a embrassée sur scène lors d'une interprétation de pantomime du *Rêve d'Égypte* au Moulin Rouge le 3 janvier 1907⁵. Vingt-cinq ans plus tard, elle fait paraître en 1932 une œuvre sous le titre *Ces plaisirs...* qui sera, ensuite, renommée par *Le Pur et l'Impur* en 1941 dans une nouvelle édition remaniée par Calmann-Lévy⁶. Elle est cependant consciente des attentes normées de la société envers son rôle de femme auteur. Elle n'implique en aucun temps sa narratrice dans les rapports sexuels ; elle la positionne comme une écrivaine avec un devoir professionnel qui « tristement parlera des plaisirs » (*PI*, 27). Dans ce livre « où passent, et repassent, liées par paires, des femmes » (*PI*, 105), les lesbiennes qui s'approprient les attributs dits « masculins » occupent une place centrale. Le genre romanesque permet à Colette de décrire cette réalité avec une volonté de transparence, comme le suggère le mot « pur » dans le titre de l'œuvre⁷.

Nous souhaitons donc analyser les relations, physiques et amoureuses, entre les femmes du *Paris-Lesbos* où se retrouvent « baronnes d'Empire, chanoinesses, cousines de Tsars, filles naturelles de grands-ducs, fines bourgeoises de Paris – vieilles écuyères nées dans l'aristocratie autrichienne » (*PI*, 57) dans *Le Pur et l'Impur* de Colette qui cultivent l'ambiguïté dans le genre en marge de leur société. Pour orienter notre démarche, les questions soulevées seront les suivantes : Quels traits de la masculinité sont adoptés, quels traits de la féminité sont par le fait même préservés ? Représentent-elles une menace pour l'ordre hétéronormatif établi ? Il nous importe d'observer le lien de causalité entre la société et les rapports lesbiens pour ensuite étudier les réponses mises

⁴ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940, op. cit.*, p. 61.

⁵ Michèle Sarde, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978, p. 210.

⁶ « C'est selon mon vœu personnel que le volume intitulé *Ces plaisirs...* s'appellera désormais *Le Pur et l'Impur*. S'il me fallait justifier un tel changement, je ne trouverais qu'un goût vif des sonorités cristallines, une certaine antipathie pour les points de suspension bornant un titre inachevé – des raisons, en somme, de fort peu d'importance », écrit Colette, en introduction de son livre *Le Pur et l'Impur*, Paris, Hachette, 1949 [1942]. Aussi, nous utiliserons le sigle *PI* dans le présent travail lorsque nous citerons l'œuvre à l'étude.

⁷ « Le mot “pur” ne m'a pas découvert son sens intelligible. Je n'en suis qu'à étancher une soif optique de pureté dans les transparences qui l'évoquent, dans les bulles, l'eau massive, et les sites imaginaires retranchés, hors d'atteinte, au sein d'un épais cristal » (*PI*, 158).

en œuvre par les femmes homosexuelles afin de revendiquer leur identité. Nous adopterons la perspective selon laquelle l'identité homosexuelle « n'est pas universelle, mais temporelle ; elle n'est pas induite, mais construite ; elle suppose donc la création d'un environnement et d'une conscience spécifiques qui permettent aux homosexuels de se définir comme un groupe⁸ ». Notre hypothèse est que, dans *Le Pur et l'Impur*, ce qui ressort est la virilisation du féminin comme une volonté de s'approprier le pôle binaire du dominant, certes, mais aussi que les personnages lesbiens, parce qu'ils échappent au féminin dominé par leur pratique, questionnent – délibérément ou non – les catégories des identités sexuelles et sexuées. Ces faits sont rapportés par une femme auteur contrainte à osciller entre la construction d'une posture dans l'écriture qui lui permettra d'avoir accès à la publication et ses propres perspectives quant à la matière considérée taboue de son livre. Sa narratrice prétend vouloir « verser au trésor de la connaissance des sens une contribution personnelle » (*PI*, 54), un projet dans lequel le mot « savoir » est complètement évincé puisqu'il est réservé aux hommes du domaine littéraire.

Colette, grande romancière, a écrit plusieurs œuvres qui ont suscité l'intérêt des critiques littéraires. Le point commun à de nombreuses interprétations entourant notre sujet demeure toutefois la non-représentation des hommes (Lacoste, 1996), ou leur objectification (Biolley-Godino, 1972), et l'inversion des genres où « la démarcation entre les rôles féminins et masculins est toujours fortement soulignée » (Jasser, 1993). Le thème de la sexualité est généralement analysé chez les couples hétérosexuels, notamment dans son œuvre *Chéri*⁹ qui met en scène un jeune gigolo et sa maîtresse plus âgée. Paradoxalement, la prépondérance du rôle joué par les personnages féminins dans l'écriture colettienne « as mother and daughters, as sisters, as friends, as lovers, received less recognition than the more obvious but fundamentally less important relationships between women and men¹⁰ ». En ce qui a trait à l'homosexualité dans *Le Pur et l'Impur*, elle est abordée à l'intérieur de plusieurs biographies pour illustrer le travail de pantomime de Colette dans les music-halls et sa relation avec Missy. Ce n'est donc pas

⁸ Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000, p. 229.

⁹ Colette, *Chéri*, Paris, Fayard, 1949 [1920].

¹⁰ Elaine Marks, *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1979, p. 362.

sans raison que la photographie de Colette performant le masculin apparaît sur la première de couverture de l'édition à l'étude. Les littéraires tendent généralement à mettre en parallèle la vie et l'œuvre de l'auteure qu'ils considèrent indissociables. Dans d'autres cas, les citations concernant les personnages lesbiens dans le roman sont utilisées par les critiques pour soutenir des études sur le saphisme dans l'entre-deux-guerres où l'œuvre est placée au service de l'époque au détriment d'une étude consciencieuse retournée sur le texte lui-même. Bien qu'Elaine Marks mentionne que la narratrice colettienne est « almost never implicated in sexual activities, but is always, like her male predecessors, reporting on the activities of other women¹¹ », elle ne fait que souligner cette démarche sans expliquer son utilisation à l'intérieur de son article : c'est en raison de ce manque que nous avons choisi ce sujet d'étude.

L'objectif de celle-ci est une analyse des relations homosexuelles entre femmes au sein de l'œuvre *Le Pur et l'Impur* de Colette. Aussi, de la présence des ambivalences dans le genre chez les personnages où « la distance entre le genre et ses manifestations naturalisées est précisément la distance entre une norme et son incorporation » (Butler, 2005). Nous montrerons comment Colette situe le plaisir lesbien entre les relations hétérosexuelles mensongères et les rapports homosexuels entre hommes, faisant de ce thème le centre de son roman. Si certains paradoxes se dessinent à travers les représentations qu'elle fabrique en écrivant sous le couvert de sa narratrice, par exemple, « que le libertinage saphique est le seul qui soit inacceptable » (*PI*, 105), c'est justement parce qu'il y a un écart entre les possibilités d'écriture d'une femme auteur et le sujet choisi qui est déjà en soi un positionnement en fonction des parutions de son temps. D'un point de vue méthodologique, notre travail convoquera une analyse littéraire soutenue par un cadre théorique constructionniste qui examinera les personnages féminins virilisés, leurs pratiques et les lieux fréquentés. Nous nous baserons ainsi, d'une part, sur les études historiques du saphisme (Albert, Robic, Benstock, Bonnet) afin d'observer de manière contextuelle les scénarios culturels se déroulant à la Belle Époque, dans le prolongement fin-de-siècle, qui président le désir des femmes et auxquels certaines refusent d'adhérer. Nous privilégierons, d'autre part, les approches sexe/genre (Butler/Bozon) dans l'optique

¹¹ Elaine Marks, *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts, op. cit.*, p. 369.

d'approfondir les notions de la construction sociale des identités sexuelles et sexuées dans l'œuvre de Colette en employant le concept du genre et celui de la socialisation à titre d'outils d'analyse critique.

**LA CONSTRUCTION DES PERSONNAGES FÉMININS VIRILISÉS :
LE CHOIX D'UNE SIGNIFICATION SOCIALE**

La domination des hommes sur la sexualité des femmes : la figure de Don Juan

Avant d'aborder ce qui poussa les femmes après la guerre « à copier le garçon équivoque » (*PI*, 134), il nous incombe de montrer qu'elles évoluent dans une société patriarcale au service de ses propres intérêts. Cette dernière tend à naturaliser les oppositions entre le masculin et le féminin dans le but d'imposer l'hétérosexualité du sexe, du genre et du désir comme une valeur dominante dans laquelle le « masculin forme le cercle fermé du signifiant et du signifié¹² ». Le masculin ainsi situé dans la dichotomie, le féminin se trouve alors à être déterminé en fonction de son corps et de la signification que lui réserve le pôle inverse. Dans *Le Pur et l'Impur*, la figure de Don Juan abordée avant le saphisme semble instaurer d'emblée le climat normé où une double injonction pèse sur les femmes sur le plan de la sexualité. Don Juan, mythe par excellence de l'hétérosexualité trompeuse, est celui qui « eût voulu qu'une femme enfin l'aimât assez pour se refuser. Mais il est malaisé à une femme de ne pas se donner » (*PI*, 29). L'amour des personnages femmes se mesure donc par leur capacité à censurer leurs désirs sexuels en fonction de l'autre. L'autre qui, campé dans son rôle de dominateur, se fait insistant pour cerner les impacts de son pouvoir sur celles censées renoncer. Elles doivent performer le refus pour faire augmenter la valeur de ce qu'elles offrent, mais doivent également finir par se soumettre sans quoi elles ressentent un sentiment de malaise face aux exigences. La narratrice emploie le mot « donner » pour parler du rapport sexuel au féminin qui, par extension, a également tout à perdre. Don Juan est, pour sa part, « encore un de ceux qui ne s'occupent que de prendre » (*PI*, 29), de s'approprier le corps des femmes pour combler ses vœux¹³ sans se soucier des leurs. Le vocabulaire des

¹² Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 75.

¹³ « Le difficile n'est pas tant d'obtenir d'une femme ses dernières faveurs, c'est empêcher, **quand elle a comblé nos vœux**, qu'elle fonde avec nous un foyer » (*PI*, 40).

comportements sexuels révèle ainsi que l'échange mis en place dans la relation entre un homme et une femme au sein du roman est soumis à une construction qui ne s'apparente guère à un choix, mais qui relève plutôt de jeux, voire d'enjeux économiques. Celle-ci contribue davantage à maintenir le masculin dans la position active¹⁴ et le féminin dans une passivité¹⁵, laquelle est définie en fonction des attentes du partenaire qui désire « être leur maître dans le plaisir, mais jamais leur égal » (*PI*, 48). La binarité couvre ainsi un discours hégémonique de la part des hommes qui confinent le féminin à une complète abstraction. L'hétérosexisme à l'œuvre dans ce « terrible traumatisme du plaisir viril » (*PI*, 28) montre bien que la sexualité est régie « par un arsenal de prescriptions et d'apprentissages culturels, une ritualisation des interactions interpersonnelles et une élaboration mentale des individus, qui mettent le corps en route, structurent la sexualité physique et la saturent de significations¹⁶ ». Dès lors, si nous envisageons les identités sexuelles et sexuées comme étant construites – ce qu'elles sont en réalité –, celles-ci se libèrent du carcan biologique en offrant la possibilité au féminin de renvoyer à un corps masculin et, inversement, à un corps féminin de référer au masculin comme nous l'élaborerons ultérieurement.

Identité assignée, identité revendiquée

Dans le même ordre d'idées, l'exclusion de la narratrice colettienne de la catégorie des femmes passe par le biais du regard de Don Juan qui décèle chez elle des traits de masculinité. Il n'arrive pas à l'identifier au féminin homogène dont il connaît les fondements pour avoir lui-même participé au conditionnement. « — Vous, une femme ? Vous voudriez bien... » (*PI*, 56), s'exclame-t-il en conclusion de leur échange. Sous la réprimande détournée, elle est d'abord blessée, ensuite fâchée, de ne pas être reliée au genre féminin dans ses dimensions idéalisées où « l'homme, lui, ne s'y trompait pas » et

¹⁴ « — Que je les aie eues par surprise, ou qu'elles aient languï un bon moment, il a bien fallu que je les quitte au moment où j'étais sûr qu'elles crieraient après moi comme des brûlées... Voilà tout » (*PI*, 44), renchérit Don Juan.

¹⁵ « [...] un brave corps bien femelle et sa vocation, peut-être fallacieuse, de servante » (*PI*, 57), nous dit la narratrice colettienne au sujet du rôle des femmes dans leur relation aux hommes.

¹⁶ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, 1999, p. 3.

la « savait virile par quelque point » (*PI*, 57). La narration indique qu'elle ne peut exister qu'en fonction de l'adresse de Don Juan qui la reconnaît ou non comme une femme avec les attributs de la féminité, avec un genre qui correspond à son sexe. La vulnérabilité de la narratrice provient du fait que le langage a le pouvoir de former les sujets et de les précéder. Ce même langage rend possible, en interpellant avec des mots, la viabilité d'un corps ancré dans une société. L'adresse à l'autre permet de concevoir « un être à l'intérieur du circuit possible de la reconnaissance et peut aussi par conséquent le constituer en dehors de ce circuit, dans l'abjection¹⁷ ». La narratrice ne peut donc pas être une femme parce que le langage de Don Juan refuse de lui assigner cette identité et la soumet à son autorité. Le genre apparaît entre les deux personnages comme une donnée régulée qui opère « une condition de l'intelligibilité culturelle de chacun¹⁸ » et à laquelle la narratrice semble décidément échapper. C'est d'ailleurs cette intelligibilité mise en place à titre de contrôle social qui instaure une idéalité des pratiques qui ne peuvent être remises en question, voire désidéalisées. Les mots qui servent à la reconnaître sont le produit d'un processus culturel qui choisit, la plupart du temps par l'exclusion, des termes dans le langage susceptibles de former des êtres, des personnages, fonctionnels. La narratrice cultive pourtant une non-adhésion à la norme en visant « le véridique hermaphrodisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés » (*PI*, 57). Son hermaphrodisme réfère dans ce cas au choix qu'elle fait de réunir psychiquement les caractéristiques appartenant aux deux partis respectifs. Il n'est pas surprenant de le retrouver aussi physiquement chez certains personnages femmes qui finissent par reconnaître les limites de leur rôle assigné et résistent au modèle exemplaire de la société considérant le féminin comme un tout cohérent. Elle avoue volontiers qu'« il faut à une femme, une grande et rare bonne foi, une modestie assez noble pour juger ce qui, en elle, trébuche et verse du sexe officiel dans le sexe clandestin » (*PI*, 61). La narratrice suppose qu'il y aurait une part de masculin préexistante dans celle du féminin chez les femmes et qu'il relèverait de leur propre jugement de remarquer ce qui tombe, donc franchit les frontières préalablement établies, dans l'autre sexe. Elle distingue le « sexe officiel »,

¹⁷ Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 25.

¹⁸ Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 70.

celui imposé par la société, et le « sexe clandestin » qui doit être maintenu caché pour ne pas éveiller les soupçons. En admettant la possible communion entre les deux, elle les dénature et montre qu'ils précèdent « la culture, telle une surface politiquement neutre sur laquelle intervient la culture après coup¹⁹ ». Suite à la discussion avec Don Juan, le détenteur du langage « qui fut le premier à [lui] désigner, et d'un mot, [sa] place » (*PI*, 61), la narratrice colettienne repositionne le discours en sa faveur et décroise les définitions habituelles du genre.

La reconfiguration du genre par les femmes

Cependant, les identités qui dérogent aux visées régulatrices de la société française ne va pas sans susciter des propos désobligeants. Dans son article « Contre la Bicyclette et pour la jupe », Édouard Beaufile commente le comportement de celles qui perturbent l'ordre du genre :

Il circule sur les grandes routes un tas d'êtres insexués, grotesques et lamentables. [...] Qu'il se trouve des femmes assez peu femmes pour échanger la robe contre un pantalon de cantinière [...], voilà bien qui dépasse toute imagination [...]; elles se déforment et se ridiculisent, elles perdent tout attrait, et, en voulant se masculiniser n'arrivent à donner de l'homme, qu'elles singent, qu'une risible représentation. [...] Si encore nos héroïnes du cycle réservaient pour la bicyclette l'accoutrement garçonni qui nous fait horreur, on pourrait se consoler en pensant qu'une fois leur machine remise, [...] elles redeviendront des femmes. Mais voici que nombre d'entre elles réclament le droit de quitter la jupe et plaident pour porter la culotte en tout temps²⁰.

L'argument présenté précédemment souligne la transgression mise en œuvre par les femmes qui choisissent les vêtements masculins et révèle au grand jour un refoulé de la société patriarcale qui s'inquiète pour ses structures. Elles remettent en question les fictions qui veulent que le masculin et le féminin fondent les identités en opposition symétrique – tout en maintenant le phallogocentrisme en place. Les femmes dérogeant aux normes de la féminité sont considérées comme des « insexuées », c'est-à-dire des sujets sans sexe dont le statut ne peut pas être admis parce qu'il échappe à l'ordre du

¹⁹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 69.

²⁰ Édouard Beaufile, « Contre la Bicyclette et pour la jupe », *Le Courrier français*, 8 septembre 1895, p. 8-9, cité par Nicole G. Albert, dans *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.

genre. L'énoncé selon lequel elles se « déforment » sous-entend qu'elles auraient une forme initiale et néglige l'idée selon laquelle toute déformation peut également être une nouvelle formation. Lorsque la narratrice colettienne raconte les commentaires de Don Juan au sujet de sa masculinité à son amie Marguerite Moreno, celle-ci lui répond : « Pourquoi ne te résignes-tu pas à penser que certaines femmes représentent, pour certains hommes, un danger d'homosexualité ? » (*PI*, 58). Le sexe, le genre et le désir étant vus comme interdépendants, la structure hétérosexuelle est alors chamboulée par les femmes qui revêtent le masculin. La discontinuité anatomique qu'elle mettent en jeu « n'est qu'une occasion, jamais une cause, qui permet la convergence déconcertante de l'hétérosexualité et de l'homosexualité²¹ » en une seule personne. Les hommes pourraient être séduits par le « regard puissant et sans sexe » (*PI*, 60) des femmes viriles et forcés à leur tour de repenser la conformité de leurs désirs hétérosexuels. Ce fait explique la raison pour laquelle Don Juan « fuyait, bien qu'il fût tenté » (*PI*, 57) la narratrice du roman pour ne pas verser du côté « culturellement inintelligible²² » du masculin rencontrant intimement une autre forme de masculinité. La division binaire instaure donc une division entre les « actes appropriés » et les « actes impropres²³ » de la sexualité.

Marguerite Moreno nous est présentée par la narratrice comme quelqu'un dont la véritable identité ressort au moment où son corps se plonge dans le sommeil, oubliant les conventions et la retenue obligée de ce dernier dans un endroit public. En dormant, elle ressemblait :

un peu au Dante, un peu à un Hidalgo fin, un peu au saint Jean-Baptiste vu par Léonard de Vinci. Coupé le foin précieux de la chevelure, et cachés le sein, la main, le ventre, que reste-t-il de nos dehors femelles ? Le sommeil remporte un nombre incalculable de femmes vers la forme qu'elles auraient sans doute choisie, si l'état de veille ne les entretenait dans l'ignorance d'elles-mêmes²⁴.

Ce sont des références littéraires et artistiques au masculin qui sont utilisées pour donner une image de cette femme endormie. Il serait difficile de la reconnaître comme femme si elle avait fait disparaître certains attributs corporels comme ses « précieux » cheveux,

²¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, *op. cit.*, p. 94.

²² *Ibid*, p. 175.

²³ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 13.

²⁴ *PI*, 60.

signe important de la féminité. Le sommeil, état d'inconscience, est l'espace où les femmes cessent de performer le genre féminin. Le corps ainsi abandonné à lui-même, il se défait des nombreux artifices qui le formatent pour revenir à sa forme brute, celle sur laquelle la société ne serait pas encore politiquement intervenue. C'est donc dire que la conscience de soi de la femme dormante est moins aliénée lorsqu'il s'agit d'aborder ses modulations physiques que l'état de veille où elle est soumise au regard de l'autre et étouffée dans toute posture qui s'apparenterait au masculin. L'auteure présente le corps « comme un simple moyen sur lequel sont inscrites des significations culturelles, ou alors comme l'instrument par lequel une volonté d'appropriation et d'interprétation se choisit une signification culturelle²⁵ ». Si les femmes avaient été conscientes de ce qui se trame à leur insu, souligne-t-elle, elles auraient choisi de conjuguer le masculin et le féminin présents comme une sorte de plénitude, comme « Chimène et le Cid, étroitement unis dans le sommeil d'un seul corps » (*PI*, 61). Toutefois, il existe un nombre considérable de femmes qui n'investissent pas le féminin dominé, qui coupent leurs cheveux comme signe d'émancipation, qui se rebellent contre la norme en optant pour les attributs masculins représentant symboliquement ce qui domine en matière de force et d'intelligence. Sans nécessairement référer à l'homosexualité, les personnages féminins virilisés décentrent les représentations, elles sèment « le trouble²⁶ » dans le contrat social voulant que les femmes consentent « librement à être gouvernées²⁷ » et elles renoncent au « désir de n'être rien sinon un reflet, un garant de la nécessité permanente du Phallus²⁸ ». Dans cet univers où les femmes viriles ne concordent pas avec les attentes de la société, il est possible de se demander qui les tiendra pour femmes ? Et la réponse de Marguerite Moreno ne tarde pas à se faire entendre : les « femmes. Seules les femmes ne sont ni offensées, ni abusées par notre virilité » (*PI*, 58).

LES RELATIONS SAPHIQUES : LA DISTORSION DES SCÉNARIOS CULTURELS EN VIGUEUR À LA BELLE ÉPOQUE

La transgression du saphisme : une insoumission au pouvoir de Don Juan

²⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 71.

²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸ *Ibid.*, p. 130.

Lorsque les femmes se retournent vers les femmes « à la faveur d'une sorte de parenté » (*PI*, 104) et choisissent de s'inspirer mutuellement, leur relation devient une union perturbante hors de « l'hétérosexualité obligatoire²⁹ » que les discours médicaux promeuvent :

Les dames de Lesbos se livraient avec excès au clitorisme, et s'adonnaient même entre elles, par un raffinement d'immoralité, à cette pratique réprouvée par l'amour et si contraire à la population. L'amante de Phaon elle-même partageait avec ses concitoyennes ce goût bizarre mais séduisant toutefois par les plaisirs qu'une imagination exaltée fait trouver dans le clitorisme et surtout à cause de la facilité que les femmes ont à se le procurer³⁰.

L'action de stimuler le clitoris, par une autre femme de surcroît, est présentée par un mot en « isme » qui réfère généralement à un concept, le plus souvent idéologique, voulant changer les valeurs de la société. Ces propos incarnent particulièrement bien le fait que les femmes qui s'emparent d'une liberté érotique, dans une culture qui considère leur désir inexistant, sont nécessairement dans l'excès. Dans le domaine du « clitorisme », celui réprouvé par les médecins, le pouvoir initial de Don Juan échoue parce qu'il n'a plus le droit de regard sur les couples de femmes autonomes, ce qui l'invite à multiplier les commentaires négatifs à leur égard³¹. À d'autres moments dans le récit, quand les personnages hommes acceptent que leur compagne ait une aventure avec une femme, c'est parce qu'ils estiment que « le diamant se polit au diamant – que la femme affine la femme, la laisse adoucie, assouplie ; meurtrie est mieux encore » (*PI*, 96). Ils ordonnent par le verbe impératif à l'amante : « Sache la parfaire, et me la rendre... » (*PI*, 99), comme si le fait qu'une femme quittant la gouverne d'un homme pour aller rejoindre une autre femme ne serait qu'un simple rite initiatique. Le comportement devient acceptable dans la mesure où il est temporaire et qu'ensuite elle reprendra sa place assignée. Dans cette optique, les relations entre femmes sont placées sous le signe du narcissisme au

²⁹ *Ibid.*, p. 85.

³⁰ *Dictionnaire des sciences médicales par une société de médecins et de chirurgiens*, Paris, Panckouke, 1812-1822, cité par Marie-Jo Bonnet, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 1995 [1981], p. 101.

³¹ « Les hommes voient dans l'amour de la femme pour la femme qu'une épice dont se relève la fadeur des rites habituels. Mais, dès qu'ils se rendent compte que ce culte de la grâce et de la délicatesse n'admet point d'équivoque, point de partage, ils se révoltent contre la pureté de cette passion qui les exclut et les méprise », Renée Vivien, *Une femme m'apparut...*, *op. cit.*, p. 103.

détriment d'un désir sincère ; c'est parce que les femmes se retrouvent devant leur propre miroir qu'elles peuvent apprendre le fonctionnement de leur sexualité. Elles sont présentées comme un joyau brut, incapable de trouver sa forme propre sans l'intervention des autres, qui retourne après entre les mains de son propriétaire, bénéficiant de son nouvel éclat. Cependant, plusieurs choisissent de vivre avec les femmes qu'elles côtoient sans volonté de retour. Les chassés-croisés dans les couples, nous dit la narration, « se soldent parfois par l'exclusion de l'amant, à l'occasion utilisé à ses dépens comme un trait d'union sexuel³² ». Le trait d'union ayant dans le vocabulaire la capacité d'unir, de fusionner, deux mots sans porter en lui-même un réseau de sens qui lui soit propre. L'auteure traduit ainsi une distorsion à l'intérieur des scénarios culturels en vigueur à la Belle Époque par les pratiques des lesbiennes, ces mêmes lesbiennes affichant un désir sexuel pour une autre femme qui est socialement et culturellement désintéressé.

En faisant le choix singulier d'une gratuité dans l'échange³³, les femmes homosexuelles du roman esquivent les schémas collectifs de leur temps et signent leur autonomie. Elles acquièrent une forme de liberté, bien que constamment limitée, où elles vont pouvoir contrôler leur corps par le style vestimentaire qui « donne lieu à des processus de construction de soi variés³⁴ ». Adopter les accoutrements masculins leur permet de rejeter le rôle de servante, de la dominée, dans la sphère privée en se retirant à la fois des référents hétérosexuels pour exprimer leur homosexualité aux autres femmes. Si elle se défait de « l'image que l'homme a forgée d'elle pour donner son amour à celle qu'elle crée par elle-même, à rechercher en l'autre femme une compagne de corps et d'esprit, la femme apprend en même temps que sa honte et son désespoir sont le produit de son éducation patriarcale³⁵ ». Les lesbiennes se fondent au masculin pour avoir entendu plus d'une fois qu'une femme indépendante est une « demi-femme », c'est-à-dire une femme qui n'appartient plus tout à fait à son rôle imposé. À ce sujet, Krafft-Ebing, un

³² Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, op. cit. p. 241.

³³ D'ailleurs, Don Juan dit à la narratrice colettienne en soulignant la relation monnayable entre un homme et une femme : « - On vous a appris, reprit-il plus doux, que l'idée d'argent se mêle fatalement à l'amour. On vous a appris... » (PI, 51).

³⁴ Michel Bozon, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, 2001, p. 6.

³⁵ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 253.

psychiatre austro-hongrois, écrivait en révélant une pensée de l'époque que la lesbienne masculine est « le dernier stade de l'homosexualité dégénérée. La femme de ce type possède comme seul attribut féminin ses organes génitaux : la pensée, les sentiments, l'action, l'apparence extérieure sont ceux d'un homme³⁶ ». Ce qui perturbe les discours sur l'homosexualité est que cette dernière, de prime abord indiscernable, peut dorénavant être performée, rendue visible par ces femmes qui troublent les repères sécurisants assurant la répartition des identités. La nouvelle visibilité que procure la mise en scène du corps lesbien dans *Le Pur et l'Impur* ne se veut pas une identification aux hommes, mais une appropriation des postures du dominant dans le but d'échapper au féminin dominé. L'identité imposée est tronquée pour l'identité revendiquée, où le masculin semble davantage en mesure de participer à la construction de l'identité femme que le féminin en question. Elles quittent l'image de la femme pour se refaire à celle de l'homme dans les limites du genre qu'elles mobilisent à leur avantage avec une vision critique des rapports sociaux. Judith Butler porte à notre attention que les lesbiennes apparaissent « comme une sorte de troisième genre susceptible de transcender la réduction binaire du sexe imposée par le système³⁷ » où le masculin et le féminin s'additionnent pour former une troisième entité, plus neutre. C'est précisément la cohabitation des identités au sein d'un seul personnage qui fait dire à la narratrice colettienne que « la séduction qui émane d'un être au sexe incertain ou dissimulé est puissante » (*PI*, 71) et participe de l'objet du désir de la femme pour la femme.

L'organisation des relations homosexuelles entre femmes dans la trame narrative et les conséquences de leur dérogation à la norme

Les libertines

La narratrice colettienne, qui enquête sur le plaisir afin d'écrire un roman avec ses diverses observations, fréquente « un monde qui périssait, en marge de tous les mondes » (*PI*, 63) dans lequel se retrouvent des femmes homosexuelles. La culture contribuant à rendre invisible la sexualité, Michel Bozon signale que « nous pouvons appréhender les

³⁶ Richard von Krafft-Ebing, cité par Esther Newton, dans « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », Martin Duberman, Martha Vicinus et George Chaunev Jr. (dir), *Hidden from History*, Londres, Penguin Books, 1991, p. 287.

³⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 87.

pratiques sexuelles que de manière directe ou en personne, ou de manière très indirecte par les rares déclarations d'autres parlant en première personne³⁸ ». Elle part donc à la recherche des personnages susceptibles de lui apporter cette connaissance et distingue par le fait même quatre types de pratique. En rendant compte de ses différentes rencontres, elle les hiérarchise par des jugements dans l'ordre suivant en valorisant davantage celles qui sont amoureuses³⁹ : les libertines, les affiliations souterraines, les affiliations littéraires et le couple des dames de Llangollen. À aucune occasion le désir communiqué d'une femme à une autre est nommé par le terme « homosexualité » ou l'un de ses dérivés.

Lors de son rendez-vous avec Charlotte dans une fumerie d'opium, la narratrice rencontre les premières « débauchées » qui s'adonnent au libertinage saphique. D'entrée de jeu, elle établit une distance avec le lieu jugé « banal » dans lequel « l'opium, [qu'elle] ne fume pas » (*PI*, 9) embaume l'espace pour limiter son implication dans les relations sexuelles présentes. Elle espère, dit-elle, « qu'aucun danger d'Américains » ne troublera sa soirée – les Américains étant reconnus pour la légèreté de leurs mœurs – et Charlotte la présente comme celle qui n'en a « pas lourd sur la conscience... » (*PI*, 22). En discutant avec Charlotte, elle remarque deux amies ensemble, puis commente : « Sa compagne aux fourrures alla retrouver la jeune femme saoule, qu'elle appela “ma jolie”, et je n'eus pas le temps d'incriminer leur amitié, car elles s'endormirent tout aussitôt, le ventre de l'une moulé à la croupe de l'autre, comme des cuillers dans le tiroir à argenterie » (*PI*, 11). Les fourrures dénotent l'appartenance sociale de ces femmes où l'une donne un surnom de tendresse précédé par un pronom possessif à l'autre. Elles fréquentent un endroit où opium et alcool brouillent les pistes des rapprochements intentionnels entre leurs corps. La narratrice est celle qui se donne le pouvoir de juger l'envergure de leur relation intime. Elle pense avoir le devoir de répondre aux comportements qui vont à l'encontre d'une sexualité devant être hétérosexuelle, d'une part, et dissimulée, d'autre part. Il s'agit d'une obligation qu'elle s'octroie, une « obligation sociale qui fait d'ailleurs de

³⁸ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 4.

³⁹ Charlotte lui mentionne en opposition : « Mais qu'est-ce que le cœur, Madame ? Il vaut moins que sa réputation. Il est bien commode, il accepte tout. On le meuble avec ce qu'on a, il est si peu difficile... Le corps, lui... à la bonne heure ! Il a comme on dit la gueule fine, il sait ce qu'il veut. » (*PI*, 24)

l'exhibitionnisme un délit, alors que la curiosité du voyeur ne l'est pas⁴⁰ ». Les soupçons tombent au contact des corps endormis qui sont inertes en quelque sorte et ne peuvent pas engager le dialogue. La narratrice n'a pas suffisamment de preuves pour déclarer une identité figée, alors elle emploie le mot « amie » pour investir une forme plus acceptable, toujours selon son époque, capable de rendre leur proximité compréhensible pour son lectorat. Toutefois, la distance qu'établit la narratrice avec les deux femmes dormantes la désinvestit et nous laisse deviner la suite des choses où nous sommes forcées de reconnaître le symbole de la sensualité dans la cuiller, les corps étant moulés comme s'ils étaient conçus pour s'emboîter l'un l'autre. Elle revient plus tardivement dans la narration pour évoquer que « les deux femmes endormies se rapprochèrent encore sans s'éveiller » (*PI*, 12). Le verbe de la mouvance, appliqué à des femmes supposément endormies, laisse croire qu'elles feignent le sommeil pour pouvoir se rapprocher physiquement tout en évitant les regards inquisiteurs, puis les invectives de la part de leurs contemporaines qui partagent le lieu.

Parmi ces libertines, la narratrice colettienne compte également sa camarade Amalia qui lui raconte l'histoire d'une amie décédée, Lucienne, et qu'elle interroge sur ses propres expériences liées au plaisir entre femmes. Les deux femmes observent une photographie de Lucienne qui « nous la montre en complet-veston, et correct avec des traces de mauvais goût, c'est-à-dire de goût féminin » (*PI*, 93), avançant de la sorte que les appareils de la féminité sont mièvres. À l'instant où le regard de la narratrice se pose sur la représentation, il y a déjà un nombre considérable de nouveaux codes vestimentaires qui se sont mis en place et qui dénotent une identité homosexuelle désireuse de se libérer. Le vêtement féminin se rapporte à la conformité, tandis que celui masculin, jugé plus neutre, laisse place au champ des possibilités. La narratrice « sent qu'une imagination féminine, captive sous le front découvert du faux homme, regrette de n'avoir pu se dépenser en jabots, en rubans, en étoffe soyeuse... » (*PI*, 94). En d'autres termes, l'identité revendiquée n'est pas pleinement assumée par Lucienne. La narratrice décèle chez elle une fantasmagorie appartenant au féminin dominé qui, outre que par ses vêtements, se trouve aussi dans son esprit. Amalia, pour sa part, « n'hésitait pas à quitter,

⁴⁰ Michel Bozon, « Les significations sociales des actes sexuels », *op. cit.*, p. 4.

la nuit, un sultan repu, endormi, et s'en allait voilée, à pied, par les rues de Constantinople, jusqu'à la chambre d'hôtel où veillait, en l'attendant, une douce, une blonde et très jeune femme... » (*PI*, 94). L'hésitation tombe en même temps que l'homme endormi, ce dernier ne pouvant plus la surveiller, gérer ses allers et venues, comme en plein jour où il impose sa mainmise. Amalia quitte en étant couverte par deux instances qui lui empêchent d'être socialement reconnue sur le chemin de l'évasion : le voile qu'elle porte et la noirceur de la nuit. Son autonomie, celle de quitter à pied et de créer ses propres lieux de rencontre – la chambre d'hôtel, ne peut se faire à découvert dans ce Paris « à double tranchant offrant à la fois une liberté d'expression sexuelle et un stéréotype sexuel oppressant⁴¹ ». La narratrice, intriguée par cette double vie, affine ses questions afin d'en savoir plus sur les expériences de son amie Amalia :

- Tu avais donc l'idée, quand tu quittais le vieux Turc, que tu cessais d'être une femme ?

- Mais non, voyons ! Que tu es compliquée ! On n'a jamais besoin de cesser d'être une femme. En aucun cas, mon petit⁴².

La voix d'Amalia permet de réhabiliter les femmes en s'opposant au discours voulant qu'une lesbienne, masculinisée de surcroît, soit la moitié d'une femme. Ce n'est pas le mot « femme » qu'elles abandonnent, mais bien la féminité qui les confine à une passivité et circonscrit leur manière d'être. Les femmes sont « un être complet » (*PI*, 95) et vouloir être un homme serait « grotesque », voire « ridicule » (*PI*, 96), parce qu'elles ne veulent pas s'approprier le devenir homme, mais plutôt les traits de la masculinité qui ont le pouvoir de les maintenir dans le pôle du dominant. Si Lucienne manque parfois de succès avec les femmes, mettant sa jeune maîtresse à moitié nue dans le jardin pour qu'elle choisisse entre elle ou son mari, Amalia nous informe que c'est bien parce que « l'imbécile » (*PI*, 96) se prend pour un homme alors qu'elle ne peut pas « faire pipi contre un mur » (*PI*, 97). La narratrice s'esclaffe devant la remarque puérile de son amie qui ne manque pas de réagir à ses éclats de rire en affirmant : « Je me demande, vraiment, ce qui t'intéresse dans des sujets auxquels tu ne comprends rien ! » (*PI*, 98). Ce type de remarque, cultivé subtilement par la narration, met une autre fois la narratrice à distance du sujet traité. Elle est celle qui ne comprend rien aux dires d'Amalia, qui doit apprendre,

⁴¹ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 62.

⁴² *PI*, 95.

donc qui n'a jamais eu une relation homosexuelle. La dernière question que la narratrice adresse à Amalia concerne sa fidélité envers les autres femmes avec qui elle entretient des relations. Son amie répond qu'une « femme n'est pas fidèle à une femme qui n'est pas là » (*PI*, 100), s'appropriant la posture de Don Juan. Les relations lesbiennes, changeant les rapports de force qui s'instaurent entre les deux personnes, se présentent comme plus égalitaires. L'amante qui voit les liens de la fidélité rompus à l'intérieur de son union peut agir de la même manière avec sa partenaire. Elle ne doit pas offrir une fidélité à sens unique à laquelle elle serait inévitablement contrainte dans un couple hétérosexuel, uni par le mariage et ses conventions.

Les affiliations souterraines

Du côté de l'affiliation souterraine, la narratrice aborde l'exemple de la Chevalière, un surnom qui n'est pas fortuit considérant que le rôle du chevalier est réservé à l'homme. Cette femme reprend à son compte les qualités de l'homme qui, en plus de posséder des titres de noblesse, chevauche avec une maîtrise hors pair. En Amazone, elle dresse, contrôle, soumet le symbole par excellence de la virilité, en plus de le faire avec autant de force que l'amour qu'elle voue aux femmes⁴³. Les compagnes, qui partageaient le quotidien de la Chevalière, « n'avaient pas besoin, pour affirmer leur ambiguïté, de monter à califourchon » (*PI*, 68) parce que leur masculinité s'affichait d'office. Comme le chevalier qui a un code d'honneur – protéger les faibles et les opprimés – ces femmes viriles présentes dans les affiliations souterraines s'en chargent avec soin. Certaines, dit la narratrice, « couvaient, dans une ombre protectrice et jalouse, des femmes plus jeunes qu'elles, des ingénues savantes, l'avant-dernière demi-mondaine authentique de l'époque, quelque étoile de music-hall... » (*PI*, 65). Toutefois, la protection dans ce milieu semble rimer avec la possession. Les femmes plus âgées, avec un statut social enraciné, peuvent s'accaparer la jeunesse, mais le font souvent pour combler leur désir personnel. Si le chevalier s'équipe lui-même avec des armures à sa disposition, la Chevalière revêt le même attirail non sans influence. La narratrice nous

⁴³ « Quelques-unes portaient monocle, œillet blanc à la boutonnière, juraient le nom de Dieu et parlaient chevaux avec compétence. Les mâles femmes que j'évoque aimaient, presque autant que la femme, le chaud et énigmatique cheval, buté et sensible. » (*PI*, 68).

informe qu'elle « s'encanaillait comme un prince. Comme un prince, elle eut des sosies. Napoléon III nous valut Georges Ville, qui lui survécut longtemps » (PI, 65). La Chevalière est présentée comme une lesbienne influente qui emprunte les manières des grands hommes et qui est suivie par nombreuses femmes se faisant à son image. La narratrice s'insurge contre l'hypocrisie de ces dernières qui font « des fêtes à huis clos », mais n'affrontent l'extérieur qu'« à mi-voix » (PI, 64). Ses prosélytes, renchérit-elle, « ne traversaient pas la rue, ne quittaient pas leur phaéton sans endosser, le cœur battant, un grand manteau sévère de dame patronnesse qui cachait leur complet veston ou leur jaquette bordée... » (PI, 64). Bien que la narratrice critique sans équivoque le double jeu de ces femmes, dans la communauté et hors de celle-ci, son intervention est significative, en ce qu'elle nous amène à réfléchir à la place des lesbiennes dans le Paris-Lesbos. La peur de vivre dans les contraintes légales souligne le risque qu'elles pourraient prendre à afficher ouvertement leur orientation sexuelle dans une ville qui cultive « le lesbianisme comme une plante exotique mais sans jamais la nourrir⁴⁴ ». Ce statut d'imposture forcé se répercute également au centre de la communauté lesbienne où une seule femme « osait dire en présentant son amie : “Ma légitime”, sur quoi mes secs gentilshommes en jupe fronçaient le nez et fermaient l'oreille. “Ce n'est pas que je me cache, expliquait brièvement la vicomtesse de X, c'est que je n'aime pas me montrer” » (PI, 66). L'exposition est réservée aux libertines, tandis que les autres femmes doivent adopter la subtilité dans leur séduction en utilisant des signes⁴⁵ et avoir de la retenue quant à leurs activités intimes, même si leurs intentions sont clairement affichées par leur performance du genre. Cette ritualisation n'est pas sans rappeler ce que Tamagne écrit à propos de « cette absence de solidarité entre les générations qui témoigne de la fragilité de la communauté lesbienne. Colette remarque avec mépris que ces femmes si sûres d'elles, si voyantes, deviennent soudain discrètes et conformistes dès que leur situation sociale est en jeu⁴⁶ ». Le portrait de la Chevalière, et de ses comparses, montre que chaque scène

⁴⁴ Shari Benstock, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, op. cit., p. 62.

⁴⁵ « Je me plaisais à la promptitude admirable dans le langage muet, dans l'échange de la menace, de la promesse, comme si, le lent mâle écarté, tout message de femme à femme devînt clair, foudroyant, limité à un petit nombre infallible de signes... » (PI, 73).

⁴⁶ Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, p. 273.

homosexuelle reconduit ses codes singuliers, tant au niveau de l'intimité que de la mode, et que leur degré de transgression varie en fonction des scandales qui les guettent, les obligeant à ne pas pouvoir entièrement s'assumer. L'exploration de la sexualité des femmes par la narratrice, hiérarchisée ou non, nous permet d'envisager une homosexualité qui cherche à dessiner ses contours dans une société patriarcale où la loi des hommes domine. Les affiliations souterraines, n'arrivant pas à s'intégrer à la norme légitime, se protègent en dissimulant leur dérogation aux autres qui sont habités par « la peur de l'indifférenciation générale » (Delphy, 1991). *Le Pur et l'Impur* laisse ainsi moins transparaître une perversion, comme l'affirmaient les discours médicaux, qu'une obligation à vivre dans le silence et à conserver ses relations homosexuelles sous secret. Quand leur « demi-pareil, l'homme est prompt à s'effrayer » et qu'il ne lui reste que leur « demi-pareille, la femme » (*PI*, 71), les lesbiennes doivent créer leur lieu singulier de rencontre pour éviter la stigmatisation. En dehors des marges, des lieux clos, des fêtes privées, des caves montmartroises, un blâme perpétuel pèse sur « les Saphos de rencontre » qui provoquent autrui alors qu'elles devraient « soupirer » (*PI*, 105) en pensant à leur situation. Ces femmes se retournent donc vers les prisons que les hommes leur ont en quelque sorte construites pour éviter de déranger avec leur pratique non conforme, pour s'assurer aussi une sécurité derrière les portes verrouillées. La clandestinité devient le point de ralliement pour celles qui ne « prétendaient pas aux lumières de la ville mais se voulaient des repaires, des refuges où s'exprimait, dans la promiscuité des tables et des corps, une certaine solidarité⁴⁷ » loin des critiques accablantes.

Les affiliations littéraires

Colette ne pouvait pas aborder le plaisir lesbien dans *Le Pur et l'Impur* en omettant l'icône de la littérature saphique : Renée Vivien. Affiliée aux femmes de la rive gauche, cette auteure démontrait ouvertement un investissement envers la femme désirée dans ses écrits et se réclamait de Lesbos. Ce fait explique la raison pour laquelle elle se publiait à compte d'auteur et n'aurait pas pu entreprendre un projet comme celui de

⁴⁷ Nicole G. Albert, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 53, n° 4, 2006, p. 14.

Colette, écrivaine consacrée, sans soulever son lot d'injures. Nicole G. Albert mentionne qu' « à la fin de sa vie, devant l'indifférence ou l'hostilité de la critique, [elle] décide de se contenter de tirages destinés à quelques intimes⁴⁸ ». Pour assurer la viabilité de son personnage inspiré de la poète, la narratrice pose d'abord les bases de son talent en soutenant qu'elle « a laissé des vers nombreux, d'une grâce, d'une force, d'un mérite inégaux, inégaux comme le souffle humain, comme les pulsations de la douleur humaine » (*PI*, 86) de manière à réinvestir son travail à l'intérieur de la trame narrative. Transis sous le mouvement des mots colettiens, les écrits provenant d'« une région de tristesse élevée, où les “amies” rêvent et pleurent autant qu'elles s'y enlacent » (*PI*, 86) deviennent légitimes. Son travail d'écriture est célébré par la narratrice, mais une pointe d'ironie parsème tout de même son discours quant à ses relations lesbiennes. Elle juge que sa manière d'aborder « l'amour physique était un peu de celle des petites filles qu'on forme pour la débauche : innocente et crue⁴⁹ ». Le personnage de Renée Vivien se trouve ainsi infantilisé, possiblement pour redonner une innocence à ses pratiques, et la narratrice n'hésite pas à lui dire que certaines libertés qu'elle s'offre dans le langage au sujet du plaisir entre femmes lui vont « comme un haut-de-forme à un singe... » (*PI*, 88). Le portrait fictif qu'elle dresse, en réinvestissant une figure notable de l'époque, traduit par détournement une communauté en quête d'identité qui s'installe autour du plaisir lesbien. En convoquant Renée Vivien dans son récit, elle se place également sous les grâces de Sappho, un mythe que cette génération en début du XX^e siècle s'est appropriée comme une figure de l'ambiguïté sexuelle, puis promptement de l'homosexualité entre femmes.

Les dames de Llangollen

Dans la hiérarchie des pratiques sexuelles entre femmes, Colette place l'histoire des dames de Llangollen, filles anglaises appartenant à l'aristocratie galloise de la fin du XVII^e siècle, à la fin de son récit pour clore cette traversée avec un « couple de lesbiennes exemplaires qui servirent d'exemple aux générations suivantes et entretenirent l'idée d'un

⁴⁸ Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, op. cit, p. 9.

⁴⁹ *PI*, 87-88.

lesbianisme possible et assumé⁵⁰ ». Les deux femmes se sont exilées dans un village du Pays de Galles pour vivre leur cinquante-trois années d'union ensemble, en dehors des regards dépréciatifs et de l'opprobre des familles. Elles sont surnommées les « Vierges de Llangollen » parce qu'au lieu de se conserver pour les hommes, elles se sont préservées d'eux. Sous le couvert de la morale, soit de l'amour transcendant le plaisir, la narratrice discute positivement de cette « création aussi fragile, et de tout menacée : un couple amoureux de femmes ! » (*PI*, 102). Elle retrace, avec enthousiasme, leur vie à travers leurs journaux, soit en 1778, qui ont été interrompus à seulement deux occasions. Il va sans dire que les journaux sont un genre privé qui n'est pas à priori destiné à la publication. L'invisibilisation de l'homosexualité pour un retournement vers l'intime apparaît plus acceptable pour la narratrice qui doit elle-même découvrir leur « édifice intelligent » (*PI*, 104). Elle affirme que, lorsque les femmes partagent une forme de parenté, l'étroite ressemblance entre leurs corps « rassure même la volupté. L'amie se complaît dans la certitude de caresser un corps dont elle connaît les secrets, et dont son propre corps lui indique les préférences » (*PI*, 104). Contrairement à la perspective des personnages hommes présentée précédemment, qui montrait une relation narcissique et temporaire, Colette témoigne du désir de ces femmes pouvant s'accroître davantage en raison de la similitude de leur physionomie et augmenter par le fait même l'intensité de leur plaisir. L'auteure valorise le plaisir des femmes ; elle montre qu'en rompant avec l'opposition valorisée par la culture, les lesbiennes trouvent du plaisir dans une similitude qu'elles souhaitent conserver à long terme sans le « pire intrus, l'homme » (*PI*, 104). Pour assurer la bonne réception de son texte, Colette emploie le langage de la romance où les mots « amie », « caresses », « secrets », renvoient à la dimension sensuelle plutôt qu'à celle sexuelle. Il s'agit d'une sensualité « sans résolution et sans exigences » (*PI*, 105) qui place les deux femmes en égales, différant ainsi de la relation hétérosexuelle qui implique des rapports de force – comme ceux perpétrés par la figure de Don Juan – et aux affiliations souterraines, où l'une gouverne l'autre par l'âge. Placé au-dessus de tout, l'amour entre femmes, « qu'on dit outrageant pour l'amour, échappe-t-il aux saisons » (*PI*, 105) comme quelque chose d'atemporel, hors des modes et des codes, et dont

⁵⁰ Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, *op. cit.*, p. 264.

« l'autre amour ne puisse ni la sonder, ni la comprendre, mais seulement l'envier » (*PI*, 106). Dans l'optique de Colette, l'amour rattaché à des valeurs de pureté peut dépasser les catégories des identités sexuelles dans la mesure où il s'agit d'un sentiment universel. Sa volonté d'estomper l'importance de la division binaire dans sa société sous le thème de l'amour esquive les enjeux politiques homosexuels pour les montrer comme pratiquement inexistantes lorsqu'il est question de raconter l'histoire d'un couple amoureux de femmes. Les dames de Llangollen sont les personnages lesbiens dont l'amour est plus exemplaire que les couples hétérosexuels qui d'ailleurs, nous indique la narration, auraient tout à gagner en reproduisant la pureté de leur union.

Avant d'entrer plus sérieusement au cœur de leur amour, la narratrice s'assure de les couvrir sous une bonne réputation, en les distinguant des libertines et des débauchées, et souligne pour ce faire « qu'elles parlent un français correct, que par-dessus tout elles sont polies, naturelles, avec les manières de la meilleure société... » (*PI*, 106). Malgré leur dérogation à l'hétérosexualité dite « obligatoire », les deux personnages respectent les attentes liées à la performance de leur genre, ce qui génère une « honnête incompréhension » (*PI*, 107) envers ces amoureuses qui ne demandent en somme « presque rien, – tout : vivre ensemble » (*PI*, 109). En effet, bien que leur relation soit considérée comme respectable par la narratrice, vivre ensemble sous le signe de l'amour met en danger les structures de la société patriarcale. L'amour exprimé d'une femme à une autre est un point de non-retour dans les identités respectives, assignées. Toutes deux échappent aux normes de leur temps par leur passion prolongée en se nommant sous la forme nouvelle d'un « nous » qui ne se pense pas sans sa moitié et refait « l'univers à [ses] yeux » (*PI*, 109) hors d'un monde régit à l'avance. Elles correspondent alors « par des moyens secrets, soudoyèrent des servantes ; au moment de partir, elles emportèrent des armes à feu dont elles ignoraient le maniement et s'enfuirent à cheval, elles qui ne s'étaient de leur vie assises sur un cheval... » (*PI*, 108). C'est la ruse qui semble servir ces femmes, plus que les armes qu'elles n'ont jamais appris à manier, le maniement d'armes n'étant pas les tâches propres à leur féminité. À l'opposé de la Chevalière, elles n'ont pas l'ambition de dresser le cheval : elles l'utilisent plutôt comme un moyen de déplacement, et ce, non sans difficulté. Autrement dit, elles n'ont pas la volonté de s'approprier le masculin pour construire leur identité, elles veulent simplement prendre

les moyens pour vivre leur amour. La narratrice note toute de même que si elles avaient vécu en 1930, elles auraient eu « une auto démocratique, la salopette, la cigarette, un petit bar et les cheveux courts » et se feraient peut-être même « amputer les seins » (*PI*, 121) dans une ville parisienne plus flexible à travers ses restrictions.

La narratrice admire ces femmes exemptes d'hypocrisie qui ont le courage d'affronter le scandale, de perdre leur statut social, pour vivre librement leur amour dans une région retirée sans mettre en scène leur personnalité. C'est par amour, nous rappelle la narratrice, qu'elles se sont « promenées devant leur cottage pendant cinquante et un ans » (*PI*, 112) et qu'elles ont renoncé à une vie confortable pour mener celle sans argent⁵¹. Le récit témoigne de l'existence précaire des femmes qui choisissent de ne pas se soumettre à la protection matérielle que leur assure les hommes en se voyant exclues, par le fait, des bonnes grâces de la famille. Leur pauvreté est le reflet de la mise en place d'un système, réglé pour les intérêts des hommes, qui montre bien les conséquences lorsque nous y contrevenons à une époque donnée. « Une vie égale, paisible, une parfaite amitié, – tels sont [les] biens... » (*PI*, 108), une exclusion – telle est le coût, des amoureuses qui choisissent de vivre en marge. En ayant recours au mode de la compassion, la narratrice expose leur monde refermé, voué à la clandestinité, où elles « suppriment le stage d'un faux hymen, atteignent le refuge du sommeil à deux, de la veille à deux, de la nocturne angoisse à deux... » (*PI*, 188) parce qu'il n'y a pas de sécurité, nous laisse comprendre le roman, quand deux femmes choisissent de partager leur vie. En se faisant analyste du journal, la narratrice ne repère qu'une seule fois « les mots “la chambre”, et “notre lit”. Libre aux lecteurs anglais, plus âpres et plus pervers que moi, d'y voir une preuve, mais une preuve de quoi ? » (*PI*, 116). Selon le passage, les relations sexuelles entre les deux femmes seraient secondaires, les dames de Llangollen désirant uniquement vivre à deux. L'espace du lieu possible des ébats sexuels apparaît à peu de reprises ; il n'y aurait que le lecteur anglais, plus apte à se laisser rapidement emporter par les jugements, qui pourrait déceler un indice, ne constituant toutefois pas une preuve. La narratrice se repositionne par rapport au lecteur anticipé pour attester qu'elle a l'esprit moins distordu que ce dernier et ne peut ainsi incriminer les amoureuses.

⁵¹ « Ces filles de qualité manquaient sereinement d'argent. Assises près du feu, nous parlons de notre pauvreté... » (*PI*, 112).

La question se pose : dans un siècle qui publie les écrits intimes et où la tenue d'un journal est une mode, les dames de Llangollen auraient-elles écrit leur sexualité à travers cette pratique quotidienne, sachant que n'importe qui aurait pu se réappropriier le contenu ? Force est de constater que le journal intime est un genre qui accueille les épanchements proprement « féminins », mais n'est certes pas le lieu pour détailler ses rapports sexuels avec une autre femme, expliquant de la sorte les raisons pour lesquelles ils sont absents.

CONCLUSION

Somme toute, nous avons montré en traversant la galerie de portraits sur lesquelles enquête la narratrice qu'hormis les dames de Llangollen, les personnages femmes s'adonnant au plaisir lesbien réinvestissent la masculinité à leur compte pour se penser en dehors des limites de leur genre assigné, le féminin. Notre hypothèse de départ étant – nous le rappelons – que le féminin virilisé s'empare du pôle dominant dans *Le Pur et l'Impur*, donc que l'édifice du genre reste intact, et questionne ainsi inévitablement les catégories des identités sexuelles et sexuées. Cette transgression de la norme instituée entraîne des conséquences inévitables où les lesbiennes se trouvent reléguées dans la clandestinité, clandestinité qui s'apparente à une exclusion sociale et non à un choix délibéré. En alliant les contraires sans les dépasser, Colette reste fortement tributaire d'une distinction entre le masculin et le féminin. Le langage restreint de l'époque ne permet pas de se figurer en dehors des catégories sexuées. Néanmoins, les personnages femmes sont issues de l'autorité linguistique, culturelle et sociale qui les conditionne. En modifiant ce conditionnement, leurs gestes se révèlent être de l'ordre de l'émancipation du statut dominé et d'une recherche de neutralité dans le genre où il est possible de sentir le malaise des limites tout au long du roman. L'image des femmes homosexuelles, bien que la narratrice ne s'investisse pas à l'intérieur, est revue par une auteure qui déplace un discours auparavant l'apanage des hommes. Les personnages lesbiens ne sont plus le prétexte d'une érotisation faite par les hommes masquant difficilement leur misogynie, mais ils montrent, au contraire, une autonomisation du désir de la femme retourné vers la femme. Don Juan, et les autres hommes qui interviennent dans le récit, n'ont d'intérêt que lorsque la narratrice choisit de les interroger. Elle leur attribue un rôle passager,

accessoire, qui sert son propos sur les relations lesbiennes et ne peut le faire que parce qu'elle est une auteure reconnue usant de stratégies scripturaires. Colette n'ignorant pas les repréailles, elle insère des jugements de valeur qui hiérarchisent les pratiques homosexuelles en fonction de la morale de son temps. *Le Pur et l'Impur* expose donc une nouvelle vérité sur la représentation des lesbiennes par rapport à ses devanciers, une vérité tout de même retravaillée en fonction de la réception des éditeurs qui sont, eux aussi, les tenants d'une culture contraignante.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRIMAIRE

COLETTE, *Le Pur et l'Impur*, Paris, Hachette, coll. « Livre de poche », 1949 [1932].

2. CORPUS CRITIQUE

A. Sur l'œuvre de Colette

BIOLLEY-GODINO, Marcelle, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.

JASSER, Ghaïss, « La hiérarchie des genres dans *Le Pur et l'impur* de Colette », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 14, n° 3, 1993, pp. 63-82.

LACOSTE, Liliane, *Vers la non-représentation des hommes chez Colette, Duras et Hébert*, Boston, Boston College, 1996.

MARKS, Elaine, "Lesbian intertextuality", *Homosexualities and French Literature: cultural contexts, critical texts*, Elaine MARKS and George STAMBOLIAN (dir), Ithaca and London, Cornell University Press, 1979.

SARDE, Michèle, *Colette, libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.

B. Théories de la sexualité et du genre

BOZON, Michel, « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, 1999.

———, « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, 2001.

BUTLER, Judith, *Le Pouvoir des mots. Discours de la haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

———, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

———, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

C. Saphisme dans la littérature des femmes de la fin du XIX^e siècle au début du XX^e siècle

ALBERT, Nicole G., *Saphisme et décadence dans Paris Fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005.

———, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 53, n° 4, 2006.

BENSTOCK, Shari, *Femmes de la rive gauche : Paris, 1900-1940*, Paris, Des femmes, 1987.

BONNET, Marie-Jo, *Les relations amoureuses entre les femmes du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 1995.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

DUBERMAN, Martin, Martha VICINUS et George CHAUNEY Jr. (dir), « The Mythic Mannish Lesbian : Radclyffe Hall and the New Woman », *Hidden from History*, Londres, Penguin Books, 1991.

TAMAGNE, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.

Isabelle Dumas

Proust et Colette : une vie à s'écrire¹

L'histoire de Proust et Colette débute et se termine dans l'écriture, un peu à l'image de leur vie adulte respectivement traversée, imprégnée du besoin de créer par les mots, sans toujours savoir pourquoi. Avant de se rencontrer dans le salon de Mme Arman de Caillavet en mai 1895, Proust avait écrit une lettre élogieuse à Willy, qui travaillait à la *Revue Blanche*. Chargée d'y répondre, Colette avait dit apprécier la vision qu'avait Proust des écrits de son mari : « vous êtes le seul 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 représentation picturale.² » Proust épistolier lui plaît, mais comme l'auteur de la *Recherche*, nous savons la distance qui peut séparer une chose pensée d'une chose vécue, ou un être connu sur le papier, par sa plume, et la personne elle-même. Ainsi, le jeune Proust de chair, de jeunesse et surtout de politesses déplaît à Colette lors de leur première rencontre, ayant eu la mauvaise idée de déclamer ses propres vers, et pas de la meilleure manière. Colette lui reproche de les « abîmer » et dit que « c'est très malheureux³ ». La spécialiste de Proust Marie Miguet Ollagnier résume ces contacts par un « mélange d'amabilité et de réactions agacées entre [le jeune homme] et le couple Willy pendant de nombreuses années⁴ ».

La rencontre heureuse, profonde, de Proust et Colette ne se fera donc que plus tard, dès la parution du *Côté de chez Swann*. Ils s'envoient leurs livres, se les dédicacent, les commentent et les encensent dans leur correspondance qui ne prendra fin qu'avec la mort de Proust. Peu avant, en 1920, les deux écrivains sont honorés de la Légion d'honneur, ce qui donne l'occasion à Proust de dire : « C'est moi qui suis fier d'être

¹ Nous nous inspirons ici du livre de Jérôme Picon *Marcel Proust. Une vie à s'écrire* (Flammarion, 2016).

² Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *Colette*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004, p. 42.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

décoré en même temps que l'auteur du génial *Chéri* [...] Vous savez bien que l'admirateur c'est moi, et que l'admiré c'est vous⁵ ». Notons, par l'omission du « e » d'« admiré », un possible lapsus d'écriture propre à révéler chez Proust sa conscience toute légitime d'être admiré par une écrivaine à l'« immense talent⁶ ». En 1926, lors d'une conférence du critique Paul Reboux, Colette avoue avoir « une espèce de passion pour tout ce qu'a écrit Marcel Proust, pour presque tout ce qu'il a écrit⁷ ». Il n'est peut-être pas surprenant que ce dernier ne soit pas parvenu à plaire tout de suite à Colette, beaucoup de choses comme leur personnalité et leur moi social les séparent. Proust se préoccupe de son corps tout en le tenant de plus en plus à distance, le retirant du monde. Il le « chambre », il s'en inquiète, il s'en dégage et l'« habite » peu, tout occupé de son esprit, sauf peut-être dans la souffrance, la jalousie, la maladie. Colette, elle, revendique son corps, elle en fait un outil de travail, de pensée, d'écriture, un véhicule précieux, un matériau artistique. Il fait pleinement partie de son identité. De la même manière, comme dans un pareil mouvement, une force créatrice une, « Colette écrit pour la peau », tel que l'écrit Jean Ehrhard dans *Le Roman français depuis Marcel Proust*⁸. L'auteur de *Jean Santeuil* comme de la *Recherche* quant à lui tient la chair, l'autre, tout autre à distance, du moins de son corps. Dans la vie comme dans la fiction, c'est l'œil, c'est l'esprit qui travaillent à connaître, à contrôler, à assimiler, à posséder, même en matière charnelle et malgré quelques émois décomplexés de Marcel avec Albertine, certains jeux pas si innocents avec Gilberte, ou les amours émaillant la vie de Proust. Le sens de la vue, prédominant chez l'écrivain, s'approprie parfois le toucher, le goûter ou l'ouïe, il étend son empire pour connaître, prendre, manger l'altérité mais sans danger, sans contact. Ce

⁵ Marcel Proust à Colette, lettre du (*sic*) novembre 1920, in *Lettres à ses pairs*, OCC, XVI, P. 138. Cité dans Julia Kristeva, *Le génie féminin 3. Colette*, Paris, Gallimard, 2004 [2002], p. 498.

⁶ Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, Philip Kolb (éd.), 21 vol., Plon, 1970-1993, t. XII, p. 337 et 353, cité dans Julia Kristeva, *Le génie féminin 3. Colette*, Paris, Fayard, 2002, p. 496.

⁷ Colette, *Conferencia*, journal des universités des annales, 1^{er} avril 1926, p. 378, cité dans Julia Kristeva, *Le génie féminin 3. Colette*, p. 493.

⁸ Jean Ehrhard, *Le Roman français depuis Marcel Proust*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1933, p. 72, cité dans *Colette pure et impure. Bataille pour la postérité d'un écrivain*, Paris, Éditions gaies et lesbiennes, p. 29.

fameux regard convexe⁹ qui prend valeur de geste est plutôt sous-représenté, même chez Colette où il a une importante place, au profit des sens plus charnels : toucher, goûter, olfaction. Alors que Proust, l'homme comme l'écrivain, veut atteindre, palper, pénétrer jusqu'à s'appropriier, mais sans toucher, Colette, la femme comme l'écrivaine, croque, goûte, dans une sensualité et une liberté nécessaires, revendiquées.

Si Proust et Colette peuvent se sembler et nous apparaître assez différents, dans leur personnalité comme dans leurs œuvres, plusieurs points de contact entre leurs écrits méritent que l'on s'y arrête, d'abord parce qu'ils ont tous deux contribué à redéfinir l'image des hommes et des femmes de leur temps entre deux siècles, tous deux en travaillant l'ambiguïté des êtres, en effritant la polarité des genres, en brouillant la frontière des rôles sexués. Femmes et hommes proustiens, hommes et femmes colettiens sont intrinsèquement duels, doubles, et un à la fois, parce qu'ils sont hommes et femmes, ou plutôt ils sont, sans concession, ni homme ni femme. Chez Colette comme chez Proust, les femmes présentent des beautés masculines comme des « jambes de pâte¹⁰ » ou un cou « puissant, doré, à gros grains¹¹ ». Claudine elle-même est comparée à « tant de chefs-d'œuvre hermaphrodites¹² » par « un jeune et joli garçon de lettres¹³ » d'ailleurs inspiré de Proust lui-même, lorsque dans un salon il laissa Colette en apparaissant comme, dit-elle, un « petit complimenteur excité par ses propres évocations¹⁴ ». Beaucoup plus tard, dans *Gigi*, Colette dit de l'écrivain disparu que « 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

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard, édition en un seul volume, 1999, texte intégral de l'édition de la Pléiade, sans les notes et esquisses, p. 29 : « mon esprit tendu par ma préoccupation, rendu convexe comme le regard que je dardais sur ma mère ».

¹⁰ Colette et Willy, *Colette en ménage. Édition critique par Paul d'Hollander*, Paris, Klincksieck, 1975.

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 1599.

¹² *Colette en ménage*, p. 147.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Ibid.*, p. 149.

difficiles à forcer, nous épiait.¹⁵ » Le regard de Colette est parfois décrit lui aussi avec les signes de l'appétit de découvrir l'autre, de le capter intellectuellement mais aussi sensuellement, voire charnellement, tel celui du narrateur de la *Recherche* qui parle de la « saveur¹⁶ » de M. de Cambremer, dont il n'avai[t] connu que l'écorce.¹⁷ » Ainsi, Arlette Louis Dreyfus, l'épouse de Renaud de Jouvenel, fils du deuxième mari de Colette, dira que cette dernière « aimait ce qui était frais. Elle nous regardait comme de beaux fruits. Cette attirance n'était pas celle des personnes âgées pour la jeunesse. Il y avait un côté "ogre" dans son regard.¹⁸ » Précisons que selon le comparatiste et spécialiste de Proust Philippe Chardin, Colette aurait quant à elle inspiré le personnage de Mme Verdurin. Dans sa biographie de Colette, Gérard Bonal désigne plutôt « la célèbre, l'intraitable maîtresse d'Anatole France¹⁹ », comparée par Willy à une « chouette en automobile²⁰ », comme l'un des modèles de Proust pour la « Patronne » de la *Recherche*. Par ailleurs, l'écrivaine elle-même « se décri[t] d'emblée comme "un hermaphrodite mental"²¹ », alors que Proust semble plutôt développer, dans la *Recherche*, la pensée d'un hermaphrodisme latent, dans la lignée de Platon, comme retrouvé, rejaillissant – ou se révélant – à certains moments de la vie, justement dans les comportements de cour, dans l'amour.

Certains gestes, certains traits de caractère sont également rapprochés de l'autre sexe : dans *Claudine en ménage*, la jeune épouse dit de Renaud qu'il a l'« esprit plus femme²² » qu'elle. On qualifie aussi cette dernière de « terrible garçon²³ », et on compare le personnage de Marcel, homosexuel, à une « petite vieille²⁴ ». Dans *Chéri*, le jeune homme a très envie de porter le collier de grosses perles de sa maîtresse, qui s'y oppose,

¹⁵ Colette, *Gigi*, cité dans Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *Colette*, p. 45.

¹⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 2164.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Arlette Louis Dreyfus, Entretien, *Cahiers Colette*, n° 16, 1994, p. 100, cité dans Julia Kristeva, *Le génie féminin 3. Colette*, p. 379.

¹⁹ Gérard Bonal, *Colette*, Paris, Perrin, 2014, p. 83.

²⁰ *Idem*.

²¹ Julia Kristeva, *Le génie féminin 3. Colette*, p. 25.

²² *Ibid.*, p. 131.

²³ *Ibid.*, p. 109.

²⁴ *Ibid.*, p. 219.

mais simplement pour ne pas qu'il se brise. Dans *L'Entrave*, Masseau est « méchant comme une vieille femme²⁵ », alors que dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur observe Charlus et découvre qu'il lui fait penser à une femme²⁶. Le baron se décrit lui-même au féminin : il s'affuble lui-même du titre de « vieille bonne » (RTP : 1820), ou encore, est surnommé « Mémé » (RTP : 1135) par Oriane de Guermantes. La duchesse remarque d'ailleurs que « C'est un cœur de femme » (RTP : 1135). Rappelons aussi que l'actrice Léa appelle Morel, dans leurs lettres, « grande sale²⁷ » ou « grande vicieuse²⁸ », et que le compositeur Vinteuil, mais également Swann jusqu'à un certain point, tous deux par leur présence et leur attention, leur affection, ont des comportements de mères plus que de pères.

Du côté de l'inversion sexuelle, lorsque le jeune homme mondain deviendra l'auteur de la *Recherche*, Colette sera admirative et impressionnée par Sodome. Elle dira qu'il a « écrit "une fois pour toutes la misère" ²⁹ » de cette « race maudite³⁰ », avec une « foudroyante vérité³¹ ». Elle reconnaît des invertis tels que décrits par Proust dans la vie, comme l'un des directeurs du Kensington, ou encore certaines configurations ou conjonctions mettant en scène « un gentilhomme campagnard et marié [...] retombé [...] sur son jardinier³² ». Le Gomorrhe proustien suscite cependant des réserves chez Colette, estimant à la fois qu'il y manque la peinture du plaisir des femmes, et qu'en réalité, pour elle, « c'est, n'en déplaise à l'imagination ou l'erreur de Marcel Proust, qu'il n'y a pas de Gomorrhe.³³ » Pour la défense de Proust, on pourrait dire que la *Recherche* reconnaît volontiers un plaisir entre femmes, mais il est et demeure inconnaissable, secret, mystère parmi le trou noir Gomorrhe. Ajoutons que l'homosexualité féminine sera pourtant abordée d'une manière semblable à celle de Proust plusieurs années après la mort de ce

²⁵ Colette, *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 360.

²⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 1211.

²⁷ *Ibid.*, p. 1883.

²⁸ *Ibid.*, p. 1883-1884.

²⁹ Véronique Dufief-Sanchez (dir.), *Colette*, p. 51.

³⁰ *Ibid.*, p. 50-51.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² *Ibid.*, p. 50.

³³ Colette citée dans Julia Kristeva, *Le génie féminin 3. Colette*, p. 502.

dernier, dans *Le Pur et l'impur* publié en 1932, en raison, selon Jacques Dupont, « [d']une forte inhibition [...] devant l'ampleur du territoire littéraire dont Proust s'était emparé.³⁴ »

Colette et Proust écrivains partagent également les thèmes de l'amour, de la jalousie, de la guerre. Leurs pages sur le premier conflit mondial ne manquent pas d'évoquer les vêtements, la mode « très "guerre"³⁵ », l'imprudence de certains Parisiens lors des bombardements, ou les attaques des avions, les répliques des canons, belles malgré la peur, l'horreur. Dans *Les heures longues*, on évoque, en regardant le ciel, « un vol d'ailes ennemies³⁶ », et les « canons [qui] fleurissent l'azur de roses blanches.³⁷ » Dans *Le Temps retrouvé*, les avions sont comparés à des « fusées³⁸ » laissant dans leur trajectoire pour « rejoindre les étoiles³⁹ » « une pâle poussière d'astres⁴⁰ ».

Au chapitre de l'amour, Colette interroge surtout, comme le souligne Martine Reid, en en « parl[ant] sans cesse⁴¹ », le « rapport⁴², prodigieusement simple et parfaitement compliqué, qu'entretiennent entre eux les hommes et les femmes mus par la "force exceptionnelle⁴³" de ce sentiment, par "son aristocratie de bourreau⁴⁴" (*Le Blé en herbe*)⁴⁵ ». Les femmes de Colette sont libres, fortes, lucides, les hommes beaucoup moins. Quant à Proust, dans l'inachevé *Jean Santeuil* comme à travers la *Recherche*, les rapports hommes-femmes se révèlent empoisonnés par la jalousie, le manque, le doute, le vide et l'horreur du vide, ou dévalués par l'ennui, l'indifférence de l'homme qui aime une

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 2151.

³⁶ Colette, *Œuvre*, vol. II, p. 494.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 2212.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Colette *l'affranchie*, *Le Monde*, Hors-série, septembre-octobre 2015, p. 16.

⁴² C'est l'auteure qui souligne.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Colette *l'affranchie*, *Le Monde*, Hors-série, septembre-octobre 2015, p. 16.

femme sinon libre dans des choix forts, du moins libérée du « collier de [ses] regards⁴⁶ », pour emprunter cette image à *Claudine en ménage*. Un collier de prisonnière, d'étranglement psychique, une possession morale qui perd son sens dès que le contrôle physique est assuré, repris, dès ces minutes où la vagabonde, la disparue a été ramenée auprès de son « propriétaire » par la ruse ou reconquise par le mensonge, le *bluff*. Notons que, dans une certaine mesure, les amours homosexuelles procèdent également de ce type de rapports de domination. Les sentiments dévorants et destructeurs de Charlus pour Morel en sont un exemple.

Cette fluctuation proustienne de la valeur de l'aimée absente ou présente est commune à la relation de Mitsou et du Lieutenant Bleu. Ce dernier l'a aimée à travers leurs lettres et puis plus rien : « j'ai cessé, en la voyant, d'être amoureux de Mitsou.⁴⁷ » Le jeune Robert ne va pas jusqu'à tenir l'amour comme une sorte d'inflation de l'imagination, qui seule s'emballa, sans rapport aucun avec la personne aimée, tel qu'on le relève chez Proust dès *Jean Santeuil*, et notamment dans l'une de ces sentences mélancoliques, acérées, arides de la *Recherche* : « Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée⁴⁸. » L'amour fait galoper l'imagination, l'aimée réelle y tient de moins en moins de place. Cet extrait d'*Albertine disparue* évoque d'ailleurs l'image de la personne à travers ses lettres, le tout exalté par l'amour, magnifié par l'attente, puis confronté à ce qu'elle est en réalité :

Cependant, je relisais ma lettre et j'étais quand même déçu du peu qu'il y a d'une personne dans une lettre. Sans doute les caractères tracés expriment notre pensée, ce que font aussi nos traits ; c'est toujours en présence d'une pensée que nous nous trouvons. Mais tout de même, dans la personne, la pensée ne nous apparaît qu'après s'être diffusée dans cette corolle du visage épanouie comme un nymphéa. Cela la modifie tout de même beaucoup. Et c'est peut-être une des causes de nos perpétuelles déceptions en amour que ces perpétuelles déviations

⁴⁶ *Claudine en ménage*, p. 159.

⁴⁷ Colette, *Œuvre*, vol. II, p. 707.

⁴⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 1943.

qui font qu'à l'attente de l'être idéal que nous aimons, chaque rendez-vous nous apporte une personne de chair qui tient déjà si peu de notre rêve⁴⁹.

La peur et le mystère de l'être aimé sont également présents chez les deux écrivains. Alors que chez Proust l'autre est aimé, haï, fautif, cruel et inconnaissable, chez Colette, sa maîtresse se dit n'avoir toujours rien compris à Chéri, et dans *L'Entrave*, l'autre « trop jeune⁵⁰ » fait peur jusqu'au goût du renoncement à l'amour. Chez Colette, c'est l'amour même, et non une Albertine vagabonde, qui concentre craintes et désillusion. Jean parle d'ailleurs à Renée Néré de « l'idée fausse que tu te faisais, non de moi, mais de l'homme, l'homme, ton ennemi, ta bête noire...⁵¹ » Mais l'amour proustien est lui aussi dévoré d'illusions perdues, de mélancolie. Toutefois, seul l'oubli, force lente qui, comme l'eau, peut tout détruire, fait s'écarter l'amour, et non un renoncement réfléchi.

Il y a également chez Proust et Colette l'idée paternaliste, bien de leur époque, d'une femme qui, dans la relation amoureuse, sera créée par l'homme, sortie de sa cuisse presque : le narrateur proustien se félicite d'avoir transformé son Albertine de Balbec, qui apprend bien et vite, en une jeune femme instruite, qui a des lectures et sait s'habiller. Quant à Colette, Renée Néré dit à Jean : « Tu goûtes, sous ton immobilité outragée, le regret, qui t'égale à un dieu défaillant, le regret furieux de ne m'avoir pas créée.⁵² » Cette idée est présente plus d'une fois dans l'œuvre de Colette.

Les deux écrivains ont également des affinités esthétiques et stylistiques, à travers la « tendance continuelle à l'anthropomorphisation des animaux ou des inanimés (de la nature en particulier)⁵³ », écrit Philippe Chardin dans *Le Cercle de Marcel Proust II*. Ainsi, les chiens ou les chats de Colette comme les miroirs, les meubles de Proust sont

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1945.

⁵⁰ Dans cette œuvre, l'homme aimé par Renée Néré a pourtant le même âge qu'elle : trente-trois ans.

⁵¹ Colette, *Œuvre*, vol. II, p. 460.

⁵² *Ibid.*, p. 441.

⁵³ Jean-Yves Tadié (dir.), *Le Cercle de Marcel Proust II*, p. 105.

dotés de psychologie, de présence humaines. Ils constituent des êtres, ils en envoient les signes. Par là, les végétaux, les animaux présentent différence et continuité avec les humains, et nous renseignent autant sur eux que sur la subjectivité qui les perçoit, les traverse, à travers cette sensibilité proustienne, souvent synesthésique, ou la fine sensualité colettienne. Cette chair du monde est chez eux rendue sensible et communicable par un style hyperconscient, très maîtrisé et affiné, qui se veut vision, forcément unique, de la réalité perçue. L'écriture *travaille*, elle tente de peindre, de reconstruire cette vision, pour que les mots portent toujours cette « marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité.⁵⁴ » Si Proust croit essentiel de « s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression⁵⁵ », dans un procédé qui fait penser à la distillation en parfumerie, Colette veut les infuser de la sensualité de son rapport au monde, le tout non sans pensée, sans une philosophie illustrée mais ni conceptualisée ni revendiquée. Ajoutons que, tel qu'on l'a vu, la manière d'être en relation avec ces êtres, ces choses, avec l'autre, diffère cependant chez les deux écrivains.

Les deux auteurs partagent par ailleurs un certain goût pour les métaphores et les comparaisons animalières, une semblable tentation, une « satisfaction de zoologiste⁵⁶ ». On connaît la « grenouille en couches⁵⁷ » ou le « troupeau de vaches⁵⁸ » sortis de l'esprit d'Oriane qui forme ces mots que l'on se raconte, se répète et mange froid le lendemain⁵⁹,

⁵⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cité dans Jean Milly, *Proust et le style*, p. 74.

⁵⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 2274.

⁵⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 2320.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 907 : « c'est la grenouille qui a réussi à devenir aussi grosse que le bœuf. Ou plutôt ce n'est pas tout à fait cela, parce que toute sa grosseur s'est amoncelée sur le ventre, c'est plutôt une grenouille dans une position intéressante. [...] j'avoue n'avoir jamais vu de grenouille en couches. »

⁵⁸ *Ibid.*, p. 923 : « Je reconnais qu'elle n'a pas l'air d'une vache, car elle a l'air de plusieurs, s'écria Mme de Guermantes. Je vous jure que j'étais bien embarrassée voyant ce troupeau de vaches qui entrait en chapeau dans mon salon et qui me demandait comment j'allais. »

⁵⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 1104 : « le mot se mangeait encore froid le lendemain à déjeuner, entre intimes qu'on invitait pour cela ».

en sachant que dans le monde il faut « avoir la dent dure, emporter le morceau⁶⁰ ». On se souvient peut-être aussi de ces femmes sans âge du *Temps retrouvé*, qui « étaient des monstres, et elles ne semblaient pas avoir plus "changé" que des baleines.⁶¹ » Le bestiaire de Colette n'est pas en reste, avec une « vache blonde⁶² » et un « monstre batracien⁶³ », dans *L'Ingénue libertine*, ou encore une « sale bête⁶⁴ », tel qu'Antoine qualifie Minne. Il serait sans doute intéressant de mettre en parallèle d'autres éléments stylistiques, comme l'usage – évolutif – de la parenthèse et du tiret chez les deux écrivains, « procédé par avance éminemment proustien⁶⁵ », écrit Jean Milly dans *Proust et le style*, dans un commentaire sur *Jean Santeuil*. Au plan thématique, les relations fusionnelles et conflictuelles mère-enfant pourraient être croisées de manière approfondie, en s'intéressant aussi, et peut-être surtout, aux écrits antérieurs à la *Recherche*.

Il y a chez Proust et Colette des « affinités sélectives⁶⁶ », comme le dit Michel Schneider⁶⁷. Tous deux sont les auteurs d'une œuvre construite de paradoxes, d'ambiguïtés, de conflits. Tous deux semblent aussi avoir voulu exploiter dans l'écriture les possibles de l'amour, de la sexualité, la douleur et la peur d'aimer, la difficulté de connaître l'autre, les métamorphoses des êtres et du monde, dont la création a eu lieu non « une fois pour toutes⁶⁸ », mais « nécessairement tous les jours⁶⁹ ». Proust et Colette : une vie à écrire, une vie à écrire la vie, les formes de vie, pour connaître mais aussi vivre. Dire « Je » qui est soi mais forcément un autre, une construction de la fiction mais avant tout de l'écriture, de l'art. Écrire comme ce qu'il faut pour vivre. Écrire, pour Colette,

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1086.

⁶¹ *Ibid.*, p. 2321.

⁶² Colette, *L'Ingénue libertine*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 128.

⁶³ *Ibid.*, p. 131.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁵ Jean Milly, *Proust et le style*, p. 4.

⁶⁶ *Colette l'affranchie*, *Le Monde*, Hors-série, septembre-octobre 2015, p. 105.

⁶⁷ Il fera en 2017 une présentation sur Proust et Colette à l'École Normale Supérieure de Paris.

⁶⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, p. 2208.

⁶⁹ *Idem*.

parce que c'est un « besoin "membre"⁷⁰ », parce que c'est son sort⁷¹. Écrire, pour Proust, parce que l'art est le seul remède à la vérité, la littérature la seule vie habitable, l'unique vie vivante, le seul temps qui vaille. Le fil d'Ariane qu'est l'écriture chez Proust comme chez Colette leur a permis de devenir qui ils étaient et de ne jamais y renoncer.

⁷⁰ Colette, *Derniers écrits*, OCC, XIV, P. 61, citée dans Julia Kristeva, *Le génie féminin* 3. Colette, p. 521.

⁷¹ « Écrire ne conduit qu'à écrire. Avec humilité, je vais écrire encore. Il n'y a pas d'autre sort pour moi. » Colette, citée dans Michel Schneider, « Les affinité sélectives », *Le Monde*, Hors-série, p. 108.

Alessio Marziali Peretti

Les identités éditoriales de Colette en Europe et aux Etats-Unis. *Juger un livre à sa couverture*

Dans son célèbre essai *L'ordre des livres*, Roger Chartier souligne que « les auteurs n'écrivent pas des livres : ils écrivent des textes »¹. Ces textes deviennent chaque fois des livres différents, des éditions différentes. Ils sont toujours filtrés par leurs aspects matériels. Cela est vrai surtout pour les œuvres littéraires publiées en dehors de leur pays d'origine. Ces œuvres acquièrent des identités plus ou moins différentes selon les choix des éditeurs, des traducteurs et des autres figures professionnelles qui contribuent à l'adaptation et à la publication du livre dans un contexte linguistique et culturel différent.

La réception des œuvres de Colette hors de France est un champ d'étude pour l'essentiel encore inexploré. Les contributions existantes portent surtout sur l'analyse des traductions produites en langue italienne et anglaise, mais il manque encore une réflexion dédiée aux différentes identités que ces œuvres ont prises. Dans les pages suivantes, je tenterai de jeter les bases pour une étude de ce genre, en me concentrant sur certains points fondamentaux de l'histoire éditoriale des œuvres de Colette dans les milieux allemand, espagnol, italien, anglais et américain. Pour des raisons de longueur, je me limiterai aux œuvres publiées en volume, tout en mettant de côté l'analyse de la diffusion des récits brefs que, à cause de la publication souvent autonome dans des revues, aurait besoin d'une étude à part. Toujours à cause de l'espace limité, mais aussi du fait de l'hétérogénéité des données que j'ai pu recueillir, mon analyse ne pourra que dessiner un panorama partiel, avec l'espoir de susciter d'autres et nouvelles études critiques sur cette même question.

Avant de commencer, il faudra se souvenir du fait que l'analyse de la première production de Colette doit se confronter avec le problème de la paternité partagée de Colette avec son mari Henry Gauthier-Villars, sous le pseudonyme de Willy². Cela implique que d'édition en édition le nom de l'auteur sur la couverture change : de l'original « Willy » on passe par « Willy et Colette

¹CHARTIER, Roger, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*.

²Pour ce qui concerne l'affaire Willy, Cf. au moins CARADEC, François, *Willy: le père des Claudine*, Paris, Fayard, 2004 et HOLLANDER, Paul (d'), *Colette, ses apprentissages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal ; Paris, Klincksieck, 1978.

Willy », « Colette » et finalement « Colette et Willy » dès 1955, à cause de l'intervention de Jacques Gauthier-Villars, le fils d'Henry. Les éditions étrangères, on le verra bien, se rapportent au problème auctorial de manière significativement différente.

Finalement, au cours de cette étude, je ferai souvent allusion à la figure professionnelle de l'éditeur. Il s'agit d'un métier qui a profondément changé au cours du XX^e siècle, jusqu'à arriver à la configuration actuelle ; il est donc évident que je ne pourrai pas rendre compte de ses particularités diachroniques, pour lesquelles je renvoie aux travaux spécialisés.

Les œuvres en langue allemande

Les premières œuvres à apparaître en allemand sont les quatre *Claudine*, publiés à Budapest entre 1902 et 1903 : *Claudine's Schuljahre*, *Claudine's Ehe* et *Claudine geht* traduites par Georg Nördlinger et *Claudine in Paris* dans la traduction de Franz Hofen. L'éditeur est Gustav Grimm³, connu des études françaises pour la publication sans autorisation des premières traductions vers l'allemand de plusieurs œuvres de Zola, comme *Nana* et le reste du cycle des *Rougon-Macquart*⁴, tout comme celles de Mirbeau⁵. Comme le souligne Norbert Bachleitner, « Grimm profitait de la censure hongroise, traditionnellement beaucoup moins sévère que la censure allemande, voire autrichienne ». Effectivement, la plupart des matériaux que cette maison d'édition produisait étaient destinée directement au marché allemand, en particulier la littérature érotique mais aussi les publications de nature pornographique, telles que des photographies ou des cartes postales⁶. Le choix de s'établir à Budapest était donc dicté par des raisons bien concrètes, qui permettaient à Grimm une certaine liberté de manœuvre sans le risque d'être rejoint par les forces de l'ordre de l'Allemagne.

La célébrité de Grimm en tant qu'éditeur d'œuvres scandaleuses et érotiques était donc évidente aux yeux des lecteurs du temps. Les *Claudine* ont pris par reflet la même caractérisation. Outre le fait qu'elles sont privées d'illustrations, je n'ai malheureusement pas pu trouver d'autres informations à propos des caractéristiques physiques de ces éditions, qui demeurent assez rares.

En 1906, c'est encore Grimm qui publie les deux volumes de *Minne, Minna* et de *Minna's Geständnisse*. De même que les *Claudine*, elles aussi signalent Willy comme auteur. Le succès de

³ NORELL, Donna M., *Colette. An Annotated Primary and Secondary Bibliography*, New York ; London, Garland, 1993, signale l'existence de l'éditeur Ebb, qui publie aussi les *Claudine*, Cf. Appendix B. Je n'ai trouvé aucune information à propos de l'existence de cette édition et de cet éditeur.

⁴ BARJONET, Aurélie, « "Le mieux est de rester volé et content". Armin Schwarz et Gustav Grimm, pirates des œuvres de Zola », *Cahiers naturalistes*, 81, 2007, pp. 181-96.

⁵ BACHLEITNER, Norbert, « Traduction et censure de Mirbeau en Autriche », *Cahiers Octave Mirbeau*, 8, 2001, pp. 396-403.

⁶ STARK, Gary D., « Pornography, Society, and the Law In Imperial Germany », *Central European History*, 14, n. 3, 1981, pp. 200-229, en particulier pp. 208-209.

ces œuvres paraît avoir été bon puisque Grimm proposa en traduction au moins deux autres livres signés Willy : *Ein hässlicher Herr (Un vilain monsieur!)* en 1908 et *Pimprenette* en 1911.

Pendant ce temps, les chroniques austro-hongroises et allemandes découvraient l'existence de Madame Colette Willy. Le 3 janvier 1907, la mise en scène de la pantomime *Rêve d'Égypte* fut interrompue par les protestations du public du Moulin Rouge; sur la scène il y avait Colette et Missy. Le fait a été rapporté par plusieurs journaux et revues, en particulier de Vienne et de Budapest, avec des descriptions emphatiques de la révolte du public⁷.

Bien que le nom de Colette ait commencé à être connu hors de France, aucune de ses œuvres n'a plus été traduite jusqu'en 1927, quand l'éditeur Curt Weller & Co. publie les deux romans *Chéri* et *Chéri Ende*, dans la traduction de Hans Jacob. Il est difficile de dire si l'intention de l'éditeur était de poursuivre avec la publication d'autres œuvres, puisque des difficultés de nature économique le portent à abandonner le projet de sa maison d'édition⁸. La même année, l'éditeur Paul Zsolnay, en activité depuis trois ans, inaugure une autre opération de publication. Pendant les quatre années suivantes il a publié huit œuvres de Colette, avec un tirage qui va de 5000 à 15000 exemplaires⁹. *Mitsou, Die Fessel (L'entrave), Renée Néré : Das Schicksal einer Frau, Tagesanbruch (La naissance du jour), Mein Elternhaus (La maison de Claudine), Die Andere (La seconde), Friede bei den Tieren (La paix chez les bêtes), Komödianten: Meine Gefährten und ich (L'envers du music-hall)*. Il s'agit d'édition sans illustrations, avec des couvertures rigides marquées par le symbole de l'éditeur¹⁰. Il est intéressant de noter les glissements sémantiques de certains titres, ce qui amène *La vagabonde* à se trouver appelée par son nom et *L'envers du music-hall* à se transformer en « Comédiens : mes compagnons et moi », un titre qui a suscité l'ironie de la même Colette, qui a commenté : « Qui diable a pu vous donner l'idée d'appeler 'Comédiens' un livre où il n'y a même pas la silhouette d'un seul comédien? »¹¹. Du 1931 et pendant toute la période nazie, Colette n'a plus été publiée ou republiée en allemand. Zsolnay, d'origine juive, a dû s'exiler en Angleterre. Mais en 1945 il rentre en directeur dans sa maison d'édition et reprend les publications. Si les traductions allemandes avaient recommencé à circuler dès le milieu des années 1940, c'est la mort de l'auteur qui donne une énorme impulsion en 1954. L'écho de sa disparition, accompagnée par les funérailles nationales, a poussé l'Europe entière à consacrer une attention majeure à sa

⁷ Par exemple dans *Kronen Zeitung*, Wien, 5 Jänner 1907, n. 2521, p. 7.

⁸ BOSCH, Manfred ; KLÖCKLER, Jürgen, « Der Verleger Curt Weller. Zu seinem 100 Geburtstag », *Hegau*, 53, 1997, pp. 179-198.

⁹ HALL, Murray G., *Der Paul Zsolnay Verlag: Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil*, Berlin, De Gruyter, 1994, particulièrement pp. 66-68.

¹⁰ Pour ce qui concerne la qualité des traductions, voir l'analyse de KÖHLER, Hartmut, « Traduire en allemand l'œuvre de Colette », *Colette, Nouvelles approches critiques. Actes du Colloque de Sarrebruck (22-23 juin 1984)*, réunis et publiés par BRAY, Bernard, Paris, Nizet, 1986, pp. 177-188.

¹¹ HALL, Murray G., *op. cit.*, p. 68.

figure¹² et à ses œuvres. Le travail éditorial autour de Colette grandit exponentiellement. Beaucoup des titres inédits en allemand sont publiés, comme *Le blé en herbe*, qui prend le titre curieux de *Erwachende Herzen*, c'est-à-dire « les cœurs qui s'éveillent », ou *L'ingénue libertine*, qui devient *Geträumte Sünden*, « péchés rêvés ». Les traductions de Zsolnay sont proposées en format de poche précisément en 1954 pour les éditions Rowolht, qui en modifient considérablement la présentation graphique. Comme le note Köhler¹³, ces modifications « font glisser l'ensemble de sa production romanesque vers un certain genre, plutôt un genre certain de littérature de kiosque, tels les romans de Claudia, *Un été passé dans le péché*, *Moi et mes hommes*, *Trois femmes sous un toit* ou autres polissonneries aspergées d'eau de rose »¹⁴. Si l'on examine la couverture de *Geträumte Sünden*, celle d'*Erwachende Herzen* ou celles de la série des *Claudine*, dont fait partie aussi la traduction de *La retraite sentimentale* grâce à l'explication du nom de Claudine dans le titre allemand, on comprend bien la critique de Köhler. Ce type d'éditions veut s'adresser évidemment à un public féminin, surtout jeune, à la recherche de romans à l'eau de rose. Cela devient encore plus évident si l'on confronte ces couvertures avec les autres du catalogue Rowolht de la même période¹⁵.

La situation change avec l'intervention de l'éditeur S. Fischer qui, à partir des années 1970, publie les quatre premiers *Claudine* avec la nouvelle traduction de Lida Winiewicz et avec une nouvelle conception graphique ; toujours pensée pour un public féminin mais aux tonalités bien plus sérieuses¹⁶. Dans les années 1980 c'est le tour de Droemer Knauer, qui propose un modèle presque enfantin dans les illustrations des couvertures¹⁷.

Ce qui caractérise la façon de présenter les œuvres de Colette par ces éditeurs c'est l'absence totale de l'élément autobiographique. Il n'y a aucune superposition entre l'auteur et ses personnages féminins, ce qui caractérise au contraire les éditions françaises et qui, en réalité, vient d'une volonté de Colette (et avant tout de Willy) de se construire une certaine image publique. Les romans sont présentés comme une littérature de genre inférieur, peu engagé.

Qu'est-ce qu'il y a, aujourd'hui, de disponible en langue allemande ? Une grande partie des œuvres de Colette a été traduite mais peu d'entre elles demeurent disponibles. Une recherche sur les principaux sites d'e-commerce de langue allemande – tels que amazon.de, thalia.de et das-buch.at,

¹² Cf. les réflexions assez partielles de WAGNER, Hurst, « L'œuvre de Colette en Allemagne », *Colette, Nouvelles approches critiques. Actes du Colloque de Sarrebruck (22-23 juin 1984)*, réunis et publiés par BRAY, Bernard, Paris, Nizet, 1986, pp. 189-203.

¹³ KÖHLER, Hartmut, *op. cit.*, p. 180.

¹⁴ Pour une analyse détaillée du catalogue et de la ligne éditoriale de Rowolht dans cette période voir: GIESELBUSCH, Hermann ; MOLDENHAUER, Dirk ; NAUMANN, Uwe ; TÖTEBERG, Michael (Hrsg.), *100 Jahre Rowolht. Eine illustrierte Chronik*, Reinbek bei Hamburg, Rowolht, 2008.

¹⁵ Il est quand même intéressant de noter la précision avec laquelle le dessinateur reproduit les détails mentionnés dans le livre. C'est le seul illustrateur, parmi les œuvres illustrées de Colette que j'ai pu consulter, à présenter une Claudine blonde, dans sa robe blanche, quand elle accueille le Préfet. Cf. Fig. 1.

¹⁶ Voir les reproductions en annexe.

¹⁷ Voir les reproductions en annexe.

montre que l'on peut aisément lire : *Le blé en herbe*, avec son titre de *Erwachende Herzen* dans la traduction des années 50 de Stefanie Neumann ; la saga de *Chérie*, qui a éveillé de l'intérêt après l'adaptation cinématographique de Stephen Frears de 2009 ; *La chatte*, dans deux éditions différentes, *Die Katze aus dem kleinen Café* et *Eifersucht* (à la lettre « Jalousie ») ; *Von Hunden, Katzen und anderen Lebensgefährten* qui recueille beaucoup des textes consacrés aux animaux et aussi ceux des *Dialogues de bêtes* ; enfin *Frauen*, entre anthologie et recueil de contes. L'histoire éditoriale de Colette en allemand a ainsi dépassé les quatre millions d'exemplaires vendus.

Colette en Espagne

En Espagne, les *Claudine* sont les premières œuvres traduites. Les quatre livres paraissent en 1903 avec des traductions de Luis Ruiz Contreras, écrivain, journaliste et dramaturge de la *Generación del 98*, pour deux maisons d'édition différentes de Madrid. La première est celle d'Ambrosio Pérez y Compañía, à propos de laquelle je n'ai pas pu trouver d'informations détaillées ni voir des exemplaires. Les autres publications de l'éditeur détenues par les bibliothèques espagnoles montrent un catalogue assez éclectique, qui va des œuvres narratives à la publication de documents officiels. L'autre éditeur, Francisco Beltrán, est beaucoup mieux documenté. Il fait partie des personnages les plus importants du marché du livre dans les premières années du XX^e siècle¹⁸. Après un début comme libraire, il commence, déjà à la fin du XIX^e siècle, son activité d'éditeur de critique littéraire, philosophie, histoire, sociologie, pédagogie, littérature internationale et étrangère. *Claudina en la escuela*, *Claudina en Paris*, *Claudina en su casa* et *Claudina desaparece* ont été publiés dans sa *Librería española y extranjera*, avec un graphisme identique à celui des éditions françaises¹⁹. Le seul livre qui fait exception est *Claudina en su casa*, qu'il publie avec une illustration de couverture inédite, parce que l'édition du « Mercure de France » de 1902 n'en présentait aucun.

En 1907, la « Sociedad de ediciones literarias y artísticas - Librería Paul Ollendorff », une branche du même éditeur Ollendorff²⁰ qui avait publié les *Claudine* en France, propose la traduction, encore par Contreras, de *La retraite sentimentale*, qui devient *Claudine sola*. Le choix du titre est probablement une tentative de lier explicitement l'œuvre à la série des *Claudine*, afin que le changement d'éditeur et du nom de l'auteur, qui est ici, pour la première fois Colette Willy,

¹⁸ JIMENEZ, Martín-Hervás ; ÁNGEL, Miguel (2015). «Semblanza de Francisco Beltrán y de Torres (1869-1935)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED:<http://www.cervantesvirtual.com/obra/francisco-beltran-y-de-torres-madrid-1869-1935/>.

¹⁹ Cf. Fig. 4.

²⁰ BOTREL, Jean-François, *La "Sociedad de ediciones literarias y artísticas - librería Paul Ollendorff". Contribution à l'étude de l'édition en langue espagnole, à Paris, au début du vingtième siècle*, Talence, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1970.

ne dépaysent pas le lecteur. Cette édition présente en couverture une illustration très significative²¹. Il s'agit d'un dessin qui reproduit le portrait de Colette et Willy par Eugène Pascau, avec la particularité que la figure de Willy est représentée en transparence, avec une double référence, d'un côté, à son influence sur l'œuvre de Colette et, de l'autre, à la séparation du couple survenue depuis peu.

C'est encore Ollendorff qui publie, respectivement en 1908 et en 1913, un volume contenant les deux œuvres consacrées à Minne et un autre pour *La vagabonde*. Après, pour d'autres éditeurs, on trouve *La casa de Claudina* (1923), *Querido* (*Chéri*, 1924) et *Mitsou o la iniciación amorosa* (1929), outre de nouvelles éditions de *La vagabunda* et de *La retraite sentimentale*, qui prend alors le titre de *Retiro sentimental*.

On a donc très peu de choses imprimées avant la mort de Colette et jusque dans les années 1960. C'est le moment où l'éditeur Plaza & Janés, formé en 1959 par la fusion de Germán Plaza et de Josep Janés i Olive, publie les *Obras completas* de Colette en quatre volumes dans la collection *Los Clásicos del Siglo XX*. La publication, qui avait à la base un important travail de traduction à partir de l'édition française des *Œuvres Complètes* de la collection Le Fleuron, se poursuit entre 1963 et 1968 et sert de tremplin pour la diffusion ultérieure de chacune des œuvres en format de poche. Il faut souligner aussi que la maison d'édition Plaza & Janés avait, et a encore aujourd'hui, une réception qui n'est pas seulement espagnole, mais plus largement hispano-américaine.

À partir des années 1980, d'autres éditeurs mineurs commencent à s'intéresser à la réédition d'œuvres spécifiques. À de rares exceptions près, les traductions sont toujours les mêmes que pour Plaza & Janés. Les titres qui semblent susciter un intérêt majeur, encore aujourd'hui, sont les *Claudine*, *Lo puro y lo impuro*, *La gata*, *El trigo verde* ou *El blat tendre* (toutes les deux traductions de *Le blé en herbe*) et *Chéri* (qui récupère son nom original), ce dernier republié, comme on pouvait s'y attendre, en 2009, au moment de la diffusion du film tiré du livre. Comme pour le milieu allemand, les aspects autobiographiques sont presque absents dans les éditions espagnoles de Colette. Les images de couverture sont toujours des illustrations, qui représentent souvent des figures féminines peu caractérisées ou des animaux. Ce n'est qu'au cours des dernières années qu'on voit une utilisation croissante des photos de Colette, comme par exemple pour les rééditions en 2005 des *Claudine* de l'éditeur Lumen, ou pour l'édition de *Prisioneros y paraísos* de l'éditeur Nortedur en 2008, ou encore pour *El fanal azul* de l'éditeur Blacklist en 2011, proposé notamment avec la nouvelle traduction de l'écrivain Adolfo García Ortega²². On peut voir une attention plus grande aux aspects autobiographiques aussi dans les quatrièmes de couverture, par exemple celle de *La gata* de Nortedur du 2008 : « La gata reúne lo ficticio, lo íntimo, lo real y lo pasional del amor,

²¹ Cf. Fig. 5.

²² Cf. Fig. 6.

lo imaginario y lo autobiográfico, en un lenguaje directo y un tanto mordaz que nos introduce en el rico mundo sensitivo de Colette ». Ou, encore, celle de *Chéri* chez l'éditeur Debolsillo en 2010: « *Chéri*, una de la novels más conocidas de Colette y la que mejor refleja las experiencias íntimas dela autora, se ha convertido en un clásico del siglo XX ».

En Italie.

La culture italienne du début du XX^e siècle était très intéressée à tout ce qui se passait au-delà des Alpes. Les noms de Willy et de Colette apparaissent plusieurs fois dans les sections des quotidiens, comme le *Corriere della sera*, dédiées à l'actualité parisienne. Toutefois, la première réception des œuvres de Colette semble ne pas saisir les aspects scandaleux de certains de ses sujets. Les premiers titres à être traduits sont les quatre *Claudine*, publiés en 1906 par l'éditeur de Florence Adriano Salani, dans sa « Biblioteca illustrata Salani »²³. Comme le proclame la description de la collection, elle comprenait « romanzi, lettura amene, lettura per fanciulli, libri per tutti. [...] Chiunque, con lieve spesa, potrà formarsi una piccola ed elegante biblioteca familiare ». La scandaleuse *Claudine* est donc présentée aux lecteurs italiens en tant qu'œuvre pour toute la famille. Si la couverture de *Claudina a scuola* est presque la même que celle de l'édition française, pour les autres livres Salani propose des illustrations inédites, bien qu'inspirées des éditions françaises. Par exemple, la couverture de *Claudina maritata*, qui, comme déjà souligné, n'était pas illustrée dans l'édition du « Mercure de France » de *Claudine en ménage*, présente une figure féminine qui porte une robe très similaire à celle de la couverture de l'édition de 1903 chez Ollendorff de *Claudine s'en va*²⁴.

Tout le public ne semble pas avoir apprécié ces œuvres. Renato Serra, écrivain et critique littéraire italien, « soulignait en 1907 que l'auteure française présentait un problème d'ordre moral. Cette gêne est bien exprimée par le regret du critique de se voir mêlé à une foule de lecteurs d'un genre assez équivoque - est-ce littérature? ou bien pornographie? se demande-t-il? - et de se voir incapable de décider si ces livres témoignent d'une hardiesse d'artiste ou bien s'ils relèvent d'une impudence commerciale »²⁵. Cette caractérisation est destinée à rester collée à Colette jusqu'à présent.

En général, la réception italienne de l'œuvre de Colette s'oriente immédiatement vers une forte attention à son aspect autobiographique. L'accueil peu favorable, toutefois, freine l'intérêt des éditeurs jusqu'en 1920, quand l'éditeur Facchi de Milan publie *La vagabonda*, dans une collection érotique. Cette dernière est suivie par *Mitsou* en 1929 dans la revue *Le grandi firme*, habituellement

²³ Pour Salani, Cf. MARCHETTI, Ada Gigli, *Libri buoni e a un buon prezzo: le edizioni Salani (1862-1986)*, Milano, Angeli, 2011.

²⁴ Cf. Fig. 7.

²⁵ CADEDDU, Paola, « Idéologie et réception. Colette en Italie entre fascisme et morale catholique », *Transalpina*, 18, 2005, p. 168.

intéressée au roman humoristique ou croustillant, et par *La vagabonda* (1933), dans une nouvelle traduction de l'écrivain Carola Prosperi, *L'amato* (*Chéri*, 1934), *L'ancora* (*L'entrave*, 1934) et *La gatta. Sette dialoghi di bestie* (1935) pour Mondadori. Toutes les œuvres publiées par Mondadori pendant cette période sont parues dans la collection « Medusa », la seule qui réussit à éviter la censure fasciste et en même temps à proposer aux lecteurs italiens des œuvres étrangères.

Pris entre la morale catholique d'un côté et le durcissement du régime fasciste de l'autre, l'intérêt pour Colette disparaît jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Dès 1945 l'éditeur de Modène Guanda publie la première édition italienne de *Le blé en herbe*, titre fidèlement traduit comme *Il grano in erba*. Ensuite, les éditeurs Mondadori, Casini et Rizzoli commencent à proposer tout ce qui manque ou a rééditer dans de nouvelles traductions des œuvres déjà publiées, avec une prolifération d'éditions dans les années suivant la mort de l'auteur. Rizzoli, entre 1955 et 1958, republie les quatre *Claudine* dans une nouvelle traduction de Laura Marchiori, réutilisée dans ces mêmes années par Casini. Mondadori, pour sa part, propose *Julie de Carneilhan* en 1958, *Gigi e altri racconti* en 1959 et *Il mio tirocinio*, c'est-à-dire *Mes apprentissage*, en 1964 dans une éditions qui contient aussi une nouvelle traduction de *Le blé en herbe*. Comme le souligne Paola Cadeddu, la donnée la plus intéressante de la réception italienne de Colette est le renouvellement continu des traductions, sans possibilité apparente de produire une version « capable de reconstruire un portrait précis et minutieux de Colette et de son écriture »²⁶. On peut penser par exemple à *La vagabonde*, qui a été traduite pas moins de huit fois, la dernière en 2000. Cadeddu a analysé la traduction de *La chatte* d'Enrico Picensi du 1935, en soulignant qu'il était « constamment centré sur la reproduction d'un bon texte italien et italianisé [...] Le résultat, c'est que les lecteurs italiens découvrent une Colette trop italianisée qui a perdu un langage de précision auquel elle avait travaillé si longtemps pendant toute sa vie et qui était la clé pour accéder à la représentation de son monde sensible, auquel les lecteurs de Picensi n'ont pas accès »²⁷.

La situation commence à changer avec l'intérêt pour l'œuvre de Colette de la part de l'éditeur Adelphi, notoirement orienté vers un public cultivé. Il publie en 1980 *Il puro e l'impuro*, encore inédit en Italie, *Il mio noviziato*, nouvelle traduction du titre *Mes apprentissages* en 1981, *Chéri* en 1984, *La fine di Chéri* en 1985 et divers autres titres. Si, jusqu'à ce moment, la plupart des couvertures, surtout celles de Casini, présentaient en illustration des figures féminines, à partir de *Il puro e l'impuro* l'utilisation des photos de l'auteur se généralise, comme encore aujourd'hui.

À côté de cette attention de plus en plus cultivée, on trouve aussi, encore aujourd'hui, une lecture plus érotique de l'œuvre de Colette, comme le montre par exemple l'insertion de *L'ingenua*

²⁶ CADEDDU, Paola, « Les mille et un visages de Colette. Analyse de ses traductions en italien », *Cahiers Colette*, 27, 2005, pp. 197-202, p. 198.

²⁷ *Ibid.*

libertina en 1992 et de *La vagabonda* en 1994 dans la collection « Biblioteca dell'Eros » de l'éditeur milanais SE.

L'étape la plus importante de la réception italienne de Colette est, en tous cas, la publication en 2000 de *Romanzi e racconti* de Mondadori dans la collection de « I Meridiani ». Née en 1969 à l'imitation de la « Pléiade » française, la collection se propose la publication des écrivains les plus représentatifs de tous les temps et de toutes les littératures. En jouant un rôle canonisant pour les auteurs qui y sont inclus. Le volume a été publié sous la direction de Maria Teresa Giaveri et toutes les œuvres ont été retraduites avec une attention particulière aux études critiques les plus récentes et avec la volonté, donc, de fournir une version critique et plus fidèle à l'original français.

Actuellement, en Italie plusieurs livres sont encore disponibles à la vente et présents dans les catalogues des maisons d'édition, surtout Adelphi. Si la présence réelle en librairie est souvent faible, l'accès à Colette est encore assuré, surtout grâce à Internet.

En Angleterre et aux États-Unis

Eleanor Reid Gibbard, dans un article du 1977, a dressé la liste complète des traductions des œuvres de Colette produites en langue anglaise, pour ce qui concerne l'Angleterre et les États-Unis²⁸. On peut, donc, s'y référer ainsi qu'à d'autres interventions similaires consacrées à la reconstruction de cette histoire éditoriale²⁹. Ici, on se limitera à souligner les moments les plus importants et à proposer quelques réflexions. Il faut aussi relever que, presque pour toutes les éditions, les éditeurs anglais et américains choisissent d'utiliser une même traduction au même moment. Beaucoup de choix éditoriaux ont donc été influencés par ceux faits à chaque fois d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique. Ci-dessous on cherchera de souligner les spécificités propres à chacun.

Pour ce qui concerne l'Angleterre, la première œuvre à être publiée est *The Vagrant*, donc *La vagabonde*, par l'éditeur Eveleigh Nash en 1912. Il s'agit d'une initiative isolée, puisque rien d'autre n'est publié jusqu'en 1930. Quelles sont les motivations de ce retard par rapport au reste de l'Europe ? Sheila Hodges a essayé de donner quelques explications:

« This way partly, no doubt, because she is extraordinarily difficult to translate, with a rich and subtle vocabulary and a style which it is almost impossible to render satisfactorily into English. [...] Then, for Anglo-Saxon readers, there is the handicap of her attitude to love, so very different from ours. As an Observer profile pointed out, 'It would be easy for an English critic to say that she lowers love to the level of sensuality. It would be equally easy for a French admirer to reply that she has elevated sensuality to the level of love... It is Colette's

²⁸ GIBBARD, Eleanor Reid, « A Chronology of Colette in English Translation », *Philological Papers*, 23, 1977, pp. 75-93.

²⁹ Cf. NORELL, Donna M., *op. cit.*, et CLASSE, Olive, *Encyclopedia of Literary Translation Into English*, London; Chicago, Dearborn, 2000, pp. 295-297.

supreme gift that she avoids cynicism in fields, which are fertile for cynicism... Genuine passion, whatever the name we give it, is enrichment and an enlargement of the human spirit, and it is Colette's great virtue as a serious writer that she understands this. [...] There were more mundane reasons for Colette's failure to establish herself in England. She was considered very 'daring' then. 'We don't want any of those sex novels like Colette's, was a typical reaction of the circulating libraries; and without their support the sales of fiction were microscopic. When Reg Dignum tried to get pre-publication orders from a buyer (male) who bought for the libraries of a line passenger ships he had to give a solemn oath that there weren't any 'swear or sex words' »³⁰.

Donc trois explications possibles: la difficulté de traduction, la différence culturelle et la mauvaise réputation de Colette, définie comme *daring*, et de ses œuvres, *those sex novels*. Malgré ça, en 1929 l'éditeur anglais Victor Gollancz croit que le moment est venu de faire arriver Colette en Angleterre. Il choisit de publier neuf livres en l'espace de quatre ans : *Chéri*, *Claudine at School*, *Mitsou or How Girls Grow Wise*, *Claudine in Paris*, *Fanny and Jane (La seconde)*, *The Gentle Libertine (L'ingénue libertine)*, *The ripening corn*, *Morning Glory (La naissance du jour)* et *The Last of Chéri*. Le succès majeur est celui de *Chéri*, avec 14000 exemplaires vendus, suivi par *The Gentle Libertine*, avec 8000. Mais, en général, l'opération n'a pas le succès escompté, parce que le marché se trouvait saturé par la quantité de titres publiés dans un espace de temps aussi réduit.

Toutes ces éditions présentent la même jaquette jaune sable sans illustrations, caractéristique de la maison d'édition Gollancz³¹. On parle donc de livres qui veulent s'adresser au grand public, sans distinction de genre ou d'âge. Il est intéressant de voir que, là où il faut donner aussi le nom de Willy pour respecter la double paternité, il se trouve seulement à l'intérieur du livre, tandis que à l'extérieur apparaît, solitaire, le nom de Colette.

Les *Claudine* ne sont publiés que partiellement, dans la limite de deux premiers volumes. Mais, déjà en 1934, l'éditeur John Long, qui n'imprimera pas d'autres œuvres de Colette, publie une autre partie des *Claudine*, *The Innocent Wife*, c'est-à-dire *Claudine s'en va*. Le choix du titre, qui exclut le nom de la protagoniste, aboutit à une sorte de dénaturation de la continuité du récit et propose au lecteur un livre qui veut être presque autonome.

Comme pour les autres milieux linguistiques analysés, la période de la Deuxième Guerre mondiale manque de nouvelles publications. Pour l'Angleterre cette absence se prolonge jusqu'en 1951. À partir de cette année, sous l'impulsion des *Œuvres Complètes* françaises de la collection Le Fleuron, une autre vague de publications apporte de nouvelles traductions ainsi que des rééditions par l'éditeur Secker & Warburg, ceci jusqu'au 1964. Les 17 livres, présentés dans une *Uniform edition* cohérente surtout au niveau graphique, comprennent des retraductions de tous le titre déjà

³⁰ HODGES, Sheila, *Gollancz. The Story of a Publishing house (1928-1978)*, London, Gollancz, 1978, pp. 74-75.

³¹ Cf. Fig. 8.

publiés par Gollancz et, parmi les plus significatifs, *Julie de Carneilhan* (1952), *Gigi* (1952), *My Mother's House and Sido* (*La maison de Claudine*, 1953) ainsi que *My Apprenticeships* (1957). Les quatre *Claudine* ont été traduits par l'écrivain Antonia White et tous publiés avec le nom de la protagoniste : *Claudine at School* (1956), *Claudine in Paris* (1958), *Claudine Married* (1960) et *Claudine and Annie* (1962). Comme déjà remarqué, l'*Uniform edition* est unifiée par le graphisme, un motif géométrique qui se répète dans chaque volume avec des couleurs différentes, ce qui n'oriente pas l'édition vers un type spécifique de public.

Presque en même temps que la publication par Secker & Warburg, le célèbre éditeur Penguin commence à proposer les mêmes œuvres en format de poche. Si jusqu'à ce moment le graphisme de toutes les éditions demeurait plutôt sobre et sérieux, Penguin choisit d'utiliser des illustrations plus ou moins élaborées, représentant souvent des figures féminines, pas toujours cohérentes avec le récit. En général, elles étaient destinées à un public plus féminin que masculin.

Actuellement, au-delà des interventions de quelques éditeurs mineurs pour des volumes particuliers, la plupart des livres de Colette disponibles dans les librairies anglaises appartiennent à la collection « Vintage Classics » de Penguin. Les couvertures ont subi diverses évolutions jusqu'aux illustrations actuelles, qui présentent un graphisme similaire pour tous les volumes et qui montrent toujours une figure humaine, souvent féminine³². L'unique exception est *The Collected Stories of Colette*, avec la reproduction d'une photo de Colette modifiée selon les paramètres graphiques de la collection. En bref, l'aspect autobiographique de l'œuvre de Colette n'est pas présenté explicitement au lecteur.

Pour ce qui concerne les Etats-Unis, l'éditeur Charles Boni publie entre 1929 et 1932 les huit premiers livres de Colette, en commençant par *Chéri*. Avant cela, on ne trouve que deux traductions imprimées, le *Dialogue de bêtes* et *La paix chez les bêtes*. La particularité des éditions de Boni est qu'elles contiennent presque toutes à l'intérieur des illustrations originales. Il est intéressant de souligner le glissement de quelques titres : le plus évident est *Claudine à Paris*, qui devient *Young Lady in Paris*, avec la disparition du nom de la protagoniste. Aussi la couverture de *Claudine at School* mérite d'être commentée³³ : Claudine se trouve au centre d'un échiquier de neuf cases, au carrefour des lignes qui unissent verticalement Aimée et Mlle Sergent et horizontalement Armand Duplessis et Dutertre. Les autres cases représentent l'école, un cupidon, une Claudine impertinente au tableau et un lit. Donc, tout le récit est fragmenté en images très simples et le lecteur, même s'il n'a aucune information à propos du livre, pouvait se faire une idée du sujet. Une autre particularité de cette couverture est que, au contraire de l'édition anglais contemporaine, elle présente sans problème la double paternité de Colette et Willy.

³² Cf. Fig. 9.

³³ Cf. Fig. 10.

Le travail de traduction aux États-Unis est poursuivie par l'éditeur Farrar & Rinehart qui, entre 1932 et 1936, publie *A Lesson in Love (La naissance du jour)*, *The Pure and the Impure, a Case-book of Love*, *Duo*, *The Cat* et autres deux volumes des *Claudine*, *The Innocent Wife* et *The Indulgent Husband*, tous les deux avec l'omission du nom de la protagoniste. En outre, *The Innocent Wife*, c'est-à-dire *Claudine s'en va*, a été publié en 1935, donc une année avant *The Indulgent Husband*, c'est-à-dire *Claudine en ménage*. Ainsi que l'a souligné Margaret Wallace dans un article pour le *New York Times*: « those who have followed the adventures of Claudine hitherto will have no difficulty in fitting "The Indulgent Husband" (*Claudine en ménage*) into the sequence. While those who are making the acquaintance of this impish and witty young woman for the first time in the present novel, will find the episode chronicled here complete enough in itself and self-explanatory »³⁴. À propos de la traduction de *The Indulgent Husband*, il est intéressant de souligner le changement du titre, qui modifie le point de vue du roman en se focalisant sur l'infidélité de Renaud et en créant une opposition significative avec *The Innocent Wife*.

Pour les États-Unis les publications s'interrompent également en 1936 et ne reprennent que grâce à l'impulsion donnée par les *Œuvres Complètes* de la collection Le Fleuron. Le témoin passe à l'éditeur Farrar, Strauss & Cudahy, qui dans les dix années suivant 1951 reprend tous les romans déjà parus en Angleterre. Les publications se poursuivent jusqu'à nos jours sous l'étiquette éditoriale Farrar, Strauss & Giroux, avec une tendance générale à insérer plusieurs romans dans un même volume. Pour ce qui concerne les couvertures, dans un premier moment, dans les années 1950, elles reproduisent le modèle avec motif géométrique de l'*Uniform edition* anglaise de Secker & Warburg. Puis, dans les années 1970, quelques volumes sont réimprimés avec des illustrations de Jacqueline Schuman en couverture³⁵, dont les caractéristiques ne semblent pas signaler une volonté de s'adresser à un public particulier. Ensuite, dans la plupart des cas, nous retrouvons des illustrations représentant des personnages féminins avec de vagues rappels des récits. Finalement, les éditions Farrar, Strauss & Giroux de Colette, republiées entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, présentent des photos des sujets féminins habillés à la mode du début du XX^e siècle³⁶, en pointant ainsi un contexte historique daté. Il s'agit donc en général d'un type de graphisme qui vise dans la plupart des cas le public féminin, plus ou moins jeune.

Avant de conclure, il faut encore souligner que, au cours des années 1980 aux États-Unis, plusieurs œuvres de Colette ont été republiées, toujours dans les anciennes traductions, par l'éditeur Ballantine. Encore une fois, c'est la couverture de *Claudine at School* qui mérite l'attention³⁷. Elle

³⁴ WALLACE, Margaret, « Colette's Claudine », *New York Times*, 7 avril 1935, en ligne : <http://www.nytimes.com/books/99/10/17/specials/colette-husband.html>.

³⁵ Cf. Fig. 11.

³⁶ Cf. Fig. 12.

³⁷ Cf. Fig. 13.

représente une jeune femme charmante, habillée avec une petite robe jaune, qui cueille une fleur jaune. À côté du nom de Colette on trouve ces mots : « She knows a woman's heart and mind, body and soul... » avec des points de suspension chargés d'allusions, avec en sous-titre: « The ripe innocence and budding sensuality of youth... ». Tous ces éléments explicitent de manière flagrante un certain érotisme, qui semble être, encore un fois, adressé surtout à un public féminin plutôt que masculin.

*

Je n'ai proposé ici qu'une petite partie d'une réflexion plus ample qui concerne, d'un côté, l'histoire éditoriale des œuvres de Colette et, de l'autre, les multiples aspects de sa réception hors de France. On y a souligné comment certains moments de la vie et de l'œuvre de l'écrivain ont plus attiré l'attention des éditeurs étrangers : pour l'Italie et le milieu allemand la nouvelle de la mort de l'auteur a été une impulsion importante, tandis que pour l'Espagne, l'Angleterre et les États-Unis la publication des *Œuvres Complètes* en France a été un vrai tremplin pour plusieurs traductions.

J'ai cherché à démontrer comment les caractéristiques extérieures du livre permettent de mettre en évidence certains aspects de la réception, du moins idéale, comme par exemple l'attention attribuée en Espagne et en Italie à l'autobiographisme de Colette qui est soulignée aussi par la présence des photos de l'auteur en couverture, reproduisant ainsi le jeu de miroirs entre fiction et réalité typique de toute sa vie. J'ai également souligné la réception des aspects scandaleux de certaines œuvres, souvent publiées en tant que littérature de niveau inférieur.

Il faudrait encore explorer de nombreuses particularités de l'histoire de la réception de Colette. Pour le moment, cette petite réflexion doit suffire à montrer combien de travail reste à faire.

Fig. 1

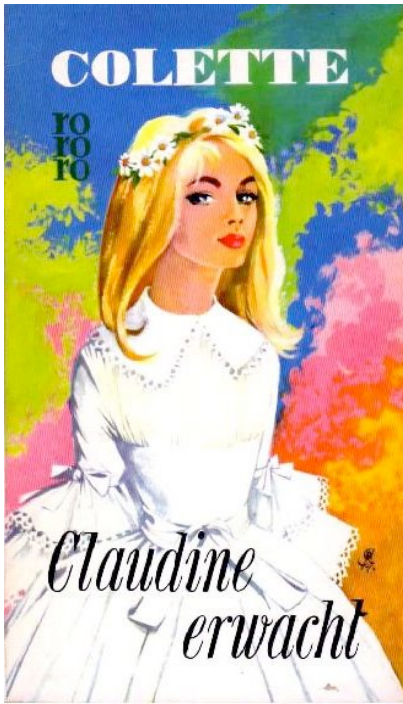


Fig. 2

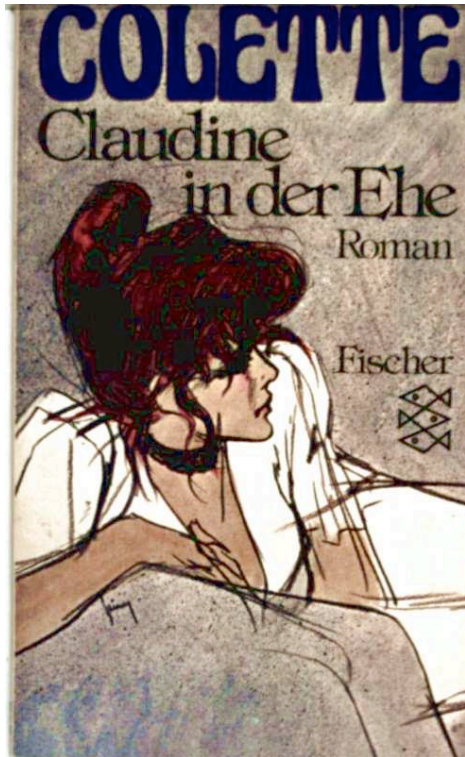


Fig. 3



Fig.4

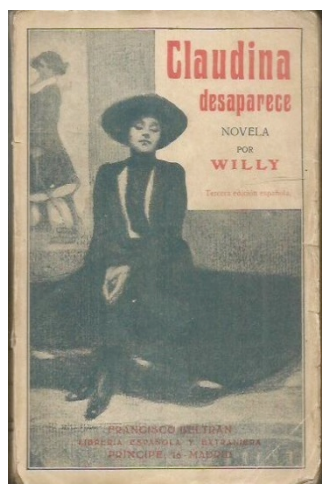
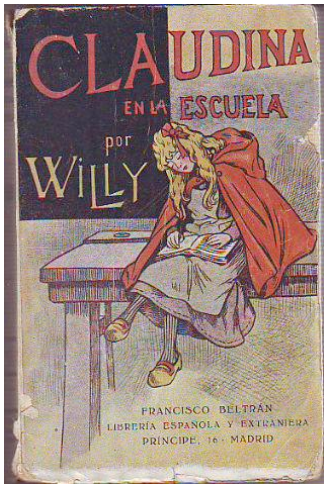


Fig. 5

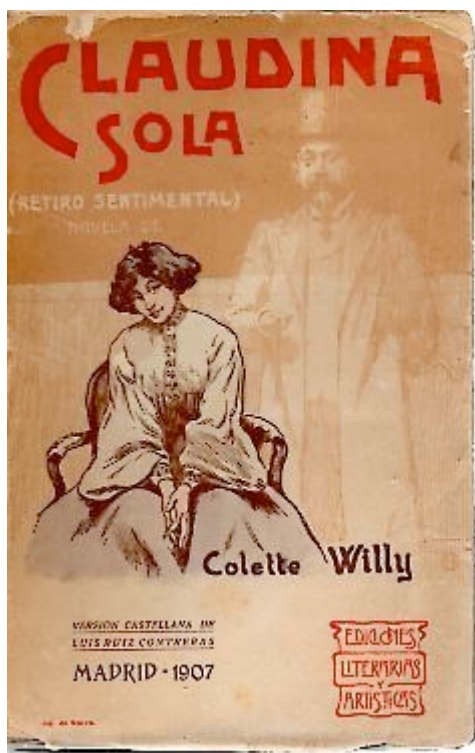


Fig. 6

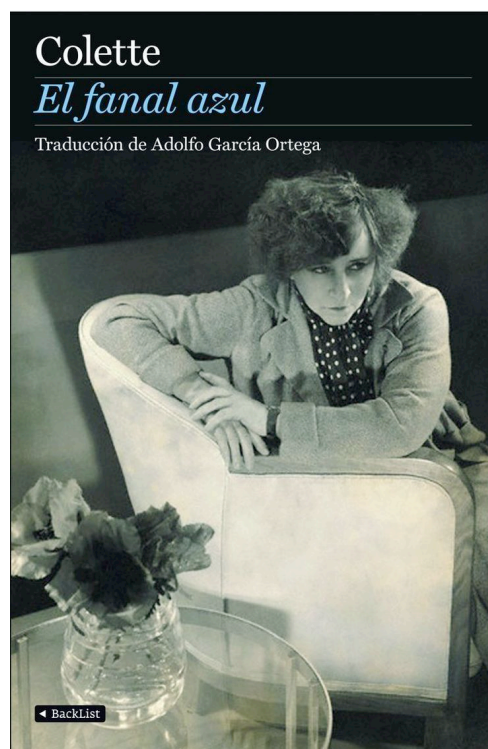


Fig. 7



Fig. 8

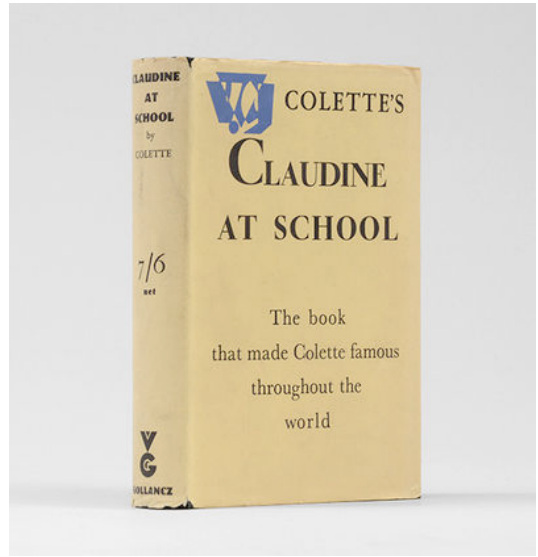
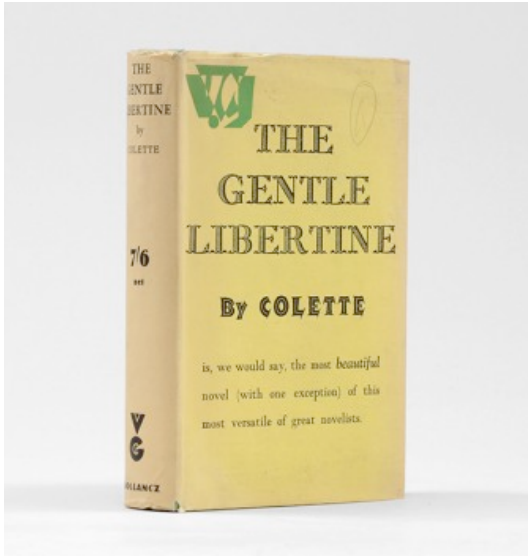


Fig. 9

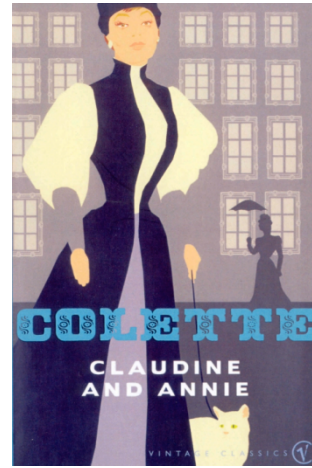


Fig.

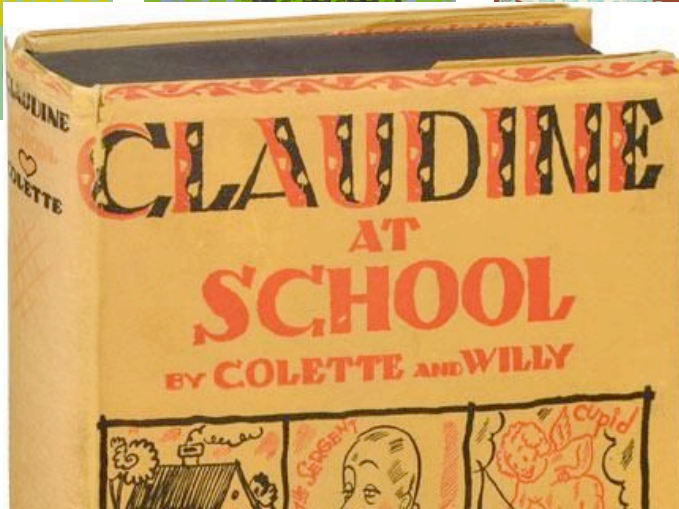


Fig. 11

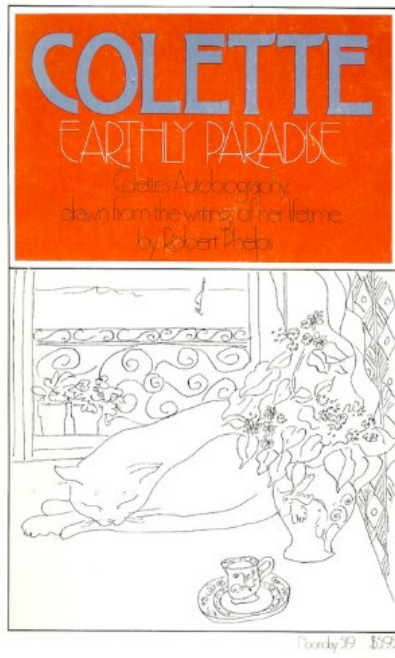


Fig. 12

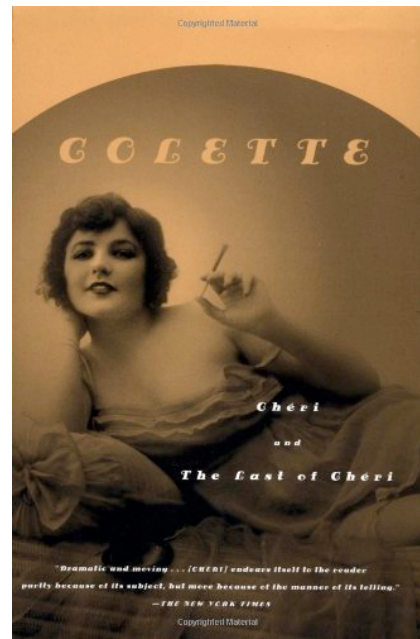


Fig. 13

She knows a woman's heart and
mind, body and soul...

COLETTE



Claudine at School

The ripe innocence
and budding sensuality of youth...

 Ballantine / Fiction / 30056 / \$2.50

Andrea Oberhuber

Colette vagabonde

Cela ne fait aucun doute, la Dame du Palais-Royal telle que figurée dans un célèbre portrait de Janine Niépce¹ est vagabonde à plus d'un égard. Son vagabondage se fait entre divers univers : entre les siècles d'abord (la fin du XIX^e siècle qui l'a vu naître dans *La Maison de Sido* à Saint-Sauveur-en-Puisaye, la Belle Époque qui l'amènera à Paris, en 1893, et la première moitié du XX^e siècle durant lequel elle construira sa carrière d'*écrivain*)² ; elle vagabonde également entre le rôle de la bonne épouse (durant les années de mariage avec Henry Gauthier-Villars dit Willy, Henri de Jouvenel et Maurice Goudekot), celui de la mère négligente à l'égard de sa fille unique, Colette de Jouvenel (Bel Gazou)³, sans oublier le rôle glorieux assumé par Colette en tant que propriétaire d'une boutique de cosmétiques ; ensuite, durant sa *Retraite sentimentale*, Colette hésite entre les attraits du music-hall et la redoutable image d'une « femme auteur qui a mal tourné⁴ » ; finalement, et c'est le volet littéraire qui s'ajoute à un vagabondage géographique et identitaire, l'auteure des *Claudine* qui commence à connaître une consécration certaine dès les années 1910 mène une vie de vagabonde non seulement entre les genres sexuels que l'on disait à l'époque *Pur* ou *impur* (1932) mais également entre les genres littéraires, soit le roman autobiographique, le roman sentimental et le roman d'apprentissage tous deux revisités, le récit de soi (*La Maison de Claudine* ; *La Naissance du jour* ; *Sido* ; *Journal à rebours*, *Le Fanal bleu*), les

¹ Cette photographie de Colette *en écrivain*, prise dans ses appartements au Palais-Royal, date de 1953.

² Sur la trajectoire de Colette, on consultera les nombreuses biographies, dont celles de Jean Chalon, *Colette, l'éternelle apprentie*, Paris, Flammarion, 1998, et de Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, Paris, Le Livre de Poche, 2000.

³ Voir Vanessa Courville, *L'éthos maternel dans Lettres à sa fille (1916-1953) de Colette*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2014.

⁴ Colette, *La Vagabonde*, Paris, Albin Michel – Le Livre de poche, 1990 [1910], p. 60. Désormais abrégé par le sigle *V* suivi de la page et indiqué entre parenthèses dans le corps du texte.

chroniques littéraires et cinématographiques et la correspondance (abondante et diversifiée), entre autres.

Ainsi tout un pan de l'œuvre colettien témoigne d'un esprit de liberté et de vagabondage qui fait la part belle à des *éthé* et à des zones intermédiaires, à l'indécision et à l'indétermination de ce que d'autres – pensons à Marguerite Yourcenar ou, plus tard à Marguerite Duras, pour associer Colette à deux monstres sacrés de l'écriture des femmes au XX^e siècle – conçoivent très tôt comme leur vocation d'écrivain. Publié entre mai et octobre 1910 dans *La Vie parisienne* et un mois plus tard en volume chez Ollendorff, *La Vagabonde* fait écho à cet entre-deux dans lequel se trouve alors Colette et qui, sur les plans biographique et poétique, correspond à une période de mue⁵. Durant ces années précédant la Grande Guerre, l'auteure change de peau ; elle se transforme en mime et côtoie l'univers des acrobates, des chanteurs et autres artistes de la scène, bref elle donne dans le divertissement spectaculaire particulièrement fécond à la Belle Époque et dans les Années folles. Si le corps est le moyen d'expression dont dispose un mime – c'est le métier de Renée Néré dans *La Vagabonde* – afin de traduire des pensées, des sentiments ou des sensations, il ne faut pas oublier l'importance que Colette accorde très tôt au corps réceptacle de la gourmandise, de la proximité avec la nature, du corps *en folie* qui dérange l'ordre à l'école, à la maison, dans la (petite) vie en société que mène Claudine avant qu'elle ne s'en aille.

Renée ou le désir d'autonomie dans *La Vagabonde*

Dans ce roman autobiographique divisé en trois parties, la narratrice-protagoniste s'appelle Renée Néré. Le lecteur comprend aisément le jeu onomastique derrière le prénom et le nom de famille qui entretiennent un rapport anagrammatique. D'emblée, donc, le choix du nom personnage féminin renvoie au caractère réflexif, introverti de celle qui, après le divorce avec Adolphe Taillandy, a décidé de gagner sa vie en exhibant son corps au regard du public. Le nom de Renée Néré suggère, à travers sa construction en miroir, l'idée d'un renfermement sur soi pour lequel la narratrice a opté afin de faire le

⁵ À la fin de la deuxième partie du roman, la narratrice se compare à un « serpent qui se délivre de sa peau morte... » (*V*, p. 203).

deuil de sa vie de couple passée aux côtés d'un « pastelliste » faisant depuis vingt ans, « le même portrait de femme » (V, p. 69)

Dès la première scène, le lecteur fait face à une narratrice en pose d'autoréflexivité, qui médite sur son métier de pantomime au music-hall exercée depuis trois ans : « Trois ans de music-hall et de théâtre ne m'ont pas changée, je suis toujours prête trop tôt » (V, p. 53). Lors de ces pensées sur le temps présent et sur sa vie de couple d'autrefois, le « je » révèle également qu'elle se perçoit comme « [u]ne femme de lettres qui a mal tourné : voilà ce que je dois, pour tous, demeurer, moi qui n'écris plus, moi qui me refuse le plaisir, le luxe d'écrire... » (V, p. 60-61). La rupture amoureuse suivie du divorce est à l'origine d'un nouveau mode de vie parmi les artistes de la scène, dont Brague et Hamond, deux grands amis de Renée, notamment ce dernier, être aussi mélancolique que la narratrice. Tout au long des premières pages, elle se dit « seule », « toute seule », « seule depuis longtemps », demandant à son alter ego maquillé « pourquoi [elle est] là » et « pas ailleurs » avant de constater : « Me voilà donc, telle que je suis ! Seule, seule, et pour la vie entière sans doute. Déjà seule ! C'est bien tôt. » (V, p. 59)⁶. Le changement arrive – ce ne serait pas Colette s'il n'y avait pas une romance qui intervienne rapidement dans cette période de désarroi – en la personne de Maxime Dufferein-Chautel, rentier qui, parce qu'il faut bien s'occuper d'une manière ou d'une autre, passe ses soirées au music-hall ; il tombe amoureux de la mime considérée pourtant, aux yeux de l'époque, comme une « femme dite "déclassée" » (V, p. 90). Les sentiments amoureux ne naissent pas aussi vite dans le cœur de Renée qui dresse un portrait mi-amusé, mi-ironique du riche héritier d'une scierie dans les Ardennes : « Pense-t-il ? lit-il ? travaille-t-il ?... Je crois qu'il appartient à la catégorie nombreuse, assez banale, qui s'intéresse à tout et ne fiche rien. Point d'esprit, une certaine rapidité de compréhension, un vocabulaire très suffisant que rehausse la belle voix étoffée, cette facilité au rire, à la gaîté enfantine qu'on peut remarquer chez tant d'hommes, voilà mon amoureux » (V, p. 120).

Courtisée par le « Grand-Serin » (V, p. 102), la narratrice cède, dans la deuxième partie du récit, aux avances de Maxime. Avec une surprenante distance critique à l'égard de ce qui lui arrive, elle constate : « J'ai un amoureux. Pourquoi celui-là, et non un

⁶ Notons en anticipant la fin du roman que *La Vagabonde* se sentira « libre, affreusement seule et libre » (V, p. 244).

autre ? Je n'en sais rien. Je regarde étonnée cet homme qui a réussi à pénétrer chez moi. Parbleu ! il le voulait tellement ! Tous les hasards l'ont servi, et Hamond l'y a aidé. » (V, p. 118). Le lecteur assiste dès lors aux étapes habituelles d'une liaison amoureuse dans la tradition du roman sentimental du XIX^e siècle et de la Belle Époque, au rapprochement successif de Renée et de Maxime ponctué de plusieurs moments d'érotisme : il suffit d'évoquer la scène où le personnage féminin tombe endormi dans son appartement modeste et où l'amant se contente de la regarder sans profiter de la situation ; la promenade du couple en automobile à la campagne, en compagnie de Hamond servant de chaperon ; ou le premier baiser échangé dans la forêt qui évoque d'autres scènes romantiques dans un décor champêtre. Devant cette toile de fond romantique, rien ne laisse à priori présager la crise. L'idylle commence toutefois à s'effriter lorsque Renée décide de partir en tournée en province. Bien que peu content de cet élan d'indépendance et de liberté de la part de celle qu'il souhaite épouser, Maxime est convaincu que la mime lui reviendra.

C'est alors que débute la troisième et dernière partie de *La Vagabonde* qui est sans doute la plus intéressante parce que s'imisce dans le récit principal un corps étranger, composé de lettres envoyées par la narratrice à son amoureux. Aussi le départ en tournée signifie-t-il le coup d'envoi d'une correspondance entre Renée et Maxime. Comme souvent dans la tradition épistolaire, l'éloignement géographique et physique est propice à l'envoi de missives. Mais la distance déclenche chez l'artiste de music-hall également une transformation psychologique. Le voyage d'une ville à l'autre acquiert une valeur symbolique pour la vagabonde ; la tournée s'apparente de plus en plus à un exil volontaire qui favorise finalement la prise de position de Renée quant au miroitement d'une nouvelle vie de couple « couronnée » par le mariage. La narration présente le voyage dans le sud de la France comme un voyage dans le printemps : la narratrice visite le jardin public de Nîmes et voit Sète au coucher de soleil. C'est alors que le lecteur des *Claudine* reconnaît l'attachement à la nature qui caractérise les personnages féminins dans l'imaginaire de Colette. Grâce à une nouvelle proximité avec les éléments naturels et un mode de vie provincial, Renée parvient à retrouver celle qu'elle était avant le mariage, à retrouver les plaisirs de son enfance où le comble du bonheur était de vivre en communion avec Mère nature : « Je rêve de campagne..., s'avoue-t-elle dans un moment

de lucidité, [o]ui, mais pas comme la pense mon infaillible camarade » (V, p. 151). Le changement de perspective fait son chemin, et de retour à Paris, la narratrice renonce à l'amour, au couple et au mariage, bref à une vie facile sur les plans financier et social. L'ultime lettre adressée par Renée au rentier en est une à teneur élégiaque qui permet de saisir la raison qui préside à la prise de décision : la souffrance causée inévitablement par l'amour⁷.

Se sentant « toute usée », « effarée d'avoir encore à souffrir » de l'amour, la mime choisit, contre les raisons du cœur, non seulement l'autonomie en tant que sujet féminin mais également le vagabondage comme mode de vie et de pensée propre aux artistes. Le prix à payer pour la liberté, Renée en est pleinement consciente, est cette terrible solitude qu'éprouva déjà, au début du XIX^e siècle, Natalie dans *La Femme auteur* de Félicité de Genlis⁸. Chez Renée, ce sentiment prend la forme d'une « angoisse de la solitude » (V, p. 57) qui l'amène à s'autoproclamer « vieille fille » (V, p. 249), image d'un féminin renvoyant elle aussi à un lieu commun du XIX^e siècle⁹. Malgré cette double appréhension – la solitude et le destin de vieille fille –, la narratrice ne se voit pas, ne *se rêve* pas dans le rôle d'une Mme Adolphe Taillandy *bis* en donnant suite à la demande en mariage de Maxime Dufferein-Chautel.

Rappelons que la lettre d'adieu reste « inachevée » (V, p. 250). Le participe passé est répété à trois reprises dans ces derniers passages de *La Vagabonde*. L'écriture – épistolaire ou autre –, symbolise le sacrifice : si Renée refuse de retomber dans le piège du mariage et si, au contraire, elle souhaite céder de nouveau à la tentation d'écrire, à ce « plaisir » qui est une « souffrance d'oisifs » (V, 61), elle doit renoncer à l'amour.

⁷ Cf. p. 249-250

⁸ Madame de Genlis, *La Femme auteur*, édition Martine Reid, Paris, Gallimard, 2007 [1825].

⁹ À propos de la hantise de terminer sa vie en « vieille fille » n'ayant pas réussi à se caser dans un mariage approprié selon le milieu social et la fortune, voir Sophie Pelletier, « De la jeune fille à la jeune femme, un passage impossible ? L'exemple de *Chérie* », *Romantisme*, n° 165, 2014, p. 31-42. Mais il y a au début du XX^e siècle un changement qui s'amorce dans un certain nombre de romans mettant en scène des protagonistes qui choisissent le célibat, à l'instar de Renée Néré : Sophie Pelletier, « Figures de l'entre-deux : les narratrices célibataires dans le roman de la Belle Époque, de la résignation à la résolution », dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas (dir.), *Fictions modernistes du masculin-féminin, 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016, p. 113-123.

La mise à distance de l'éternel féminin

Renée Néré figure, comme souvent chez Colette, un féminin profondément ambivalent sinon carrément paradoxal. Au moment où débute le récit, la narratrice échappe au lieu commun d'une femme au foyer, bonne épouse-bonne mère, inventé par le XIX^e siècle et consigné par le Code Napoléon, tout en regrettant cette vie de jadis tracée d'avance. Certaines valeurs conjugales et familiales semblent bien intériorisées. En tant qu'artiste de music-hall, Renée est considérée aux yeux de la société comme une « femme libre », loin des attentes et des normes sociales. Dans un des innombrables passages introspectifs, la narratrice se confronte à son reflet de « la femme dite "déclassée", pour celle à qui l'on baisa le bout des doigts dans son salon et qui danse maintenant, demi nue, sur une estrade... » (*V*, p. 90). Maxime lui rend par ailleurs bien cette image d'une « femme déclassée » lorsqu'il lui demande : « Petite, murmure-t-il, pourquoi fais-tu du café-concert ? » (*V*, p. 178). Renée, quant à elle, se reconnaît un « hermaphrodisme mental », comme l'exprimera plus tard la narratrice du *Pur et l'impur*. Autrement dit, l'artiste et ex-femme de lettres qui a certes mal tourné mais qui a tout de même publié un certain nombre d'œuvres littéraires, se situe au-delà de la traditionnelle différence des sexes, en faisant cohabiter, au sein d'un même sujet, les deux genres, le féminin *et* le masculin. Renée n'est pas dans une posture de revendication ; le dépassement des contraintes sociales en matière d'identités sexuées se fait chez elle tout *naturellement*, à l'encontre de toute intellectualisation d'une posture identitaire qui défierait le binarisme des genres sexuels. La narratrice n'est pas une intellectuelle, elle agit comme bon lui semble à la lumière de son passé...

Se pose alors une question : s'agit-il, dans le cas de Renée Néré d'une remise en cause des questions identitaires ou plutôt d'un trompe-l'œil, dans le sens où Colette aurait mis en scène – c'est le cas de le dire – une figure de femme émancipée seulement en façade, mue essentiellement par le désir de se protéger contre les affres de l'amour et les impératifs du corps ? C'est en tout cas ce que Margot, belle-sœur de la narratrice, lui fait comprendre lorsqu'elle traite Renée de « chatte échaudée » : « Toi, ma fille, m'a-t-elle dit aujourd'hui encore, tu auras de la veine si tu ne retombes pas dans un beau collage, avec

un monsieur genre Adolphe. Tu es faite pour être mangée, comme moi. Je suis bien bonne de te prêcher. Chatte échaudée, tu retourneras à la chaudière, c'est moi qui te le dis ! Tu es bien de celles à qui un Adolphe ne suffit pas comme expérience » (*V*, p. 100). La métaphore de la « chatte échaudée » est reprise sous forme du discours rapporté de Margot à la page 168 du roman. Si ces images d'un féminin animalisé évoquant le statut inférieur et instinctif du sexe féminin reprennent les clichés les plus éculés en matière d'identité, il ne faut pas oublier que l'écriture met à distance cette imagerie de la femme « animale », soumise à la sentimentalité ou au désir sexuel. La narration rapporte les propos d'autres personnages, représentatifs ceux-là du discours dominant. Renée vit et se voit déchirée entre les attentes sociales et son propre désir de vivre sa vie, hors les contraintes du mariage, en écoutant à la fois son cœur et son corps. Le « je » est aux prises avec cette double image et sa charge ambivalente parce que le corps et le cœur sont historiquement et philosophiquement les attributs propres du féminin, selon une définition biologique, pour paraphraser une idée d'Yvonne Knibiehler¹⁰.

Du traitement des images du féminin et des rôles sexués par Colette ressortent trois idées qui me paraissent importantes afin de saisir la part de nouveau qu'apporte l'auteure de *La Vagabonde* au roman du premier demi-siècle. Dans cette œuvre de rupture, la question du « féminin » et du « masculin, notamment celle d'une possible coexistence des positions identitaires, demeure entière. Les identités sexuées sont pensées chez Colette comme des forces antagonistes, à l'image des vieilles dichotomies corps-âme ou corps-esprit. Si, dans *La Vagabonde*, une possible solution est amorcée, précisément entre le deuxième et le troisième chapitres, puis à la fin du roman, cette voie implique le départ et l'abandon du rêve d'une vie tranquille, à l'abri de tous soucis économiques, une vie à l'encontre du vagabondage. Ce qui, dans une lecture superficielle, peut paraître comme un *choix* de vie prônant l'indépendance, s'explique avant tout par la peur de la narratrice-protagoniste de répéter l'erreur de son premier mariage dont elle est encore à panser la blessure narcissique. À cette première crainte de récidiver s'ajoute celle qu'inspire à Renée la concurrence de femmes plus jeunes qu'elle : la femme de 33 ans se rend compte de la différence d'âge entre elle et son amoureux

¹⁰ Voir Yvonne Knibiehler, « Corps et cœurs », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, *Histoire des femmes : le XIX^e siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 351-387.

grâce à une photographie que lui avait envoyée l'innocent Maxime : il s'agit d'« [u]ne petite image » (*V*, p. 231) montrant sa partenaire de tennis dont le jeune âge frappe la mime. Non seulement l'orgueil féminin éclate-t-il alors au grand jour, mais Renée comprend également que son âge risque de poser problème en cas d'une éventuelle maternité ou pire, d'une « maternité ratée qu'une femme sans enfant reporte sur son mari » (*V*, p. 249). C'est au moment de cette « petite image photographique » (*V*, p. 231) que le récit bascule, que Renée va battre la retraite sentimentale. Au bout du compte, ce n'est qu'en dernier lieu qu'interviennent, dans la décision à prendre, des considérations sur le goût de la liberté et l'indépendance nouvellement acquise, grâce au métier de pantomime.

L'auteure analyse finement le sentiment de dédoublement qu'éprouvent les protagonistes féminines chez lesquelles le corps fait figure d'un autre soi¹¹. Renée démystifie l'illusion amoureuse qui sert de masque au désir nu et à l'appel du corps. Cette enveloppe de l'âme est le plus souvent sourde et inintelligible au soi, il est surtout à la fois bourreau et victime. Renée ne renonce-t-elle pas à l'amour qu'elle ressent pour Maxime, celui qui est pourtant « le seul être au monde qu'[elle] appelle mon chéri » et après qui, elle n'aura « plus personne à qui donner ce nom-là » (*V*, p. 250) ? L'amoureuse ne part-elle donc pas en tournée de crainte de tomber dans la dépendance sentimentale et physique ? Le désir est définitivement un sentiment contradictoire dans *La Vagabonde*. L'amour et l'autonomie du sujet féminin sont irréconciliables avec l'idéal d'une vie matrimoniale conventionnelle, à la campagne, à laquelle aspire le rentier, en conformité absolue par ailleurs avec les attentes de sa mère. Renée sacrifie un homme, son amour et la sécurité économique sur l'autel de la liberté. Dans cette phase de transition – entre son ancienne vie de couple avec Taillandy et sa carrière de mime –, elle semble avoir besoin de se protéger contre l'amour-prison qu'elle a connu. L'enjeu de *La Vagabonde*, en ce début du XX^e siècle, consiste à se libérer de cette dépendance, à se débarrasser de cet ennemi représenté par l'amour que Renée appelle explicitement « mon ennemi, mon tourmenteur » (*V*, p. 143).

D'une œuvre à l'autre, les œuvres de Colette déclinent l'idée d'une différence des sexes basée sur des rapports de force qui se jouent entre hommes et femmes, selon

¹¹ Voir Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Béatrice Slama¹². Consignant ce rapport sur le plan physique et psychologique, le désir et le plaisir (sexuel) deviennent des enjeux majeurs au sein du couple. Lors d'une discussion sur un éventuel avenir commun, Maxime déclare dans un geste généreux : « Ma chère Renée, vous ferez ce que vous voudrez, vous le savez bien ! » Et la voix narrative d'enchaîner immédiatement : « Mais il a posé sa main sur mon front, et ses yeux s'attachent aux miens, pour y lire l'obéissance... » (*V*, p. 176). C'est selon cette même idée qui sépare le sexe féminin du sexe masculin que Renée voit en Maxime un « intrus » (*V*, p. 251) qui « s'insinue chez [elle] plus qu'[elle] ne lui [a] permis » (*V*, p. 109) et vis-à-vis duquel elle ressent de la « défiance » (*V*, p. 124). Dans le même ordre d'idées, elle explique qu'elle ne consentirait jamais « à nouer sa cravate », qu'elle aimerait « mieux boire dans le verre de Hamond que dans le sien » (*V*, p. 122), soit celui de Max. La raison en est simple, du moins pour la vagabonde : « C'est que... ce garçon est *un homme*. Malgré moi, je me souviens qu'il est *un homme*. Hamond, ce n'est pas un homme, c'est un ami. Et Brague, c'est un camarade ; Bouty aussi. » (*V*, p. 122) Ce sont des acrobates que la narratrice situe au-delà de la différence des sexes.

L'amour et le couple apparaissent dans l'imaginaire colettien comme un accident, comme une maladie violente, un mauvais songe. Il est en principe impossible de se protéger contre ces « événements » car le corps a ses raisons que le cœur ne connaît pas. Cette idée devient explicite dans la discussion entre Renée et Hamond qui porte justement sur le couple et le mariage : « "Voyons, Renée, raisonnez un peu ! Vous pourrez, grâce à Maxime, vivre confortablement, luxueusement même, et... reprendre, nous l'espérons tous, cette plume spirituelle qui se rouille... Et puis, peut-être qu'un enfant... Quel joli petit gars ça ferait !" » (*V*, p. 185) Ce tableau d'un « bel enfant » et d'un « mari fidèle » provoque chez la mime l'ennui, et finalement le « plus désastreux effet » (*V*, p. 185). Renée sait sa chair faible ; elle ne connaît que trop bien sa faiblesse, ses émotions, son désir sexuel. Ce sont autant de raisons qui l'amènent à vouloir se protéger contre son propre corps, puis, au bout du compte, à rejeter le modèle de couple et de vie provinciale incarnés par Maxime. Mais il y a plus : Maxime n'est pas cet amant

¹² Béatrice Slama, « Colette : une écriture subversive », dans Brigitte Heymann et Lieselotte Steinbrügge (dir.), *Genre – sexe – roman : de Scudéry à Cixous*, Francfort, Peter Lang, 1996, p. 83-100.

renversant et potentiel mari dont la vagabonde peut encore rêver en secret parce qu'il l'admire trop ouvertement, ce qui l'affaiblit aux yeux de la mime : « il suit de la tête mes mouvements, mes allées et venues sur la scène, comme ma chienne Fossette quand je m'habille pour sortir... » (*V*, p. 98). Ce commentaire peu flatteur sur l'amoureux rejoint l'idée d'inégalité, de dépendance de l'un par rapport à l'autre, de rapport maître-esclave inhérent à toute relation hétérosexuelle selon Colette. Il faut s'éviter l'humiliation, dans la mesure du possible, jouer le rôle dévolu à chacun au sein du couple, tant que c'est supportable. Si le couple éclate, c'est parce que le jeu de rôles s'est épuisé dans la répétition des mêmes gestes, des paroles et des habitudes. Dans le cas de Renée, elle ne se voit pas perpétuer, une fois *installée* en couple, de surcroît en province, le rôle de la « petite » qui attend son mari et encore moins, le rôle de la femme vieillissante devant craindre les rivales plus jeunes qu'elle.

Le génie de Colette...

Dans *La Vagabonde*, Colette poursuit une lucide analyse de sa narratrice-protagoniste Renée-Néré ; celle-ci pèse les effets de l'échec conjugal sur son *ethos* d'artiste de la scène qui exerce le métier de mime pour gagner sa vie. Elle s'observe et s'ausculte dans le miroir, elle apprend à se juger d'un regard distancié. L'indépendance garantie par l'exercice du métier et la complicité avec ses amis lui permettent de se forger des armes contre le désarroi qui la guette à plusieurs reprises. Le désarroi est double : c'est d'abord celui d'un passé amoureux qui continue de empiéter sur le présent, et c'est ensuite l'angoisse liée à un avenir incertain dès lors qu'elle renonce à la sécurité qui l'aurait attendue aux côtés de Maxime. La sérénité est en vue, on la sent poindre dans la dernière lettre.

Colette passe à travers les grilles des catégories bien établies de l'histoire littéraire de la Belle Époque¹³ et de celles de l'entre-deux-guerres. Si elle ne se résigne pas à

¹³ Elle n'est pas la seule, ce dont témoignent les nombreux exemples de femmes auteurs, d'artistes et d'intellectuelles (Daniel Lesueur, Marguerite Audoux, Marcelle Tinayre, Natalie Barney, Loïe Fuller, Madeleine Pelletier ou Hubertine Auclerc pour qui l'époque n'était pas si belle que ça en matière d'accès au champ culturel et de reconnaissance : Diana Holmes et Carrie Tarr (dir.), *A "Belle Époque" ? Women in French Society and Culture, 1890-1914*, New York – Oxford, Berghahn Books, 2006.

adopter la posture de la femme auteur style XIX^e siècle, prête à faire maints compromis avec ses homologues masculins, le lectorat et le champ littéraire afin de s'y positionner, elle ne correspond pas non plus à cette nouvelle figure de l'écrivaine intellectuelle telle qu'elle se dessine à la même époque dans le monde anglo-saxon si l'on pense à Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Gertrude Stein, Natalie Barney ou H.D. Comment penser la place de Colette au sein de la littérature de la première moitié du XX^e siècle ? Faut-il considérer Colette comme une anomalie, une singularité dans le système des lettres françaises¹⁴ ? La voir comme le symbole de l'écrivaine reconnue par l'institution publique, qui s'est mérité des obsèques nationales, mais qui est restée exclue du canon littéraire, la série de Claudine mise à part ? Dans son écriture, elle ne se revendique d'aucun ni d'aucune prédécesseur-e, tout comme elle n'a pas fait école : je ne vois personne dans la seconde moitié du XX^e siècle qui se considérerait héritier de Colette. Mais... Il y a toujours un « mais » avant qu'on puisse conclure. Aussi étonnant que cela puisse paraître, Hélène Cixous, dans « Le Rire de la Méduse », mentionne Colette, aux côtés de Duras et de Genet, comme seuls exemples d'écrivains français ayant réussi à inscrire la féminité dans leurs œuvres :

Alors *quelles* sont les écritures dont on pourrait dire qu'elles sont "féminines" ? Je ne ferai ici que désigner des exemples : il faudrait en produire des lectures qui fassent surgir dans leur signifiante ce qui s'y répand de féminité. Ce que je ferai ailleurs. En France (a-t-on noté notre infinie pauvreté en ce champ ? Les pays anglo-saxons ont eu des ressources nettement plus importantes) pour feuilleter ce que le XX^e siècle a laissé s'écrire, et c'est bien peu, je n'ai vu inscrire la féminité que par Colette, Marguerite Duras ... et Jean Genet.¹⁵

Une première valorisation peut en cacher une autre. Peut-on, *doit-on*, trente ans plus tard, consacrer Colette « génie féminin », comme le fait Julia Kristeva dans le troisième tome de sa trilogie au titre éponyme¹⁶ ? Serait-ce alors le signe de la consécration ultime de l'ancienne auteure à scandale, de celle qui *dialoguait avec les bêtes* et affectionnait la

¹⁴ Voir Mona Ozouf, *Les mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995. Le chapitre sur Colette est placé sous le signe « « Gabrielle ou la gourmandise » (p. 237-262).

¹⁵ Hélène Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n^o, 61, 1975, p. 12. C'est dans une note de bas de page que la théoricienne de l'écriture féminine soulève la question de prédécesseurs en matière d'écritures « féminines ».

¹⁶ Julia Kristeva, *Le génie féminin : Colette*, tome 3, Paris, Fayard, 2002.

nature – les fleurs, les vents, les insectes ? Ou la notion (romantique) de génie – féminin ou masculin, qu’importe – n’est-elle pas obsolète parce qu’elle reprend une vision de l’artiste propre aux siècles passés ? Proposons pour terminer, en toute simplicité, de considérer Colette comme une écrivaine qui *a fait œuvre* et que celle-ci a marqué la vie littéraire d’un demi-siècle... ce qui n’est pas rien, après tout.

Martine Reid

Affaire de (pré)nom¹

Pour tenter d'appréhender quelque chose du « cas Colette » dans ses rapports au nom et à la signature, je voudrais procéder en trois temps : le premier est consacré à l'identité de Gabrielle Sidonie Colette, le second à l'usage des prénoms dans sa famille, le troisième tente une amorce d'interprétation. L'approche, on le verra, est biographique ; elle tient compte de faits concernant la vie de Colette et tire parti d'un certain nombre de déclarations apparaissant dans ses ouvrages ou dans ses entretiens. Elle s'appuie par ailleurs sur plusieurs ouvrages portant sur le nom, le pseudonyme, la signature et l'identité².

En guise d'introduction, je voudrais rappeler deux choses qui s'entremêlent et s'entrelacent ici. Le premier concerne l'aspect légal de la question du nom. Rappelons que c'est l'ordonnance de Villers-Cotterêts de 1534 qui prescrit la tenue de registres paroissiaux dans lesquels seront inscrits les prénoms (de deux à quatre) accompagnés des noms et prénoms du père et de la mère de l'enfant nouveau-né. Cette inscription accomplie, une assez grande fantaisie prévaut toutefois tout au long de l'Ancien Régime. Dans une société hiérarchisée où l'appartenance à la noblesse est extrêmement valorisée, l'invention et l'utilisation d'un autre nom, plus beau, plus noble, nom de terre réelle ou supposée, semblent relativement faciles ; elles s'observent à tous les échelons de la société. La Révolution met bon ordre dans ces fantaisies. Par le décret de juillet 1792 elle les interdit purement et simplement : « interdiction de porter d'autre nom et prénoms que ceux qui figurent sur son

¹ Les propos qui suivent constituent l'ébauche de réflexions en cours sur Colette et la question de la signature ; on ne saurait les confondre avec un article en bonne et due forme.

² Voir à ce sujet Elisabeth Bizouard, *Le Cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995 ; Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992 ; R. Gori et Y. Poinso, « Nom, prénom et vérité », *Mouvement psychiatrique*, n° 13, 1972, p. 38-49 ; Maurice Laugaa, *La pensée pseudonyme*, Paris, PUF, 1986 ; Pierre Emmanuel, « Changer de nom », *Corps écrit*, n° 8, 1983, p. 85-89 ; Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme » in *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, tome I, 1961, p. 191-240. A propos de Colette, on consultera notamment Julia Kristeva, *Le Génie au féminin. 3. Colette*, Paris, Fayard, 2002 et les numéros thématiques des *Cahiers Colette*, ainsi que la biographie d'Alain Brunet et de Claude Pichois, Paris, Editions de Fallois, 1998. Voir aussi le Hors-Série édité par *Le Monde* et consacré à Colette, Frédéric Maget (dir.), septembre-octobre 2015, auquel j'ai participé.

acte de naissance », fait-elle valoir alors qu'il existe depuis peu, en mairie cette fois, un document officiel valant « acte de naissance » et constituant « l'état civil ». Le code civil de 1804 ne reviendra pas sur cette interdiction. Il condamnera à une forte amende « quiconque a publiquement changé, altéré ou modifié le nom que lui assignent les actes de l'état civil ». Impossible désormais, à moins de situations exceptionnelles relevant d'une décision de justice, de se défaire de l'assignation à porter plus d'un prénom, accompagné d'un patronyme dont on « hérite » sans possibilité de refuser cet héritage.

De son côté la littérature, on le sait, entretient avec le nom des liens complexes. Faux, mensonges, supercheries en tout genre constitue le vaste spectre de résistance à l'état civil qui va du simple canular au pseudonyme pris et conservé en toute connaissance de cause. Entre les deux, mille formes de brouillage, de défi, de fanfaronnade, de pied de nez, de provocation à l'égard du nom supposément « propre » (dans tous les sens du terme).

L'existence de ces pratiques semble relever selon les cas du jeu, et du caractère ludique associé comme naturellement à la « fiction » et à la création ; du plaisir de la dissimulation, montrer/cacher qui relève de la duplicité et de l'artifice ; de la volonté de contester le principe d'une autorité de quelque sorte, celle du patronyme, mais aussi de l'auctorialité que suppose le nom de l'auteur utilisé comme signature; de distinguer enfin – et sans doute tout cela ensemble en réalité – quelque « vrai » nom de quelque « faux » nom, le nom propre étant jugé impropre, le faux nom rendu vrai par l'usage et l'œuvre construite autour de lui.

« Le masque et le pseudonyme, rappelait Jean Starobinski dans un entretien récent, c'est une arme à la fois défensive et offensive mais derrière laquelle se cache la conscience de soi et la volonté de s'imposer aux autres. » C'en est pour le moins l'un des aspects patents, mais ce n'est pas le seul. En témoignent les postures extrêmement inventives de nombre d'écrivains et d'écrivaines dans un domaine qui n'a pas dit son dernier mot en matière de créativité et de nécessité vécue comme irrépressible de se nommer ailleurs, autrement, sous couvert de littérature.

Je commencerai mes observations sur Colette en rappelant l'extraordinaire confusion identitaire qui préside à des débuts en littérature inhabituellement longs : confusion de nom, de prénom, de place, de rôle, de genre, d'identité, révélée par d'étranges glissements, appropriations indues, dont il semble difficile de sortir indemne.

En 1900 paraît, sous la signature de « Willy », un ouvrage intitulé *Claudine à l'école*. Qu'est-ce que c'est que ce livre-là ? Il a pour signature un prénom masculin. Derrière ce

prénom à connotation anglaise se cache un homme, Henry Gauthier-Villars. Ce dernier est journaliste (il signe de ce nom de plume des chroniques, notamment musicales), romancier, homme de lettres sous toutes sortes de formes et de costumes³, une petite équipe de « nègres », dont le jeune Jean de Tinan, Paul-Jean Toulet et Curnonsky, travaillant avec lui. Double supercherie. Gauthier-Villars est le créateur de véritables *produits* éditoriaux, ouvrages aux caractéristiques précises, destinés à un large public, idéalement « populaire » si on entend par là des chiffres de vente conséquents bien plus qu'une condition sociale. Dans le cas de *Claudine à l'école*, le nègre, ou la négresse, est la jeune femme qu'il a épousée ; quant au produit, il possède les caractéristiques suivantes : c'est un récit à la première personne, la « voix » est féminine comme l'indique son prénom, l'héroïne est une jeune fille de la petite bourgeoisie bourguignonne : « Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny. Je suis née en 1884 et probablement je n'y mourrai pas ». Le ton est donné, vif, franc, légèrement gauche. Le manuscrit contient des corrections de la main de Gauthier-Villars. Celui-ci est avant tout soucieux de *ton*, justement : l'auteur de contrebande accentue le caractère argotique de certains passages, ajoute quelques détails égrillards, supprime ou amplifie quelques passages. Ce n'est pas sa femme qui parle, pour le moins pas tout à fait, pas vraiment ; elle a pris le masque de « Claudine », qui n'a de commun avec Sidonie Gabrielle Colette que le « C » de son patronyme.

La réception de l'ouvrage est considérable – c'est l'un des plus grands succès éditoriaux du temps. Gauthier-Villars décide alors d'exploiter le produit de toutes les façons : il imagine d'autres *Claudine* qui feront « série » (« Vite, mon petit, se souvient Colette dans *Mes Vérités*, il me faut 150 pages » et d'ajouter : « ceci explique bien des phrases creuses de cette époque »). Il crée ensuite une gamme de produits dérivés : on trouve bientôt sur le marché une lotion Claudine, un parfum Claudine, un mouchoir Claudine, un chapeau Claudine et bien entendu le fameux « col Claudine ». Non content de décliner la prose et les objets Claudine qui y sont attachée, il imagine aussi la réalisation de photographies diffusées massivement sous forme de cartes postales dans lesquelles il pose debout avec Claudine à ses pieds, ou plus exactement sa femme Gabrielle déguisée en Claudine écolière et tenant dans ses bras le chien de l'histoire, Toby. Il imagine enfin une adaptation du roman au théâtre : signée Willy et Luvey (pseudonyme dissimulant Lugné-Poe et Charles Vayre), elle est produite aux Bouffes-Parisiens en 1902. Qui dans cette pièce interprète le rôle de Claudine ?

³ Le catalogue de la BnF compte 358 entrées au nom de « Willy » ; elles permettent la mesure du talent et de la diversité d'activités de ce polygraphe singulier.

La maîtresse de Gauthier-Villars, l'actrice Emilie Bouchaud, qui a pris pour nom de scène un adjectif, « Polaire », et qui est connue pour avoir le plus petit tour de taille de Paris (42 cm). Pour ressembler à Claudine, Polaire se fait couper les cheveux ; pour ressembler à Polaire, et pour pouvoir ainsi jouer Claudine, Gabrielle se coupe elle aussi les cheveux ; Gauthier-Villars imagine une photographie sur laquelle il figure entre Polaire et Gabrielle, interprètes de la pièce à tour de rôle.

Cet étonnant dispositif de multiplication et d'éparpillement de soi sous forme de rôles et d'images (auquel il faudrait ajouter les affiches des pièces de théâtre, les dessins et caricatures, les statuettes de bronze et de terre cuite – formidable réservoir iconographique bordant la naissance puis la croissance de Claudine) se poursuit d'une autre manière quand Gabrielle décide de prendre des cours de mime. Cette fois la jeune femme s'abandonne à l'expression de commande, à la multiplication théâtrale d'identités diverses. C'est dans ces circonstances qu'elle fait la connaissance de Mathilde de Morny, surnommée « Missy », qu'elle devient sa maîtresse et que les deux femmes posent à leur tour devant l'objectif d'un photographe dans un strict simulacre des appartenances « genrées » : on voit Gabrielle en robe très généreusement décolletée au bras d'une Missy en frac ou en costume de général d'Empire. Sur la scène comme dans la vie, le couple adopte d'autres déguisements encore qui attendent des réflexions plus sérieuses – on se rappelle que l'époque, celle de de Cléo de Mérode, Sarah Bernhardt, la comtesse de Castiglione ou Marie Bashkirtseff, apprécie ces représentations photographiques où, jouée, la féminité se fait parade, mascarade, et jeu de rôle comme pour donner raison d'avance aux analyses de Judith Butler. L'hétérosexualité est défiée, et avec elle toute identité normée.

Qui donc est Gabrielle, née Colette, femme d'Henry Gauthier-Villars, « nègre » de Willy, maîtresse de Missy (on appréciera la ressemblance phonétique des deux prénoms ou surnoms), figure de mimes et de pantomimes dans lesquelles il lui arrive de jouer nue ? Comment s'appelle-t-elle, comment l'appelle-t-on ? Où est la place de celle qui avoue, dans *L'Envers du music-hall*, ne se sentir « défendue de ses semblables que sur la scène » ? Existe-t-il un original, une copie ? qui est l'auteur(e), qui le personnage ? A quel nom se vouer pour être soi, si tant est qu'une telle chose soit possible ? La singulière situation de Colette invite à multiplier les questions de ce genre. Elles paraissent avoir pour réponse la multiplicité des postures et avec elle l'impossibilité de trouver un nom, une place à soi, de s'appartenir sous quelque forme fixée.

Au commencement d'une longue carrière littéraire, qui va durer plus d'un demi-siècle, c'est pour ma part ce que je retiens en premier : cette étonnante dispersion de soi orchestrée

par Willy en démiurgie équivoque ; en matière de nom comme d'identité, ce Pygmalion singulier, de quatorze ans plus âgé que sa femme, semble avoir définitivement pipé les dés.

Et le (pré)nom ? Rarement on a vu tant de prénoms dans une histoire familiale, tant de répétitions, de reprises et de redoublements. Le père, précepteur à Saint-Sauveur-en-Puisaye dans l'Yonne, a pour patronyme un prénom féminin : il se nomme Jules Colette. De son côté, la mère, Sidonie Landoy fait de son prénom le deuxième prénom de sa fille qui reçoit au baptême le nom de Gabrielle Sidonie Colette. Ensuite, il y a Claudine, puis Minne, avant Renée puis Léa, comme si, dans le domaine d'une fiction aux allures d'autofiction, il fallait continuer cette curieuse déclinaison de prénoms (sans patronyme) qui préside à la naissance en littérature de ladite « Colette ».

Quand, en 1913, naît une petite fille, quarante ans après la naissance de Gabrielle Sidonie Colette, c'est le prénom de Colette qui lui est donné (Colette est donc bien appréhendé comme un prénom féminin), et aussi celui de Renée, l'un des personnages auxquels l'écrivaine Colette s'est expressément identifiée dans ses ouvrages comme je viens de le rappeler. L'écrivaine marque ainsi délibérément au coin de la littérature, la sienne et les prénoms qu'elle s'y est fait, cette enfant né d'un deuxième mari appelé lui aussi Henry (après Henry Gauthier-Villars, voici Henry de Jouvenel) – ce en quoi Colette imite parfaitement sa mère, qu'elle appelle « Sido » dans son œuvre, mariée successivement à Jules Robineau-Duclos puis à Jules Colette. Pour éviter les confusions, Colette n'appelle jamais sa fille par son prénom dans la correspondance : elle a créé à son intention un hypocoristique, Bel-Gazou, par lequel elle la désigne systématiquement, témoignant ainsi d'un rapport ambivalent au choix qu'elle a fait.

La signature n'est pas exactement le nom propre, c'est une « fonction », rappelle Foucault dans le célèbre article de 1969 consacré au nom de l'auteur⁴. Celle-ci est codifiée, elle peut être décidée par l'éditeur, elle peut varier dans le temps de l'œuvre, passant de l'anonymat à « l'onymat » comme l'appelle Gérard Genette⁵, ce qui s'observe pour nombre d'œuvres du XVIIIe siècle.

En 1900, *Claudine à l'école* est signé Willy, terme dont j'ai dit qu'il était davantage une sorte de « marque » qu'un pseudonyme au sens traditionnel du terme. En 1904, « pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature », dit-elle, elle choisit de signer « Colette

⁴ Le texte est notamment repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Quarto », tome 1, 2001.

⁵ *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 38.

Willy » *Dialogues de bêtes*, dont la première des nouvelles est dédiée à Rachilde qui l'a chaudement soutenue dans *Le Mercure de France* ; à l'héroïne de *La Retraite sentimentale*, publié en 1907, elle conserve le prénom de Claudine, tout en prenant la peine d'expliquer en préface pourquoi elle a choisi de signer « Colette Willy » ; alors qu'elle s'est « éloignée » de Willy, cette nouvelle signature conjugue un prénom-patronyme (Colette) et un prénom-pseudonyme (Willy). On voit ensuite l'écrivaine signer – déjà – « Colette », mais cette signature est suivie de « Colette Willy » entre parenthèses. Vraisemblablement ce curieux dispositif a été suggéré par l'éditeur, qui entend que le lecteur/la lectrice fasse le lien entre les choix onomastiques successifs de cette auteure peu banale. En 1923 enfin, pour *Le Blé en herbe*, le nom de Colette apparaît seul, et sera ensuite conservé jusqu'au décès de l'écrivaine.

Ainsi le patronyme « Colette » est-il finalement retenu, seul, pour servir d'enseigne aux ouvrages publiés. Il a fallu pour cela près d'une trentaine d'années de glissement, de métamorphose, d'éloignement (de Willy) et de réappropriation (du nom de Colette). Dans *La Naissance du jour*, publié en 1928, Colette n'en fait pas mystère. « Voilà que, légalement, littérairement, et familièrement, je n'ai plus qu'un nom, qui est le mien. Ne fallait-il pas, pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ? Je finirai par croire que ce n'était pas trop cher payé ». Plusieurs choses s'entendent ici : d'abord, curieusement, on ne naît pas Colette, on le (re)devient, non sans effort et grande sans patience ; dans l'aventure littéraire des Claudine, l'auteure avait perdu son nom « propre », et voici que près de trente ans plus tard, elle y « revient ». Entretemps, « Colette » semble avoir changé de nature, ou plus exactement s'être alourdi du fait de plusieurs usages : c'est le nom légal, c'est le nom utilisé comme signature en littérature, c'est enfin le nom utilisé « familièrement ». Gabrielle Sidonie est désormais appelée Colette, comme si la force connotative de ce qui est nécessairement perçu en français comme un prénom prévalait enfin, et l'emportait sur tout autre usage, ce que le choix pour sa fille du prénom de Colette consacrerait.

Ainsi se déclinent les caractéristiques attachées à un « nom » qui n'est pas vraiment un pseudonyme, mais qui en est un quand même : il a, en partie, perdu ses vertus de patronyme ; il sert, seul, d'enseigne, de signe, de signature à l'œuvre. En réalité, il triomphe, il s'étale en gloire : la littérature a fait disparaître « Gabrielle Sidonie » ; de ce point de vue, celui de ses deux prénoms d'origine, elle n'existe plus.

Cet escamotage singulier, ce tour de passe-passe qui ramène au patronyme originel après bien des années, s'accompagne d'un déni qui a sans doute avec lui quelque lien, comme on va le voir. Colette en effet répète à qui veut l'entendre qu'elle n'est pas écrivaine, qu'elle n'a jamais désiré écrire, qu'elle n'entend pas faire de la littérature, qu'elle n'est pas

romancière. Mais elle ne se contente pas de nier l'évidence. Elle reporte en effet l'idée du talent sur ses parents. A en croire Colette, sa mère, qu'elle appelle « Sido », abréviation qui accentue le caractère musical de son prénom, est bien plus écrivaine qu'elle ; la fille ne sert que de truchement, de chambre d'écho à ce que la mère raconte, observe, commente à tout instant (voir à ce propos le *Journal à rebours*). Rarement à vrai dire, avec une telle intensité, la littérature a consacré un lien aussi profond, célébré une telle fusion avec la mère, ses savoirs infinis, sa matérialité têtue dont Colette fera d'ailleurs l'essence du féminin.

Si Colette exhibe avec enthousiasme le caractère fusionnel de sa relation à sa mère, et le décline de toutes sortes de façons, son activité d'écrivaine la lie également à Jules Colette, dont elle porte le nom avec une insistance peu habituelle. Ce dernier en effet avait l'habitude de se retirer dans son bureau pour y couvrir de son écriture régulière un tas de cahiers qu'il n'entendait pas montrer à qui que ce soit (l'anecdote est notamment reprise par Julia Kristeva dans l'ouvrage qu'elle a consacré à Colette en 2002). Il accomplissait ainsi un petit rituel qui mariait écriture, tranquillité et retrait de la vie familiale. Au décès du père, les cahiers furent ouverts : ils étaient vides ; apparemment, Jules Colette faisait croire qu'il écrivait, mais en réalité il n'en était rien. Il devait... rêver, ou s'occuper à autre chose, peu soucieux en tout cas de laisser la moindre trace écrite.

L'anecdote paraît (presque) un peu trop belle pour être vraie. Si l'on comprend bien, l'écrivaine prend ainsi symboliquement et pratiquement la place du père ; elle l'occupe ; l'occupant, elle se substitue à lui ; se substituant à lui, elle fait du seul patronyme, Colette, un nom réellement célèbre ; elle fait advenir ce qui n'était pas, exister ce qui n'était qu'une supercherie – l'écriture, et la signature, nom du père. A moins qu'on ne sorte pas de la supercherie, à moins qu'écrire porte toujours en creux un « ne pas écrire » volontiers rappelé : « Ecrire ! pouvoir écrire ! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de plume qui tournent autour d'une tache d'encre... [...] Il faut trop de temps pour écrire ! je ne suis pas Balzac, moi... » (*La Vagabonde*).

Ou encore : les affirmations de Colette concernant le fait qu'elle n'est pas une écrivaine relèvent certes du paradoxe mais Colette trouve dans le scénario familial, chez la mère comme chez le père, bien que d'un autre façon, un étrange ancrage, qu'elle fait passer pour une « raison » : sa mère serait une écrivaine née (mais n'aurait pas eu le souci d'une œuvre quelconque), son père serait un écrivain raté, avorté ; leur fille se devait de parler à leur place, de s'illustrer, de transmettre, de poursuivre, l'œuvre s'inscrivant ainsi - en apparence en tout cas - dans un fort souci de continuité. On notera que dans un tel scénario, le rôle de Willy, le premier mari, est totalement effacé. Colette préfère donner à l'écriture une

scénographie familiale qui la lie très profondément à ses parents, réécriture d'une situation en réalité plus compliquée.

Ces éléments d'analyse posés, comment comprendre, ne serait-ce qu'un peu, ce qui se joue ici, avec des prénoms en pagaille, des histoires d'escamotage, de substitution, de répétition et de supercherie ?

J'observerai d'abord que Colette partage avec ses consœurs en littérature quelques traits communs : un faible degré d'éducation (c'est encore le cas de la plupart d'entre elles à l'époque), un goût marqué pour la lecture qui permet de compenser ce mince savoir et, souvent, une bien maigre estime de soi et de son talent (à cela toutes sortes de raisons qui se sont densifiées au fil des siècles). Est-elle pour autant contrainte à prendre un pseudonyme ou pour le moins à changer de quelque façon de nom ? Absolument pas. Si l'usage du pseudonyme abonde dans le domaine de la presse, comme le rappelle encore le cas de Willy, s'il est également très courant dans le monde du spectacle, dans le domaine de la littérature en revanche, il est rare, et même très rare. Au XIX^e siècle, on compte peu de pseudonymes parmi les auteurs d'envergure : Stendhal, Gérard de Nerval, Lautréamont sont de ce nombre, avec George Sand et Rachilde. Les choses changent un peu au début du XX^e siècle où, brusquement, les conditions de publication ayant changé, les pseudonymes se multiplient, pendant un temps.

On trouve extrêmement peu en littérature de cas où le pseudonyme se choisit, puis s'affirme et se répand au point qu'en fin de compte il prend la place du nom véritable et en tient lieu : l'espace identitaire qu'il désigne a été construit en toute indépendance, loin du patronyme de départ – ce qui fait dire à Starobinski que « le choix d'un pseudonyme est la forme la moins cruelle du meurtre [du père] en effigie ». Mais ici, ce n'est pas à un meurtre symbolique que l'on assiste, mais, à l'inverse, à un travail de visibilité extraordinaire donnée au patronyme reçu : Colette n'est pas George Sand ; elle n'est pas non plus Rachilde, qui prétend avoir adopté le nom d'un savant suédois avec lequel elle aurait été en contact par truchement ; « Colette » est bien le nom du père et seule son utilisation sans mention de prénom (lui qui en est un, et féminin) constitue sa signature en littérature, comme Voltaire, comme Stendhal, noms de plume qui ont fini par devenir leur nom « propre ».

Un processus psychologique semble utile à rappeler ici, celui auquel la psychanalyste Elisabeth Bizouard a donné le nom d'auto-engendrement. Cette dernière remarque en effet la volonté clairement manifestée chez certains individus (qui ne possèdent aucune raison objective de changer de nom) de quitter leur patronyme de départ et de se faire appeler par un

autre nom, distinct de leur patronyme de départ. Ce fantasme de l'autre nom, qui rappelle celui du « roman, familial » décrit par Freud (se rêver enfant illégitime, fils ou fille de quelque personnage prestigieux). Le modèle mythique d'une telle conduite n'est pas Œdipe ou Narcisse, mais Protée, condamné à la métamorphose et à la multiplicité. Les conditions d'un tel processus, observe encore la psychanalyste, trouve leur origine dans le sentiment de non appartenance, d'indifférenciation d'avec la famille ou un membre de la famille, sentiment perçu comme extrêmement destructeur pour menacer directement le moi. Pour échapper à cette non appartenance, il faut aller ailleurs (dans la langue), vivre sous un autre nom sous peine d'être réduit à néant.

De telles dispositions psychiques rendent assez bien compte de la situation d'un Stendhal ou d'une George Sand, mais les choses se compliquent dans le cas de Colette. Qu'on puisse parler d'auto-engendrement grâce à la littérature ne semble pas douteux. A l'évidence, l'écrivaine s'invente peu à peu, se fabrique, se constitue en *autre* par ses écrits successifs ; toutefois, la succession des noms qu'elle utilise montre à quel point cet exercice de mue progressive, pour se débarrasser de « Willy », pour revenir à « Colette », est tout à la fois un masque et un dévoilement, une mystification et une réappropriation. Cette ambiguïté profonde, qui reconduit *in fine* au patronyme mais en l'ayant fait changer de « nature » (il est devenu un prénom en même temps qu'une signature) paraît constitutive de l'écrivaine Colette. L'ambivalence, la duplicité, l'impossibilité de choisir qui s'observe dans le cas de la signature se retrouve en réalité, à des degrés divers, dans la vie comme dans l'œuvre d'une Gabrielle Sidonie Colette vraie et inventée, hétérosexuelle et homosexuelle, prise dans un rapport fusionnel avec la mère, prisonnière du comportement paternel, écrivant et n'écrivant pas, jugeant bon de « ne pas faire de littérature », comme elle le déclare à Georges Simenon. Ainsi apparaît celle qui « légalement, littérairement et familièrement » est devenue « Colette » : multiple, éparpillée, renaissant dans ses œuvres sous de multiples formes et d'innombrables prénoms en même que resserrée, comme condensée, dans ce nom-prénom patronymique. Et sa place ? « Ma place, ma place, écrit Colette dans *L'envers du music-hall*, mais c'est celle qui me convient. Qu'on m'y laisse, c'est tout ce que je demande ».

COLETTE ENTRE DEUX SIÈCLES

Léa Buisson

Léa Buisson est doctorante en cotutelle à l'Université de Montréal et à l'Université Paris Diderot – Paris 7, où elle prépare une thèse sur les rapports entre le mouvement surréaliste et le cinéma. Ses articles ont paru notamment dans la revue *Mélusine* et les *Cahiers Benjamin Péret*.

Frédérique Collette

Étudiante à la maîtrise à l'université de Montréal Frédérique Collette a un intérêt marqué pour la littérature des femmes des 20e et 21e siècles. Son mémoire portera sur l'écriture de la honte chez Violette Leduc et Annie Ernaux.

Vanessa Courville

Détentrice d'une maîtrise en littératures de langue française portant sur l'éthos épistolaire de Colette dans *Lettres à sa fille (1916-1953)*, Vanessa Courville a également publié un article intitulé « Mères atypiques. L'enjeu de l'éducation maternelle dans *Lettres à sa fille (1905-1912)* de Sido et *Lettres à sa fille (1916-1953)* de Colette » dans le cadre du groupe de recherche *Les Savoirs des femmes*. Elle poursuit actuellement un doctorat au département des Lettres et Communications de l'Université de Sherbrooke dans lequel elle s'intéresse à la poésie québécoise contemporaine et aux théories de la création littéraire.

Isabelle Dumas

Isabelle Dumas termine actuellement une thèse à l'Université de Montréal en littératures de langue française, en cotutelle avec Paris 3-Sorbonne Nouvelle sur les figures et figurations de l'agressivité dans l'œuvre de Marcel Proust. Chargée de cours à l'U. de Montréal depuis 2013 en création littéraire, sa maîtrise portait sur la représentation de la sexualité dans les romans de Houellebecq. Elle est l'auteur d'un roman (*Disloc*) ainsi que de quelques nouvelles. Elle a participé à divers colloques et publié des articles et des comptes rendus dans des collectifs et des revues universitaires. Elle a créé et administre deux blogues, l'un sur Proust l'autre sur Houellebecq :

(www.marcelproustrecherche.wordpress.com),

(www.houellebecqblog.wordpress.com).

Alessio Marziali Peretti

Alessio Marziali Peretti est diplômé du Département d'Études américaines, Européennes et Interculturelles de l'Université La Sapienza de Rome. Il poursuit des études doctorales en philologie romane à l'Université de Montréal depuis 2016.

Andrea Oberhuber

Andrea Oberhuber est professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal où elle enseigne les littératures française et québécoise, notamment l'écriture des femmes (XIX^e-XXI^e siècles), les avant-gardes historiques et la photolittérature. Elle a dirigé, entre autres, un collectif sur *Claude Cabun* (2007), ainsi que des dossiers de revue sur « Réécrire au féminin » (*Études françaises*, 2004 ; avec L. Gauvin), « Voir le texte, lire l'image » (*Dalhousie French Studies*, 2009), « À belles mains. Livre surréaliste, livre d'artiste » (*Mélusine*, 2012) et « Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain » (*Tangence*, 2013). Son essai hybride *Corps de papier. Résonances* est paru en 2012 chez Nota bene. En 2016 : les collectifs *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940* (codir. avec A. Arvisais et M-C. Dugas ; PUR) et *Héritages partagés de Claude Cabun et Marcel Moore* ((codir. avec A. Arvisais). Avec Catherine Mavrikakis, elle codirige la revue numérique [MuseMedusa](#) . Ses recherches portent actuellement sur « Le Livre surréaliste au féminin ».

Martine Reid

Martine Reid est professeure de langue et littérature françaises à l'université de Lille-3 et actuellement en délégation au CNRS dans le laboratoire LEGS consacré aux recherches sur le genre.

Elle est l'auteure de plusieurs ouvrages, parmi lesquels *Des Femmes en littérature* (Belin, 2010), ainsi que de nombreuses éditions critiques. Elle a créé chez Gallimard la série « Femmes de lettres » et dirige aux Éditions Honoré Champion la collection « Littérature et genre ».

Marie-Rose Savard Morand

Marie-Rose Savard Morand travaille actuellement à la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur le rap québécois contemporain dans la perspective de la sociologie de la littérature et de la poétique de la chanson. Elle est dirigée par la professeure Chantal Savoie à l'Université du Québec à Montréal. Elle fait partie de l'équipe du Laboratoire de recherche sur la culture de grande consommation et la culture médiatique au Québec, et collabore à divers projets reliés au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) et à l'équipe de la Vie littéraire au Québec.