

De la guerre à la paix des sexes : émergence d'un idéal dans la fiction colettienne entre 1923 et 1932

Auteur : Warnier, Mathilde

Promoteur(s) : Denis, Benoit

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9447>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

De la guerre à la paix des sexes : émergence d'un idéal dans la
fiction colettienne entre 1923 et 1932

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du diplôme de Master en Langues et Lettres
françaises et romanes, orientation générale à finalité approfondie par

Mathilde WARNIER

Recherches menées sous la direction de

Monsieur Benoît Denis

Comité de lecture : Madame Françoise Tilkin et Monsieur Laurent Demoulin

Année académique 2019-2020

Remerciements

Je désire exprimer toute ma gratitude envers ceux qui ont, de près ou de loin, contribué à la réalisation de ce travail. D'abord, je remercie vivement mon promoteur, Monsieur Benoît Denis, de m'avoir guidée avec ses précieuses remarques, ses judicieux conseils et ses encouragements, et mes relecteurs, Madame Françoise Tilkin et Monsieur Laurent Demoulin.

Ma reconnaissance va bien sûr également à mon entourage, ma famille et mes amis, qui m'ont soutenue sans relâche : je pense principalement à Jean-Marie Warnier, qui a eu la patience de partager avec moi de nombreux et riches débats sur l'œuvre de Colette pendant plusieurs mois, mais aussi à Geneviève Janssen, François Remy, Antoine Martin, Cécile Janssen et Tristan Parotte.

Table des matières

0. Introduction	1
1. L’homme, la femme et leurs rapports	4
1.1. Introduction : « entre l’homme et la femme, une incompatibilité demeure »... 4	4
1.2. La Première Guerre mondiale et son impact	5
1.2.1. Le 19 ^e siècle : le point d’orgue des disparités entre les sexes	5
1.2.2. La Grande Guerre	6
1.2.3. L’immédiat après-guerre : l’effort pour un retour à l’ordre	7
1.3. <i>La Garçonne</i> : quand la littérature se fait projection d’une crainte sociale	9
1.4. Entre hommes et femmes, du <i>Blé en herbe</i> à <i>Ces plaisirs...</i>	11
1.4.1. <i>Le Blé en herbe</i> (1923) : la socialisation du genre et l’initiation sexuelle 11	11
1.4.2. <i>La Femme cachée</i> (1924) : un panorama de l’antipathie réciproque des sexes.....	17
1.4.3. <i>La Fin de Chéri</i> (1926) : illustration des ravages de la guerre sur l’homme et le couple.....	21
1.4.4. <i>La Naissance du jour</i> (1928) : une amitié salvatrice	25
1.4.5. <i>La Seconde</i> (1929) : l’union féminine contre le socle patriarcal.....	29
1.4.6. <i>Sido</i> (1930) : mémoires d’une enfance idyllique.....	32
1.4.7. <i>Ces plaisirs...</i> (1932) : la sexualité comme point d’orgue de l’incompatibilité	36
1.5. Conclusions : conception de la « guerre des sexes » chez Colette	63
2. Colette, de Gomorrhe à Sodome	65
2.1. Introduction.....	65
2.2. Historique : cadre légal et médical des homosexualités	65
2.2.1. De la pénalisation juridique à la médicalisation	66
2.2.2. L’homosexualité à l’épreuve de la psychologie et de la médecine	68
2.3. L’amour entre femmes	70
2.3.1. Vie sociale et artistique du saphisme.....	70
2.3.2. L’amitié « romantique » au féminin : des frontières perméables entre relations amoureuses et amicales	73
2.3.3. Le saphisme dans l’œuvre de Colette	76
2.3.4. Colette et l’anticipation du « continuum lesbien » d’Adrienne Rich et de la théorie <i>straight</i> de Monique Wittig.....	67
2.3.5. La vision du saphisme chez Colette est-elle réellement conservatrice ?..	68
2.4. L’homosexualité masculine ou la « pédérastie »	69

2.4.1.	La Grande Guerre : la fin d'un stéréotype.....	69
2.4.2.	Littérature française antérieure thématissant l'homosexualité.....	70
2.4.3.	Entre Colette et Marcel Proust.....	70
2.4.4.	La « pédérastie » de <i>Ces plaisirs...</i> : « intacte, énorme, éternelle ».....	74
2.5.	Conclusions : du rapport colettien entre Sodome et Gomorrhe.....	79
3.	Fascination de l'androgynisme, terreur du travesti.....	81
3.1.	Introduction : entre-deux-guerres, entre-deux-genres.....	81
3.2.	Les sources de l'androgynisme colettien : Hermaphrodite, l'androgynisme platonicien, romantique et décadent.....	82
3.3.	Deux âges clés chez Colette.....	85
3.3.1.	L'androgynisme de l'enfant dans <i>Le Blé en herbe</i> (1923).....	85
3.3.2.	<i>La Fin de Chéri</i> (1926) ou la rétractation du genre féminin.....	87
3.3.3.	L'homme et la masculinité comme incarnations du neutre.....	88
3.4.	<i>Ces plaisirs...</i> : la hiérarchie colettienne entre les androgynes.....	89
3.4.1.	Colette-narratrice comme clé de lecture.....	89
3.4.2.	Les travestis.....	90
3.4.3.	La Chevalière et les véritables androgynes.....	93
3.5.	Conclusions : dépasser une opposition.....	96
4.	Conclusions générales.....	97
4.1.	Un monde androgynisme : la solution ?.....	97
4.2.	Colette : un pseudonyme qui reflète une position ambivalente.....	98
	Bibliographie.....	101

0. Introduction

Si beaucoup de chercheurs en études de genre sont arrivés à la conclusion que Colette (1873-1954) était une pionnière du féminisme, l'écrivaine refusait catégoriquement d'être associée au mouvement. En 1910, elle déclarait à Maurice Dekobra : « Moi féministe ? Ah non ! Les suffragettes me dégoûtent. Et si quelques femmes en France s'avisent de les imiter, j'espère qu'on leur fera comprendre que ces mœurs-là n'ont pas cours en France. Savez-vous ce qu'elles méritent les suffragettes ? Elles méritent le fouet et le harem... »¹. Les femmes étaient, à son avis, trop émotives pour participer à la vie politique.

Tenter de déterminer si, malgré elle, Colette était féministe ou non nous semble donc aussi périlleux qu'infondé. Notre préoccupation sera avant tout son œuvre, et parce que celle-ci mobilise largement l'autofiction², démêler le « vrai » du « faux », saisir la part de véritable expérience transposée dans le récit est une ambition colossale que nous n'avons pas. Il s'agira plutôt pour nous de décrire et d'analyser les complexes rapports entre les sexes mis en scène par l'autrice au travers de son univers romanesque.

Si nous souhaitions pénétrer en profondeur dans cet univers, il nous fallait délimiter un corpus raisonnable et cohérent. *Ces plaisirs...*, paru pour la première fois en 1932, nous a paru incontournable : « on s'apercevra peut-être un jour que c'est là mon meilleur livre », disait l'autrice de cet ouvrage légèrement remanié et republié en 1941 sous le titre *Le Pur et l'impur. Ces plaisirs...*, dans sa première version, s'est imposé comme un aboutissement, une synthèse de conceptions déjà introduites auparavant : l'autrice y développe plusieurs thématiques qui convergent dans leur questionnement du rapport des sexes et des genres - qui peuvent d'ailleurs coexister dans une seule individualité, l'androgynie. Partant de ce principe, la borne opposée de notre corpus s'est imposée naturellement : le titre de *Ces plaisirs...* est inspiré d'une phrase d'un roman antérieur, rédigé en 1923, ainsi que le prouve le sous-titre : « Ces plaisirs qu'on nomme, à la légère, physiques... (*Le Blé en herbe*) »³.

¹ Interview pour la revue *Paris-Théâtre*.

² Voir à ce sujet MICHINEAU S., *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, 2008.

³ COLETTE, *Ces plaisirs...*, Paris, Ferenczi & Fils, 1934, p. 5.

Les œuvres de fiction de l'autrice entre *Le Blé en herbe* (1923) et *Ces plaisirs...* (1932) constituaient ainsi, sur base du classement chronologique établi dans les *Œuvres* éditées par la Pléiade, un ensemble de sept ouvrages⁴ dont la cohésion était assurée grâce à un effet de boucle. Par ailleurs, si la série des *Claudine* a déjà fait l'objet de nombreuses recherches en études de genre, ce corpus touche à la maturité de l'autrice : elle a cinquante ans lorsqu'elle rédige le premier roman.

Nous avons conscience de ce que l'on doit aux nombreux travaux antérieurs, et principalement à deux monographies qui s'inscrivent dans les études de genre : *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette* d'Elaine Harris (1973)⁵ et *L'identité de genre dans les œuvres de George Sand et Colette* de Marion Krauthaker (2011)⁶. La première interroge le thème de la sensualité dans l'ensemble de l'œuvre, qu'elle divise en « périodes » après avoir isolé le « livre-clé »⁷ qu'est *Ces plaisirs...* : elle lui consacre la première partie de l'étude. Harris, dans sa volonté d'appréhender chacune des œuvres romanesques de l'autrice en avançant une indivisible unité, s'est évidemment vue contrainte de n'accorder que quelques pages à chaque récit. Son entreprise, bien plus totalisante que la nôtre, ne lui a donc pas permis d'entrer véritablement dans le détail des textes. Marion Krauthaker, quant à elle, montre comment deux autrices des 19^e et 20^e siècles ont dénoncé, à travers la littérature, la barrière du système binaire genré, et ont détruit diverses assimilations patriarcales. Chez Colette, elle se concentre sur *Chéri* (1920), *La Fin de Chéri* (1926), *Le Pur et l'impur* (1932)⁸ et *Bella Vista* (1937), partageant ainsi deux romans avec notre corpus.

Nous diviserons notre travail en chapitres selon les trois grandes thématiques que nous dégageons de *Ces plaisirs...* : les relations entre hommes et femmes,

⁴ *Le Blé en herbe* (1923) ; *La Femme cachée* (1924) ; *La Fin de Chéri* (1926) ; *La Naissance du jour* (1928) ; *La Seconde* (1929) ; *Sido* (1930) ; *Ces plaisirs...* (1932). Dans COLETTE, *Œuvres*, BRUNET A. et PICHOIS C., coord., tomes II et III, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1986 et 1991 : sauf indication contraire, la pagination qui apparaît dans le corps du texte fait référence à ces ouvrages.

⁵ HARRIS E., *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, A. G. Nizet, 1973.

⁶ KRAUTHAKER M., *L'identité de genre dans les œuvres de Georges Sand et Colette*, Paris, L'Harmattan, 2011.

⁷ « Ce livre nous fournit la clef nécessaire à la compréhension de son approfondissement romanesque du thème ». HARRIS E., *op. cit.*, p. 13.

⁸ Nous retranscrivons ce que dit Krauthaker dans son introduction ; néanmoins, nous estimons qu'on ne peut dater *Le Pur et l'impur* de 1932. L'autrice de la monographie travaille bien sur la version de 1941, remaniée.

l'homosexualité et l'androgynie. Nous les considérerons successivement en les resituant dans leur contexte historique et en déterminant leurs enjeux spécifiques dans la société de l'entre-deux-guerres. Si nous envisagerons les modalités des rapports hommes/femmes présentés dans chacune des œuvres de notre corpus, nous sélectionnerons pour les deux chapitres suivants celles qui touchent le plus étroitement aux thématiques étudiées. Notre objectif demeure de saisir les causes fondamentales de l'éternel conflit entre les sexes du point de vue de Colette et surtout de juger si, à la lumière de l'ensemble considéré, des « solutions » à cette lutte semblent se dégager, ou si hommes et femmes sont condamnés à la mésentente. Il faut pour ce faire garder à l'esprit que, tel que l'a démontré Yannick Resch, l'autrice était profondément anti-intellectualiste⁹ : elle n'a donc certainement pas prétendu détenir une quelconque vérité générale. L'univers romanesque qu'elle a bâti, guidée par son seul instinct et non par une idéologie politique¹⁰, présente indiscutablement des paradoxes et des ambiguïtés que nous tenterons également de pointer.

⁹ RESCH Y., « L'anti-intellectualisme de Colette », dans *Cahier Colette*, no. 27, 2005, pp. 131-139.

¹⁰ « Je ne suis pas digne de la politique », affirme-t-elle. Citée dans RESCH Y., *ibid.*, p. 134.

1. L'homme, la femme et leurs rapports

1.1. Introduction : « entre l'homme et la femme, une incompatibilité demeure »¹¹

La question du rapport entre hommes et femmes a déjà largement été traitée par les spécialistes de l'œuvre de Colette. La lutte, les déchirements, les déceptions qui en constituent l'essence ont d'ailleurs à maintes reprises été résumés par le terme « d'incompatibilité » entre les sexes.

Toutefois, il nous semble que nous contenter d'analyser dans l'œuvre de maturité de l'autrice des thématiques que nous nommons aujourd'hui *queer* (les homosexualités et l'androgynie), en faisant l'impasse sur une structure strictement « binaire » encore peu remise en question au début du 20^e siècle, serait un raccourci qui priverait notre étude de solides bases pour comprendre les jeux de subversion (ou au contraire les marques de conservatisme) mis en place. Par ailleurs, ce serait ignorer un contexte de rédaction à peine postérieur à un bouleversement sociétal majeur : la Première Guerre mondiale, qui a secoué et mis à l'épreuve cette binarité millénaire.

Nous nous intéresserons donc ici à la peinture colettienne, depuis *Le Blé en Herbe* (1923) jusqu'à *Ces plaisirs...* (1932), de la masculinité, de la féminité et des rapports qu'entretiennent les individus de sexe opposé, entre amour, amitié et indifférence. Nous tenterons de questionner des concepts régulièrement mobilisés dans les études sur l'écrivaine et effectivement importants comme la figure de la mère¹², mais sans nous y attarder afin de creuser de nouvelles brèches, d'apporter un éclairage nouveau sur ces sept œuvres en mesurant par exemple l'impact de l'éducation, ou encore celui de la Grande Guerre sur les protagonistes qui les peuplent.

¹¹ HARRIS E., *op. cit.*, p. 44.

¹² Voir l'essai de MICHINEAU S., *Construction de l'image maternelle chez Colette de 1922 à 1936*, Paris, Edilivre AParis Universitaire, 2009 ; voir aussi CAMMARÉRI C., « 1. Colette. Extravagances et amours de mère », dans CAMMARÉRI C., dir., *Amour maternel ou sublimation de femmes. Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*, Toulouse, ERES, 2012, pp. 30-52.

1.2. La Première Guerre mondiale et son impact¹³

1.2.1. Le 19^e siècle : le point d'orgue des disparités entre les sexes

La fin du 19^e et le début du 20^e voient s'élever la première vague de féminisme. Le mouvement est alors réparti en deux camps : les « réformistes », souvent républicaines, prônent la réforme des textes de loi, alors que les « radicales » militent en faveur d'une égalité absolue et d'une modification profonde des rôles sexués. Ces femmes qui réclament une modification plus ou moins forte de la condition féminine, notamment en tentant d'obtenir le droit de vote, perturbent un équilibre patriarcal bien établi. En effet, les libertés que les femmes ont acquises suite à la Révolution Française ont rapidement été éradiquées par le Code Napoléon, en 1804, qui les a renvoyées au statut de perpétuelles mineures, de mères et d'épouses avant tout, et les a exclues de l'espace public. C'est d'abord par un certain « déterminisme », un essentialisme biologique que ces écartements (et donc une hiérarchie entre les sexes) sont justifiés : leur nature de femme les rendrait incapables de réfléchir, les rangerait du côté du passif, de ce qui doit être « domestiqué » (comme les enfants ou les plantes). Un véritable et paradoxal mythe est érigé : celui du « pouvoir féminin », affirmant que les décisions importantes appartiennent en réalité aux femmes, qui influencent leurs maris. Œuvrent ainsi contre celui-ci le Code Napoléon et une série de lois visant à réduire l'accès des filles à l'instruction.

Du côté masculin, au long du 19^e siècle, un canevas très stéréotypé est également construit : les vertus de la virilité, le courage et la quête de la gloire notamment, sont en effet exaltées et atteignent même leur paroxysme à l'aube du siècle suivant. Elles sont réciproquement soutenues par le déterminisme biologique, qui porte cette fois sur des caractéristiques physiques « typiquement masculines » comme la pilosité, la vigueur sexuelle ou encore la force. La virilité a bien sûr comme implication la domination des femmes (et des enfants) qu'il s'agit de « protéger » ; mais cette démonstration de supériorité, inculquée dès le plus jeune âge aux garçons, se marque aussi dans la conquête

¹³ Nous nous référons en grande partie à LUCCA S., « Contexte historique, social et culturel des XIX^e et XX^e siècles ». Séances introductives au séminaire d'*Introduction aux études de genre (1900-1930)*, Université de Liège, 17 et 24 février 2020 et à DUBY G. et PERROT M., dir., *Histoire des femmes en Occident*, tome 5 : THÉBAUD F., dir., *Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.

de nouveaux territoires habités par des peuples dont on tente de démontrer l'infériorité. Pour exalter la puissance des colons et déshumaniser les colonisés, on n'hésite alors pas à mobiliser à nouveau des arguments biologiques : ainsi, les hommes africains sont par exemple des sauvages « trop virils » (en se référant à la taille de leur pénis). C'est ici que se croisent l'histoire de la virilité et celle de la colonisation¹⁴. Quand de telles valeurs sont mises en exergue, il est aisément compréhensible que les révoltes féministes de la fin du siècle provoquent une profonde crise de la masculinité, qu'il convient alors pour les hommes de réaffirmer. Telle était la délicate situation des rapports entre les sexes avant que survienne la Première Guerre mondiale.

1.2.2. La Grande Guerre

Le mois de juillet 1914 est marqué par une vaste manifestation de l'UFSF (Union Française pour le Suffrage des Femmes). Plusieurs initiatives fleurissent au même moment : on débat notamment de la question du travail féminin. Mais les revendications féministes, aussi bien que la vie quotidienne, sont brutalement interrompues par la déclaration de guerre : pour toutes les femmes, il s'agit désormais de servir leur pays depuis l'*arrière*, alors que leurs maris, frères et fils s'en vont au front, à l'*avant*. Dans un tout premier temps, la mobilisation masculine a pour effet d'apaiser les tensions du siècle précédent : en effet, elle « fortifie les sentiments familiaux et donne vie au mythe de l'homme protecteur de la Mère Patrie et des siens ; les premières lettres des soldats disent la piété filiale, l'amour des femmes et parfois la nostalgie des enfants »¹⁵. Ceux qui assistent à cette paix retrouvée sont soulagés de contempler des femmes qui épousent enfin leur « vraie » nature, douce, aimante et soumise, et se montrent dévouées aux hommes, même si nombre de féministes voient en réalité aussi dans ce service une manière de prouver leur aptitude à voter et à travailler.

¹⁴ PEIRETTI-COURTIS D., « Corps noirs, virilité et pouvoir dans la littérature médicale à l'époque coloniale », dans *Itinéraires* [En ligne], 2019, no. 2 et 3. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6605>.

¹⁵ DUBY G. et PERROT M., *op. cit.*, p. 90.

Du travail, justement, on accepte alors de leur en donner : le 7 août, dans un langage militaire, le Président du Conseil René Viviani appelle les femmes à prendre provisoirement la place de ceux qui sont au front. À la fin de l'année suivante, des circulaires ministérielles incitent les industriels à mettre massivement les femmes au travail, à tous les postes envisageables, pour remplacer les hommes ; cette démarche mènera à l'avènement de la femme travailleuse. Beaucoup d'autres figures féminines voient le jour durant ce conflit mondial : « l'infirmière, la marraine de guerre qui écrit au soldat et le reçoit lors des permissions, [...] la mère qui élève seule ses enfants »¹⁶ en sont des exemples, et constituent autant d'images qui contribuent finalement davantage à accentuer « les mythes de la femme salvatrice et consolatrice »¹⁷ qu'à démontrer, comme l'espéraient les féministes, leurs capacités.

Par ailleurs, la guerre et ses implications renforcent une idée déjà avancée peu avant le conflit par le corps médical ; l'émancipation féminine était pointée du doigt comme entraînant une « masculinisation », qui à son tour a pour conséquences une « dégénérescence de la fécondité » et une « perversion de la sexualité »¹⁸. Ces arguments étaient utilisés au siècle précédent en vue d'intimider les femmes, et génèrent à la fin de la Grande Guerre, qui a inversé les rôles durant une période donnée, de nouvelles craintes. D'autant plus que, parallèlement à la mobilisation féminine à l'*arrière*, à l'*avant* les affrontements mettent « les hommes et leur virilité à l'épreuve : souffrances physiques et morales endurées au front – blessures, peur de la douleur et de la mort, maladies à symptômes “féminins” comme le *shell shock* [...], crises identitaires »¹⁹...

1.2.3. L'immédiat après-guerre : l'effort pour un retour à l'ordre

Immense traumatisme pour les hommes, la guerre génère un sentiment d'impuissance en portant atteinte à l'idéal viril solidement inculqué et provoque la crainte d'être trompé par les femmes restées à l'*arrière*. Désormais, celles-ci leur laissent un ressenti ambigu : à la fois elles représentent « l'anti-guerre », le retour à la maison, la paix

¹⁶ THÉBAUD F., « Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], vol. 39, 2014, p. 160. URL : <http://journals.openedition.org/cli/11914>.

¹⁷ DUBY G. et PERROT M., *op. cit.*, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ THÉBAUD F., *op. cit.*, p. 167. En français, le *shell shock* est appelé *obusite*.

retrouvée (il suffit pour le constater de lire la correspondance des « poilus »), mais elles sont aussi celles qui ont tiré parti de la souffrance masculine et les ont abandonnés. D'ailleurs, la littérature, les journaux, les spectacles d'après-guerre ont enregistré une affirmation libérée du désir, parfois pervers puisqu'il prend sa source dans la terreur de l'adultère des épouses²⁰. Dans leur rôle d'infirmière, elles ont infantilisé les soldats en les soignant puis en les renvoyant au combat. Ainsi le fossé entre les sexes, particulièrement creusé au 19^e siècle, refait surface. Quant à la représentation des femmes dans l'imaginaire collectif d'après-guerre, l'historienne américaine Mary Louise Roberts dégage trois figures-types : « Le modèle de la femme moderne qui cristallise les peurs du changement ; le modèle antagoniste et rassurant de la mère, remède moral autant que démographique ; enfin le modèle de la femme seule, active mais célibataire et chaste, qui permet aux Français de négocier le changement »²¹.

Du côté féminin, justement, la guerre a paradoxalement représenté « une expérience de liberté »²² : en plus d'une notable ouverture de l'éducation, les progrès du travail des femmes sont indéniables puisqu'elles ont accédé à des secteurs traditionnellement masculins. Elles ont goûté au plaisir de gagner leur propre salaire et de toucher ainsi à l'indépendance. Même la mode féminine a grandement évolué, par nécessité, offrant aux dames une plus grande liberté de mouvement. Mais la volonté masculine était limpide dès le début du conflit : ces conditions nouvelles devaient être provisoires. Au sortir de la guerre, l'ordre moral devait être rétabli, les femmes « priées de retourner dans leurs foyers et aux métiers féminins, au nom du droit des anciens combattants, au nom du redressement national et de la défense de la race »²³. Essentiellement dans la classe ouvrière, la guerre accentue même l'idéal de l'épouse au foyer. Quant à la liberté sexuelle, elle est plus tolérée du côté des hommes que de celui des femmes : alors que l'adultère féminin est sévèrement puni, le recours à la prostitution est perçu comme un droit du soldat, voire une récompense, et les tribunaux font preuve de beaucoup de tolérance face aux féminicides commis sur les épouses infidèles. Il ne faut pas non plus sous-estimer l'impact psychologique de la guerre sur les femmes,

²⁰ À titre d'exemple, Raymond Radiguet publie en 1923 *Le Diable au corps*, qui conte l'initiation sexuelle d'un jeune homme par l'épouse d'un soldat au front.

²¹ THÉBAUD F., *op. cit.*, p. 173.

²² DUBY G. et PERROT M., *op. cit.*, p. 105.

²³ *Ibid.*, p. 135.

rongées par la culpabilité de vivre alors que leurs proches meurent au front, perpétuellement dans la crainte de recevoir une tragique nouvelle.

Des efforts sont déployés pour reconsolider le noyau familial : par exemple, l'avortement est lourdement sanctionné et la maternité valorisée comme ultime dessein féminin (des « primes de natalité » voient même le jour). Si les épouses ont été légalement autorisées, en 1915, à agir sans le consentement de leur mari (moyennant une preuve de l'incapacité de celui-ci d'assurer son rôle), à la fin du conflit, les hommes ressentent le besoin de retrouver la société telle qu'ils l'ont laissée. Le féminisme est largement diabolisé : même certaines écrivaines, comme Colette Yver, réaffirment l'impossible autonomie de la femme. L'incapacité civile de l'épouse ne sera levée, en France, qu'en 1938. À terme, la guerre ravive donc les rôles sexués : « les hommes sont faits pour combattre et conquérir, les femmes pour enfanter et materner ; cette complémentarité des sexes semble nécessaire pour retrouver paix et sécurité dans un monde perçu comme dérégulé »²⁴. Pourtant, les historiens enregistrent une modification profonde et inévitable des relations de couple : par exemple, « l'intrusion des expériences de guerre dans l'intimité familiale et l'émergence de nouveaux comportements conjugaux et familiaux »²⁵. En effet, à l'issue du conflit, de nombreux couples affirment éprouver des difficultés à retrouver la même vie conjugale qu'auparavant : les comportements et visions du monde de chacun des deux membres du couple ont été profondément modifiés par leur expérience respective.

1.3. *La Garçonne* : quand la littérature se fait projection d'une crainte sociale

En 1922, un an donc avant la publication du *Blé en herbe*, qui est en cours de rédaction, Victor Margueritte donne *La Garçonne* : ce roman fondateur du mythe éponyme cristallise autour de l'héroïne masculinisée, Monique Lerbier, l'angoisse de la femme affranchie d'après-guerre et consacre le mythe de « la Garçonne ». Issue de la bourgeoisie, elle porte les cheveux courts, s'habille à sa guise, est sportive et lettrée (elle fréquente la Sorbonne). Elle a reçu une éducation laïque et féministe. Par le travail, elle

²⁴ DUBY G. et PERROT M., *op. cit.*, p. 141.

²⁵ THÉBAUD F., *op. cit.*, p. 175. Voir par exemple à ce sujet VIDAL-NAQUET C., « *Te reverrai-je ?* ». *Le lien conjugal pendant la Grande Guerre*, Paris, EHESS, 2013.

obtient d'être indépendante financièrement et construit ainsi sa liberté sexuelle, sexualité qu'elle explore à la fois avec des hommes et des femmes. Ce panorama semble bien porteur pour l'émancipation féminine ; toutefois, à la fin du récit, Monique est amenée à « se ranger » en épousant l'homme de sa vie. L'ouvrage de Margueritte, s'il eût un immense succès, fut également un scandale.

Dans un article consacré à l'ancrage du roman de Margueritte dans la société du temps, Anne-Marie Sohn²⁶ explique que la révolte féministe peut prendre chez une femme deux directions : soit elle s'attèle à prendre une forme de revanche en agissant de manière à égaler voire surpasser l'homme (revanche qui mène inévitablement à une lutte des sexes), soit elle se contente de poursuivre l'objectif d'une égalité entre êtres humains pour obtenir sa liberté. L'œuvre de Victor Margueritte semble épouser cette théorie en proposant « à l'émancipation féminine deux tactiques, la première éveillant sa défiance : la rupture avec l'homme implique stérilité, solitude »²⁷. C'est cette première direction du féminisme que choisit Monique, la Garçonne, qui revêt tous les attributs physiques et comportementaux traditionnellement masculins. Dans son ensemble, le roman présente une ambivalence : il a une portée moralisatrice tout en dénonçant, par exemple, l'institution du mariage lorsqu'elle est motivée par des fins financières, comme cela était coutume dans la société bourgeoise. Nous pourrions affirmer que Victor Margueritte est un féministe dont la position est nuancée : il craint que la « masculinisation » ne crée l'anarchie. Il se montre favorable à l'égalité entre hommes et femmes pour autant que cette dernière ne tente pas d'entrer en compétition avec le premier et continue d'adopter des comportements attendus par sa nature de femme. Point de vue certes paradoxal, à attribuer sans doute au fait qu'il s'agit d'un regard masculin, qui peut être progressiste en luttant pour l'égalité des libertés tout en craignant de perdre ses privilèges propres par une inversion des rôles qui entraînerait l'ère de la domination féminine.

Envisageons désormais, avec Colette, un point de vue féminin au sujet des profondes mutations du temps et de la manière dont elles impactent les rapports sexuels.

²⁶ SOHN A.-M., « “La Garçonne” face à l'opinion publique : type littéraire ou type social des années 20 ? », dans *Le Mouvement social*, no. 80, pp. 3-27. URL : <http://www.jstor.org/stable/3807229>.

²⁷ *Ibid.*, p. 4.

1.4. Entre hommes et femmes, du *Blé en herbe* à *Ces plaisirs...*

1.4.1. *Le Blé en herbe* (1923) : la socialisation du genre et l'initiation sexuelle

Le Blé en herbe, d'abord publié en chapitres dans la revue *Le Matin*, plonge le lecteur dans une atmosphère estivale, en bord de mer, entre dunes et falaises : y évoluent deux enfants issus d'un milieu bourgeois, qui passent les vacances d'été dans une villa que leurs deux familles partagent. Vinca, quinze ans et Philippe, seize ans, se connaissent depuis leur enfance. Mais alors que jusqu'à cet été-là, ils jouissaient d'une amitié sans nuage, quelque chose a désormais changé : ils se découvrent l'un pour l'autre une attirance qu'ils ne connaissaient pas, soutenue par les modifications corporelles de la puberté qui distinguent désormais sexuellement leurs apparences. Ces changements physiques sont d'autant plus visibles par les protagonistes que Colette joue sur les tenues vestimentaires légères de la saison, qui dévoilent une grande partie de la peau ; la nudité – « Monsieur [...], est-ce par vœu, ou par inclination, que vous ne portez pas de vêtements, ou si peu ? »²⁸ - et la chaleur qui se dégagent du récit en font une œuvre éminemment sensuelle.

Nous ouvrons notre analyse de la binarité sexuelle chez Colette avec ce roman qui possède un intérêt indéniable : s'il est, chronologiquement, le premier de notre corpus, il permet aussi d'envisager les prémices de la vie adulte grâce à des personnages adolescents. *Le Blé en herbe* donne l'occasion de dégager ce qui, aux yeux de Colette, modèle l'individu et l'amène à s'affirmer en tant qu'homme ou femme ; le titre de l'ouvrage induit d'ailleurs l'idée que les personnages ne sont « pas finis », en cours de maturation. L'autrice esquisse ainsi des considérations qui seront étudiées bien plus tardivement, notamment par Colette Chiland en 2014 : « Les changements du corps à la puberté vont parachever l'identité que l'enfant reconnaissait déjà pour sienne en faisant sortir la personne d'une certaine androgynie de l'enfance »²⁹.

Les enfants et adolescents chez Colette tendent en effet instinctivement à adopter indifféremment des comportements associés aux deux sexes puisqu'ils se situent

²⁸ COLETTE, *Le Blé en herbe*, Paris, J'ai Lu, 1974, p. 40.

²⁹ CHILAND C., « La construction de l'identité de genre à l'adolescence », dans *Adolescence*, vol. 32, no. 1, 2014, p. 165. URL : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2014-1-page-165.htm>. Nous évoquerons cette androgynie dans le troisième chapitre de notre étude.

normalement encore loin de toute pression sociétale. Pourtant, dans un extrait des *Vrilles de la Vigne* (1908), relevé par Joël July, la narratrice affirme que, si le petit garçon et la petite fille sont *a priori* similaires, « l'œil ne peut les confondre et, pareils, ils ne se ressemblent pas » ; dans le même temps, elle identifie que cette dissociation n'est pas permise par la corporalité, étant donné que les petits corps sont en tous points identiques, mais que c'est bien « le geste qui la révèle »³⁰. Nous postulons que la manifestation de certaines attitudes précocement sexuées est à attribuer à l'éducation, avant tout parentale³¹.

Colette révèle en effet à plusieurs reprises le rôle joué par les adultes dans l'affirmation de comportements sexués « adaptés », influence qui entre dans le cadre de ce qu'on nomme désormais la *socialisation de genre*³²: « à partir de leurs représentations du masculin et du féminin, les parents vont aussi [...] encourager l'adoption par l'enfant des comportements conformes à son sexe d'appartenance »³³. Et ce processus commence pour les parents par l'attribution d'un prénom : or, nous le savons, Colette n'a pas toujours baptisé aléatoirement ses personnages. Par exemple, le prénom épïcène Camille est à plusieurs reprises donné à des protagonistes androgynes. Certains passages du *Blé en herbe* indiquent que le nom de « Vinca » n'a pas non plus été désigné au hasard : « la Pervenche, Vinca aux yeux couleur de pluie printanière [...] »³⁴ ; « [...] les prunelles, bleues comme la fleur dont elle portait le nom »³⁵ ; « - Vinca... Un nom étranger ? – Non... C'est-à-dire... ça signifie Pervenche »³⁶. Serait-ce aller trop loin qu'affirmer que l'étymologie des prénoms des deux protagonistes les assimile pour l'une au monde végétal, au passif, à l'ornemental, pour l'autre au monde animal et dominateur, puisque « Philippe » signifie littéralement « l'ami des chevaux » ?

Bien que les personnes adultes soient réduites à des « ombres » du point de vue des deux héros, gommant la présence parentale dans un monde d'amours adolescentes,

³⁰ JULY J., « Les gestes androgynes de l'enfant chez Colette », dans *Cahiers Colette*, no. 31, 2009, p. 118.

³¹ L'impact de l'éducation scolaire n'est sans aucun doute pas à négliger : il n'est néanmoins pas abordé par Colette dans le roman qui nous intéresse.

³² Nous empruntons le terme à un article de LE BLANC A., MIEYAA Y. et ROUYER V., « Socialisation de genre et construction des identités sexuées. Contextes sociétal et scientifique, acquis de la recherche et implications pratiques », dans *Revue Française de pédagogie* [En ligne], no. 187, 2014, pp. 97-137. URL : <http://journals.openedition.org/rfp/4494>.

³³ *Ibid.*, pp. 111-112.

³⁴ COLETTE, *Le Blé en herbe*, op. cit., p. 5.

³⁵ *Ibid.*, p. 10.

³⁶ *Ibid.*, p. 20.

deux scènes de repas du soir sont remarquables pour mesurer l'influence exercée par les plus âgés. Dans le premier cas sont attablés la tante et les parents de Vinca, ceux de Phil, les deux jeunes gens et un « Parisien de passage »³⁷ qui, jamais nommé, ressemble à une allégorie de la bonne société bourgeoise de la capitale. Cet « étranger » prend la parole pour la première fois pour constater : « Comme tu changes, petite Vinca ! »³⁸, avant de s'adresser à la mère de l'adolescence comme pour la féliciter : « Elle devient ravissante ! Ravissante ! Dans deux ans... vous la verrez ! »³⁹. C'est sa grande beauté qui est mise en exergue comme attribut féminin essentiel. Alors que peu auparavant, Phil observait son amie vêtue élégamment pour l'occasion en n'y voyant qu'un ridicule « singe habillé »⁴⁰, la préférant dans ses tenues enfantines de pêcheuse, les paroles du Parisien semblent fonctionner comme un déclencheur : soudain, « Phil lui-même fut ébloui. "Eh !... Qu'est-ce qu'elle a ?" »⁴¹. L'adolescent paraît modeler son regard sur celui de l'homme mature, comme si ce dernier lui dictait une vision adulte de la beauté féminine à laquelle le plus jeune s'adaptait automatiquement pour se montrer plus « homme » que « garçon ».

Après avoir admiré l'évolution physique avantageuse de Vinca, le Parisien observe désormais son comportement :

Dans le hall tendu de toile, Vinca servit le café. Elle évoluait roidement et sans heurt, avec une sorte de charme acrobatique. Un coup de vent ayant bousculé la table fragile, Vinca retint du pied une chaise renversée, du menton un napperon de dentelle qui s'envolait, et ne cessa point de verser, en même temps, un jet impeccable de café dans une tasse.

- Voyez-la ! s'extasia l'étranger.⁴²

C'est ici son aptitude au service et à l'accomplissement de plusieurs tâches parallèles qui est valorisée et encouragée par l'étranger. Et puisqu'il a reconnu là une *femme* plus qu'une adolescente, « il la traita de "tanagra", l'obligea à goûter de la chartreuse, lui demanda les noms des amoureux qu'elle désolait au casino de Cancale »⁴³.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.* Selon le CNRTL, une tanagra est une « Jeune femme, jeune fille gracieuse ». URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/tanagra/0>.

Ainsi l'âge adulte pour une femme est-il associé à la grâce, au dévouement et à la séduction.

Lors de la seconde scène de repas, l'étranger est absent ; c'est alors au tour des parents des adolescents de trahir leurs attentes à l'égard de leurs enfants. La première conversation marquante se tient entre les membres de l'entourage de Vinca, visiblement en désaccord :

- [...] Voilà une enfant que tu prétends garder à la maison, bon. Quelle pâture donneras-tu à son activité morale et physique ?
- La même pâture qu'à la mienne. Tu ne me vois pas souvent me tourner les pouces, je crois ? Et puis, je la marierai. Un point, c'est tout.
- Ma sœur est pour les vieilles traditions.
- Ce ne sont jamais les maris qui s'en plaignent.⁴⁴

Il est étonnant de constater que c'est le père de Vinca qui se montre le plus progressiste quand la tante et la mère de la jeune femme préconisent une éducation et un avenir conformes à la tradition. Elles vouent leur fille et nièce à un apprentissage des tâches ménagères, certainement pas à une carrière professionnelle, et demeurent dans l'optique d'un mariage arrangé bourgeois qui lui assurerait une « bonne situation ». Les deux femmes incarnent ainsi la tradition parentale d'avant-guerre, alors que le père semble encourager sa fille à plus d'indépendance ; mais l'éducation des enfants et surtout des jeunes filles étant toujours, à l'époque, essentiellement une tâche féminine, l'opinion paternelle semble peu importer.

Au contraire de Vinca, Phil, qui crayonne en écoutant distraitement la conversation, est poussé à exprimer son intelligence : « - Qu'est-ce que tu dessines, mon vieux Phil ? – Une turbine, monsieur Ferret. – Mes compliments au futur ingénieur... »⁴⁵. Ce sont visiblement autant de conversations habituelles : « Ils entendirent encore, comme au-delà d'un bourdonnement d'eau, quelques plaisanteries sur la “vocation” de Philippe, promis à la mécanique et aux applications de l'électricité, sur le mariage de Vinca, thème familial »⁴⁶. Si le mariage est aussi en question du côté des parents du jeune homme, dont

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

le père devine qu'il souhaite épouser sa jeune amie, c'est en laissant bien plus de place à son libre-arbitre et en s'adressant directement au concerné :

- Remarque que je ne te demande pas ton avis là-dessus en ce moment. Tu me dirais "Je veux épouser Vinca", ça me ferait autant d'effet que si tu me déclarais : « Je ne veux pas épouser Vinca ».
- Ah oui ?
- Oui. Ce n'est pas mûr. Tu es bien gentil, mais... [...] Mais il faut attendre. Elle ne pèsera pas bien lourd, la dote de la petite Ferret. Qué que ça fait ? On se passe bien de velours et de soie et d'or, les premiers temps...⁴⁷

Bien que les deux adolescents semblent faire peu de cas de l'opinion parentale, certains passages démontrent que ces comportements induits soit par l'éducation, soit par le modèle que constituent les adultes, sont bien intégrés : Vinca s'inclut par exemple dans un « nous » qui englobe les personnes de son sexe et affirme certaines obligations propres aux femmes. « [...] nous n'avons pas trop de temps [...] pour les affaires d'automne – une robe pour aller au cours, un manteau, un chapeau pour moi, et la même chose pour Lisette... Je voulais dire nous, les femmes, enfin... », se plaint-elle, avant d'ironiser : « Il faut bien... Toi, tu trouves ton complet préparé sur ton lit. [...] C'est bien commode, vous, les hommes !... »⁴⁸. Nous sommes ici face à un processus d'imitation qui prend sa source dans les attitudes et paroles constatées par l'adolescente chez un modèle féminin adulte (sa mère ou sa tante) : « ces différents messages » reçus au quotidien « participent ainsi à l'élaboration par l'enfant de croyances sur les rôles de sexe »⁴⁹. Il s'agit d'un mécanisme que les théories de Kay Bussey et Albert Bandura⁵⁰, reprises par Véronique Rouyer et Chantal Zaouche-Gaudron⁵¹, nommeront bien plus tardivement « modelage » : ce mécanisme est l'un des trois « modes socio-cognitifs d'influence » que Bussey et Bandura dégagent aux côtés de « l'expérience propre de l'enfant » et de « l'enseignement direct »⁵². Le dernier s'illustre également dans le roman de Colette, par exemple lorsque

⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁹ LE BLANC A., MIEYAA Y. et ROUYER V., *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰ Dans BANDURA A. et BUSSEY K., « Social Cognitive Theory of Gender Development and Differentiation », dans *Psychological Review*, vol. 106, n. 4, 1999, pp. 676-713.

⁵¹ ROUYER V. et ZAUCHE-GAUDRON C., « L'identité sexuée du jeune enfant : actualisation des modèles théoriques et analyse de la contribution paternelle », dans *L'orientation scolaire et professionnelle*, vol. 31, n. 4, 2002, pp. 4-5. URL : <http://journals.openedition.org/osp/3400>.

⁵² *Ibid.*

Vinca proclame à Phil à propos d'un éventuel avenir professionnel : « Maman a dit [...] qu'elle a des rhumatismes, que Lisette n'a que huit ans, et que [...] j'ai de quoi m'occuper chez nous, que bientôt je tiendrai les comptes de la maison, je devrai diriger l'éducation de Lisette, les domestiques, tout ça enfin... »⁵³.

Notons, par ailleurs, la présence d'un autre personnage adulte externe à la famille mais essentiel au récit : Camille Dalleray, une femme mûre qui se charge de l'initiation sexuelle de Phil et éveille la jalousie « féminine » chez Vinca. Mme Dalleray permet à Colette de démontrer à quel point la vision de la sexualité est différente entre le jeune homme et la jeune femme : alors que le premier rapport charnel est envisagé par Phil comme une « étape décisive » destinée à faire de lui un homme adulte et ne nécessitant aucun sentiment de l'ordre amoureux, Vinca se sent hautement trahie lorsqu'elle apprend la liaison entre Phil et Camille. Sentiment que, en outre, Vinca se garde d'exprimer trop vivement, affichant une indifférence et une solidité qui n'ont pas leur équivalent chez Phil, fragile et régulièrement en proie aux malaises : « Je ne me pâme pas », dit-elle à l'adolescent. « C'est bon pour toi, le flacon de sels, l'eau de Cologne et tout le tremblement ! »⁵⁴. Évidemment, cette vision constitue une subversion des stéréotypes genrés, les femmes étant généralement perçues comme des êtres moins robustes que les hommes. Le premier acte sexuel, très attendu par Phil, l'affaiblit en fait davantage : alors qu'il s'attend, face au miroir, à se découvrir désormais comme un homme, il contemple « des traits plaintifs, et moins pareils à ceux d'un homme qu'à ceux d'une jeune fille meurtrie »⁵⁵. Le jeune homme envisageait la sexualité comme une prise de pouvoir, l'acte sexuel reflétant par la pénétration la domination masculine, mais il s'avère en réalité lui-même dépossédé.

Ainsi, *Le Blé en herbe* révèle une fine conscience de la part jouée par l'éducation et le modèle parental dans une différenciation des genres correspondant au sexe biologique des enfants, et ainsi dans une « résolution » de l'androgynie primaire⁵⁶. Le roman démontre aussi une différence de perception, entre hommes et femmes, de la sexualité.

⁵³ COLETTE, *Le Blé en herbe*, op. cit., p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁶ Cf. 3.3.1. L'androgynie de l'enfant dans *Le Blé en herbe* (1923).

1.4.2. *La Femme cachée* (1924) : un panorama de l'antipathie réciproque des sexes

Cette œuvre n'est pas un roman : il s'agit d'un recueil de nouvelles rédigées entre 1922 et 1924. Il nous a pourtant semblé opportun d'intégrer cette exception tant l'ensemble, qui demeure constitué de récits fictionnels, est riche pour notre propos. *La Femme cachée* a jusqu'à présent peu intéressé les chercheurs en études de genre : nous n'avons pu trouver qu'un seul article d'une dizaine de pages, dû à Anna Rosner (2006)⁵⁷, qui lui est exclusivement consacré. Néanmoins, Rosner ne se penche que sur six nouvelles sur un total de vingt-deux. Si le recueil est évoqué dans des analyses plus vastes de la fiction colettienne et des dynamiques sexuées, ces recherches ne s'aventurent guère souvent plus loin que « La Femme cachée » ou « La Main ». Pourtant, nous voyons dans l'ensemble constitué par ces « contes » (ainsi les nommait Colette) une vaste peinture, une exploration détaillée des âmes masculines et féminines lorsqu'elles sont mises en confrontation.

La première nouvelle, qui ouvre le troisième tome des *Œuvres* éditées par la Pléiade et prête son titre au recueil, immerge le lecteur dans une ambiance aux allures cauchemardesques. Le récit met en scène l'incompréhension masculine des femmes : alors que le héros infidèle perçoit son épouse comme une « biche tremblante » (Pléiade, t. III, p. 4), comme un être précieux et apeuré incapable de le démasquer, un retournement de situation confère à sa compagne une aura puissante, voire machiavélique et terrifiante. En effet, se rendant à une soirée déguisée en cachette de sa femme, il la reconnaît dans la foule, lascive et vêtue d'un costume de pierrot, grâce au son de sa voix. Il semble qu'à l'inverse, elle ne l'ait pas identifié. Ainsi, son époux l'observe et suit son parcours dans une mêlée de corps masculins qui la cueillent à son passage : un homme dénudé la plaque « durement contre le rebord des loges du rez-de-chaussée » (p. 5), elle danse sensuellement avec un « guerrier » (p. 6), embrasse langoureusement un adolescent, etc. La femme est explicitement diabolisée : son mari observe « ses petites mains sataniques, toutes noires » (p. 6). Nous postulons que cette épouse et son sournois double-jeu sont

⁵⁷ ROSNER A., « Le péril d'être "deux" : Le corps sensuel et le mariage dans *La femme cachée* de Colette », dans *Dalhousie French Studies*, vol. 76, 2006, pp. 39–49. URL : <http://www.jstor.org/stable/40837745>. Anna Rosner y étudie de manière détaillée « L'Autre Femme », « La Main », « Châ », « L'omelette », « Le Bracelet » et « Le Paysage ».

véritablement l'incarnation de l'angoisse masculine face à la possible infidélité de la femme en l'absence du mari parti au front, typique de la période d'après-guerre.

L'infidélité savamment dissimulée est aussi le thème de « Un soir » : la femme d'un châtelain, homme pourtant tendre et attentionné à son égard, n'en est pas amoureuse et vit une histoire passionnée avec le jeune secrétaire de son mari. Docile mais éteinte en présence de son mari, elle reprend vie dès l'entrée en scène de son amant : c'est ainsi le fin don d'observation de Colette, narratrice dans ce récit, qui permet d'identifier la relation qui unit la châtelaine et le secrétaire. N'y doit-on pas voir une critique du mariage arrangé bourgeois qui n'érige pas l'amour réciproque en motif principal d'union, lui préférant une situation financière favorable ?

De cette prison féminine que représente le mariage traitent également d'autres nouvelles, comme « La Main ». Le conte met en scène ce moment de basculement où une jeune femme, fraîchement mariée et épanouie par cette union, prend conscience que tout l'oppose à son mari : son effroi se cristallise autour d'une partie du corps de son époux endormi, sa main, qui prend des apparences démoniaques. Le dénouement nous paraît à la fois une dénonciation de l'institution du mariage, qui emprisonne sans issue deux êtres en tous points opposés, et de la soumission féminine : « Puis elle cacha sa peur, se dompta courageusement, et commença sa vie de duplicité, de résignation, de diplomatie vile et délicate, elle se pencha, et baisa humblement la main monstrueuse » (p. 16). Plus encore, Colette semble induire que c'est en réalité le mariage qui fait de la femme un être malveillant, en l'obligeant à devenir fausse et rusée, « double », pour assurer la paix dans le ménage. Le même sujet est traité dans « Secrets », qui met en scène une mère dont la fille vient de se marier et qui s'interroge : se doit-elle de la prévenir des malheurs de la vie conjugale qui l'attendent ? Elle finit par se convaincre du contraire, postulant qu'il s'agit là d'une sorte de « secret universel » qu'elle découvrira seule et bien assez tôt. D'ailleurs, dans « L'Autre Femme », une épouse jalouse l'ancienne femme de son mari, considérant que son courageux choix de le quitter fait d'elle un être « supérieur » ; l'émancipation de la divorcée suscite son admiration. Elle se questionne : « Qu'est-ce qu'elle voulait donc de mieux, elle ? » (p. 33).

L'époux se trouve encore davantage incriminé dans une nouvelle telle que « L'Impasse ». Non seulement Elsie a été « prise à un autre homme » (p. 16), tel un objet,

mais on constate l'emploi d'un large vocabulaire associé à l'emprisonnement : « cette geôle qu'on nomme la vie à deux » ; « [...] flattée comme toutes les femmes qu'on prétend séquestrer amoureusement » ; « [...] lui derrière elle, elle traînant sur ses pas un ruban [...], comme une laisse rompue » ; « [...] la femme garde, au fond d'elle-même, une confiance dédiée au ravisseur » (p. 17). Cette fois, s'il s'agit encore d'un couple nouvellement marié, l'homme jaloux est soulagé d'apprendre la mort accidentelle d'Elsie dans le domaine entourant leur logis : elle n'a pas disparu pour un autre que lui.

Ce qui se dégage de nombreuses nouvelles est la désorientation absolue de l'homme sans la femme aimée, assimilée à une propriété. Dans « L'Aube », le héros, séparé de sa compagne qui a rejoint son amant, tente de se convaincre qu'il n'a pas besoin d'elle : néanmoins, chacune de ses tentatives de poursuivre indépendamment le fil de son existence est vaine. Quand il prend conscience que son bonheur ne peut se concrétiser qu'avec son épouse désormais absente, il est confronté à sa faiblesse et sanglote : il apparaît pathétique. Dans « Le Paysage », un peintre abandonné par son épouse projette de se suicider, mais est perturbé dans son projet par la vision d'une femme et la douceur de son chant. Dans « La Trouvaille », le même sujet de la séparation est traité du point de vue opposé, féminin. En miroir, le récit parvient aux mêmes conclusions : malgré le fait que l'homme soit une menace pour la femme, elle ne peut pas vivre en son absence. Cette dépendance féminine est également en question dans « Le Juge », où une dame d'un certain âge adopte une nouvelle coiffure qu'elle apprécie beaucoup, mais dont elle décide de changer à cause de l'opinion négative d'un jeune homme. Plaire à la gent masculine apparaît comme une nécessité féminine.

Face à la trahison d'une épouse ou d'une maîtresse, un homme est prêt à tuer : c'est le cas dans « L'Assassin », « Le Conseil » et « L'Omelette », qui content des féminicides. Aucune amante ne commet un acte similaire. Ceci fait évidemment écho à l'actualité politique et judiciaire : aux yeux de la législation d'après-guerre, le meurtre d'une femme adultère est presque plus acceptable que l'acte de trahison féminine, alors que le libertinage masculin est perçu comme un droit, assimilé à une réparation des traumatismes subis. Dans deux cas sur trois chez Colette, le héros est qualifié de « jeune homme » : il est donc probable que ces nouvelles mettent effectivement en scène des anciens soldats affichant les séquelles de la cruauté du front.

Une autre thématique typique de la période historique est exploitée dans « Châ ». En 1922, un couple assiste à une représentation offerte par des danseuses cambodgiennes. Au cours de la soirée, l'homme observe son épouse. Si elle est vêtue d'une robe élégante, son comportement intrigue pourtant son mari : elle a le regard hautain, maîtrise le discours diplomatique au cours du dîner, s'exprime avec prestance. En effet, elle projette « [d']obtenir du maréchal la mission pour son mari » (p. 61). Plus ce dernier l'examine, plus il se sent effacé au profit du charisme « viril » de sa femme. C'est lorsqu'elle entre dans une vive négociation qu'il est frappé d'une révélation et affirme que sa femme « est un homme » (p. 62). Il est intéressant de constater que Colette semble ici avoir l'intuition du concept de genre ou, en tout cas, de la coprésence d'un sexe « biologique » et d'un sexe « social », qui tient à un certain nombre d'attitudes. Le héros contemple les danseuses : « Elles sont jolies... elles sont nouvelles... Elles sont... Elles sont féminines, tellement féminines... » (*ibid.*). La conquête, par les épouses, d'un rôle qui était auparavant celui des maris provoque une frustration masculine qui s'accompagne d'un vif rejet : au dénouement du récit, le héros montre à sa compagne qu'elle ne mérite plus son respect.

L'incompatibilité, l'impossible intercompréhension entre les sexes est donc associée chez Colette à une inexorable interdépendance. Les conséquences de la guerre sur les couples est perceptible au fil des nouvelles : face à l'infidélité de l'être aimé, l'homme apparaît sauvage, faible et dirigé par ses instincts. La femme, plus subtile, s'adonne à la ruse - notons qu'il s'agit là d'une tactique typique des dominés, qui a également pu être observée dans les rapports entre les colonisateurs et les colonisés⁵⁸. Quant à la nouvelle androgynie féminine, abordée par un contraste entre apparences féminines et attitudes masculines, elle s'érige en menace contre les éternels privilèges masculins et effraie les hommes. Nous rejoignons ainsi l'opinion d'Anna Rosner lorsqu'elle affirme que « Colette se distancie des archétypes féminins, comme la vierge Marie, la bonne mère, la bonne épouse, la vamp, pour faire de la femme un sujet psychologiquement complexe »⁵⁹.

⁵⁸ Voir notamment YACINE-TITOUH T., *Chacal ou la ruse des dominés*, Paris, La Découverte, 2001.

⁵⁹ ROSNER A., *op. cit.*, p. 39.

1.4.3. *La Fin de Chéri* (1926) : illustration des ravages de la guerre sur l'homme et le couple

En achevant la lecture du premier tome de *Chéri* (1920), nous quittons un Frédéric Peloux innocent qui, à peine marié à la jeune et douce Edmée, regrettait déjà son grand amour Léa, largement son aînée. *La Fin de Chéri* débute en 1919 : six années ont passé et le héros, trentenaire, a vu sa personnalité profondément transformée par l'expérience de la guerre. Il s'agit du seul roman de notre corpus qui évoque explicitement cet événement historique.

Chéri se remémore, au cours d'une promenade qui ouvre le roman, certains événements de sa vie dans les tranchées :

Noirs de terre et de crasse humaine, ses doigts de soldat avaient su palper, à coup sûr, des effigies de médailles et de monnaies [...]. Chéri revit le gars roux qui lui glissait sous les doigts, dans l'obscurité, une taupe morte, un petit serpent, une rainette, un fruit ouvert ou quelque ordure, et qui s'écriait : "Ah ! qu'i d'vine ben !" Il sourit sans pitié à ce souvenir, et à ce mort roux. [...] Il considérait que cela ne regardait personne, si le hasard d'une bombe avait jeté, l'un en travers des épaules de l'autre, Chéri vivant et Pierquin mort. Car il arrive que la vérité, plus ambiguë que le mensonge, étouffe à demi, sous le poids énorme d'un Pierquin soudain immobile, un Chéri vivant, révolté et haineux... Chéri gardait rancune à Pierquin. (p. 175)

Chéri est ainsi amené à éprouver une puissante ambiguïté sentimentale : la culpabilité de vivre quand les compagnons de combat sont morts, conjuguée à une sorte d'insensibilité face aux souvenirs de l'horreur, progressivement devenue habituelle, perceptible à travers l'adverbe « sans pitié ». Vie, mort, vérité et mensonge font pourtant l'objet de questionnements douloureux et répétés qui semblent torturer les esprits de nombreux soldats survivants ; nous retrouverons d'ailleurs quelques années plus tard, en 1932, les mêmes considérations dans *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline. Bardamu associe, après son expérience au cœur de la Grande Guerre, la vie au mensonge et la mort à la vérité : « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi »⁶⁰.

⁶⁰ CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972, p. 200.

En apparence, Chéri ressent une profonde indifférence vis-à-vis de sa femme. Le traumatisme dont est victime le héros a considérablement modifié les rapports qu'ils entretiennent : si Edmée tente malgré tout, à plusieurs reprises, de faire preuve de tendresse, elle abandonne rapidement face à un Chéri perpétuellement renfermé. Il la sait infidèle (elle vit une histoire d'amour passionnée avec le médecin qui la dirigeait pendant la guerre), mais ne parvient pas à ressentir à cet égard plus qu'une « petite honte moyenne » (p. 192). Hormis leur logis et comptes communs, chacun semble mener une existence indépendante.

Pourtant, tout bas, Chéri éprouve une haine grandissante à l'égard d'Edmée qu'il ne retrouve pas, au sortir du conflit mondial, telle qu'il l'avait laissée. Infirmière pendant la guerre, elle a appris à vivre sans son mari et conquis une indépendance qu'elle ne parvient pas à abandonner à son retour. À titre d'exemple, alors que le couple avait projeté d'éventuellement vendre des Ranch, Edmée dit à son époux avec fierté : « Penses-tu que je t'ai attendu ! [...] Ce matin ta mère a eu une idée de génie [...]. Et à 2 heures, tout était vendu, mon chéri ! Tout ! [...] – Ben... dit-il enfin. Et moi, dans tout ça ? [...] – Ta procuration marche toujours, mon amour. » (pp. 180-181). Le héros, s'il tente de se convaincre qu'il est acceptable que les femmes de son entourage gèrent sa fortune, ne se montre pas moins révolté à ce sujet, se plaignant à son ami Desmond : « Léa, elle, ne s'y trompait pas. Preuve que je ne mens pas, elle se méfiait de moi, et elle me parlait toujours avant d'acheter ou de vendre » (p. 188). Est ainsi perceptible une nostalgie du temps de la domination masculine indiscutée.

L'incompréhension psychologique de l'Autre, du sexe opposé, est projetée sur sa corporalité : Chéri et Edmée ne font plus l'amour depuis son retour de la guerre. Edmée ne touche plus Chéri avec désir, mais uniquement lorsqu'il est victime d'un malaise, avec le « professionnalisme » de son métier. Alors que son mari se promène dévêtu dans leur appartement, Edmée s'avoue que « ce corps nu, elle ne l'eût réclamé à présent que d'une voix où l'accent, le cri de l'urgence manquaient, une voix humaine de compagne adoucie » (p. 200). Pire, du point de vue masculin, le corps de l'Autre suscite désormais le dégoût :

Son geste guida le regard de Chéri vers son corsage, et il vit qu'au travers du linon jaune paraissaient, comme deux meurtrissures égales, les pointes de ses seins et leur halo mauve. Il frémit et comprit à ce frémissement que ce gracieux corps, ses plus impudiques détails, sa grâce correcte, que toute cette jeune femme proche, déloyale, disponible, n'éveillait plus en lui qu'une répugnance précise. (p. 201)

Au-delà de cette répulsion suscitée par la nudité de son épouse, Chéri décrit une véritable inversion généralisée des rapports des sexes : la « femme-objet » laisse place à « l'homme-objet »⁶¹. L'homme devient la proie d'une femme qui se pense désormais supérieure, laisse libre cours à son appétit sexuel hors du mariage et se voit nommée « cannibale » (p. 194) par Chéri ; en groupe, elles portent sur le corps masculin un regard de « connaisseuses en viande sur pied » (p. 217). Parallèlement à la rupture charnelle, Chéri, entouré d'une majorité de personnages féminins, se sent victime de leur double-jeu, de leurs commérages, de secrets savamment et collectivement dissimulés : le héros dénonce un « plaisir de mentir fémininement » (p. 245) et rassemble les femmes en une ligue menaçante. Épouses, amies et mères deviennent, après la guerre et grâce au nouveau statut qu'elles ont conquis, les ennemies dont il s'agit de se défendre pour sauver sa peau. Ainsi Chéri se comporte-t-il vis-à-vis de son épouse « en rival plutôt qu'en amant » (p. 179).

Ayant constaté la déchéance physique de Léa assortie d'une coupe de cheveux courte qui l'apparente aux femmes émancipées d'après-guerre, Chéri n'entrevoit plus qu'une solution pour échapper à cette existence dont il ne saisit désormais plus le sens : s'enfuir, s'isoler. Dans son esprit, une chose est désormais certaine : tout le monde (surtout les femmes) trompe, ruse, trahit, sauf lui-même, qui reste « pur » et honnête. De son expérience du nouveau monde, il déduit que « pureté et solitude sont un seul et même malheur » (p. 249). Il se montre nostalgique de sa relation avec Léa, « sa pire ennemie, qui [lui] pardonnait tout et ne [lui] passait rien » (p. 250), en regard de celle qu'il entretient avec Edmée, apparentée à une « solidarité » plus qu'à une passion. Cette entente cordiale, cette indifférence est induite par la capacité féminine à cacher sa véritable nature par des faux-semblants, aptitude d'autant plus maîtrisée par la « nouvelle femme » d'après-guerre, dont se méfient les hommes de retour du front. Cette épouse transformée ne permet plus le développement de sentiments amoureux au sein du mariage : le véritable

⁶¹ Voir à ce sujet BIOLLEY-GODINO M., *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.

amour entre homme et femme implique nécessairement, aux yeux de Chéri, « [des] trahisons, [des] crimes et [des] lâches consentements » (p. 247).

Loin des femmes et du monde moderne, Chéri pense retrouver la paix intérieure. Mais son nouveau logis est décoré de multiples images de Léa avant 1914, élégante, vêtue de robes, les cheveux longs au vent, qui n'ont de cesse de lui rappeler un temps révolu à jamais : « Léa, la guerre... Je croyais que je ne songeais pas plus à l'une qu'à l'autre, c'est l'une et l'autre pourtant qui m'ont poussé hors de ce temps-ci... » (p. 272). Dans un geste désespéré, le héros se suicide. Il va de soi que la raison de cette brutale décision n'est pas uniquement l'attitude des personnages féminins, mais cette dernière s'inscrit et participe à la désillusion des soldats. Léa voit d'ailleurs clair dans ce désenchantement : « Tu es comme les camarades, tu cherches ton paradis, hein, le paradis qu'on vous devait, après la guerre ? [...] Et vous trouvez quoi ? Une bonne vie ordinaire » (p. 221).

Ainsi se dessine notre hypothèse quant à ce roman à l'issue tragique : dans l'esprit de Chéri, le souvenir de Léa représente sa jeunesse mais aussi un idéal amoureux et féminin, autrement dit *l'avant-guerre*. Quant à Edmée, elle renvoie Chéri à son inévitable prise d'âge, la guerre ayant volé au soldat plusieurs années de vie, mais elle incarne surtout la « nouvelle femme », indépendante, travailleuse et secrètement infidèle, qui a profité de l'éloignement de l'homme pour s'attribuer sa place et son rôle dans la société. Ce comportement entérine l'idée masculine selon laquelle le double-jeu fait désormais plus que jamais partie de la nature féminine, là où il n'est en fait que stratégie de défense.

C'est à cette « évolution » féminine que les hommes de retour du front attribuent donc une grande partie de leur mal-être : après la guerre, la communication est définitivement rompue entre hommes et femmes. Ainsi, nous ne pouvons partager l'opinion de Marc Fournier, auteur d'une récente pièce de théâtre consacrée à Colette, lorsqu'il affirme que l'œuvre romanesque de l'autrice « ignore pratiquement la guerre de 1914-1918 à l'exception de *Mitsou* et de *La Fin de Chéri* et encore de façon incidente »⁶² : la Grande Guerre est au contraire à notre avis présentée comme l'élément aggravant d'une

⁶² FOURNIER M., « Colette : de la guerre 1914-1918 au féminisme », dans LATTA C., dir., *La guerre 1914-1918, et après... : Actes du « Colloque du printemps de l'histoire 2018 »*, Cahiers de Village de Forez, no. 169, 2018, pp. 7-16. URL : <http://forezhistoire.free.fr/images/Fournier-Marc-CVDF-169-Colette-2018.pdf>.

mésentente latente entre les sexes, qui se manifeste paradoxalement dans ce deuxième roman à travers une sérénité apparente et inquiétante entre les membres du couple, ne laissant plus de place aux affrontements et à la sexualité.

1.4.4. *La Naissance du jour* (1928) : une amitié salvatrice

La Naissance du jour se présente à la fois comme une ode à la mère de l'écrivaine, Sido, dont les lettres⁶³ rythment le fil de l'ouvrage et comme un livre de sagesse. En effet, Colette-narratrice, qu'il faut se garder d'associer hâtivement à Colette-autrice⁶⁴, y confie de nombreuses réflexions générées par un retour sur son passé (à la fois son enfance et sa vie de femme adulte) et par des constatations sur la vieillesse. Si *La Naissance du jour* peut ne pas paraître, de prime abord, l'œuvre la plus pertinente pour notre propos, un extrait-clé indique au contraire que le thème que nous étudions en est l'essence : « Un de mes maris me conseillait : “Tu devrais bien, vers cinquante ans, écrire une sorte de manuel qui apprendrait aux femmes à vivre en paix avec l'homme qu'elles aiment, un code de la vie à deux...” Je suis peut-être en train de l'écrire... » (p. 288).

Lorsque Colette-narratrice rédige ces pages, elle passe seule l'été dans une villa à Saint-Tropez ; certaines anecdotes de ce séjour s'entremêlent d'ailleurs aux introspections et aux souvenirs. Rapidement, elle annonce ce qui nous semble la grande théorie de l'œuvre : la maturité permet de prendre le recul nécessaire pour apprécier la solitude - terme à comprendre dans son sens strict mais aussi et surtout dans son sens de « célibat ».

Que tout est devenu simple... Tout, et jusqu'au second couvert que parfois je dispose, sur la table ombragée, en face du mien. Un second couvert... Cela tient peu de place, maintenant [...]. Ce couvert ôté de ma table, je mangerai pourtant avec appétit. [...] Ce couvert est celui de l'ami qui vient et s'en va, ce n'est plus celui d'un maître du logis qui foule, aux heures nocturnes, le sonore plancher d'une chambre, là-haut... Les jours où l'assiette, le verre, la lyre manquent en face de moi, je suis simplement seule, et non délaissée. (pp. 280-281)

⁶³ Michel Mercier démontre qu'il ne faut guère considérer ces échanges épistolaires comme des documents : ils ont été réarrangés par Colette. Voir MERCIER M., « *La Naissance du Jour* prise à la lettre », dans *Cahiers Colette*, n. 27, 2006, pp. 49-62.

⁶⁴ « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle » (Pléiade, t. III, p. 275).

L'âge lui confère ainsi le pouvoir de se sentir épanouie, aussi bien seule qu'en compagnie d'un ami. Mais Colette-narratrice semble aussi considérer avoir « passé l'âge de l'amour », et pour cause : la vieillesse adoucit son rapport à l'homme en lui retirant sa féminité⁶⁵. « Homme, mon ami, viens respirer ensemble ?... J'ai toujours aimé ta compagnie. [...] Restons ensemble : tu n'as plus de raisons, maintenant, de me quitter pour toujours » (p. 285). La vieillesse la délivre ainsi d'une angoisse de la séparation de l'homme, qui demeure le véritable « interlocuteur-né » (p. 329) d'une femme – ce qui sous-entend bien entendu une éternelle complémentarité des deux sexes.

La relation amoureuse - et particulièrement le mariage - apparaissent comme la ruine des femmes, qui se montrent incapables d'aimer raisonnablement. Cette opinion est d'abord bâtie sur une éducation particulière, reçue de sa mère Sido qui aurait voulu que sa fille ne se marie pas ; elle l'encourage d'ailleurs, quitte à épouser un homme, à choisir « un imbécile ». « Que tu écrirais de belles choses, Minet-Chéri, avec l'imbécile... L'autre, tu vas t'occuper de lui donner tout ce que tu portes en toi de plus précieux. Et vois-tu, pour comble, qu'il te rende malheureuse ? C'est le plus probable... » (p. 292). Le dévouement féminin à l'homme, s'il est réellement aimé, semble inévitable : Sido tente donc de protéger le talent littéraire de sa fille en l'empêchant d'être amoureuse de son mari. Notons l'ambiguïté d'une telle prise de position : il apparaît à la fois féministe de penser à la carrière de sa fille et réducteur, vis-à-vis de toutes les femmes, de les condamner par nature au sacrifice.

L'expérience maritale de la narratrice semble corroborer les dires de sa mère. Le malheur conjugal féminin est d'ailleurs à ce point universel qu'il en devient banal : « La catastrophe amoureuse [...] n'[a] jamais, en aucun temps, fait partie de la réelle intimité d'une femme » (p. 315). Tant universel aussi que la narratrice estime que les écrivaines, produisant des récits « fatalement autobiographiques » (p. 316), se confient facilement au sujet de ces déboires – ce qui surprend les hommes. Faut-il penser que Colette-narratrice incrimine le mariage qui, dans ses sombres profondeurs de piège féminin, ne laisse que l'écriture autobiographique ou autofictionnelle aux femmes en guise d'exutoire ? Ou l'adverbe *fatalement* se rapporte-t-il plutôt à une « nature féminine », rangeant Colette du côté de ceux qui affirment une cohérence de toute la littérature produite par les écrivaines

⁶⁵ Cf. 3.3.2. *La Fin de Chéri* (1926) ou la rétractation du genre féminin.

(et donc l'existence d'une catégorie isolable « littérature féminine », fermement combattue par les féministes) ? En effet, toute la question se situe dans le débat entre un existentialisme colettien (le mariage *modifierait* la nature féminine de telle manière qu'elle pousserait les autrices à dépendre leur vie conjugale) et un essentialisme (le mariage *révélerait* cette nature profonde de « dévouée à l'homme », manifestée dans les écrits).

Nous le disions : la vieille délivre la narratrice de l'angoisse de la séparation de l'homme. Mais elle lui permet également de se défaire de la souffrance qu'il lui infligeait :

Homme, mes anciennes amours, comme on gagne, comme on apprend à tes côtés ! Il n'est si bonne compagnie qui ne se quitte ; mais je m'engage ici à prendre courtoisement mon congé. Non, tu ne m'as pas tuée, peut-être ne m'as-tu jamais voulu de mal... Adieu, cher homme, et bienvenue aussi à toi » (p. 288)

Si Colette-narratrice ne s'estime plus en âge d'entretenir de douloureuses relations amoureuses, elle ne peut cependant se passer de l'homme. La solution à ce problème semble d'une simplicité enfantine : il lui suffit de changer son rapport à l'homme pour en faire un ami plutôt qu'un amant. Face à l'amitié, l'amour ne serait en effet que « superficielle écume » (p. 368)... Ce qui ne l'empêche pas de contempler le corps dénudé du jeune Vial, sans cesse valorisé pour sa couleur de bronze, objet de nombreuses descriptions élogieuses. Lorsque la narratrice affirme « qu'ici, au bout d'un mois de séjour, tous les hommes sont beaux, à cause de la chaleur, de la mer et de la nudité » (p. 299), nous retrouvons l'atmosphère du *Blé en herbe*, propice à la sensualité, qui dans le cas de *La Naissance du jour* se double d'une sensualité du toucher : à plusieurs reprises, la narratrice pose la main sur « son torse nu, lustré de soleil et de sel, dont la peau mire le jour » (p. 298). Le corps masculin, s'il ne prend pas de dimension purement érotique, incarne du moins la Beauté.

Vial semble pleinement assumer ses sentiments amoureux à l'égard de la narratrice. Naturellement, décidée à ne plus avoir d'amants, elle le repousse. Toutefois, cette passion qu'éprouve le jeune homme permet à la narratrice de s'exprimer quant aux amours qui unissent parfois un homme jeune et une femme mature. Elle affirme ainsi que

« la perversité de combler un amant adolescent ne dévaste pas assez une femme, au contraire » (p. 295), alors que l'homme mûr au bras d'une jeune demoiselle s'inquiète de la différence d'âge. Il s'agit pour la femme de combler son instinct maternel que la narratrice pointe comme « une des grandes banalités de l'existence », aux côtés de l'amour, dont « on ne sort pas [...] comme on veut » (p. 285) ; d'ailleurs, ces relations provoquent souvent la jalousie de la mère biologique du jeune homme qui passe « d'une mère à une autre » (p. 295). Nous postulons ainsi qu'il existe bien une nature maternelle de la femme chez Colette, ce qui la range du côté du conservatisme ; néanmoins, cette nécessité ne s'exprime pas fatalement par une maternité biologique. Il peut s'agir de « donner naissance » par l'amour : l'ensemble revendique donc une liberté, progressiste, du corps féminin.

Le comportement de Vial, tant vis-à-vis d'elle-même que de la jeune Hélène, est aussi l'occasion de pointer certaines caractéristiques masculines. Ainsi dénonce-t-elle sa position passive volontaire dans les aventures amoureuses, entièrement dirigées par les extravagances féminines : « Toute la lumière de la petite histoire, l'héroïne la réclame. Elle bondit au premier plan, y installe ses franches couleurs, son mauvais goût d'honorabilité inattaquable... Et l'homme, lui ? Il se tait, il se terre. Quel avantage ! » (p. 325). Si cette constatation part en effet de l'observation d'un duo précis, le remplacement de leurs noms par « l'héroïne » et « l'homme » et la situation de l'extrait à la conclusion d'un chapitre laisse penser qu'il s'agit plutôt d'une généralisation des rapports entre hommes et femmes. Vial ne comprend rien, en apparence du moins, aux dames. Il affiche noblesse, bonne foi et honnêteté. Loin des subtilités féminines, comme tous les hommes, Vial « craint l'ironie » (339).

L'homme, s'il est accusé de ruiner l'existence féminine, est pourtant réduit à celui qui « subit », fuit et encaisse sans broncher. À l'inverse, si la femme apparaît comme celle qui domine, elle est également mentalement épuisée par la relation amoureuse en ne vivant qu'à travers celle-ci, en se sacrifiant. Est-ce par effort de transformer l'homme en ce qu'il n'est pas, de trouver en lui la fougue féminine ? Colette démontre, à travers ce récit au genre inclassable, comment hommes et femmes, en ménage, se détruisent mutuellement et involontairement à cause de leur nature radicalement opposée, puis comment la paix des sexes réside dans le choix mature de l'amitié. Celui-ci rejoint aussi le rêve d'autosuffisance : « Tu comprends », explique la narratrice à Vial, « il faut

désormais que ma tristesse si je suis triste, ma gaieté si je suis gaie, se passent d'un motif qui leur a suffi pendant trente années : l'amour. J'y arrive, c'est prodigieux » (p. 350). Désormais débarrassés de leurs rapports de complémentarité, hommes et femmes se côtoieraient dans la plénitude.

1.4.5. *La Seconde* (1929) : l'union féminine contre le socle patriarcal

Ce roman plus purement fictionnel met en scène un triangle amoureux, juste après la Grande Guerre, entre Farou, un dramaturge à succès, son épouse Fanny et leur ancienne domestique Jane et réactualise au moins deux thématiques exploitées précédemment par Colette : celle de l'homme en apparence dominateur mais en réalité fuyant (constatée par exemple dans *La Fin de Chéri*) et celle de l'initiation sexuelle du jeune homme (comme celle de Phil du *Blé en Herbe*). Colette répète également un procédé mis en lumière dans *La Fin de Chéri* avec la coprésence de deux personnages féminins dont l'un incarne la femme « rangée » d'avant-guerre et l'autre la femme émancipée. Naturellement, ces similitudes doivent être nuancées.

Farou est un homme que son métier oblige à s'absenter régulièrement de la maison ; il est en réalité un personnage secondaire du récit qui est focalisé sur la relation qui unit Fanny, une épouse résolue à accepter les innombrables infidélités de son mari, à Jane, initialement engagée comme infirmière à domicile pour le jeune fils de Farou. Fanny a d'ailleurs assuré le rôle de mère pour un enfant qui n'était pas le sien. Lors d'un flash-back, on apprend qu'elle a projeté, à plusieurs reprises, de s'en aller à cause de leurs difficultés financières :

“J'en ai assez. [...] Je m'en vais le réveiller, moi, et lui dire ma façon de penser, et lui restituer son gosse, moi, et lui apprendre que c'est bien son tour de...” Mais le petit Farou gémit le nom de “mamie”, et Fanny écouta, comme pour la première fois, cet enfant qui, même délirant, n'attendait le secours que d'une femme étrangère... Elle se remit à chauffer l'eau, rincer les bassins, presser les citrons et moude le café (pp. 401-402).

Si Fanny a donc bien songé à s'échapper de ce malheureux mariage, c'est son instinct maternel qui a troublé son projet et l'a rappelée à son « devoir de dévotion ». Le couple a finalement choisi d'engager une infirmière, mais l'attachement de Jane à la

famille fut si fort qu'elle ne parvint pas à quitter le foyer une fois sa tâche accomplie ; désormais, elle effectue de nombreuses tâches ménagères pour soutenir Fanny et tient lieu de secrétaire à Farou en dactylographiant ses manuscrits.

Jane est plus jeune que Fanny et les deux femmes, bien que fusionnelles, semblent séparées par un fossé générationnel : la première tente plusieurs fois de déclencher chez son aînée une prise de conscience de sa soumission féminine face à un Farou tyrannique. Jane et Fanny profitent d'ailleurs de son absence pour se reposer et songer, amusées, à la comédienne qui subit les humeurs de l'homme de la maison⁶⁶ et doit certainement être sa nouvelle amante. Jane confesse son admiration face à l'indifférence de Fanny quant à l'infidélité de son mari, mais nuance rapidement son propos :

Simplement, Fanny, je pense qu'un homme qui serait à moi, qui aurait fait de moi sa femme... Apprendre que cet homme, en ce moment-ci, s'applique n'importe quelle grue de théâtre, et en conclure, philosophiquement qu'"il s'est dévoué", que "c'est le métier qui veut ça", eh bien ! non, non... je vous admire, mais... je ne le pourrais jamais ! (p. 380)

Jane s'applique ainsi à démontrer à Fanny les travers de sa dévotion. « Mais vous dites oui, et encore oui... Si encore ça vous servait à quelque chose, votre "ouimonchérisme" d'esclave... les femmes, vraiment... » (p. 387). En dénonçant le comportement des personnes de son sexe vis-à-vis des hommes, Jane se place en spectatrice, en témoin extérieur qui ne se reconnaît pas dans les attitudes qu'elles adoptent. Alors que Fanny accompagne Farou dans ses projets sans broncher, Jane fait de son côté preuve d'arrogance. Cette attitude souvent rebelle est nuancée par de nombreux sanglots imprévisibles en présence de son amie, provoqués par une grande culpabilité : elle est en réalité elle-même l'une des amantes de Farou. Cette relation extra-conjugale particulièrement incorrecte vis-à-vis de son épouse ne déstabilise pourtant pas du tout Farou, qui profite pleinement de sa « sereine et patriarcale immoralité » (p. 468)⁶⁷.

C'est que, si Fanny est « incapable d'imaginer la vie sans Farou » (p. 399), son mari affiche pourtant une misogynie à toute épreuve. Le jour de la rencontre entre les

⁶⁶ « Jane, ma chère, mettez-vous bien dans la tête que vous avez droit à l'insomnie comme à la léthargie. Il fait chaud, on se laisse vivre, Farou transpire, jure et sacre, et c'est Asselin qui "prend" ! » (Pléiade, t. III, p. 376).

⁶⁷ Cette remarque explicite évidemment la dénonciation colettienne d'une société dirigée par des hommes se pensant intouchables.

époux, l'histoire dit d'ailleurs que « l'ombre gesticulante de Farou s'était abattue sur elle au cours d'une répétition » (p. 397), érigeant l'homme séducteur en effrayante menace pour une femme-proie⁶⁸. Il n'hésite pas à s'adresser à Jane comme à un animal⁶⁹, à « parler rudement » (p. 413) à toute interlocutrice et à pénétrer dans sa maison comme un homme à la tête d'un harem, en s'écriant systématiquement « Ah ! toutes ces femmes ! J'en ai des femmes dans ma maison !... » (p. 385). Farou prend même ironiquement la figure du monarque jouissant d'un pouvoir absolu : « Il la traitait si bien en favorite qu'elle n'allait pas lui chicaner le droit, commun à tous les despotes régnants, de semer quelques bâtards » (p. 399). Même au point d'orgue du récit, lorsque la tromperie de Jane est découverte par Fanny, il fait irruption en interrogeant, supérieur et moqueur : « Querelles de femmes ? » (p. 478). Conscient de son statut dominant, Farou dédaigne une amitié féminine qui se révélera pourtant plus puissante que l'amour que lui porte Fanny : « Ça n'est pas si grave, un homme, ça n'est pas éternel ! Un homme, c'est... ce n'est pas plus qu'un homme ! » (p. 477), s'écriera Jane pour raisonner son amie. Cette position n'est évidemment pas sans rappeler celle de la Colette-narratrice de *La Naissance du jour*, qui valorisait l'amitié aux dépens de l'amour et prônait l'indépendance féminine. Jane dénonce encore la « timidité » masculine qui cache en réalité une immense lâcheté. Quant au jeune Farou, Jean, il achève d'adopter les cruels comportements propres à son sexe lorsqu'il se venge du rejet de Jane par un premier acte sexuel, qu'il considère comme la manifestation de sa domination : « Il riait avec dureté et lui apportait à respirer le bas parfum, l'annonce enfin de sa délivrance, l'odeur d'une autre femme » (p. 483).

Il est intéressant de noter l'affirmation, tant masculine que féminine, de certains stéréotypes basés sur un déterminisme biologique. Fanny caresse ainsi « le poignet, la main d'homme faits pour le mancheron, la houe, les armes lourdes et qui ne maniaient qu'un stylographe » (p. 395) ; Farou explique que les femmes aux nombreux amants perçoivent ceux-ci comme des « malheurs » grâce à « la survivance, honorable, de la pudeur chez la femelle » (p. 408). Ce sont, nous l'avons vu, autant d'idées préconçues répandues au 19^e siècle qui ont la peau dure et justifient illégitimement une hiérarchie entre les sexes.

⁶⁸ D'autres formulations rejoignent cette conception. « À qui en a-t-il, ce soir ? », s'interroge par exemple Fanny lorsque Farou décide de se vêtir élégamment pour la soirée (Pléiade, t. III, p. 484).

⁶⁹ « Donnez la patte » (Pléiade, t. III, p. 396).

En suggérant à Fanny qu'elle pourrait opter pour « la condition des nouvelles serves élégantes, détachées et voyageant comme font dans l'air les semences empennées » (p. 476), Jane se positionne dans ce récit comme un élément perturbateur pour l'équilibre conjugal et marital traditionnel entre une Fanny dévouée et un Farou aussi infidèle qu'intouchable ; elle s'élève également contre le déterminisme biologique qui contrevient à la liberté amoureuse de la femme. C'est ainsi la puissante union féminine qui permet la rébellion contre un système millénaire. Fanny conclut, pensant aux femmes emprisonnées dans le mariage : « Peuh... Le plus sûr de leur avoir, c'est qu'elles parlent de leur homme, qu'elles s'en plaignent, qu'elles s'en vantent, et qu'elles l'attendent. Mais tout ce qu'elles arborent pourrait aussi bien se passer de la présence, de l'existence de l'homme... » (p. 490).

1.4.6. *Sido* (1930) : mémoires d'une enfance idyllique

Avec *Sido*, Colette immerge ses lecteurs au cœur de ses jeunes et lumineuses années à Saint-Sauveur-en-Puisaye, dans la maison familiale. Divisé en trois « chapitres » - « Sido », « Le Capitaine » et « Les Sauvages » -, l'ouvrage permet à l'autrice d'évoquer sa mère, son père, sa sœur et ses deux frères aînés au travers d'un récit d'une poésie inégalée.

La nature est un élément indissociable de la jeunesse de Colette. Dans cette œuvre qui célèbre le plaisir que procurent les cinq sens, et avant tout ceux du toucher et de la vue avec une lente et détaillée contemplation du monde, *Sido*, éclairée par le regard enfantin de sa fille, apparaît véritablement dotée de capacités extraordinaires de communion avec la nature divinisée :

D'autres fois, elle vouait à des génies subalternes, invisibles, une fraîche offrande. Fidèle au rite, elle renversait la tête, consultait le ciel :

“Qui veut de mes violettes doubles rouges ? criait-elle.

- Moi, madame Colê...ê...tte ! répondait l'inconnaissable de l'Est, plaintif et féminin.
- Prenez !”

Le petit bouquet, noué d'une feuille aqueuse de jonquille, volait en l'air, recueilli avec gratitude par l'Orient plaintif. (p. 504)

Ces incroyables capacités sont associées à la figure de la femme forte et indépendante incarnée par Sido. Cette mère est à tel point inscrite dans son environnement, qu'elle a toute sa vie célébré, que Colette lui attribue le pouvoir d'éclorre, telle une fleur ; artiste de la nature, elle considère sa fille cadette comme son « chef-d'œuvre » (p. 502). L'adoration maternelle pour le règne animal et végétal se mue même régulièrement en priorité absolue : alors que dans *La Naissance du jour*, l'une des lettres de Sido explique qu'elle ne rendra pas visite à sa fille pour pouvoir voir fleurir son cactus, la narratrice-Colette raconte cette fois comment sa mère traitait de « petite meurtrière de huit ans » sa petite fille qui ne comprenait « encore rien à ce qui veut vivre » (p. 507), et laissait donc libre cours à sa soif de découvrir par le toucher. Avec un tel exemple féminin, il est aisé de saisir comment Colette put se montrer progressiste dans la liberté des femmes : il importe de jouir de l'existence sans se préoccuper constamment d'être la mère ou l'épouse parfaite.

Néanmoins, Sido tient également des discours d'une teneur plus conservatrice. Elle fait par exemple remarquer à la jeune Colette : « Tu es beaucoup plus jolie quand tu as l'air bête. C'est dommage que cela t'arrive si rarement. [...] À quoi penses-tu ? – À rien, maman... - Je ne te crois pas, mais c'est très bien imité. [...] Tu es un miracle de gentillesse et de fadeur ! » (p. 512). Ici s'exprime l'idée misogyne d'une impossible coprésence, chez la femme, de la beauté physique et de l'intelligence. Plus encore, la beauté semble pointée comme qualité la plus attendue chez une petite fille - ce qui n'est pas sans rappeler l'extrême valorisation dont fait l'objet la jolie Vinca du *Blé en herbe* -, ainsi que la naïveté et la docilité.

La maison de Saint-Sauveur-en-Puisaye est également le lieu où l'harmonie entre les éléments humains et végétaux est élevée à son paroxysme : « Peut-être nos voisins imitaient-ils, dans leurs jardins, la paix de notre jardin où les enfants ne se battaient point, où bêtes et gens s'exprimaient avec douceur, un jardin où, trente années durant, un mari et une femme vécurent sans élever la voix l'un contre l'autre... » (p. 500). Le couple parental suscite en effet la fascination de la narratrice et explique peut-être partiellement la représentation maritale proposée dans ses œuvres. Si mari et femme « n'élèvent pas la voix l'un contre l'autre », c'est que le duo se compose d'une femme puissante et souvent intransigente et d'un époux profondément amoureux, effacé et dévoué :

Cela me semble étrange, à présent, que je l'aie si peu connu. Mon attention, ma ferveur, tournées vers "Sido", ne s'en détachaient que par caprices. Ainsi faisait-il, lui, mon père. Il contemplait "Sido". En y réfléchissant, je crois qu'elle aussi l'a mal connu. Elle se contentait de quelques grandes vérités encombrantes : il l'aimait sans mesure – il la ruina dans le dessein de l'enrichir -, elle l'aimait d'un invariable amour, le traitait légèrement dans l'ordinaire de la vie, mais respectait toutes ses décisions. (p. 516)

Tout oppose les parents de Colette. À l'inverse de la déconcertante spontanéité maternelle, le Capitaine refuse de froisser sa femme et déploie nombre de stratégies – comme le chant⁷⁰ - pour la détourner d'une possible colère : il accepte de vivre à la campagne, favorisant l'épanouissement psychologique de Sido au détriment du sien. S'il est loin d'être un père « démissionnaire », il est incapable de montrer son affection à ses enfants par la tendresse, à laquelle il préfère le jeu ; il confie également le soin à sa très jeune fille de critiquer les morceaux poétiques qu'il compose. Elle affirme tenir de lui son lyrisme, mais aussi sa grande sensibilité à la danse et à la musique. Colette-narratrice pointe l'ambiguïté des sentiments qu'elle devine chez le Capitaine, qui était avant tout un grand amoureux : « Nous avons, toute sa vie, troublé le tête-à-tête que mon père rêvait... » (p. 518).

En présence des enfants, le couple parental fait preuve d'une grande pudeur dont la narratrice affirme qu'elle est avant tout celle de sa mère. Malade, Sido refuse l'aide et jusqu'à la compagnie de son mari : « Mon Dieu, Colette, tu me tiens chaud, se plaignait-elle. Tu remplis toute la chambre. Un homme est toujours déplacé au chevet d'une femme. Va dehors ! » (p. 528). La force maternelle est également attribuée à sa féminité et à son puissant attachement à sa progéniture : Sido explique à sa fille qu'il ne faudrait pas qu'elle décède avant son mari parce qu'il se laisserait mourir à son tour. « Moi, je risque moins, tu comprends. Je ne suis qu'une femme. Passé un certain âge, une femme ne meurt presque jamais volontairement. Et puis, je vous ai, en outre. Lui, il ne vous a pas » (p. 527). Remarquons l'étonnante formulation négative et réductrice « Je ne suis qu'une

⁷⁰ « Qui donc eût pu croire que ce baryton, agile encore sur sa béquille et sa canne, pousse devant lui sa romance comme une blanche haleine d'hiver, afin qu'elle détourne de lui l'attention ? Il chante : "Elle" oubliera peut-être aujourd'hui de lui demander s'il a pu emprunter cent louis sur sa pension d'officier amputé ? Quand il chante, "Sido" l'écoute malgré elle, et ne l'interrompt pas... » (Pléiade, t. III, p. 520).

femme » qui semble paradoxale : la force de persistance apparaît comme un défaut féminin face au puissant lâcher-prise masculin.

Sido permet d'envisager le modèle parental qui fut celui de l'autrice et qui s'inscrit dans le souvenir d'une jeunesse idyllique, source d'une harmonie entre l'homme et la nature, favorisant l'éveil des sens, mais aussi d'une communion entre les êtres humains. Si les attitudes dominatrices de Sido et l'effacement du Capitaine transparaissent dans plusieurs personnages plus purement fictifs créés par Colette dans son œuvre, son père, au contraire de Chéri ou de Farou, fait figure d'exception en ce qu'il semble étranger aux moindres considérations misogynes (qui sont plutôt à chercher du côté de son épouse) : il n'hésite pas à élever le bonheur de sa femme au rang d'ultime priorité et à accorder sa confiance au jugement littéraire de la jeune Gabrielle-Sidonie Colette. Cette attitude paternelle qui encourage le développement intellectuel des petites filles se retrouve d'ailleurs dans *Le Blé en herbe*. Le comportement de sa mère explique certainement une vision colettienne plutôt progressiste de la maternité, qui ne fait pas de l'enfant le seul horizon d'une femme.

La valorisation de l'amitié au détriment de l'amour, qui se dessinait au cours de nos précédentes analyses chronologiques, pourrait ici sembler déstabilisée par l'apparente passion amoureuse unissant le couple parental parfait. Pour démontrer à quel point cette théorie est en fait renforcée, revenons un instant deux années plus tôt, en 1928, avec une lettre attribuée à Sido, après la mort du Capitaine, dans *La Naissance du jour* :

Les deux ou trois courts voyages que j'ai faits à Paris pour te voir, avant sa mort, quand j'en revenais je retrouvais mon cher Colette diminué, creusé, mangeant à peine... Ah ! quel enfant ! Quel dommage qu'il m'ait autant aimée ! C'est son amour pour moi qui a annihilé, une à une, toutes ses belles facultés qui l'auraient poussé vers la littérature et les sciences. Il a préféré ne songer qu'à moi, se tourmenter pour moi, et c'est cela que je trouvais inexcusable. Un si grand amour ! Quelle légèreté ! Mais, de mon côté, comment veux-tu que je me console d'avoir perdu un ami si tendre ?... (p. 360)

Ainsi Sido, tant portée aux nues que l'autrice lui dédie au moins deux œuvres, dénonce-t-elle également l'amour-passion comme ruine des êtres humains et de leurs capacités. La veuve s'estime justement d'autant plus malheureuse qu'elle a perdu non pas son amant mais son ami le plus sincère.

1.4.7. *Ces plaisirs...* (1932) : la sexualité comme point d'orgue de l'incompatibilité

Divisée en plusieurs chapitres, cette œuvre inclassable⁷¹ offre la particularité de se focaliser plus spécifiquement, dans le cadre des unions hétérosexuelles, aux relations charnelles. La première partie de l'ouvrage s'intéresse ainsi à Charlotte, une femme rencontrée par la narratrice dans un étrange atelier embué où des jeunes gens fument de l'opium, qui lui divulgue quelques éléments de réflexion sur sa vie sexuelle ; la deuxième partie est dédiée à trois hommes qui délivrent à leur tour des « confidences masculines »⁷².

Charlotte est introduite dans le récit par le biais de sa voix. Alors qu'elle se met à chanter à l'étage de l'atelier et à l'abri du regard de Colette-narratrice, une seconde voix, masculine cette fois, intervient pour l'arrêter. L'homme gronde : « Elle est ici avec moi, et ça ne regarde personne. On n'a qu'à la laisser tranquille »⁷³. D'emblée, la domination masculine est ainsi affirmée : le compagnon se montre possessif, considère son amante comme une propriété à la fois en réclamant son exclusivité et en détenant le contrôle de ses actions.

L'acte sexuel entre Charlotte et son amant, lui aussi, est perçu auditivement par Colette-narratrice :

Mais du sein de ce silence même un son naquit imperceptiblement dans une gorge de femme, un son qui s'essaya rauque, s'éclaircit, prit sa fermeté et son ampleur en se répétant, comme les notes pleines que le rossignol redit et accumule jusqu'à ce qu'elles s'écroulent en roulade... Une femme, là-haut, luttait contre son plaisir envahissant, le hâtait vers son terme et sa destruction, sur un rythme calme d'abord, si harmonieusement, si régulièrement précipité que je me surpris à suivre, d'un hochement de tête, sa cadence aussi parfaite que sa mélodie.⁷⁴

Lorsque la narratrice décide de s'en aller, elle rencontre enfin physiquement Charlotte. La première parole, prononcée « à mi-voix »⁷⁵ par cette femme à Colette, est

⁷¹ Voir à ce sujet KRAUTHAKER M., *op. cit.*, pp. 290-299.

⁷² COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 31.

⁷³ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵ *Ibid.*

l'expression d'un sentiment : rabattant sa voilette sur son visage, elle affirme avoir toujours peur, ce qui décuple l'oppression dont elle semblait victime. Colette l'observe et détaille son apparence : âgée d'à peu près quarante-cinq ans, elle est plutôt jolie, ronde, affiche un beau regard, mais a quelque chose de « démodé ». Vis-à-vis de la narratrice, elle se montre encore profondément altruiste et dévouée. Un voyage commun en taxi, de nuit, est l'occasion pour les deux femmes d'échanger. Charlotte évoque son très jeune amant, dont Colette a entendu les grondements jaloux, en des termes maternels : « Enfin, n'est-ce pas, avoir bien pris ses cachets pendant quinze jours, bien mangé sa viande rouge, bien dormi la fenêtre ouverte, ça vaut de temps en temps une récompense. [...] Il dit que ça fait orgie, pensez... Il est fier... »⁷⁶. Il n'est pas évident de comprendre si la « récompense » est la consommation d'opium, dont il est question un peu plus tôt, ou la relation sexuelle. Dans la seconde hypothèse, qui semble confirmée par la suite du récit, Charlotte apparaîtrait plus soumise encore en offrant son corps au jeune homme ; consentir à la relation sexuelle prendrait la forme d'un sacrifice⁷⁷. D'ailleurs, la conversation entre les deux femmes s'achève sur ces mots de l'interlocutrice : « C'est beau, la liberté. Moi... Moi, je ne suis pas libre »⁷⁸.

Colette retourne à l'atelier quelques jours plus tard en compagnie de Charlotte. La narratrice contemple le corps de sa compagne : « Ses bras potelés, la bourgeoise et muette dextérité de chacun de ses gestes, que de pièges pour le jeune, l'irascible amant... »⁷⁹. Plus loin dans l'œuvre, Colette utilisera encore le terme « piège » pour parler du corps féminin : il est érigé en danger. Les deux femmes parlent à nouveau de l'amant de Charlotte et celle-ci confesse que, par amour, elle doit mentir, ce qui la fatigue beaucoup. Colette comprend que le plaisir ouï le premier soir à l'atelier n'était que simulation :

Là gisait sans doute le secret, le mélodieux et miséricordieux mensonge de Charlotte. Je pensai que le bonheur du jeune amant était grand, si je le mesurais à la perfection de la tromperie de celle qui travaillait délicatement à donner, à un garçon ombrageux et faible, la plus haute idée qu'un homme puisse concevoir de lui-même... [...] Assise et les jambes étendues, elle attendait oisive, à mon côté, de reprendre la tâche dévolue à celui qui aime le mieux : la fourberie quotidienne.⁸⁰

⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁷ Une théorie d'ailleurs confirmée p. 22, lorsque Colette explique : « Mais je pensais à la romanesque récompense qu'elle accordait au jeune amant, au plaisir quasi-public, à la plainte de rossignol, [...] ».

⁷⁸ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 22.

Cet extrait est évidemment riche en puissantes affirmations. Si l'homme apparaît naïf et berné par une femme rusée, le ton du récit ne paraît pas incriminer Charlotte, qui pourtant sacrifie son corps : cette femme suscite plutôt chez Colette une forte admiration. Est-ce parce que la narratrice aime côtoyer des femmes conscientes de leur force, qui manipulent habilement leurs amants avides de rapports charnels ? Comme l'explique Marion Krauthaker, Charlotte est en effet « la détentrice de la “masculinité” de son amant »⁸¹ - d'ailleurs, soulignons que son prénom est issu d'une racine germanique, *karl*, signifiant « fort, viril ». Krauthaker lie très justement ce pouvoir féminin à un stéréotype : « la “masculinité” de l'homme est traditionnellement jugée par ses capacités sexuelles et reproductrices »⁸². Colette-narratrice oppose Charlotte aux « nonnes encombrantes » qui « soupirent entre les draps, mais de résignation, aiment en secret l'abnégation, la couture, les travaux du ménage »⁸³ et sont entièrement dévouées à leur amant, dépendantes de lui. C'est « l'oisiveté » de Charlotte, son autonomie, qui l'en distingue aux yeux de Colette : elle affirme ainsi que « peu de femmes savent, les mains vides, se tenir immobiles et sereines »⁸⁴.

Pourtant, Charlotte est malheureuse et prisonnière. La fin de l'extrait présente le sentiment amoureux comme indissociable de la tromperie, soutenant une diabolisation de l'amour déjà constatée dans les œuvres colettiennes précédemment analysées. La sexualité est également blâmée en ce qu'elle induit une inconsolable souffrance humaine :

Sa présence séduisait d'autres éphémères rappelés du fond de ma mémoire, des fantômes que j'ai coutume de perdre et de retrouver inquiets, mal guéris d'avoir autrefois durement donné du front, du flanc contre le récif sourd et inintelligible, le corps humain... Ils reconnaissent Charlotte. Comme elle, ils n'avaient parlé qu'en sécurité, c'est-à-dire chez des inconnus, à des inconnus. Une oreille ténébreuse, - parfois la mienne, - s'était ouverte à leur portée : ils y avaient jeté d'abord leur nom [...] puis, pêle-mêle, tout ce qui les chargeait : chair, encore chair, mystères, trahisseries de la chair, échecs de la chair, surprises de la chair...⁸⁵

Le plaisir féminin semble difficile à satisfaire, si pas impossible à atteindre, au contraire de l'amour, si simple aux yeux de Charlotte : « Mais qu'est-ce que le cœur,

⁸¹ KRAUTHAKER M., *op. cit.*, p. 125.

⁸² *Ibid.*

⁸³ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

Madame ? [...] 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 »⁸⁶. Le mensonge, la simulation du plaisir apparaît comme nécessaire à cette femme pour garder son amant dont elle est, « de cœur », « toute dévouée »⁸⁷. Charlotte a renoncé à connaître la véritable jouissance pour des motifs moraux : « Mais j'aurais honte de la vérité à côté du mensonge. [...] M'abandonner comme une imbécile, ne plus seulement savoir ce qui vous échappe en gestes ou en paroles... [...] Oh ! je ne peux pas supporter cette idée-là »⁸⁸. Ce qui l'effraie dans le plaisir, c'est ainsi échapper à son propre contrôle, perdre la face ; des attitudes inhabituelles et certainement, de son point de vue, d'autant plus choquantes venant d'une personne de son sexe.

La narratrice, dans une fusion totale avec l'autrice, clôt l'histoire de son personnage féminin : « La figure voilée d'une femme fine, désabusée, savante en tromperie, en délicatesse, convient au seuil de ce livre qui tristement parlera du plaisir »⁸⁹. Une nouvelle fois, il suffit de constater le vocabulaire varié employé dans le portrait de Charlotte pour comprendre à quel point la femme, chez Colette, acquiert une psychologie complexe. Cet épisode condense plusieurs éléments énoncés au cours des différentes analyses des œuvres, dont le double-jeu féminin comme stratégie, la condamnation de la sexualité, destructrice et indissociable du sentiment amoureux, et la « maternité » vécue à travers une relation avec un très jeune homme. Quant à l'adverbe « tristement », il est sujet à interprétation : le plaisir est-il une thématique intrinsèquement triste, ou Colette projette-t-elle d'en montrer le versant négatif ? Quoi qu'il en soit, le plaisir charnel est évidemment loin d'être valorisé par l'autrice.

Alors qu'elle est en recherche, pour le confronter à l'opinion livrée par Charlotte, d'un « témoignage masculin » quant à la volupté, Colette-narratrice convoque successivement trois protagonistes, trois interlocuteurs qui s'unissent autour du mythe de Don Juan – mythe qu'elle explique avoir voulu, alors, exploiter dans une production théâtrale pour en livrer sa propre version. Le premier, nommé X..., l'y fait penser ; elle projette de faire camper le rôle du célèbre séducteur au second, Edouard de Max⁹⁰ ; quant

⁸⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁰ Comédien entré à la Comédie Française en 1915.

au dernier, « Damien », elle estime qu'elle pourra s'en inspirer tant il apparaît véritablement comme l'héritier du mytique tombeur de femmes.

Pour mieux saisir les tenants et aboutissants d'un tel parallélisme entre un personnage mytique littéraire et des personnages masculins contemporains, rappelons que ses nombreuses réécritures ont érigé Don Juan en légendaire dispensateur de plaisir, en séducteur avide de jouissance apte à servir de « modèle » à Colette malgré trois siècles d'écart. Car il s'agit bien, lorsqu'on convoque cette figure, de jouissance : « “Jouir”, *gozar, geniessen*, tel est le maître mot de Don Juan, depuis Tirso jusqu'à Lenau »⁹¹. Don Juan incarne le libertin du 17^e siècle, plus soucieux de son plaisir que d'autrui ou de la morale. La fascination ou plutôt le vif intérêt de Colette pour cette figure s'explique donc évidemment par son obsession de saisir et de dépeindre les méandres des rapports hétérosexuels, dont la vision divergente de la relation charnelle constitue l'une des plus importantes manifestations. La relation sexuelle, supposée réunir les deux opposés originellement séparés comme l'induit la légende énoncée au cours du célèbre *Banquet* de Platon⁹², prend la forme chez Colette d'un point de non-retour en ce qui concerne la très ardue intercompréhension entre les sexes.

En pointant ou cherchant en X..., Édouard de Max et Damien, transformés en personnages romanesques, des « Don Juan modernes », Colette-narratrice met en place un terrain propice à une technique littéraire en vogue au 20^e siècle et étudiée dans un article d'Aurélia Gournay : celle du Double⁹³. En effet, nombre d'artistes du siècle dernier se sont saisis de ce concept du grand séducteur pour créer un héros neuf, adapté à une nouvelle époque, explicitement assimilable à son modèle mytique mais avec une marge de libertés plus ou moins large. Avec un récit offrant de nouvelles possibilités, ils vont ainsi soit confronter leur Don Juan à des doubles - personnages masculins ou féminins adoptant les mêmes attitudes que lui, ou un comportement « *a contrario* » -, lui permettant de mieux se comprendre, soit faire de lui un personnage-double contenant en lui-même

⁹¹ DUMOULIÉ C., « La loi de la jouissance », dans DEMOULIÉ C., dir., *Don Juan ou l'Héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1993, pp. 40-50. URL : <https://www.cairn.info/don-juan-ou-l-heroisme-du-desir--9782130460954-page-40.htm>.

⁹² Cf. 3.2. Les sources de l'androgynie colettienne.

⁹³ GOURNAY A., « Don Juan et ses doubles au XX^e siècle : questionnements identitaires et déconstruction du mythe », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 350, no. 2, 2014, pp. 185-198. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2014-2-page-185.htm>

sa dualité ; ainsi aboutira-on en 2004, avec Roland Topor, à un Don Juan androgyne⁹⁴. Gournay souligne, et cette réflexion est évidemment capitale pour notre propos, que sans doute cette tendance, dans laquelle s'inscrit Colette, nous amène à « nous interroger sur la façon dont, au XX^e siècle, l'évolution des rapports entre hommes et femmes, tout comme celle de la condition féminine, contribue à faire de la réflexion sur la masculinité et, plus généralement, sur la sexualité, un enjeu majeur des réécritures de Don Juan »⁹⁵. C'est ce rapport masculin à la sexualité exposé par Colette et ses « Don Juan modernes » que nous nous proposons de décrypter.

La narratrice commence par évoquer ses discussions avec X..., qu'elle présente comme un personnage connu du monde littéraire dont elle aurait dissimulé le nom pour lui assurer l'anonymat. Son ami emploie un langage vulgaire pour parler de ses amantes (« Ah, les garces »⁹⁶) et de la sexualité, triviale que Colette attribue « au terrible traumatisme du plaisir viril »⁹⁷ : d'emblée, le rapport charnel du point de vue masculin est associé à un élément perturbateur majeur dans la construction d'un individu mâle, ce qui n'est évidemment pas sans rappeler la douloureuse initiation sexuelle du jeune Phil. Plus encore, la narratrice pointe les séquelles laissées par « l'exploitation sensuelle » exercée par les femmes sur leurs amants et qui prennent chez eux la forme d'une vaste « inimitié ». Elle souligne d'ailleurs que la réciproque n'est pas aussi évidente : « Me verrai-je amenée, aux premières pages d'un livre, à déclarer que l'homme est moins destiné à la femme que la femme à l'homme ? Nous verrons bien »⁹⁸. Colette insinue, dès le début de l'ouvrage, le danger de dépossession et de malheur que fait planer la femme sur l'homme par le biais de la relation sexuelle, annonçant ce qui sera démontré au long de ce chapitre consacré au point de vue masculin : le rapport de Don Juan aux femmes s'est inversé dans la société moderne. D'emblée également, la narratrice démystifie le Plaisir en le réduisant à un « foudre »⁹⁹ ; elle rappelle le caractère fugace de la jouissance, ennemie de l'amour pur et durable. X... justifie d'ailleurs le nombre incalculable de ses amantes par la recherche d'une femme qui « l'aimât assez pour se refuser »¹⁰⁰ ; les

⁹⁴ D'une manière plus complexe encore, Don Juan contient dans ce cas en lui-même son propre double féminin.

⁹⁵ GOURNAY A., *op. cit.*, p. 186.

⁹⁶ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁰ *Ibid.*

femmes pourtant, comme Charlotte, estiment que faire don de leur corps peut constituer une « récompense » et sont dépendantes de l'homme. Ainsi est encore souligné le fossé entre les conceptions masculine et féminine du monde et Don Juan transformé en victime des femmes.

C'est lorsque X... avoue que l'âge abaisse progressivement le nombre de ses nouvelles conquêtes, qu'il s'entête à désigner comme des « garces », que Colette-narratrice introduit par comparaison le personnage de Don Juan, tout en suggérant à son ami d'écrire sur ce thème. S'il ne se prend pas au jeu, X... affirme tout de même que Don Juan « est un type rebattu, auquel personne n'a rien compris »¹⁰¹ ; que « c'était un de ceux qui ne s'occupent que de prendre, et de qui la manière de donner ne vaut pas mieux que ce qu'ils donnent »¹⁰². Puisant dans sa propre expérience, il dénonce à Colette les agissements de deux de ses amantes qu'il qualifie de « démons » ou par des périphrases : « Vous en connaissez une, celle que j'appelle *l'Histoire ancienne*. L'autre, c'est une nouvelle »¹⁰³. La première s'étant liée d'amitié avec la seconde, elle lui a dépeint sa relation avec X... comme exclusivement charnelle. En conséquence, la « nouvelle », la « Tahitienne », fait de l'érotisme l'essence de son union avec le même homme. Colette interroge : « Cher ami, permettez-moi une question : est-ce chez la Tahitienne fringale véridique, ou orgueil sportif et esprit de compétition ? »¹⁰⁴. Nous tenons là l'un des enjeux des réécritures du mythe de Don Juan au 20^e siècle : en le mettant face à un double féminin, la réécriture permet d'actualiser les nouveaux rapports entre les sexes. La femme émancipée d'après-guerre, sexuellement plus libérée, se permet d'adopter le même comportement que Don Juan : la Tahitienne prend le séducteur à son propre jeu et détruit ainsi le mythe. Notons la probable référence au peintre Paul Gauguin, fasciné lors de son voyage en Polynésie par la liberté de mœurs des femmes du pays qu'il représente, dans son œuvre, comme des muses peuplant un paradis perdu. La punition divine du mythe original devient, par cette manœuvre de Colette, une punition féminine. Si « l'amour-consommation » écœure X..., il admet pourtant ne pas apprendre de ses leçons et poursuivre constamment sur la même voie.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 36.

Quant à Edouard de Max, il assure à Colette être trop âgé pour camper Don Juan dans une pièce de théâtre. La narratrice entend justement réécrire le mythe en y mettant en scène un personnage vieilli et assagi, mais toujours très séduisant : le Don Juan qu'elle conçoit « ne fait pas – ou si peu, - l'amour ». Edouard se montre très enthousiaste vis-à-vis de cette modification importante : « Bravo ! Est-il indispensable de faire l'amour ? Passe encore de le faire, mais que ce soit avec des personnes indifférentes »¹⁰⁵. Il dissocie donc acte charnel et amour : la maturité lui permet de constater que l'amour physique entre deux personnes est une menace si elles sont profondément attachées. Non seulement cette opinion rappelle celle de la Colette de *La Naissance du jour*, qui refuse avec l'âge de prendre des amants, mais elle est soutenue par plusieurs citations d'hommes célèbres tels que Francis Carco ou Charles S... : « Le difficile n'est pas tant d'obtenir d'une femme ses dernières faveurs, c'est d'empêcher, quand elle a comblé nos vœux, qu'elle fonde avec nous un foyer. Que nous reste-t-il alors, sinon la fuite ? Don Juan nous a montré le chemin... »¹⁰⁶. Nous postulons que, d'une certaine manière, par une manipulation littéraire hautement complexe, Edouard de Max comme personnage du récit de Colette se positionne en Double *a contrario* de Don Juan, en tant que comédien vis-à-vis du rôle qu'il est supposé endosser : lorsqu'il discute avec la narratrice du mythe originel et s'en distingue, une conversation indirecte et implicite s'engage entre l'acteur et le Don Juan de Tirso. Edouard veut démontrer que Don Juan devrait être misogyne, détestant les femmes puisqu'elles sont incapables de dissocier plaisir physique et sentiments amoureux sincères¹⁰⁷.

Damien, lui, *est* Don Juan. Colette admet avoir été « longue à [s']en apercevoir [...], car il parlait peu, et en mal, des femmes »¹⁰⁸. La narratrice pointe tout de même une différence entre lui et son modèle : « [...] il ne s'attaquait pas, comme son ancêtre, à des sottises cloîtrées, à de miaulantes chattes catholiques, chaudes sevrées. La belle malice que de ravir Inès ! »¹⁰⁹. Damien se met au défi de dominer et d'obtenir les faveurs de toutes les femmes, même les plus inaccessibles ; il additionne les conquêtes, puis les délaisse rapidement. « Vous ne voudriez tout de même pas, que je me sois consacré à leur bonheur,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Cette dissociation était déjà un sujet de discorde entre Vinca et Phil dans *Le Blé en herbe*.

¹⁰⁸ Colette, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 44.

à partir du jour où j'étais sûr d'elles ? »¹¹⁰, s'offusque-t-il. « [...] moi, dans tout ça ? En somme, qu'est-ce que j'ai obtenu dans tout ça ?... [...] Être leur maître dans le plaisir, mais jamais leur égal... Voilà ce que je ne leur pardonne pas »¹¹¹. Colette fonctionne alors comme double *a contrario* féminin et donne une réponse à la question du « retour » des femmes par rapport au don de plaisir masculin : « Ce qu'elles vous ont donné ? Mais, je pense, leur douleur. Vous n'êtes pas si mal payé ? »¹¹². Damien affirme ne pas être cruel et simplement désirer recevoir ce qu'il a donné : l'homme se montre insatisfait de ses rapports charnels avec les femmes, car ces dernières compliquent systématiquement les relations. Il recommande d'ailleurs aux jeunes hommes de s'en tenir, vis-à-vis des femmes, au sexe : il est « moins dangereux » que l'amour, auquel se mêlent trop souvent des questions d'argent. À ses yeux, les femmes sont avant tout intéressées par une situation financière favorable et pensent pouvoir utiliser leur corps pour parvenir à leurs fins.

Ces plaisirs... cristallise la mésentente entre hommes et femmes autour de la sexualité : l'anti-communication y est élevée à son point d'orgue. Le plaisir charnel n'est jamais valorisé par Colette : il est source de souffrance féminine, la recherche de la jouissance n'étant jamais comblée, et il nourrit une haine, une inimitié masculine intensifiée en cette période d'après-guerre où la femme effraie. Aux yeux de l'homme, toujours rusée, elle instrumentalise la sexualité à d'autres fins, amoureuses ou financières. Elle adopte des attitudes jusqu'alors réservées au sexe opposé, mais se montre incapable de dissocier sentiments et érotisme. Intrinsèquement, les hommes, les Don Juan, sont placés du côté du physique, du charnel, cherchant peut-être éternellement à combler le premier Plaisir déçu ; quant aux femmes, comme Charlotte, elles s'investissent du côté du mental, de l'amour.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 47-48.

¹¹² *Ibid.*, p. 50.

1.5. Conclusions : conception de la « guerre des sexes » chez Colette

Le premier roman qui nous a intéressée nous a permis d'envisager la problématique de la « guerre des sexes » à sa source et montre à quel point l'autrice avait conscience du rôle capital joué, dans les futures relations à l'Autre, par l'éducation de l'enfant. En conséquence, devenus adultes, les jeunes gens ne se comprennent plus : un fossé les sépare désormais, acté par la puberté et, pour les garçons, par l'importance accordée au premier acte sexuel. Chez les filles, ce premier rapport semble nécessiter de puissants sentiments amoureux ; cette conception divergente encore présente à l'âge adulte est explicitée à de nombreuses reprises, et synthétisée dans *Ces plaisirs...* La sexualité est le miroir du nouveau rapport de couple dans la société d'après-guerre : alors que l'homme désire, par l'acte sexuel, exprimer sa domination (et uniquement cela) et démontrer ses capacités de « donateur », il est en réalité dépossédé par une femme qui a le pouvoir de lui conférer ou non sa virilité par des jeux de dissimulation et qui mêle érotisme et sentiments.

Sur les autres plans que celui de la sexualité, hommes et femmes ne se comprennent guère mieux. Ils sont régis par des psychologies complexes, comme le démontre *La Femme cachée*, mais radicalement différentes : le couple parental fait l'objet d'une fascination chez Colette, et son enfance aux allures idylliques l'a mise en présence d'une mère indépendante, spontanée et forte, toute à l'opposé d'un père effacé, discret, dévoué mais cachant une grande sensibilité. En quelque sorte, ce duo parental préfigure les nouveaux rapports entre les sexes qui seront ceux de l'après-guerre – l'absence de misogynie paternelle mise à part. Sa mère, qui maintient par ailleurs l'ordre patriarcal, lui a montré que l'enfant n'était pas fatalement la priorité absolue d'une femme, qui peut entretenir d'autres passions : ainsi, si l'instinct maternel reste inhérent aux femmes colettiennes, peu d'entre elles sont des mères biologiques. Certaines femmes matures conjuguent même instinct maternel et liberté sexuelle en prenant un amant adolescent ou jeune adulte.

Sido, comme sa fille à la cinquantaine, ne voyait pas en l'amour un « sentiment honorable » : elle lui préférait la sincérité et la profondeur de l'amitié, capable de réconcilier les sexes (sans amour, pas de disputes) et de contraindre l'individu à l'apprentissage de l'autosuffisance. L'autrice voit en cette transformation des relations

la seule issue pour rétablir une paix entre hommes et femmes qui, déjà fragile, a été définitivement minée par le bouleversement historique qu'a constitué la Grande Guerre. À ce titre, nous avançons que *La Fin de Chéri* apparaît véritablement comme une clé de lecture pour l'ensemble de notre corpus, en ceci qu'une série de ruptures entre Edmée et son époux sont explicitement attribuées au traumatisme de la guerre. Ayant fait l'expérience de la liberté, de l'indépendance financière, les femmes conquièrent désormais leur sexualité et adoptent des attitudes auparavant réservées aux hommes : ces derniers sont donc victimes d'une puissante désillusion, pensant être accueillis en héros et retrouver leurs dociles épouses et filles à leur retour. La femme, grande manipulatrice, devient l'ennemie - cette inimitié se manifeste particulièrement violemment dans la conception masculine des rapports charnels. Les hommes chez Colette se montrent généralement moins subtils et peu compréhensifs des machinations féminines, surtout lorsqu'elles s'associent dans leur rébellion contre le patriarcat - comme dans *La Seconde* ou *Ces plaisirs*.... Rendus plus prosaïques encore par leur expérience des combats, ils sont envahis par la peur d'être dupés par un être qu'auparavant ils dominaient et dont ils ne saisissent plus les véritables intentions.

2. Colette, de Gomorrhe à Sodome

2.1. Introduction

Après avoir constaté l'extrême incompatibilité amoureuse de l'homme et de la femme dans l'œuvre de Colette, l'homosexualité pourrait apparaître comme une alternative plus supportable. Une grande partie de *Ces plaisirs...* est d'ailleurs dédiée à l'observation de couples du même sexe ; Julia Kristeva qualifie même l'autrice de « reine de la bisexualité »¹¹³.

Dans ce chapitre, nous nous proposons donc de tenter d'éclaircir la conception colettienne des homosexualités féminine et masculine, qui ne peut s'envisager sans avoir, au préalable, retracé l'histoire de « l'inversion » et de son inscription dans la vie politico-juridique, mais aussi artistique ; nous nous intéresserons ensuite au saphisme dans l'œuvre romanesque de l'autrice avant de nous pencher sur ce qu'elle nomme la « pédérastie ». Ce panorama nous permettra d'une part, de pointer les subversions culturelles que Colette met en place et d'autre part, de comparer homosexualité féminine et masculine chez une autrice qui n'a eu de cesse de rappeler à quel point les représentants des deux sexes fonctionnaient différemment. Surtout, nous verrons si le choix d'entretenir une relation avec une personne du même sexe s'impose comme l'une des solutions pour contourner les difficultés de la vie amoureuse adulte.

2.2. Historique : cadre légal et médical des homosexualités

Nous développerons ce point sans dissocier homosexualités masculine et féminine : en effet, ces deux parcours se confondent d'autant plus que la sexualité des femmes fut longtemps niée, et surtout celle de la lesbienne qui nourrit la peur d'une existence et d'un érotisme concevables en l'absence de l'homme¹¹⁴. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1847 qu'Émile Deschanel démontrera, à contre-cœur, l'évidence : la poétesse Sapho avait bel et bien des relations sexuelles avec d'autres femmes. Et Deschanel de

¹¹³ KRISTEVA J., « Colette, reine de la bisexualité ». URL : <http://www.kristeva.fr/colette-une-reine.html>.

¹¹⁴ À notre connaissance, aucune étude ne se focalise sur le cadre juridique des relations entre femmes.

déplorer : « Certes, nous voudrions pouvoir penser que Sapho, un si grand poète, fut exempt de ces souillures ; mais comme nous aimons encore plus la vérité que l'idéal, c'est à l'opinion contraire que nous nous rangeons à regret »¹¹⁵. À partir de la fin de la Grande Guerre, associée à la figure de la Garçonne, la lesbienne devient enfin un objet digne de l'intérêt masculin : elle suscite en effet plus que jamais la crainte en menaçant l'ordre social. Pourtant, Florence Tamagne rappelle que, dans les années 1920, Erich Stern, Julie Bender ou encore le docteur James Brock écrivaient encore pour tenter de démontrer l'existence de l'homosexualité féminine dont la réalité était souvent mise en doute ou, devrait-on dire, délibérément ignorée.

2.2.1. De la pénalisation juridique à la médicalisation

Dans l'Antiquité, l'homosexualité était largement tolérée, voire universellement et implicitement admise. Il n'existait même pas de réelle distinction entre ce que nous nommons aujourd'hui « homosexualité » et « hétérosexualité ». En effet, il importait essentiellement, dans les pratiques sexuelles des citoyens grecs libres, de respecter une hiérarchie sociale relative à leur âge et, surtout, à leur statut : « Ce que l'on réprouvait fortement, c'était que la quête du plaisir amenât certains hommes à désirer jouer le rôle passif d'une femme, en s'offrant à la pénétration de leurs amants »¹¹⁶. D'une manière similaire, chez les Romains, c'était l'effémination d'un homme qui choquait plus que ses pratiques homosexuelles : « Le citoyen plus âgé et occupant un rang supérieur devait toujours assumer le rôle actif. [...] la passivité était assimilée à l'impuissance politique »¹¹⁷.

L'arrivée du christianisme peut être pointée comme le moment de basculement qui mène de la tolérance à la poursuite des homosexuels : entre le Lévitique - qui parle « d'abomination » -, et la Genèse - avec la destruction de Sodome et Gomorrhe par un Dieu mécontent -, la Bible associe violemment les pratiques homosexuelles au péché.

¹¹⁵ DESCHANEL É., « Études sur l'Antiquité. Sapho et les lesbiennes », dans *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1847, p. 343, cité par BONNET M.-J., *Les Relations amoureuses entre les femmes*, Paris, Odile Jacob, 2001, pp. 234-235.

¹¹⁶ BROWN P., *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif* (1988), Paris, Gallimard, 1995 pour la traduction française, cité par BORILLO D., *Histoire juridique de l'orientation sexuelle : conférence dans le cadre de la formation continue de l'École Nationale de la Magistrature* [En ligne], Paris, 2016, p. 2. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01398557>.

¹¹⁷ BORILLO D., *op. cit.*, p.3.

C'est la prédication de Paul qui érige définitivement une nouvelle norme sexuelle, désormais basée sur le « caractère naturel de l'accouplement hétérosexuel »¹¹⁸. En 438, l'empereur Théodose II condamne à mort tous les homosexuels passifs. Cette diabolisation se poursuit et s'intensifie au cours du Moyen Âge : le crime d'homosexualité se fixe autour de celui de « sodomie » et, au 6^e siècle, les hommes soupçonnés de pratiques homosexuelles passives ou actives sont punis les uns comme les autres de la peine capitale par Justinien II. Au 14^e siècle, l'association entre hérétique et homosexuel est portée à son paroxysme.

La Renaissance et le siècle des Lumières constituent deux périodes d'accalmie : la première, dans la continuité de son principe fondateur de retour à l'Antiquité, tolère l'homosexualité ; la seconde promeut la liberté dans la vie privée. Au 16^e siècle, l'art et la littérature¹¹⁹ sous toutes leurs formes illustrent l'homoérotisme, qui acquiert un statut paradoxal : il est « à la fois crime contre nature et le plus haut des amours »¹²⁰. Mais l'accalmie est toute relative : en tant que péché suprême, l'homosexualité est toujours sanctionnée par l'Inquisition et ses bûchers. Par ailleurs, au 18^e siècle, la morale bourgeoise commence à s'imposer et accorde davantage d'importance à l'amour dans le mariage et à l'éducation des enfants : l'homosexualité est progressivement érigée en menace contre l'institution familiale.

À la suite de la Révolution Française, la France est le premier pays à statuer la décriminalisation de la sodomie dans le code pénal de la Révolution (1791) et dans le code Napoléon (1810). Mais au 19^e siècle, « le silence des codes pénaux fut accompagné d'une jurisprudence particulièrement répressive à l'égard des homosexuels et d'un appareil médico-psychiatrique extrêmement violent »¹²¹ : en effet, si elle ne constitue plus en elle-même un crime punissable par la loi, l'homosexualité reste associée à la criminalité en appartenant aux « perversions ». Parallèlement, l'homosexuel devient le porteur d'une pathologie et un objet d'étude privilégié pour les scientifiques.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹¹⁹ Nous pensons évidemment à la relation particulière qui unissait Montaigne à La Boétie.

¹²⁰ BORILLO D., *op. cit.*, p. 6.

¹²¹ *Ibid.*, p. 7.

2.2.2. L'homosexualité à l'épreuve de la psychologie et de la médecine

Ainsi, la littérature médicale consacrée à l'homosexualité abonde aux 19^e et 20^e siècles : son objectif est la mise en exergue, par une multitude d'études de cas, de caractéristiques physiologiques déterminant les attirances sexuelles d'un sujet. On constate un véritable acharnement à nommer les différentes « perversions » liées à l'homosexualité pour mieux les cerner (uranisme, inversion, travestissement, bisexualité, sentiment sexuel contraire, hermaphrodisme psychique, etc)¹²². Pour mieux envisager la teneur concrète de cette littérature spécifique, penchons-nous sur une thèse de doctorat en médecine publiée trois ans après *Ces plaisirs....* Due à Pierre Humbert, elle est supervisée par Henri Claude¹²³ à la faculté de médecine de Paris. Ce que sous-entend son titre, *Homosexualité et psychopathies*¹²⁴, est explicité par l'auteur dans son introduction : « nous nous proposons d'étudier non l'homosexualité en général, envisagée comme psychopathie, mais seulement et plus précisément les manifestations homosexuelles au cours des psychopathies » (p. 5). Il ne faut pas s'y tromper : l'auteur ne nie ici en rien le caractère psychopathique des attirances homosexuelles. Quelques lignes plus loin, il affirme qu'on ne peut réduire l'homosexualité à une « attirance érotique, plus ou moins exclusive, pour les individus du même sexe que le sujet » (p. 6) ; qu'en réalité, elle va très souvent de pair avec « un ensemble de modifications des tendances affectives et des goûts, [avec] toute une attitude générale de la personnalité dont une composante essentielle est normalement la conscience d'appartenir à un sexe déterminé » (p. 7)¹²⁵.

Ce qui nous intéresse essentiellement dans le travail effectué par Humbert – le reste nous dépasse - est un historique des études consacrées à cette même thématique. Il voit ainsi en Jean-Étienne Esquirol, avec son *Traité des maladies mentales* en 1838¹²⁶, l'initiateur de cette série de travaux liant psychopathie et homosexualité. Il ouvre la voie à Johann Casper qui, en 1852, conclut que l'homosexualité est à attribuer à un

¹²² TAMAGNE F., « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* [En ligne], vol. 75, no. 3, 2002, p. 63. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-61.htm>.

¹²³ Henri Claude (1869-1945) était titulaire d'un doctorat en médecine, et détenait la chaire de Clinique des maladies mentales de Sainte-Anne à Paris.

¹²⁴ HUMBERT P., *Homosexualité et psychopathies*, Paris, A. Coueslant, 1935. Pour ce sous- chapitre, par souci de clarté, la pagination des citations tirées de cet ouvrage sera indiquée entre parenthèses.

¹²⁵ Une confusion entre ce que nous appellerions aujourd'hui « identité de genre » et « orientation sexuelle » se manifeste.

¹²⁶ Voir ESQUIROL J-É., *Traité des maladies mentales*, Paris, Baillière, 1838.

« hermaphrodisme mental »¹²⁷. En 1870, décennie qui voit naître Colette, Carl Westphal pointe le « sentiment sexuel contraire » comme symptôme de psychopathie ou de névrose ; autrement dit, comme manifestation d'*anormalité*. Ceci est la réciproque assumée de ce que tente de montrer Pierre Humbert : non seulement des attirances homosexuelles peuvent être détectées chez des patients atteints de psychopathie, mais l'homosexualité est en elle-même une preuve de troubles psychiques. À la suite de Westphal paraîtront des études comme celle, très célèbre, de Richard von Krafft-Ebing. À partir de 1877, il établit une typologie des comportements homosexuels, comportements qui constituent une « manifestation d'une dégénérescence troublant l'harmonie entre les caractères somatiques et psychiques » (p. 14). La « vraie lesbienne » selon Krafft-Ebing correspond à une définition assez précise : « Des traits masculins, une voix grave, une démarche masculine, une petite poitrine, elle coupe ses cheveux court et donne l'impression d'un homme dans des vêtements féminins »¹²⁸. C'est un point sur lequel tous semblent s'accorder, autant que son pendant masculin : les hommes ayant des attirances homosexuelles présentent des signes de féminité incontestables. C'est en 1905, enfin, que Sigmund Freud fonde un classement des comportements sexuels : il répartit les « invertis » en divers degrés. D'abord, les « invertis absolus » sont ceux qui n'ont que des relations homosexuelles ; les « invertis amphigènes » ont des relations avec les deux sexes ; enfin, il existe des « invertis occasionnels »¹²⁹.

Dans l'entre-deux-guerres, Havelock Ellis¹³⁰ note que la plupart des homosexuels présentent un arrêt précoce du développement physique, parallèlement à un « instinct sexuel [...] comparativement non différencié dans ses manifestations précoces » (p. 60) : les homosexuels sont à ses yeux des êtres infantiles. Angelo Louis Marie Hesnard admet, en 1933, que les recherches endocrinologiques n'ont pas encore pu mettre en lumière un dérèglement qui expliquerait les tendances homosexuelles ; toutefois, il estime qu'il faut poursuivre sur cette voie, évidemment stigmatisante, en associant « les efforts respectifs

¹²⁷ Cette expression dont la parenté est attribuée à Casper sera employée par Colette dans *Ces plaisirs...* Avant lui, en 1910, Alfred Adler avait parlé d'un « hermaphrodisme psychique » pour désigner la « double présence chez l'enfant de traits agressifs, assimilés à la virilité, et de traits passifs, associés à la féminité » (Institut Alfred Adler de Paris, « Hermaphrodisme psychique », <http://institut-alfred-adler-paris.fr/project/lexique-hermaphrodisme-psychique/>).

¹²⁸ VON KRAFFT-EBING R., cité par TAMAGNE F., *op. cit.*, p.64.

¹²⁹ FREUD S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 40, cité par KRAUTHAKER M., *op. cit.*, p. 181.

¹³⁰ Voir ELLIS H., *Études de psychologie sexuelle. L'inversion sexuelle*, 1922.

des physiologistes et psychologues et voir, dans l'homosexuel, un arriéré du développement psycho-sexuel » (*ibid.*). Pour Hesnard comme pour ses prédécesseurs, les homosexuels présentent sans exception des « aspects intersexuels psychiques »¹³¹ : autrement dit, une analyse de leur psychologie révélerait des modes de pensée associés au sexe opposé.

Quant au jugement moral de l'homosexualité exposé dans la thèse de doctorat de Humbert, même si l'auteur prend de multiples précautions pour se défendre d'étudier les attirances qui se manifeste hors des pathologies mentales, il est trahi par certaines formules : « Dans la majorité des cas, en effet, ces modifications surviennent chez des individus dont, jusqu'à la maladie, la sexualité était nettement fixée dans un sens *normal* » (p. 45)¹³². Ceci démontre la difficile acceptation, dans les années 1930, de l'homosexualité, encore largement considérée comme « anormale » même si elle n'est plus un crime aux yeux de la justice.

2.3. L'amour entre femmes

2.3.1. Vie sociale et artistique du saphisme

Au début du 19^e siècle, alors que le terme péjoratif « tribade »¹³³ est usité et attesté dans le *Dictionnaire de l'Académie*, le philosophe et sociologue Charles Fourier privilégie l'appellation « saphienne » (qui pratique le « saphisme »). Il voue à ces femmes une grande admiration : il va jusqu'à affirmer que le saphisme constitue la forme la plus aboutie de liberté féminine¹³⁴. À sa suite, les saint-simoniennes, dans leur quête d'une Femme Messie, commencent à former de petites assemblées. Elles soulèvent un obstacle majeur à l'émancipation des femmes : leur manque d'entraide. Du côté de la littérature et dans le même sens, Germaine de Staël publie *Sapho* (1811) en mettant en évidence les amitiés féminines de l'héroïne plutôt que ses sentiments amoureux pour Phaon. C'est au 19^e siècle que les écrits de la poétesse grecque sont remis au jour ; additionnée à une

¹³¹ TAMAGNE F., *op. cit.*, p. 63. Cf. note 127.

¹³² C'est nous qui soulignons.

¹³³ Du grec *tribein*, « froter ».

¹³⁴ FOURIER C., *Le Nouveau Monde amoureux*, dans BONNET M.-J., *Les relations amoureuses entre les femmes*, Paris, Odile Jacob, 1995, p. 222.

volonté de révolte latente chez les femmes, cette (re)découverte va engendrer une impressionnante production artistique.

La première écrivaine¹³⁵ à oser s'aventurer sur le terrain glissant du désir entre femmes est George Sand avec *Lélia*, en 1833 : l'héroïne y vit un premier éveil sensuel aux côtés de sa sœur Pulchérie. Les deux jeunes femmes s'endorment, après une promenade, enlacées près d'un ruisseau. Lélia raconte à Pulchérie ce qui s'est passé durant son sommeil :

Moi, je rêvai tout simplement d'un homme aux cheveux noirs qui se penchait vers moi pour effleurer mes lèvres de ses lèvres chaudes et vermeilles ; et je m'éveillais oppressée, palpitante, heureuse plus que je ne m'étais imaginé devoir l'être jamais. [...] Je vous regardai alors. Ô ma sœur, que vous étiez belle ! [...] en cet instant le sens de la beauté se révélait à moi dans une autre créature. Je ne m'aimais plus seule : j'avais besoin de trouver hors de moi un objet d'admiration et d'amour. Je me soulevai doucement et vous contemplai avec une singulière curiosité, avec un étrange plaisir.¹³⁶

C'est alors que Lélia trouve une ressemblance entre sa sœur et l'homme de son rêve, et embrasse le bras de Pulchérie, qui s'éveille et regarde honteusement Lélia. Comme l'explique Marie-Jo Bonnet, dans ce passage - qui a fait scandale -, « le désir joue le rôle catalyseur ». Il donne en effet à Pulchérie « une nouvelle valeur (humaine, esthétique, morale), [...] suscitant chez l'initiée le besoin de l'admirer et de l'aimer »¹³⁷. Notons que de nombreux critiques ont vu en ces deux personnages féminins la transposition de George Sand elle-même et son amie Marie Dorval¹³⁸ avec qui elle a entretenu une intense « amitié amoureuse ». Le fait qu'elles soient sœurs dans le récit de Sand laisse *a priori* un goût d'immoralité ; toutefois, nous estimons que le lien familial qui les unit est destiné à renforcer le sentiment de cohésion entre les deux jeunes femmes jusqu'à un point extrême, loin de l'attirance sexuelle. La clé de lecture féministe du roman se situe bien là : placé sous le signe de l'amour et non de la sexualité, Sand démontre, selon Bonnet, que la menace qui plane sur le patriarcat n'est pas le plaisir charnel lesbien,

¹³⁵ Des écrivains masculins comme Balzac, Théophile Gautier, Zola ou encore Stendhal ont abordé le sujet à sa suite, mais d'une manière bien moins assumée.

¹³⁶ GEORGE SAND, *Lélia*, Paris, Classiques Garnier, 1833, pp. 154-158.

¹³⁷ BONNET M.-J., *op. cit.*, p. 229.

¹³⁸ Marie Dorval (1798-1849) est une comédienne française, interprète du drame romantique. Elle fut notamment la maîtresse d'Alfred de Vigny.

mais l'amour sincère entre femmes. Ces sentiments véritables, sources d'entraide et de solidarité, sont implicitement désignés comme le grand moteur de l'émancipation et de la rébellion féminines.

Baudelaire, en 1857, se saisit de la thématique de l'homosexualité féminine dans *Les Fleurs du Mal* avec deux pièces qui seront condamnées : « Lesbos »¹³⁹ et « Femmes damnées ». Toutefois, le tableau qu'il dresse des relations lesbiennes rappelle celles-ci à leur aspect charnel, en ne manquant pas de souligner leur essence stérile (donc « contrenature »). Toujours d'après Bonnet, « il a surtout projeté sur les lesbiennes une érotique masculine de la damnation, où l'excitation née de la culpabilité se renforce d'un profond mépris de la femme »¹⁴⁰ : ainsi, Sapho incarne l'excès de liberté féminine jusqu'à la perversité, image qui sera propagée par l'ampleur du procès de Baudelaire. De nombreux romans mettent en scène la menace qui plane sur l'équilibre familial¹⁴¹.

Dans le domaine de la peinture, Gustave Courbet initie en 1841 une série de tableaux¹⁴² explorant le thème de l'érotisme saphique. Il atteint le paroxysme de ce projet avec *Le Sommeil* ou *Les Deux Amies* en 1866, qui offre l'image de deux femmes nues, enlacées dans un lit défait, les yeux clos. Dans les productions de cet artiste, qui se réclame de Fourier, point de jugement moral : elles illustrent des relations amoureuses avec un point de vue tendre. Courbet inaugure ainsi l'archétype de la femme affranchie, indépendante, qui devient au début du siècle suivant un motif très exploité par les arts plastiques dans la représentation de l'érotisme au féminin : « De Rodin à Bourdelle, de Toulouse-Lautrec à Foujita, [...] on ne compte plus les œuvres représentant sous le titre des *Deux Amies* deux femmes nues tendrement enlacées »¹⁴³.

¹³⁹ On date d'ailleurs le nouveau sens commun du mot « lesbienne » du moment du procès des *Fleurs du Mal*. Ceci montre encore à quel point si le monde influence la littérature, la littérature marque réciproquement le monde.

¹⁴⁰ BONNET M.-J., *op. cit.*, p. 236.

¹⁴¹ M.-J. Bonnet voit en *Sapho* d'Alphonse Daudet (1884) l'œuvre qui initie ce mouvement.

¹⁴² L'un d'eux, *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1856), présente de nombreuses caractéristiques qui permettent d'y voir une représentation de l'épisode de la sieste au bord du ruisseau de *Lélia*.

¹⁴³ BONNET M.-J., *op. cit.*, p. 249.

2.3.2. L'amitié « romantique » au féminin : des frontières perméables entre relations amoureuses et amicales

Nous l'avons vu avec George Sand et Marie Dorval : entre femmes mariées, certaines amitiés frôlaient de près la relation amoureuse. Aux 18^e et 19^e siècles, ce que l'on nomme l'*amitié romantique* était valorisé pour le soutien psychologique que les femmes ainsi liées s'apportaient. Mais au début du siècle suivant, ces relations sont progressivement perçues comme une menace pour le couple marié, et par conséquent... pour le patriarcat : elles sont donc moralement condamnées. L'ouvrage *Le savoir-vivre et la politesse dans toutes les circonstances de la vie, chez soi, sans le monde et dans les cérémonies de l'état civil*, daté de 1884, manifeste déjà cette modification : « Peu d'amitié entre femmes. D'abord c'est une fiction poétique et rien de plus, mais l'amitié de femme et homme existe et a sa raison d'être »¹⁴⁴. En effet, comme le pressentaient les saint-simoniennes et George Sand, la promiscuité émotionnelle entre femmes les rendait plus à même de remettre en question leur condition et de se révolter alors même qu'elles avaient de plus en plus accès à l'éducation et au travail - ce qui les éloignait déjà de leur rôle d'épouse cantonnée au foyer, dans l'attente du retour du mari.

Dans un article¹⁴⁵ consacré aux amitiés féminines et au tremplin féministe qu'elles constituent, Sasha Roseneil expose les différentes théories quant au potentiel caractère sexuel de ces amitiés romantiques aux 18^e et 19^e siècles. Elle révèle l'existence de deux camps : Carroll Smith-Rosenberg et Blanche Wiesen Cook¹⁴⁶ pensent qu'on trouve toutes sortes de relations unissant les femmes, dont certaines impliquant la sexualité, alors que Lillian Faderman voit dans ces amitiés « des relations d'amour dans tous les sens du terme sauf peut-être le génital »¹⁴⁷. Selon cette dernière, les amies s'étaient résignées à agir conformément à l'idée répandue suivant laquelle les femmes

¹⁴⁴ S.A., *Le savoir-vivre et la politesse dans toutes les circonstances de la vie, chez soi, sans le monde et dans les cérémonies de l'état civil*, Paris, Théodore Lefèvre et Cie, 1884, p. 14.

¹⁴⁵ ROSENEIL S., « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », dans *Nouvelles Questions Féministes* [En ligne], vol. 30, no. 2, 2011, pp. 56-75. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2011-2-page-56.htm>.

¹⁴⁶ Smith-Rosenberg est professeure d'études féministes à l'Université du Michigan. Quant à Wiesen Cook, elle enseigne dans ce domaine à l'Université de New-York et est notamment connue pour sa remarquable biographie d'Eleanor Roosevelt.

¹⁴⁷ FADERMAN L., *Surpassing the love of men*, Women's Press, Londres, 1985, citée par ROSENEIL S., *op. cit.*, p. 62.

avaient « peu de passion sexuelle »¹⁴⁸.

Alors comment distinguer l'amitié « classique » de l'amitié « romantique » ? Sharon Marcus¹⁴⁹ suggère que c'est une question capitale pour donner à ces relations leur juste valeur, mais aussi que « le sexe n'a d'importance que parce qu'il crée des relations sociales »¹⁵⁰ : il ne doit donc pas forcément être pris comme point de repère pour déterminer la véritable « nature » d'une amitié. Toutefois, elle énonce une série d'indices qui permettent de supposer une relation amoureuse, tels que « l'accumulation répétée de références hyperboliques à la passion, l'exclusivité, l'idéalisation, la complicité, le langage intime et la dépendance mutuelle »¹⁵¹. Bien sûr, valider ces « preuves » nécessite l'accès à des échanges épistolaires et à d'autres documents de la vie intime d'une personnalité.

Plusieurs exemples de relations passionnelles entre femmes en France peuvent être mis en évidence. Celles qui impliquent des femmes artistes sont d'autant plus marquantes ; en effet, comme celle de Colette, leur œuvre porte la trace de leur vie affective. À titre d'exemple, la peintre et sculptrice Rosa Bonheur (1822-1899) a vécu pendant un demi-siècle avec Nathalie Micas (1824-1889), peintre de natures mortes, avec qui elle se défend toutefois d'avoir été « impure »¹⁵² ; elle se plaint même que certains aient « cherché à rendre suspecte »¹⁵³ leur affection réciproque. Malgré tout, elle éprouve des sentiments si intenses qu'elle fait ce triste constat : « Si j'avais été un homme je l'aurais épousée et l'on n'eût pu inventer toutes ces sortes d'histoires. Je me serais créé une famille, j'aurais eu des enfants qui auraient hérité de moi et personne n'aurait eu le droit de réclamer »¹⁵⁴. En 1859, les deux femmes s'installent à l'orée du bois de Fontainebleau, dans ce qu'elles nomment le Domaine de la Parfaite Amitié. Elles sont enterrées ensemble ; sur leur caveau, cette inscription est gravée : « L'amitié, c'est l'affection divine ».

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ MARCUS S., « Entre femmes : l'amitié et le jeu du système dans l'Angleterre victorienne », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine* [En ligne], vol. 53-4, no. 4, 2006, pp. 32-52. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4-page-32.htm>.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵² Rosa Bonheur est citée par KLUMPKE A., *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, p. 311, dans BONNET M.-J., *op. cit.*, p. 251.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 358, dans BONNET M.-J., *op. cit.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

Une portraitiste contemporaine de Rosa et Nathalie, Louise Breslau, eut de multiples relations au féminin. Jamais épouse et jamais mère, elle défia les obligations féminines de son époque. Dans la lignée de Gustave Courbet, elle peint en 1881 un *Portrait des Amies*, considéré comme révolutionnaire¹⁵⁵ ; elle ose s'aventurer dans le domaine de la sensualité en 1895 avec *Les Gaminés*, représentant deux jeunes femmes en forêt, la blonde allongée, la tête posée sur les genoux de la brune. Concrètement, Breslau est la première femme à aborder « la représentation du couple d'amantes placé sous le signe de l'amitié »¹⁵⁶. Marie-Jo Bonnet s'interroge : pourquoi s'obstiner à parler d'amitié quand il s'agit on ne peut plus clairement d'amour ? Elle émet une hypothèse intéressante : la religion catholique pose un problème aux femmes, à savoir « la personnification de Dieu dans des divinités masculines : le Père aime le fils qui aime son Père et ses disciples par l'intermédiaire du Saint-Esprit. Et la femme qui aime la femme, où se situe-t-elle dans la spiritualité patriarcale ? »¹⁵⁷. L'autrice pense que l'amitié représentait pour ces amoureuses une situation de « pureté », qui légitimait leur relation d'un point de vue spirituel et social.

Au début du siècle suivant, Natalie Clifford Barney (1876-1972), dite « l'Amazone », n'hésite pas à appréhender l'érotisme saphique dans ses productions littéraires, notamment par le biais de sa relation avec la poétesse Renée Vivien (1877-1909)¹⁵⁸, surnommée « Sapho 1900 ». Cette dernière estime en 1904 que « les actions des hommes ont toujours eu pour but unique l'asservissement de la femme à leur caprice stupide, à leur sensualité, à leur tyrannie injuste et féroce »¹⁵⁹ : elle pressent que l'indépendance de la femme tient à son choix d'être homosexuelle, ou en tout cas de vivre loin de l'homme. Dans cette optique, Natalie Clifford Barney ouvre son salon parisien en 1905, qu'elle nomme le « Temple de l'Amitié » : nombre de femmes artistes qui marqueront ce début du 20e siècle s'y rencontrent, dont Marguerite Moreno, Renée Vivien, Isadora Duncan, Radclyffe Hall, mais aussi... Colette. En ce début de siècle, cette démarche s'inscrit évidemment dans « la culture des salons qui avait assuré à leurs

¹⁵⁵ *Contrejour* (1888) et *La Vie pensive* (1908) sont sur le même thème.

¹⁵⁶ BONNET M.-J., *op. cit.*, p. 264.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁵⁸ Ces deux autrices sont citées dans *Ces plaisirs...*

¹⁵⁹ VIVIEN R., *Une femme m'apparut*, Paris, Régine Deforges, 1977, p. 103, dans BONNET M.-J., *op. cit.*, p. 268.

aïeules de l’Ancien Régime une relative liberté de parole et d’action »¹⁶⁰. Selon Marta Segarra, la naissance de la « littérature lesbienne » française est à trouver dans ces cercles littéraires parisiens qui fleuriront autour de plusieurs figures à la Belle-Époque. En effet, « l’émergence de l’écriture des femmes dans la littérature française va de pair [...] avec l’expression de leur plaisir à la première personne, [...] avec l’émergence d’un sujet désirant au féminin qui s’oppose à l’image de la femme en tant qu’objet du désir hétérosexuel »¹⁶¹. Segarra attire l’attention sur le fait que si la série des *Claudine* pourrait être considérée comme une mise en scène du saphisme destinée à émoustiller un public hétérosexuel, *Le Pur et l’Impur* thématise le lesbianisme et légitime son existence.

2.3.3. Le saphisme dans l’œuvre de Colette

Les nouvelles qui composent *La Femme cachée* ont toutes été publiées pour la première fois dans la revue *Le Matin*, à l’exception de celle qui nous intéressera désormais : « L’Habitude ». La notice de l’édition des œuvres par la Pléiade nous informe qu’elle a été refusée par le directeur général Jean Sapène ; *Le Matin* se revendiquant alors politiquement de droite, les raisons de ce rejet sont facilement compréhensibles. Car si « Le Portrait » préfigure la puissante amitié féminine contre l’homme qui sera mise en scène dans *La Seconde* (1929), « L’Habitude » est sans doute le récit qui explicite le plus clairement la relation amoureuse qui lie, ou dans ce cas liait des protagonistes féminines, Jeannine et Andrée. Cette dernière est non seulement plus âgée que Jeannine mais aussi plus virile.

Le point de vue des amis du couple permet de constater qu’il existait entre elles une dynamique relationnelle stéréotypiquement très hétérosexuelle, la plus masculine adoptant un comportement dominant voire écrasant vis-à-vis de sa compagne :

¹⁶⁰ ALBERT N., « De la topographie invisible à l’espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », dans *Revue d’histoire moderne & contemporaine* [En ligne], vol. 53, no. 4, 2006, p. 88. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4-page-87.htm>.

¹⁶¹ SEGARRA M., « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française », dans *Feminismo/s*, n. 34, décembre 2019, p. 83.

“On n'est pas sûr qu'Andrée ait sifflé Jeannine, mais ces façons de charretier lui ressemblent fort ; cette sotte de Jeannine excelle à organiser elle-même son esclavage pour le sadique plaisir de pleurnicher d'humiliation, après.” (Pléiade, t. III, p. 72)

Ici encore, la relation amoureuse passée n'est pas définie en ces termes, mais bien qualifiée de longue et « grande amitié » dont Andrée et Jeannine font « dignement, et discrètement, le deuil » (*ibid.*). Est-ce une manière pour Colette, comme nous l'avons vu avec Rosa Bonheur, d'anoblir le passé des deux femmes ? Quoiqu'il en soit, conséquemment cette rupture, Andrée se promet de ne plus avoir « d'amis intimes, hommes ou femmes » et projette de redevenir « la nymphe farouche des futaies inexploitées » (p. 73). Par cette expression, Colette lève les doutes possibles quant à la dimension sensuelle de la relation achevée.

Par hasard, les deux femmes sont amenées à se croiser, mais Andrée n'aperçoit pas Jeannine. La vision de son ex-amante promenant ses chiens plonge la plus jeune dans une introspection étrange :

Car rien, dans son cœur, ne bondissait vers Andrée. [...] Mais au fond d'elle-même une jalouse tendresse, un regret, cuisant comme une peine d'enfant, exigeaient les trois chiens ardents à la promenade, le plaisir de les nommer par leurs noms, [...]. Elle se retourna, attendit qu'un caprice d'Andrée ou des chiens ramenât, sur l'allée, l'image d'un temps désormais inaccessible et trouva, sans la chercher, la formule de son souhait et l'expression de sa détresse : "Je voudrais l'année dernière...". (p. 74)

Il semble évident que la cadette ne souffre en réalité pas de l'absence de son aînée, mais bien d'une puissante nostalgie de la vie qu'Andrée lui permettait de mener, d'une routine rassurante. Le ressenti, apparenté à une « peine d'enfant », laisse transparaître une dépendance, un haut besoin de réconfort jadis comblé par son « amie ». Il renvoie également à une notion due à Luce Irigaray : cette philosophe, linguiste et psychanalyste belge née en 1930 affirmait l'existence, dans la psychologie féminine, d'un « lesbianisme primaire ». Selon Irigaray, toute femme est concernée par une homosexualité originelle, fruit de son tout premier corps-à-corps : la naissance. Évidemment, cette théorie s'inscrit dans la continuité de l'idée de Sigmund Freud selon laquelle les petites filles, originellement homosexuelles, devraient dans l'idéal suivre le

chemin de « l'hétérosexualisation »¹⁶². Colette aurait-elle pu partager une telle théorie et mettre en scène, intentionnellement ou non, le susnommé « lesbianisme primaire » dans ses œuvres ?

Dans *La Seconde*, il est indiscutable que Fanny et Jane entretiennent une grande amitié. Toutefois, qualifier ce qui les unit de « solidarité féminine » (p. 1425)¹⁶³ ou encore de « liens subtils de complicité et d'entraide » (p. 1426) nous semble imprécis, ou tout du moins incomplet. En effet, de nombreux extraits à l'appui, nous postulons que leur relation a (ou acquiert au fil du roman) une teneur plus intime, amoureuse, voire touchant au désir et à la sensualité.

Lorsque Fanny surprend son mari embrassant Jane, elle feint un malaise. Portée dans son lit par Farou, ce dernier s'éclipse pour laisser la femme de chambre et Jane prendre en charge la « malade ». La première lui retire ses bas, alors que la seconde tente de la délivrer de sa robe. Dans cette entreprise, « la main de Jane [...] effleura les seins de Fanny, qui ne put réprimer un sursaut de femme bien éveillée » (p. 450). Nous estimons que cet événement n'est pas anodin : dans le cadre déjà intime que constitue la chambre, l'évocation du contact de la poitrine connote la sensualité du moment partagé. Plus tard, au cours d'une discussion, Fanny pose la main sur le front de sa compagne, et maintient « à distance, au bout de son bras, une tête, un corps qu'elle eût attirés dans ses bras, étreints dans une confusion égalitaire de harem » (p. 451) : la présence masculine constitue bien une entrave à la liberté féminine.

Alors que les deux amies assistent à la représentation de la pièce écrite par Farou, elles se trouvent à nouveau dans un espace restreint : une baignoire. Cette fois, elles sont accompagnées du fils Farou, très épris de Jane. Si cette dernière s'en va provisoirement, c'est pour mieux chercher la main de Fanny à son retour ; ce qui ne manque pas de déclencher la jalousie du jeune homme, qui « ne vécut jusqu'à la fin de l'acte que pour ces bras liés, pour les maudire, pour brutaliser du regard Fanny, lui enjoindre de lâcher le bras réfugié » (p. 465). La proximité des corps des deux femmes est (très) régulièrement soulignée : l'une est « serrée » contre l'autre, ce qui bien sûr montre une intimité certaine, mais connote aussi la sensualité et la volupté.

¹⁶² FREUD S., *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit.

¹⁶³ Notice de l'œuvre (Pléiade, t. III).

Lorsqu'elles discutent enfin, loin de Farou, de ce que Fanny a découvert, Jane lui demande : « Qu'allons-nous faire ? », et son amie de rougir « à cause du "nous" » (p. 469). La manière dont Jane se défend de ce dont Fanny l'accuse est pour le moins ambiguë : « Depuis quatre ans, j'ai tellement pensé plus à vous qu'à Farou... » (p. 474). Nous concédons que ces paroles pourraient être celles d'une simple amie : toutefois, le doute plane définitivement et certainement de manière délibérée de la part de Colette. Fanny avoue même que, par sa faute, elles n'ont « que trop mêlé Farou à tout ce qui [les] regarde » (p. 491). La plus jeune souligne également leur similitude physique : « Elle s'adoucit, tendit vers le chaud visage de Fanny une main en coupe comme pour épouser, de la paume, le suave et lourd contour de la joue : "Si neuve... si fraîche... Quelle différence avec moi..." » (*ibid.*). Or, nous le verrons, la gémellité des corps sera l'un des arguments mobilisés par Colette pour démontrer comment la relation saphique est source d'épanouissement.

Dans *Ces plaisirs...*, Colette aborde longuement l'amour entre femmes de manière à en dépeindre plusieurs formes et aspects. Elle commence par décrire les membres d'un cercle lesbien gravitant autour de celle qu'elle nomme La Chevalière : bien qu'elles aient autrefois été ses « commensales »¹⁶⁴, elle pose sur elles, dans cette œuvre, un regard rétrospectif qui prend la forme d'une critique négative. Et ce sont, notamment, leurs pratiques sexuelles saphiques qui sont prises pour cible :

Une brutale, une cauteleuse jeunesse, souvent cupide, se pressait autour de ces femmes qui tenaient, de leur origine non moins que de leur enfance, un goût du bas complice et du camarade en livrée, partant une inguérissable timidité qu'elles dissimulaient de leur mieux. L'orgueil de donner le plaisir les allégeait de toute autre dignité, elles toléraient qu'une jeune bouche les tutoyât, et elles retrouvaient, sous l'injure, le tremblant et secret divertissement des dîners de leur enfance à la table de l'office...¹⁶⁵

Ces femmes fréquentent des compagnes plus jeunes qu'elles, rusées et intéressées, pour satisfaire en réalité leur propre besoin qui nous paraît double : il s'agit à la fois de retrouver la douceur de leur enfance par une réminiscence, en reproduisant la relation aux domestiques chargés de leur éducation, et de satisfaire un « orgueil de

¹⁶⁴ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

donner le plaisir ». Nous postulons que c'est une attitude que Colette, sur base des confidences des Don Juan, définit comme masculine : ce sont les hommes qui à ses yeux sont tournés vers la sexualité et s'enorgueillissent d'être des donateurs de plaisir vis-à-vis des femmes. Il est indispensable de mettre cette conception colettienne en parallèle avec les discours conservateurs de son temps : par exemple, Léo Taxil voyait en ces salons « [...] de véritables académies lesbiennes, où l'on se livre en commun à des orgies sans nom »¹⁶⁶. Quant à l'assimilation du lesbianisme de ces femmes à un besoin de retour à la petite enfance, elle est encore plus saisissante lorsque Colette décrit leurs échanges avec leurs amantes, qui s'apparentent à des dialogues entre une mère et sa fille : « Tt, tt, chérie... on ne coupe pas un baba avec un couteau, voyons... Prends une petite fourchette... »¹⁶⁷.

L'épisode qui concerne Renée Vivien prend tout entier la forme d'une tentative de la narratrice de comprendre l'origine du mal-être de la célèbre poétesse du saphisme au gré de souvenirs en sa compagnie. Elle statue finalement que la source de la profonde mélancolie de Renée est sa vie sexuelle débridée : elle voit d'ailleurs s'abattre sur son amie « l'ombre tatillonne, jalouse et libertine de “Madame Combien-de-Fois” »¹⁶⁸. Le récit prend même des allures mélodramatiques, au sens figuré du terme, lorsque le décès de Renée Vivien semble attribué à la poursuite de son amante assoiffée de chair (nommée *goule* par Colette) : Renée quitte précipitamment son lieu de résidence, peu avant sa mort, pour tenter de lui échapper. La narratrice conclut :

Comme tous ceux qui n'employèrent jamais leur vigueur jusqu'à ses limites, je suis hostile aux consumés. La consommation volontaire m'apparaît toujours comme une sorte d'alibi. J'ai peur qu'il n'y ait pas assez de différence entre l'habitude de la volupté et, par exemple, l'habitude de la cigarette. Un fumeur, une fumeuse introduisent et excusent l'oisiveté dans leur vie autant de fois qu'ils allument une cigarette. [...] O plaisir, bélier qui te fêles le front, et qui recommences ! [...] Les consumés des sens ont toujours commencé par s'élaner, en grand appareil d'énergumènes, dans un gouffre. Mais ils remontent. Et ils contractent une routine du gouffre [...]¹⁶⁹

¹⁶⁶ TAXIL L., *La corruption fin-de-siècle*, Paris, H. Noirod, 1891, p. 259, cité par ALBERT N., « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁷ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 89-90.

C'est tout le caractère à la fois autodestructeur et futile de la jouissance sexuelle qui est dénoncé lorsqu'elle est comparée à l'habitude de fumer une cigarette. La narratrice ne parvient pas à éprouver de l'empathie vis-à-vis de Renée : elle estime qu'elle est responsable de son propre malheur. Elaine Harris définit la « routine du gouffre » dans laquelle se retrouve piégée Renée, et qui était déjà pointée du doigt indirectement dans l'ensemble des œuvres que nous avons étudiées, comme « une série d'instant discontinus de possessions fragmentaires » ; elle estime que, pour Colette, cette routine « s'installe dans la vie de chacun qu'il le veuille ou non, car, même s'il opte pour l'abstention afin d'essayer d'échapper à la tristesse inéluctable du plaisir, cette abstention n'est possible que dans l'instant où surgit le désir [...] ». L'amour, source d'épanouissement, est inconciliable avec le plaisir sexuel : « On ne peut donner/recevoir que le plaisir, ou l'amour dans l'abstention, et jamais les deux simultanément »¹⁷⁰. Il s'agit ainsi d'un cercle vicieux : en « possédant » la personne aimée, l'être humain ruine la relation qu'il entretenait avec celle-ci et s'autodétruit, mais il ne peut agir autrement, répète sans cesse la même erreur parce qu'il est « désirant ».

Colette-narratrice montre comment il est possible, entre femmes, de vivre dans la sérénité et l'amour avec l'idéal-type qu'incarnent les Dames de Llangollen : elles représentent « la saison noble d'une passion féminine »¹⁷¹. Évadées au début du 19^e siècle de deux foyers aristocratiques anglais, Eleanor Butler, « l'aînée », et Sarah Ponsonby, la « cadette », se sont établies à la campagne dans l'isolement le plus complet. La narratrice décrit les modalités de la relation qui devrait unir deux « amies » ; sans surprise, elle évoque essentiellement la chasteté, ou en tout cas la retenue sexuelle, puisque « le libertinage saphique est le seul qui soit inacceptable »¹⁷². L'érotisme, s'il se mêle malgré tout d'une telle « amitié », doit rester secondaire ; car « quelle est l'amie qui ne rougirait de rechercher son amie à l'heure seulement du plaisir ? »¹⁷³. Ce qui lie amoureusement deux femmes n'est en fait pas la passion, mais bien « une sorte de parenté »¹⁷⁴ ; la gémellité des corps est sans cesse soulignée et érigée en atout majeur pour favoriser l'intercompréhension. Non seulement cette similitude corporelle efface

¹⁷⁰ HARRIS E., *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁷¹ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁷² *Ibid.*, p. 105.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁴ *Ibid.* Ceci rappelle le désir naissant de Lélia pour sa sœur dans le roman de George Sand.

tous les possibles motifs de séparation, mais elle « rassure même la volupté » puisque « l'amie se complait dans la certitude de caresser un corps dont elle connaît les secrets, et dont son propre corps lui indique les préférences »¹⁷⁵. La narratrice semble ainsi estimer que tous les corps féminins réagissent aux mêmes stimuli, ce qui n'apparaît pas comme un postulat très progressiste : il renforce la binarité sexuelle en faisant de chaque femme le miroir des autres, en généralisant ce que devraient être les réponses physiologiques de « la femme » comme catégorie.

Si Colette condamne le « fiévreux plaisir »¹⁷⁶ entre femmes, cela ne l'empêche pas de considérer qu'il existe entre elles une forme légitime de volupté qui se situe du côté du désir, de la contemplation, du plaisir des sens. Entre femmes, « c'est cette sensualité sans résolution et sans exigences, heureuse du regard échangé, du bras sur l'épaule, émue de l'odeur de blé tiède réfugiée dans une chevelure, ce sont ces délices de la présence constante et de l'habitude qui engendrent et excusent la fidélité »¹⁷⁷. Le véritable et sincère amour saphique est considéré comme un « autre type d'amour » et s'oppose « l'amour normal »¹⁷⁸ ; ce qui explique peut-être aussi cette insistance à le nommer « amitié ».

Mais cette amitié spéciale et précieuse est également fragile : pour la préserver, l'isolement est indispensable. Elle s'agit d'abord et avant tout de fuir l'homme, le « pire intrus »¹⁷⁹, qui risque de créer la discorde ou de séparer les amantes. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que, comme dans « L'Habitude », Colette associe le rapport « dominant/dominé » au rapport genré « masculin/féminin » : apparaissant plus robuste, protectrice et décisionnaire, l'aînée est définie par la narratrice comme « le prudent geôlier, le mâle » du duo, puisque « deux femmes ne peuvent réaliser un couple entièrement femelle »¹⁸⁰. Les femmes semblent inmanquablement prisonnières, dépendantes de leur rapport à l'homme ou à un « élément masculin ».

Lady Sarah et Lady Eleanor finissent leur vie ensemble ; la plus jeune décède deux ans après son aînée. Nous rejoignons Marta Segarra lorsqu'elle affirme que

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 106.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 116.

« Colette considère l'homosexualité féminine comme une gémellité agissant en tant que repaire provisoire face aux souffrances de l'amour hétérosexuel, comme un havre de paix temporaire »¹⁸¹ : si le cas des Ladies est la preuve d'une durabilité possible, il est véritablement mythifié. La différence entre ce couple de femmes et ceux évoqués précédemment, comme celui formé par Fanny et Jane, tient à leur isolement : il permet à Eleanor et Sarah de se trouver dans un « contexte symbolique de "hors-lieu" et "hors-temps" »⁷⁹ où les hommes et les pressions de la société patriarcale de l'époque victorienne ne les menacent plus.

¹⁸¹ Nous empruntons ces expressions à Marion Krauthaker, *op. cit.*

2.3.4. Colette et l'anticipation du « continuum lesbien » d'Adrienne Rich et de la théorie *straight* de Monique Wittig

Nous avons abordé chronologiquement les divers romans de notre corpus thématissant les amitiés amoureuses entre femmes. Prenons désormais un peu de hauteur : il nous apparaît que cette mise en perspective montre une évolution dans la manière dont Colette aborde le saphisme, mais aussi une anticipation par Colette de ce qu'Adrienne Rich nommera en 1980 le « continuum lesbien ».

En 1923, l'autrice évoque les relations entre femmes avec une distanciation permise par le contexte post-rupture de *La Femme cachée*. Avec *La Seconde* (1929), le lecteur est plongé au cœur d'une amitié féminine fictive qui admet timidement l'éventualité d'un érotisme. En 1932, dans *Ces plaisirs...*, Colette brise définitivement une série de tabous sociétaux et montre plusieurs configurations pour les amours lesbiennes. Ainsi, nous observons l'audace grandissante de l'écrivaine.

À la fois de manière interne (à travers les diverses figures lesbiennes de *Ces plaisirs...*) et externe (d'un roman de notre corpus à l'autre), Colette met en scène le « continuum lesbien » d'Adrienne Rich : la théoricienne nomme ainsi le « large registre - aussi bien dans l'histoire que dans la vie de chaque femme - d'expériences impliquant une identification aux femmes ; et pas seulement le fait qu'une femme a eu ou a consciemment désiré une expérience sexuelle génitale avec une autre femme »¹⁸². Ces expériences peuvent s'inscrire dans l'optique d'une opposition manifestée au patriarcat ; chez Colette, ceci est particulièrement évident dans *La Seconde*, ou encore chez les membres du cercle lesbien de *Ces plaisirs...*, dont l'activité saphique notamment s'inscrit dans la volonté de « singer l'homme » pour revendiquer ses droits. Ainsi, dans le cas de l'autrice, le « continuum » fait l'objet d'un jugement, puisqu'il n'y a qu'un seul type d'amour lesbien - celui qui unit les Dames de Llangollen - qu'elle considère comme légitime.

Avec les duos Eleanor/Sarah et Fanny/Jane, perçus en opposition aux relations hétérosexuelles toujours malheureuses, Colette se pose en précurseur de la théorie de Monique Wittig, selon laquelle les femmes ne peuvent être libres qu'en choisissant

¹⁸² RICH A., « La contrainte à l'homosexualité et l'existence lesbienne », dans *Nouvelles questions féministes* [En ligne], no. 1, mars 1981, p. 32. URL : <http://www.jstor.org/stable/40619205>.

d'être lesbiennes¹⁸³. Wittig prône la suppression même de la catégorie « femme », qu'elle met en parallèle avec la catégorie « esclave », disparue avec l'abolition de l'esclavage. Le lesbianisme est également la solution qu'elle propose pour mener à la disparition de la catégorie incriminée, puisque « ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme »¹⁸⁴. Ainsi, elle s'oppose à l'institution du mariage, également dénoncée par Colette.

2.3.5. La vision du saphisme chez Colette est-elle réellement conservatrice ?

Colette pourrait être accusée de conservatisme lorsqu'elle met en cause le bienfondé d'une sexualité lesbienne : en effet, elle renforce l'idée-reçue patriarcale selon laquelle les femmes n'ont pas de désir sexuel et privilégient le sentimental. Ce cliché est d'ailleurs toujours d'actualité, reformulé sous la théorie du *lesbian bed death* (« la mort de la sexualité lesbienne ») qui entend faire croire que les lesbiennes installées dans une relation à long-terme ont (nettement) moins de rapports intimes que les couples hétérosexuels.

Apportons toutefois une nuance : à la fin du 19^e siècle, Léo Taxil, par exemple, dénonce le saphisme même, l'intimité entre personnes du même sexe en tant « qu'abomination ». Colette ne nie pas une possible et acceptable attirance sexuelle (ce qui constitue une idée progressiste) : elle affirme toutefois que l'érotisme doit être largement secondaire, qu'il ne doit pas être le motif de l'union, car ce comportement est pour elle l'apanage de l'homme. Si cet axiome apparaît conservateur, nous pouvons facilement imaginer qu'il s'agissait aussi d'une manière, consciente ou non, de lutter contre l'association lesbienne/prostituée, très ancrée dans les mentalités depuis la publication d'un ouvrage de Parent-Duchatelet (1836) étudiant le monde de la prostitution à Paris, dans lequel il affirmait « qu'un nombre important de filles étaient tribades »¹⁸⁵ ; cette prostitution saphique a également été relevée au début du 20^e siècle par Victor Leca¹⁸⁶. En évitant d'insister sur la dimension sexuelle, peut-être Colette

¹⁸³ « [...] le lesbianisme pour le moment nous fournit la seule forme sociale dans laquelle nous puissions vivre libres ». WITTIG M., *La pensée straight*, Paris, éd. Amsterdam, 2018, p. 64.

¹⁸⁴ WITTIG M., *ibid.*

¹⁸⁵ ALBERT N., « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *op. cit.*, p. 94.

¹⁸⁶ Voir LECA V., *Pour s'amuser – Guide du vif à Paris*, Paris, Paul Fort, 1904.

tente-t-elle de rendre leur légitimité aux amours au féminin ; et si elles n'ont pas de relations sexuelles, elles peuvent se considérer comme des *amies*. Elles se mettent ainsi à l'abri de la rupture, qui ne menace que les amants...

2.4. L'homosexualité masculine ou la « pédérastie »

2.4.1. La Grande Guerre : la fin d'un stéréotype

Au début du 20^e siècle, on assiste à une véritable crise de l'identité masculine - générée par les revendications féministes de plus en plus bruyantes, qu'elles soient radicales ou réformistes - qui implique pour les hommes la nécessité de « réaffirmer leur virilité », de rétablir l'ordre patriarcal bousculé¹⁸⁷. Les homosexuels sont alors associés aux femmes et le stéréotype de l'homme efféminé s'enracine, soutenu par les travaux médicaux. L'homme qui aime les hommes est également immoral : cette image a été cristallisée par le procès d'Oscar Wilde en 1895. Mais la Première Guerre Mondiale constitue un tournant absolument essentiel dans la perception de l'homosexualité masculine : dans les tranchées, les soldats sont nécessairement confrontés à une grande promiscuité avec leurs frères d'armes, mais partagent aussi le même désarroi. Pour certains, ce rapprochement physique et émotionnel contraint aboutira à des romances, parfois accompagnées d'une dimension érotique. Comme l'explique Florence Tamagne¹⁸⁸, cette expérience marquera profondément les consciences collectives : après la guerre, le stéréotype de l'homosexuel efféminé et ainsi facilement identifiable s'effondre, puisque des attirances homoérotiques ont pu apparaître chez ces héros nationaux de tous âges et toutes classes sociales. S'il n'est plus repérable par son comportement, il demeure socialement craint, notamment à cause d'une pathologisation qui se poursuit.

¹⁸⁷ Voir à ce sujet MAUGUE A., *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages/histoire, 1968.

¹⁸⁸ TAMAGNE F., *Histoire de l'homosexualité en Europe, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Seuil, 2000.

2.4.2. Littérature française antérieure thématissant l'homosexualité

Ce n'est qu'à partir du point d'orgue du romantisme, dans les années 1830, que des personnages homosexuels sont mis en scène dans la littérature¹⁸⁹. Honoré de Balzac est souvent désigné comme l'initiateur du mouvement : l'un des protagonistes récurrents de la *Comédie Humaine*, Vautrin, ressent indéniablement des attirances pour des protagonistes du même sexe. En 1834, Alfred de Musset crée le personnage de Lorenzo, dont il suggère l'homosexualité, dans le drame *Lorenzaccio*. Le recueil *Hombres* de Paul Verlaine, publié en 1904, contient notamment le poème *Ô mes amants*. S'ensuivent Marcel Proust (avec *Sodome et Gomorrhe*, en 1921) ou encore André Gide, qui donne en 1924 l'essai *Corydon*. Comme le précise néanmoins Marion Krauthaker, ces productions du début du 20^e siècle font toujours l'objet de scandales, et ce rejet est encore accentué dans les années 1930 avec la réhabilitation du Code de la Famille : en effet, « l'article 331 du Code Pénal interdit à l'époque les activités homosexuelles »¹⁹⁰.

2.4.3. Entre Colette et Marcel Proust

Si Colette s'occupe finalement si peu de l'homosexualité masculine en regard de son pendant féminin, c'est qu'elle considère que l'un de ses prédécesseurs, le grand Marcel Proust, s'y est attelé à la perfection. L'édition des *Œuvres* de la Pléiade indique d'ailleurs dans sa notice sur *Le Pur et l'Impur* qu'après la lecture de deux romans de l'auteur (*Du côté de Guermantes II* et *Sodome et Gomorrhe*), en 1921, Colette écrit à celui qu'elle admire tant : « *Personne au monde n'a écrit des pages comme celles-là sur l'inverti, personne ! [...] Je jure que personne après vous, autre que vous, ne pourra rien ajouter à ce que vous aurez écrit* »¹⁹¹. D'ailleurs, dans *Ces plaisirs...*, au début du chapitre consacré à l'homosexualité masculine, la narratrice-Colette rappelle cette dette : « Depuis que Proust a éclairé Sodome, nous nous sentons respectueux de ce qu'il a écrit. Nous n'oserions plus, après lui, toucher à ces êtres pourchassés, soigneux de

¹⁸⁹ Selon SCHULTZ G., « French Literature : 19th Century », dans *An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual and Queer Culture*, Chicago West, Adam, 2002, cité par KRAUTHAKER M., *op. cit.*, p. 181.

¹⁹⁰ KRAUTHAKER M., *op. cit.*, p. 182.

¹⁹¹ Citée dans Pléiade, tome III, p. 1503.

brouiller leur trace et de propager à chaque pas leur nuage individuel, comme fait le sépia »¹⁹².

Afin de mieux saisir la teneur des textes que Colette tenait tant en estime, nous avons pris le parti de nous fier à Luc Legrand ; ce docteur en Philosophie et Lettres a publié nombre d'articles sur Marcel Proust et l'homosexualité, dont l'aboutissement fut un ouvrage titré *L'homosexualité dans la vie et l'œuvre de Marcel Proust, une "sale tante" au grand cœur*¹⁹³. Dans la seconde partie de son étude, consacrée à l'œuvre, Legrand aborde chronologiquement les différents romans de l'auteur et en extrait les passages pertinents pour esquisser sa vision de l'amour entre hommes. Colette ayant poussé un véritable cri du cœur après avoir découvert deux ouvrages en particulier, ce sont les analyses de ces récits qui nous intéresseront désormais.

Du côté de Guermantes II ne paraît pas être l'intrigue offrant le plus de digressions au sujet de Sodome. Toutefois, deux éléments peuvent déjà être dégagés. D'abord, lors d'un dîner chez Oriane de Guermantes, le Duc montre une série de tableaux anciens d'Elstir à Marcel. Le narrateur s'attarde sur ceux représentant des thématiques mythologiques : « Quelquefois un poète, d'une race ayant aussi une individualité particulière pour un zoologiste (caractérisé par une certaine insexualité), se promenait avec une Muse [...] »¹⁹⁴. Ce qui est ici troublant est l'utilisation du terme « insexualité » : Luc Legrand se demande s'il dénote « l'absence de sexe, l'hermaphrodisme ou la bisexualité »¹⁹⁵. Nous avançons que, ce vocable étant introuvable dans les dictionnaires, il s'agit simplement d'un néologisme construit par Proust sur la base du mot *insexué*, désignant une « personne dont le sexe n'est pas marqué »¹⁹⁶, autrement dit *androgynie*. Quoiqu'il en soit, l'évocation de la figure du poète bisexuel, asexué ou androgynie par le biais de la peinture mythologique lui confère une splendeur, une dimension éternelle et atemporelle.

Plus tard, Oriane livre son opinion au sujet de son beau-frère, le baron Palamède de Charlus (surnommé Mémé), dont l'épouse est décédée :

¹⁹² COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹³ LEGRAND L., *L'homosexualité dans la vie et l'œuvre de Marcel Proust, une « sale tante » au grand cœur*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017.

¹⁹⁴ PROUST M., *Du côté de Guermantes II*, cité par LEGRAND L., *op. cit.*, p. 165.

¹⁹⁵ LEGRAND L., *ibid.*

¹⁹⁶ CNRTL, article « asexué ». URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/insexu%C3%A9>.

[...] il la regrette énormément, mais comme une cousine, [...] il a une délicatesse, un cœur comme les hommes n'en ont pas généralement. C'est un cœur de femme, Mémé ! - Ce que vous dites est absurde, interrompit vivement M. de Guermantes, Mémé n'a rien d'efféminé, personne n'est plus viril que lui.¹⁹⁷

C'est que Charlus, pour cacher son homosexualité, se montre effectivement d'une virilité extrême - rappelons que les faits évoqués se déroulent pendant l'affaire Dreyfus, donc avant la Première Guerre mondiale, au sommet des mouvements de revendications féministes. Le fait d'être efféminé constituait alors encore, dans l'imaginaire collectif, l'une des « marques » de l'homosexualité.

Dans le tome suivant de la *Recherche, Sodome et Gomorrhe*, Marcel Proust livre une véritable synthèse de sa conception de l'homosexualité masculine. Depuis l'hôtel où séjournent Marcel et sa famille, le narrateur aperçoit le baron de Charlus, qui ignore être observé. Il raconte que ce dernier, agissant sans peur du jugement, lui évoque « une femme » par « les traits, l'expression, le sourire », lui pourtant « qui était si épris, qui se piquait si fort de virilité »¹⁹⁸. C'est aussi ce caractère androgyne des homosexuels, auquel il ajoute l'idée de l'appartenance à une lignée ancienne, que Proust souligne dans le sous-titre de son roman : « Première apparition de ces hommes-femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel ».

Marcel-narrateur émet un jugement plus osé encore à propos du côté « féminin » du baron en certifiant qu'il n'a pas seulement « l'air » d'une femme :

[...] c'en était une ! Il appartenait à la race de ces êtres moins contradictoires qu'ils n'en ont l'air, dont l'idéal est viril, justement parce que leur tempérament est féminin, et qui sont dans la vie pareils, en apparence seulement, aux autres hommes ; là où chacun porte, inscrite en ses yeux à travers lesquels il voit toutes choses dans l'univers, une silhouette intaillée dans la facette de la prunelle, pour eux ce n'est pas celle d'une nymphe, mais d'un éphèbe.¹⁹⁹

Le narrateur affirme donc qu'un homosexuel est en réalité une femme dans un corps d'homme : il reproduit la confusion des discours médicaux de l'époque, entre ce

¹⁹⁷ PROUST M., *Du côté de Guermantes II*, cité par LEGRAND L., *op.cit.*, p. 166.

¹⁹⁸ PROUST M., *Sodome et Gomorrhe*, cité par LEGRAND L., *op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 173.

qu'on nommerait aujourd'hui transidentité et homosexualité. Les attirances homosexuelles de certains hommes sont donc expliquées par une théorie hétérocentriste ; puisque ce sont des femmes enfermées dans des corps aux apparences masculines, elles sont naturellement séduites par l'autre sexe.

Ainsi que Colette dans *Ces plaisirs...* concernant l'homosexualité féminine, Marcel Proust²⁰⁰ construit en trois pages une sorte de « traité », pour reprendre le vocabulaire employé par Luc Legrand, de sa vision de l'inverti. L'homosexuel, s'il est physiquement extrêmement charismatique, appartient ainsi à une « race maudite », voué au silence ou au mensonge par une société - et surtout une Église - qui condamne ses attirances. D'ailleurs, il ne peut trouver le bonheur amoureux ni auprès des hommes hétérosexuels, qui le dédaignent, ni auprès de ses semblables homosexuels, qui sont également des « hommes-femmes ». Leur seule solution pour satisfaire leurs désirs sexuels est le recours à la prostitution d'hétérosexuels tolérants.

Si l'auteur parle d'un « vice », il affirme également qu'il « parle ainsi pour la commodité du langage »²⁰¹, sous-entendant son désaccord ; il attribue le malheur des invertis à une « maladie inguérissable »²⁰², ce qui les exonère de toute responsabilité. Proust pense que les origines de l'homosexualité sont très anciennes et remontent « à cet hermaphrodisme initial dont quelques rudiments d'organes mâles dans l'anatomie de la femme et d'organes femelles dans l'anatomie de l'homme semblent conserver la trace »²⁰³ ; par ailleurs, il « rappelle la théorie freudienne selon laquelle l'homosexualité est produite par un blocage à un stade adolescent de l'évolution sexuelle normale »²⁰⁴ en décrivant l'inverti comme un homme immature. La pulsion homosexuelle, physiologiquement et psychanalytiquement justifiée, est impossible à refréner : si l'un d'eux est marié à une femme, elle pourra l'enfermer ; il parviendra tout de même à avoir un amant.

Si l'androgynie de l'homosexuel semble naturellement admise dans la vision proustienne, l'auteur se montre néanmoins formellement opposé à toute démarche,

²⁰⁰ Luc Legrand affirme qu'il s'agit ici de manière évidente de l'opinion de l'auteur et non seulement celle du narrateur ; il avance notamment que le récit est conté au passé, alors que ces trois pages utilisent le présent.

²⁰¹ PROUST M., *Sodome et Gomorrhe*, cité par LEGRAND L., *op. cit.*, p. 172.

²⁰² *Ibid.*, p. 175.

²⁰³ *Ibid.*, p. 185.

²⁰⁴ LEGRAND M., *op. cit.*, p. 182.

autodestructrice, visant à reproduire des comportements réservés aux femmes :

Ne parlons pas non plus de ces jeunes fous qui par une sorte d'enfantillage, pour taquiner leurs amis, choquer leurs parents, mettent une sorte d'acharnement à choisir des vêtements qui ressemblent à des robes, à rougir leurs lèvres et noircir leurs yeux ; laissons-les de côté car ce sont eux qu'on retrouvera [...] passant toute une vie à essayer vainement de réparer par une tenue sévère, protestante, le tort qu'ils se sont fait [...] ²⁰⁵

Parmi les invertis, certains sont « solitaires » et d'autres choisissent de se réunir, de former des communautés ; les unes évoluent dans la plus grande discrétion, les autres se montrent plus ostentatoires. Proust effectue à plusieurs reprises un parallélisme entre judéité et homosexualité, en ceci que ces deux communautés subissent le rejet social. Cette idée est historiquement intéressante : elle confirme que l'homophobie et l'antisémitisme sévissent toutes deux dans l'entre-deux-guerres avec une intensité comparable. D'autres motifs de rapprochement entre juifs et homosexuels évoqués par Proust sont leur volonté de se fuir pour ne pas avoir à affronter leur propre image, comme à travers un miroir, ou encore le fait que certains sont identifiables d'un seul coup d'œil.

Cet aperçu de la conception proustienne de Sodome nous permet désormais d'entrer dans l'étude de *Ces plaisirs...* en gardant à l'esprit ce que Colette considérait comme le summum de la littérature thématissant l'homosexualité.

2.4.4. La « pédérastie » de *Ces plaisirs...* : « intacte, énorme, éternelle » ²⁰⁶

Colette-narratrice et Colette-auteurice sont à nouveau très étroitement liées dans cet épisode de l'œuvre ; si elle s'estime en droit de proposer sa vision de Sodome, c'est qu'elle a « fréquenté longuement des homosexuels variés, grâce à l'un des secrétaires-nègres de M. Willy ». Elle raconte qu'elle a pu rejoindre les « "ateliers" de littérature » ²⁰⁷ - l'ironie est perceptible - auxquels participaient Pierre Veber ²⁰⁸,

²⁰⁵ PROUST M., *Sodome et Gomorrhe*, cité par LEGRAND L., *op. cit.*, p. 180.

²⁰⁶ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 122.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Dramaturge, journaliste et auteur de romans (1869-1942).

Vuillermoz²⁰⁹ ou encore Curnonsky²¹⁰, alors qu'elle menait une existence particulièrement solitaire et malheureuse. Nous savons que Willy, en « directeur littéraire », apposait son nom sur des œuvres écrites en réalité par Curnonsky ou Veber.

Colette fait une nouvelle fois explicitement référence à la *Recherche* en comparant son vieil ami C... au baron de Charlus :

Manquant de grandeur et de méchanceté, C... ne ressembla au baron de Charlus que génériquement. [...]. Le courage, réduit à sa plus ordinaire, sa plus militaire expression, permettait certes à C... comme à Charlus, de côtoyer, parfois de rechercher de très réels dangers, avec cette différence que C..., fort éloigné des égarements masochistes de Charlus, ne voulait que le meilleur et le plus facile de ce qu'il aimait le mieux [...].²¹¹

La narratrice met en évidence la prudence, le caractère raisonnable de son ami, en opposition avec les pulsions du baron de Charlus ; Marion Krauthaker rappelle que « par ce personnage, Proust fait passer sa vision de l'homosexualité qui, selon lui, est une pratique dont la dualité pousse les sujets à l'insanité »²¹² ; l'homosexuel, contraint de cacher ses véritables attirances, doit mettre en place un double-jeu qui le pousse à la folie et au masochisme. Colette admet que ses amis homosexuels, de manière générale, se mettent régulièrement en danger : ce sont à ses yeux d'ailleurs ces « assurances de mourir exceptionnellement »²¹³ qui les rendent si incroyablement virils. Toutefois, elle ne comprend et n'accepte pas qu'on puisse les qualifier « d'inconscients »²¹⁴ ; elle estime que tous, comme C..., sont absolument lucides quant aux limites qu'ils posent à leur prise de risque et savent tenir compte de ce qu'ils aiment ; ils ne cherchent pas à s'autodétruire.

Un couple d'hommes semble, du point de vue de Colette, à l'abri de tous les dangers. Elle admire les leçons qu'ils lui donnent, notamment « que non seulement

²⁰⁹ Émile Vuillermoz (1878-1960) était un compositeur, organiste et critique musical, littéraire, dramatique, cinématographique.

²¹⁰ Maurice Edmond Sailland (1872-1956), dit Curnonsky, surnommé également « le prince des gastronomes », était un gastronome, humoriste et critique culinaire.

²¹¹ Colette, *Ces plaisirs...* op. cit., p. 126.

²¹² KRAUTHAKER M., op. cit., p. 192.

²¹³ COLETTE, *Ces plaisirs...*, op. cit., p. 127.

²¹⁴ *Ibid.*

l'homme amoureux se contente de l'homme, mais encore qu'un sexe peut supprimer, en l'oubliant, l'autre sexe »²¹⁵ (ceci au grand dam des femmes, que l'homosexuel « tente comme la pomme du mancenilier »²¹⁶) : ils s'opposent ainsi au couple saphique, pour qui l'homme est le pire péril.

Colette-narratrice épouse la conception proustienne lorsqu'elle affirme l'origine très ancienne de l'homosexualité :

On s'étonnera que j'appelasse en secret tantôt oasis, tantôt île, ce rivage où n'abordaient, comme les survivants d'un cataclysme, que des hommes touchés du même feu. Diversement marqués, diversement formés, tous venaient de loin, dataient de la naissance du monde.²¹⁷

Elle poursuit en élevant les homosexuels au rang de dynastie invincible, qui n'a laissé qu'une littérature « unilatérale »²¹⁸. À l'époque de Colette, si les artistes et écrivains masculins se sont déjà largement permis de traiter d'homosexualité féminine²¹⁹, ils n'accordent pas la réciproque aux femmes. Ainsi l'auteur justifie-t-elle la rédaction d'un chapitre à leur sujet, alors que son prédécesseur les avait décrits d'une si juste manière : elle livre son témoignage, sa vision « d'externe » légitimée par une intense immersion.

À l'image de sa démarche d'illustration du couple gomorrhéen, la narratrice-Colette met en scène un duo d'hommes dont elle se garde de donner les noms : elle craint que les lecteurs ne les reconnaissent. Il est intéressant de remarquer qu'à nouveau, les deux personnages sont hiérarchisés en catégories : il y a « l'aîné » et le « petit », mais aussi le « pupille » et le « maître »²²⁰. L'emploi du vocabulaire juridique ajoute une dimension solennelle, une officialisation, qui peut prendre une tournure provocante compte tenu de l'influence des attirances sexuelles sur la jurisprudence à l'époque. Par

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 132. En convoquant la comparaison au mancenillier, arbre toxique, Colette va au-delà de la simple constatation de l'indifférence de l'homme homosexuel vis-à-vis des femmes. L'être masculin, relationnellement, représente un danger pour la femme, qu'il soit hétérosexuel (l'élément perturbateur d'une relation saphique ou le mari geôlier) ou homosexuel (le tentateur insaisissable).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

²¹⁸ *Ibid.* Nous interprétons ce terme comme signifiant « par les homosexuels sur les homosexuels » (c'est d'ailleurs le cas de la littérature de Marcel Proust).

²¹⁹ Nous l'avons vu avec Baudelaire et Courbet, notamment. Mais dans *Sodome et Gomorrhe*, Proust lui aussi évoque évidemment le saphisme.

²²⁰ *Ibid.*, p. 133.

ailleurs, un *pupille* désignant précisément un orphelin placé sous tutelle, l'utilisation de ce terme définit véritablement la dynamique relationnelle en vigueur ; il y a un lien de domination, de pouvoir, mais également de parentalité qui est en jeu. À nouveau, nous retrouvons là les thèses de freudiennes quant aux racines de l'homosexualité. Toutefois, Colette n'applique visiblement pas les catégories genrées « masculin/féminin » dans le cas de la « pédérastie » : aucun des deux hommes n'est désigné comme « l'élément femelle ».

Hasard ou non, Colette choisit de raconter une conversation lors de laquelle l'aîné, porte-parole du duo, annonce qu'ils sont sur le départ²²¹, dans un contexte permettant de mettre en exergue leur discrétion : « Chut... [...] Ne dérangez pas ces... ces aimables personnes. Nous ne faisons que passer, nous partons ce soir [...] en Touraine, chez le petit, pour les foins. On a besoin de lui »²²². Ceci rappelle l'idée proustienne selon laquelle l'homosexuel appartient à une race maudite vouée au silence. Après avoir évoqué toutes ces figures d'hommes homosexuels, dont ce couple qui lui « a donné l'image de l'union, et même de la dignité »¹⁴⁵, la narratrice expose son court manifeste de l'homosexualité :

Je laisse paraître une complaisance qu'on trouvera étrange, qu'on blâmera. La paire d'homme que je viens de peindre, [...] Une espèce d'austérité la couvrait, austérité nécessaire, et que, pourtant, je ne puis comparer à nulle autre, car elle n'était pas de parade ni de précaution, ni engendrée par la peur morbide qui galvanise, plus souvent qu'elle ne les bride, tant de pourchassés. Il est en moi de reconnaître à la pédérastie une manière de légitimité, et d'admettre son caractère éternel.²²³

Cet extrait est avant tout destiné à défendre les homosexuels, les « pourchassés », en affirmant de manière assumée soutien (« légitimité ») et même admiration (« son caractère éternel »). Mais c'est la suite de ce discours qui nous intéresse particulièrement :

²²¹ Colette précise déjà plus tôt qu'ils « vivaient retirés, hors de Paris » (p. 133), ce qui rappelle l'isolement volontaire des Dames de Llangollen.

²²² COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 133.

²²³ *Ibid.*, p. 134.

Malignement je me scandalisais, autrefois, que le mâle s'en prit, dans le corps femelle, moins à l'attrait de piège profond, de gouffre lisse, de vivante corolle marine, qu'à l'arrogance intermittente de ce qu'une femme possède de plus viril, - et je n'oublie pas le sein. L'homme va à ce qui peut le rassurer, à ce qu'il peut reconnaître, dans ce corps féminin creux, tout à rebours du sien, inquiétant, jamais familial, [...]. Ceux qui m'assistèrent, en ce temps qui ne fut, pour moi, que contrainte et mensonge imposé, m'expliquèrent que l'antipathie d'un sexe pour l'autre existe en dehors de la névropathie.²²⁴

Par cette courte démonstration, la narratrice fait son *mea culpa* vis-à-vis du jugement qu'elle portait antérieurement sur l'homosexualité ; conformément aux travaux médicaux du temps, elle mettait alors les attirances homoérotiques sur le compte d'une névrose. En révisant son opinion, elle prend le contre-pied de Marcel Proust, qui y voit une « maladie inguérissable » (dont il est, rappelons-le, lui-même « atteint »). Colette affirme que l'attirance hétérosexuelle d'un homme réside dans les côtés masculins du corps féminin (se risquerait-on à penser au clitoris ?), qui le rassurent par un « effet miroir » - l'insistance porte à nouveau sur le soulagement que procure la gémellité corporelle. La poitrine, quant à elle, reconforte un homme en ce qu'elle réveille en lui l'enfant qu'il fut, nourri par sa mère. L'homosexualité semble ainsi être inscrite en lui par essence, et l'hétérosexuel prend le visage d'un homosexuel qui s'aligne sur les exigences de la société en matière de virilité en actualisant dans une femme son désir d'un homme : Colette va, sur ce point également, strictement à contre-sens de Proust, qui affirmait que les homosexuels n'étaient en fait pas de « vrais » hommes et leur appliquait un schéma purement hétérocentriste. Pour la narratrice, au contraire, assumer son homosexualité constitue le sommet de la virilité.

Pour arracher à ces hommes leur étiquette « d'anormaux », de « monstres », Colette n'hésite pas à se comparer à ses amis ; elle liste les « dangers identiques » qu'ils rencontrent, qui les font « trembler de frayeur ». Néanmoins, elle pointe une différence importante : bien plus nerveux, ils subissent parfois les assauts de l'angoisse de manière « imprévue, par caprices ». Pour la plupart, ils peinent à distinguer « la panique et le soulèvement des sens » : la narratrice dépeint ainsi l'homosexuel comme un être en proie à une excessive émotivité. C'est un cliché misogyne encore d'actualité, qui tend à

²²⁴ *Ibid.* La vision masculine d'un corps féminin « inquiétant » et « jamais familial » est évidemment très freudienne.

décrédibiliser l'homosexuel en lui attribuant une fragilité « féminine ». Paradoxalement, ce constat est ici connoté positivement, puisqu'elle affirme que cette confusion est l'une de ses « raisons de leur porter envie »²²⁵. Colette s'inscrit donc doublement dans la subversion, même en perpétuant un stéréotype : à la fois l'homosexuel possède une sensibilité perçue comme une qualité, mais celle-ci est enviée par une femme qui semble se juger, contrairement aux poncifs de son sexe, trop « dure ».

2.5. Conclusions : du rapport colettien entre Sodome et Gomorrhe

Tous les couples entre personnes du même sexe, chez Colette, correspondent au même schéma : l'un des deux membres du duo, l'aîné, joue le rôle du dominant, du parent, alors que l'autre, le cadet, est le dominé, le dépendant, l'enfant. Toutefois, une nuance déterminante existe : alors que dans le cas des couples saphiques Colette associe les caractères « dominant/dominé » aux caractères genrés « homme/femme », les deux membres du couple homosexuel masculin semblent pouvoir être « virils ». Ainsi, même si l'auteurice fait preuve d'une grande ouverture d'esprit en intégrant un « conte » lesbien dans *La Femme cachée* ou en chantant les louanges des Dames de Llangollen, elle les inscrit néanmoins dans une dynamique hautement hétérocentrée : deux femmes peuvent former un couple légitime, mais elles doivent pour ce faire se répartir les rôles sexués traditionnels.

« Sodome contemple de haut sa chétive contrefaçon »²²⁶, affirme la narratrice de *Ces plaisirs...*. Certains ont interprété cet extrait comme un refus de Colette d'admettre la possible existence de son homologue féminin : nous partageons partiellement cette théorie. Nous avançons que lorsque Colette affirme « qu'il n'y a pas de Gomorrhe »¹¹⁶, elle dit en réalité que l'amour pur entre femmes ne serait *plus* envisageable à une époque où le Lesbos se veut essentiellement un acte de protestation contre le patriarcat²²⁷. En effet, la narratrice commence le chapitre consacré à l'homosexualité masculine par nier la possibilité d'une idylle langollienne à son époque à cause de la masculinisation des

²²⁵ *Ibid.*, p. 135.

²²⁶ *Ibid.*, p. 122.

²²⁷ Même si, nous l'avons vu dans *La Seconde*, l'association féminine peut avoir pour conséquence positive de se protéger de la domination masculine.

femmes :

Il y a tout juste un siècle que la survivante s'éteignait. Imaginons-nous sans appréhension deux Dames de Llangollen de 1930 ? Elles ont une auto démocratique, la salopette, la cigarette, un petit bar et les cheveux courts. Sarah Ponsonby sait-elle encore se taire ? Peut-être, les mots croisés aidant. Eleanor Butler jure le nom de Dieu en montant son cric, et se fait amputer les seins. Elle ne salue plus avec bonté le forgeron du village, mais elle tutoie le garagiste. Et Marcel Proust déjà la charge, vingt ans plus tôt, d'appétits, d'habitudes de vocabulaire scandaleux, montrant ainsi qu'il la connaît peu.²²⁸

Si Colette estime que Marcel Proust est inégalable au sujet de Sodome, elle dénonce sa vision de Gomorrhe, qu'il peuple « d'insondables et vicieuses jeunes filles »²²⁹ ; et si elle assure, en conclusion, que Gomorrhe n'existe pas, c'est qu'elle n'en partage pas la conception proustienne, qui correspond à ce qu'elle constate dans le cercle lesbien. « Puberté, collèges, solitude, prisons, aberrations, snobismes... Maigres pépinières, insuffisantes à engendrer et avitailler un vice nombreux, bien assis, et sa solidarité indispensable »²³⁰, déplore-t-elle. Les Dames de Llangollen – dont nous postulons qu'elles incarnent le mythe, le véritable Gomorrhe de Colette -, ne seraient plus au 20^e siècle ce qu'elles étaient au 19^e : désormais, le saphisme est avant tout un instrument d'émancipation qui s'inscrit dans des révoltes féministes. La plupart des femmes lesbiennes de son temps adoptent les comportements des hommes en geste de revendication et non par profonde complicité féminine (comme celle dépeinte dans *La Seconde*). Cette vie saphique n'est pas digne d'être encensée aux yeux de l'autrice, puisqu'elle se montre incapable d'indépendance vis-à-vis de l'homme qu'elle singe. Ainsi, comme l'explique Elaine Harris, Gomorrhe se voit « rectifié » par Colette²³¹ ; quant aux relations entre hommes, elles sont les seules à demeurer légitimes, puisqu'elles se jouent en totale autonomie.

²²⁸ *Ibid.*, p. 121.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*, pp. 121-122.

²³¹ HARRIS E., *op. cit.*, p. 58.

3. Fascination de l'androgynie, terreur du travesti

3.1. Introduction : entre-deux-guerres, entre-deux-genres

En 2004, dans un article paru dans la revue *Nouvelles Questions féministes*, Ghäiss Jasser²³² pointait le mythe de l'androgynie comme l'un des trois thèmes principaux permettant une réflexion sur la hiérarchie des sexes dans la littérature de la période de l'entre-deux-guerres – période qui, nous l'avons vu, ébranle la puissante suprématie masculine. Colette, dont l'unité de l'œuvre est bien à chercher dans un constant questionnement des rapports entre l'homme et la femme, du plaisir, de la sexualité, de l'homosexualité, n'échappe évidemment pas à cette tendance : Le *Dictionnaire Colette*²³³ consacre d'ailleurs une - longue - entrée au terme « androgynie ».

Des figures de l'entre-deux genres plus ou moins assumées, plus ou moins marquées peuplent en effet son univers romanesque. L'article du *Dictionnaire* associe volontiers androgynie et attirances homoérotiques ; de la même manière, Nicole Albert considère que « homosexualité et androgynie ne fonctionnent pas de façon séparée mais imbriquée »²³⁴ chez Colette. Nous ne nions pas le lien étroit qu'entretiennent ces thématiques chez l'autrice, mais nous estimons que l'androgynie n'est pas pour Colette une condition *sine qua non* de l'homosexualité, ni inversement : c'est pourquoi nous avons choisi, dans le cadre de notre étude, de les dissocier. Les amis homosexuels de la narratrice de *Ces plaisirs...* représentent à ses yeux le paroxysme de la virilité ; réciproquement, nous allons le voir, ses romans mettent en scène des personnages androgynes hétérosexuels.

Dans ce chapitre, nous verrons d'abord la matière que Colette avait à sa disposition pour construire cette réalité particulière. Il s'agira ensuite de rendre compte de la multiplicité de ces protagonistes et de la conception des rapports des sexes qu'ils véhiculent ; nous verrons que, sur cette base, Colette distingue de manière très nette le faux androgynie (le « travesti ») du vrai androgynie, à une époque où le travestissement

²³² JASSER G., « Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français de l'entre-deux-guerres », dans *Nouvelles Questions Féministes* [En ligne], vol. 23, 2004/1, pp. 83-102. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-1-page-83.htm>.

²³³ DUCREY G. et DUPONT J., dir., *Dictionnaire Colette*, Paris, Garnier, 2018.

²³⁴ ALBERT N., « À la recherche du genre perdu : figures de l'entre-deux dans l'œuvre de Colette », dans *Colette : complexités et modernités*, Cahiers Colette, n. 31, Rennes, PUR, 2009, p. 106.

est encore interdit car il est perçu comme une menace à « l'équilibre hiérarchique »²³⁵.

3.2. Les sources de l'androgynie colettien : Hermaphrodite, l'androgynie platonicien, romantique et décadent

Dès la fin du 18^e siècle, des contre-révolutionnaires comme Joseph de Maistre revendiquent la nécessité de *croire* dans un monde désormais régi par l'obsession scientifique où les légendes n'ont plus leur place. Mais ce sont les romantiques qui, au début du siècle suivant, redécouvrent et réhabilitent véritablement la figure de l'androgynie : ils s'efforcent « de créer une nouvelle mythologie »²³⁶ par la remise au goût du jour d'anciens mythes (grecs, latins, germaniques, bibliques) qu'ils puisent notamment dans la littérature ésotérique du siècle des Lumières. Dans ce cadre, l'un des auteurs illuministes qui suscitent leur intérêt est Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825) et son évocation de « l'homme collectif, l'Homme formé abstraitement par l'assemblage de tous les hommes »²³⁷. Cette idée prend notamment racine dans l'Antiquité, avec la légende du *Banquet* de Platon : le personnage d'Aristophane y raconte qu'originellement, les Hommes se présentaient sous la forme de sphères - comme leurs parents : la terre, le soleil et la lune - possédant quatre bras, quatre jambes et deux figures, mais aussi des organes génitaux doubles. Les enfants de la terre étaient de double-sexe féminin ; ceux du soleil, de double-sexe masculin ; enfin, les enfants de la lune étaient des deux sexes. Un jour, les enfants voulurent attaquer les dieux ; en guise de punition, Zeus les coupa en deux. À partir de ce moment, chaque moitié fut condamnée à chercher son « autre » pour réunir l'Être originel. Les personnages androgynes, dont Hermaphrodite, fils bisexué d'Hermès et Aphrodite, sont par ailleurs des figures privilégiées de l'art antique grec et romain²³⁸.

²³⁵ KRAUTHAKER M., *op. cit.*, p. 226. Voir à ce sujet BARD C., « Le “DB58” aux Archives de la Préfecture de Police », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], no. 10, 1999. URL : <http://journals.openedition.org/cliio/258>.

²³⁶ MONNEYRON F., *L'androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994, p. 42.

²³⁷ FABRE D'OLIVET A., *La Langue hébraïque restituée*, Paris, 1816, tome II, p.58, dans MONNEYRON F., *op. cit.*, p. 45.

²³⁸ Voir par exemple le célèbre *Hermaphrodite endormi* exposé au Louvres, sculpté par Le Bernin au 17^e siècle mais qui s'inspire très certainement d'un original grec du 2^e siècle ACN. URL : <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/hermaphrodite-endormi>. De nombreuses œuvres picturales figurant ce personnage furent également découvertes à Pompéi.

Fabre d'Olivet « considère [...] que la chute et la perte de l'androgynie primitive proviennent du désir de l'homme de rivaliser avec Dieu et d'atteindre l'absolu »²³⁹. Il applique l'idée de l'androgynie platonicien à ses convictions religieuses : dans sa traduction de la Genèse, il rejoint les branches du christianisme primitif qui postulent qu'avant d'être chassé du Jardin d'Éden par Dieu, Adam était un être androgynie, contenant en lui-même masculinité et féminité. Lors de la chute du Paradis, Dieu aurait dissocié l'Homme ; les croyants ont donc érigé la sexualité en « marque spécifique du monde d'ici-bas »²⁴⁰, et alors que certains voyaient en la copulation une manière de réunir l'Adam originel, d'autres restaient chastes pour se rapprocher du Royaume promis en expérimentant durant l'existence terrestre « la vie céleste et angélique dans un corps glorieux, c'est-à-dire a-sexuel et débarrassé des lourdeurs de la chair »²⁴¹.

Pour les écrivains de la première moitié du 19^e siècle, qui voient progressivement émerger l'individualisme, l'androgynie est l'être qui répond à l'idéal de complétude et d'autosuffisance. Parmi les œuvres romanesques françaises qui thématisent ce mythe, *Séraphîta* (1830) d'Honoré de Balzac est emblématique. Dans le premier chapitre intitulé *Séraphîtus*, le héros interagit avec une femme et est désigné comme un homme ; dans le second, il prend les traits de Séraphîta alors que se développe sa relation avec Minna. La structure du roman épouse ainsi les fluctuations de genre du personnage principal par un procédé que Frédéric Monneyron nomme la *double focalisation* et qui démontre que « l'alternance de désignations masculine et féminine ne provient pas du personnage de Séraphîta, mais bien des autres personnages [...] ; son androgynie [...] lui est dictée de l'extérieur »²⁴². Si Séraphîta éprouve des sentiments amoureux, elle n'a jamais été vue nue et ne posséderait pas d'organes génitaux : elle incarne ainsi à la fois l'androgynie et la chasteté. Toujours selon Monneyron, « cette asexualité est la marque fondamentale du caractère supra-sensible de Séraphîta. C'est l'absence de sexe qui permet son désinvestissement des choses terrestres [...] »²⁴³ ; Balzac lui-même décrit son protagoniste

²³⁹ MONNEYRON F., *op. cit.*, p. 45. Cette conception d'un Homme originel est partagée par Pierre-Simon Ballanche (1776-1847).

²⁴⁰ HOUZIAUX A., « L'idéal de chasteté dès les débuts du christianisme, pourquoi ? », dans *Études théologiques et religieuses* [En ligne], tome 83, 2008/1, p. 81. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2008-1-page-73.htm>.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² MONNEYRON F., *op. cit.*, p. 64.

²⁴³ *Ibid.*, p. 71.

comme un être capable « de presser la nature et d'entrer en partage avec l'occulte pouvoir de Dieu »²⁴⁴. Incomprise dans un monde où elle ne trouve nulle part son semblable, Séraphîta est « monstre dans le réel et ange dans l'idée »²⁴⁵.

À la fin du 19^e siècle, la littérature décadente manifeste la crise de la masculinité générée, nous l'avons vu, par la montée en puissance du féminisme ; alors que la population croit voir se profiler la fin d'un temps, ou la fin *des* temps, le personnage littéraire s'affaiblit physiquement. Comme l'explique Nelly Emont, « cela se traduit essentiellement par une disparition progressive des caractéristiques sexuelles »²⁴⁶ : alors que les hommes sont dépeints « diminués », les femmes se masculinisent, deviennent autoritaires et s'octroient le droit à l'infidélité. Les œuvres de fin-de-siècle mettent en scène des individus qui se trouvent incapables d'aimer, reflétant l'angoisse provoquée par l'incompréhension d'un monde en profonde mutation ; parallèlement, l'androgynie est remobilisé en tant qu'être idéal, qui demeure loin des souffrances amoureuses des autres êtres humains. L'œuvre de Joséphin Péladan (1858-1918) est ainsi traversée par la certitude que « l'homme est né androgynie, et que son devenir est le retour à ce point initial »²⁴⁷ : l'écrivain tente de jeter, entre l'histoire religieuse et l'histoire païenne, un pont qui « permet d'accréditer l'idée selon laquelle il existe [...] des êtres intermédiaires, descendants lointains des anges qui se sont incarnés dans une forme humaine – et de ce fait, sexuée – pour s'unir à de simples mortelles »²⁴⁸.

Toutes ces représentations, depuis Platon jusqu'à Péladan, influenceront les écrivains actifs dans l'entre-deux-guerres qui vont, à leur tour, créer nombre de protagonistes androgynes. Ceux-ci sont autant de témoignages d'un intense questionnement quant à la hiérarchie des sexes après le bouleversement de la Grande Guerre.

²⁴⁴ H. de Balzac, Séraphîta, *La Comédie humaine*, tome XI, Paris, La Pléiade, 1980, p. 762 dans MONNEYRON F., *op.cit.*, p. 65.

²⁴⁵ MONNEYRON F., *ibid.*, p. 70.

²⁴⁶ EMONT N., « Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature de la fin du XIX^e siècle », dans *L'Androgynie dans la littérature, Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 39.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁴⁸ *Ibid.*

3.3. Deux âges clés chez Colette

Ce sous-chapitre s'attachera à démontrer comment Colette fait fluctuer l'identité de genre de ses personnages en fonction des âges de la vie. Ainsi, nous nous intéresserons principalement aux deux adolescents du *Blé en herbe* (1923) et à certains protagonistes de *La Fin de Chéri* (1926), qu'on retrouve vieillissants dans ce second tome de la série initiée en 1920.

3.3.1. L'androgynie de l'enfant dans *Le Blé en herbe* (1923)

Le Blé en herbe, sur le plan du contenu, est basé sur une série de couples d'opposition thématiques : drame/sérénité, enfermement/liberté, mais aussi et surtout féminin/masculin et enfance/âge adulte. Vinca et Phil voguent constamment entre deux pôles, parfois même simultanément - notons cet extrait où le visage de l'héroïne est divisé en deux : « Une amante [...] resplendissait dans le haut du visage de Vinca ; une petite fille désolée [...] grimaçait gentiment par sa bouche et son menton tremblant » (Pléiade, t. II, p. 1255). Même l'environnement naturel, entre falaises et mer, roche et eau, manifeste la dualité essentielle au récit²⁴⁹. Nous avançons que l'androgynie des personnages est également inscrite dans la forme du roman, par un style qui joue sur l'entre-deux : Colette fait usage de multiples formules oxymoriques, dont « son plus doux regard noir » (p. 1186), « une fatigue agréable » (p. 1196), « une douce voix virile » (p. 1213), un « noir bonheur » (p. 1232), une « agonie bienheureuse » (p. 1233),...

La première description de Vinca annonce que, si son corps n'affiche pas encore de courbes féminines, l'adolescente présente en parallèle - ou en conséquence ? - des caractéristiques psychiques et comportementales propres aux garçonnets comme l'absence de pudeur :

²⁴⁹ Frédéric Monneyron fait exactement la même observation au sujet de *Séraphîta*, qui se déroule près des fjords norvégiens (*op. cit.*, p. 62).

Elle descendit vers les rochers, à grandes enjambées de ses fuseaux maigres et bien tournés, couleur de terre cuite. [...] Elle n'a pas plus de chair que l'autre année. Ses cheveux courts s'éparpillent [...] et si elle ferme étroitement, sur une gorge absente, blousons et chandails, elle tresse jupe et culotte pour descendre à l'eau, aussi haut qu'elle peut, avec une sérénité de petit garçon... (p. 1185)

Mais Colette entend évidemment cette androgynie comme l'apanage, éphémère, de l'enfance : pour preuve, alors qu'elle écrira dans la version définitive que Vinca est « grande et garçonnière » (p. 1189), la formulation était nuancée dans *Le Matin* : elle était « grande et garçonnière encore »²⁵⁰. L'idée sous-jacente de Colette est que la physionomie du jeune garçon est en réalité neutre ; avec la puberté, la jeune fille se forme et s'éloigne de l'apparence masculine. Néanmoins, l'autrice souligne également chez Phil cette androgynie enfantine : « Tant d'années encore, Vinca, pendant lesquelles je ne serai qu'à peu près homme [...] ! » (p. 1194), se plaint-il face à une Vinca qui le somme de se montrer patient. Il présente en effet des « bras et jambes de seize ans, minces, mais d'une forme pleine d'où le muscle sec n'avait pas encore émergé et qui pouvaient enorgueillir une jeune fille autant qu'un jeune homme » (p. 1196).

C'est l'expérience de l'amour et l'irruption de la sexualité dans la vie des adolescents qui les contraint, parallèlement à la différenciation de leurs corporalités à la puberté, à adopter des comportements genrés conformes à leur sexe biologique qui rompent l'intercompréhension : nous l'avons vu, Vinca éprouve pour la première fois la « jalousie féminine » et cache son ressentiment avec la subtilité qui caractérise les femmes colettiennes ; Phil se dérobe et s'écrase devant les accusations de sa jeune compagne. Il en va d'ailleurs de même pour le Petit Farou de *La Seconde* (1929), qui devient un homme après avoir pris une première amante, lui qui « autrefois [mettait] quelque chose de féminin dans [la] maison » (Pléiade, t. III, p. 489). L'initiation sexuelle de Phil, élément perturbateur de leur innocence, est assumée par un autre personnage androgyne, adulte cette fois : Camille Dalleray, qui présente un sourire « presque masculin » (Pléiade, t. II, p. 1217) et parle « d'une manière virile, condescendante », d'une voix ayant « le même accent que son regard tranquille » (p. 1197). La fascination du jeune homme est telle que, même s'il qualifie leurs moments intimes de « somptueux

²⁵⁰ Selon les « Variantes », Pléiade, t. II.

cauchemar »²⁵¹ dont il sort « asphyxié » (p. 1230), il revient à plusieurs reprises à son amante.

L'enfance apparaît ainsi comme le temps de l'indifférenciation, de la gémellité des corps et de l'entente amicale, avant que le début des conflits, du malheur et de l'incompatibilité entre les sexes soit acté à la fois par la puberté et la première relation charnelle.

3.3.2. *La Fin de Chéri* (1926) ou la rétractation du genre féminin

Nicole Albert estime que l'androgynie chez Colette « se révèle à des âges clés – adolescence puis vieillesse »²⁵². En effet, dans *La Fin de Chéri*, lorsque Chéri revoit Léa après plusieurs années, c'est la désillusion : comme sa mère Charlotte Peloux et comme Camille de la Berche, Léa a vieilli. Le héros observe sur son ancienne compagne les marques corporelles de « l'abdication, la rétraction normales de la féminité » et une « sorte de dignité sans sexe » (Pléiade, t. III, p. 215). Même sa voix est affectée et a désormais des sonorités « presque mâle[s] » (p. 217). Cette « déchéance » désespère Chéri, qui s'interroge : « Est-ce un chagrin qui l'a changée ainsi, et déséxuée ? » (p. 224). Vieillissantes, les femmes de l'univers de *Chéri* voient leurs attributs féminins s'évanouir et se mettent à ressembler... à des hommes. Plus encore, étant donné l'effet de répulsion qu'elles exercent sur le héros, nous pourrions dire qu'elles sont *réduites* à une forme masculine : leur charme, leur séduction toute féminine s'évapore. C'est ce qui semble se dégager du tableau que peint Chéri de la baronne Camille de la Berche : il la compare à « une vieille femme à figure d'homme », dont la féminité a été « avortée », la dotant d'une « monstruosité sexuelle » (p. 198). Notons que le personnage ne reçoit le prénom épïcène de « Camille », utilisé entre-temps dans *Le Blé en herbe*, que dans *La Fin de Chéri* : la baronne n'est jamais appelée ainsi dans le premier tome.

Dans l'optique d'une *rétractation* vers une forme masculine, nous voyons en quoi Colette considère les femmes comme dotées de plus d'atouts de séduction que les hommes. En observant sa propre mère, Chéri remarque sa chevelure « taillée

²⁵¹ Ce nouvel oxymore renvoie à la dualité des protagonistes. Cf. p. 85.

²⁵² JULY J., *op. cit.*, p. 125.

garçonnièrement » et affirme nostalgiquement que malgré les apparences actuelles, « elle a été une femme » (p. 209). Le corps des femmes semble soumis à un cycle : similaire à celui du petit garçon dans son enfance, la puberté l'a féminisé ; enfin, avec la vieillesse, il est réduit à une apparence mâle, privé à nouveau de ses avantages féminins.

Le destin des corps d'hommes n'est pas réellement abordé par Colette. Nous pourrions pourtant déceler un passage qui évoque la dissemblance des hommes et des femmes dans cette évolution : lorsque Copine parle à Chéri de « vieillards invulnérables, de vieillardes redressées pour la lutte ou pétrifiées sous leur aspect définitif qui ne changera plus jamais » (p. 233), nous pourrions interpréter l'*invulnérabilité* masculine comme l'impossibilité de retirer quoique ce soit aux hommes, que la vieillesse n'affecte dès lors pas, ou pas dans la même mesure que ces femmes véritablement dépossédées. Deux ans plus tard, dans *La Naissance du jour*, Colette-narratrice s'adresse d'ailleurs à la gent masculine en ces termes : « Tu me regardes à présent d'un œil si doux. Tu regardes émerger, d'un confus amas de défroques féminines, [...] ta sœur, ton compère : une femme qui échappe à l'âge d'être une femme » (p. 285). Remarquons que si l'idée de sororité contient encore celle de féminité, « ton compère » est utilisé au masculin ; le fil de la réflexion de l'autrice épouse et manifeste sa fluctuation de genre.

3.3.3. L'homme et la masculinité comme incarnations du neutre

Dans l'ensemble, entre les adolescents du *Blé en herbe* et les vieilles femmes de *La Fin de Chéri*, l'autrice semble avoir conscience qu'au-delà des organes génitaux (qui ne disparaissent évidemment pas avec l'âge), quelque chose de la perception de la féminité se joue sur le plan social et fait donc possiblement l'objet de transformations : au-delà d'autres caractéristiques biologiques comme la poitrine, il s'agit aussi de capter une série d'attitudes sociales²⁵³ pour être identifiée comme « femme ». En cela, Colette montrerait une nouvelle fois une intuition du concept de genre.

Au niveau corporel du moins, le jeune garçon puis le vieillard, autrement dit le « masculin », jouent le rôle de « neutre » : Camille de la Berche possède un physique

²⁵³ Cf. aussi point 1.4.1. *Le Blé en herbe* (1923) : la socialisation du genre et l'initiation sexuelle.

d'homme parce que le temps lui a « retiré sa féminité ». Cette théorie est plus discutable du point de vue des comportements sociaux genrés chez les adultes : néanmoins, les hommes dans l'œuvre de Colette étant généralement faibles et effacés, ils pourraient également à ce titre incarner la neutralité. Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe* (1949), dénoncera cette idée répandue que « le seul genre à être marqué est le genre féminin, que la personne universelle est assimilée au genre masculin, moyennant quoi les femmes sont réduites à leur sexe et les hommes glorifiés pour incarner, au-delà du corps, la personne universelle »²⁵⁴ : une telle prise de position contribuerait à renforcer le patriarcat en entraînant une association du masculin à l'esprit et du féminin au corps. Si nous ne pouvons que partager cette conception, nous avançons que le cas de Colette est particulier : elle compense cette possible réduction des femmes à une corporalité par le biais de la subversion. Elle présente en effet des personnages féminins capables de ruser et de camoufler savamment leurs émotions : des femmes donc d'une grande intelligence.

3.4. *Ces plaisirs...* : la hiérarchie colettienne entre les androgynes

3.4.1. Colette-narratrice comme clé de lecture

Le premier personnage androgyne qui apparaît dans *Ces plaisirs...* n'est autre que la narratrice elle-même. Mais elle admet ne pas avoir su reconnaître et embrasser cette part de sa personnalité par elle-même : « C'est Damien qui fut le premier à me désigner, et d'un mot, ma place »²⁵⁵, dit-elle en faisant référence à la fameuse réplique de son ami « Vous, une femme ? Vous voudriez bien... »²⁵⁶. Ainsi, l'identité de genre, puisqu'il s'agit bien du *genre* dans ce cas où le sexe est interprété socialement, apparaît entièrement tributaire du percepteur²⁵⁷ ; d'ailleurs, Marguerite Moreno, elle-même androgyne, certifie à Colette que « seules les femmes ne sont ni offensées, ni abusées par [leur] virilité spirituelle »²⁵⁸ et leur attribuent le genre féminin. À nouveau, elles apparaissent moins

²⁵⁴ BUTLER J., *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 73.

²⁵⁵ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 63.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 55. Ceci rappelle la nouvelle « Châ » (1924), dans laquelle l'époux observant sa femme affirmait qu'il s'agissait en fait « d'un homme ».

²⁵⁷ Cf. p. 83 sur la *double-focalisation*.

²⁵⁸ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 60.

manipulables et plus clairvoyantes que les hommes, chez qui ces femmes androgynes troublent l'orientation sexuelle et vont jusqu'à représenter un « danger d'homosexualité »²⁵⁹.

Nous postulons que la narratrice fonctionne comme un personnage-clé pour la compréhension de la suite de l'œuvre, voire même pour l'ensemble de notre corpus. « Je vise le véritable hermaphrodisme mental »²⁶⁰, affirme-t-elle : cette phrase fut subtilement contournée par nombre de chercheurs et spécialistes, qui évitèrent de l'analyser de trop près. Selon nous, cette idée s'inscrit dans une autocritique de l'autrice quant à son passé de travestie : « elles ne m'abusèrent pas longtemps, ces images photographiques où je porte col droit, régates, et un petit veston sur une jupe plate, une cigarette fumante entre deux doigts »²⁶¹ ; « que j'étais donc timorée, que j'étais femme sous ma chevelure sacrifiée, quand je singeais le garçon... »²⁶². Colette dissocie d'emblée un « entre-deux-genres » qui se manifesterait sur le plan mental, par une psychologie alliant des traits féminins et masculins²⁶³, et le processus d'imitation qu'elle juge purement artificiel, physique, qu'est le travestissement. Notons que l'utilisation du terme « hermaphrodisme » démontre que Colette, comme la plupart des auteurs de la première moitié du siècle, ne fait pas « la distinction entre l'hermaphrodite et l'androgynie »²⁶⁴.

3.4.2. Les travestis

Les travesties décrites par Colette sont celles du cercle lesbien que nous avons déjà évoqué. Pour réclamer l'égalité entre hommes et femmes, elles ne se contentent pas d'adopter un « comportement sexuel masculin » à travers des rapports avec d'autres femmes :

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 59.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

²⁶² *Ibid.*, p. 64.

²⁶³ Si l'on en croit la définition d'Adler. Cf. note 127.

²⁶⁴ JASSER G., *op. cit.*, p. 89.

Si les mœurs, les mauvaises et les bonnes, n'ont pas changé depuis vingt-cinq ou trente ans, l'esprit de caste, en se suicidant, mina peu à peu la secte débilitee de laquelle je parle [...]. Elle faisait appel à la "liberté individuelle", [...] elle frondait, mais à mi-voix, le père Lépine qui n'eut jamais le goût de badiner avec le travesti. Elle exigeait des fêtes à huis-clos où elle se comportait, en pantalons longs et smokings, le plus sévèrement du monde. Elle entendait se réserver des bars et des salles de restaurant, aux fins de goûter les coupables plaisirs du jacquet et du besigue chinois. Puis elle y renonçait, et ses prosélytes intransigeantes ne traversaient pas la rue, ne quittaient pas leur phaéton sans endosser, le cœur battant, un grand manteau sévère de dame patronesse qui cachait leur complet veston ou leur jaquette bordée...²⁶⁵

L'imitation de l'homme passe également par un travestissement, qui n'est par ailleurs pas totalement assumé : le père Lépine est le responsable de l'interdiction de cette pratique à cette époque. Si elles portent en secrets les vêtements masculins, leur féminité est trahie par leur maladresse : ainsi, « assises sur le beau rein d'un pur-sang osseux, [...] elles se délivraient de la gaucherie de rat équeuté qui affligeait leur démarche. Ce que les femmes en travesti imitent le plus malaisément, c'est le pas de l'homme »²⁶⁶. Aux yeux de la narratrice, même si elle n'a « jamais pu [se] convaincre qu'elles étaient ridicules »²⁶⁷, ces femmes adoptent une « androgynie de surface » qui ne permet de contester efficacement la société patriarcale : il ne s'agit que d'entretenir une lutte des sexes, de reproduire le système binaire par la provocation, et l'issue ne peut être qu'un renforcement de la crainte grandissante suscitée par les femmes. Ceci évoque les critiques négatives de nombreuses féministes du temps à l'égard du roman *La Garçonne* de Victor Marguerite, paru une dizaine d'année avant *Ces plaisirs...* : elles affirmaient que l'émancipation féminine ne serait possible qu'en construisant un modèle identitaire qui part de la femme, qui ne constitue pas une tentative de copie artificielle de l'homme pour mieux l'égaliser²⁶⁸. Elles jugeaient donc stérile le modèle proposé avec le personnage de Monique Lerbier.

Christine Bard démontre que si le travestissement des femmes était jusque-là le seul à être puni par la loi, « au XX^e siècle, c'est [...] le travestissement des hommes, dans un climat d'homophobie et de réglementation officieuse de la prostitution masculine, qui

²⁶⁵ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, pp. 64-65.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 67-68.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁶⁸ SEGARRA M., *op. cit.*, p. 83.

attire l'attention des autorités »²⁶⁹. Il va de soi que Colette ne véhicule pas d'idées homophobes à proprement parler : toutefois, elle se montre fermement opposée à l'idée qu'un homme porte des vêtements réservés à l'autre sexe. Ainsi Bouboule, en rejoignant le joyeux groupe d'homosexuels côtoyé par Colette « en robe de Chantilly noire sur fond bleu ciel, boudeur sous sa capeline de dentelle, gauche comme une rustaude à marier, [...] [les] glaça d'étonnement, n'eut aucun succès et s'en aperçut »²⁷⁰. La narratrice raconte qu'il se suicida d'une balle dans la tête quelques jours plus tard, et qu'elle et ses compagnons n'en firent pas grand cas.

Marion Krauthaker émet une hypothèse que nous partageons : Bouboule serait en réalité un « outil pour disqualifier "l'inversion" comme pratique permettant de faire évoluer son identité »²⁷¹. Colette-narratrice reproche aux travestis de croire qu'un simple accoutrement permet potentiellement de transcender les genres : les femmes du cercle pensent obtenir les privilèges masculins en « singeant l'homme » ; Bouboule veut être reconnu comme femme et c'est ce qui le pousse à porter des robes. Colette ne parvient pas à faire preuve d'empathie envers ces « faux androgynes » : elle avoue d'ailleurs ce défaut de compréhension en retranscrivant une discussion avec son amie Amalia, qui lui expose un différend entre Lucienne, femme travestie, et son amante Loulou, mariée par ailleurs à un homme. Lucienne a enfermé Loulou à l'extérieur, en pleine nuit, en lui demandant de choisir entre elle et son mari. À l'aube, le verdict tombe : elle choisit Hector. « Quand nous sortons toutes les deux, quand on va à la campagne, au restaurant, quand on voyage ensemble, tout le monde te prend pour un homme, c'est entendu. Mais, moi, ça m'humilie d'être avec un homme qui ne peut pas faire pipi contre un mur »²⁷², explique-t-elle à sa compagne. À ces mots, Colette-narratrice éclate de rire : elle juge enfantine cette attaque de la part de Loulou. Amalia, elle, estime que « c'était simplement tout ce que Loulou pouvait trouver au monde de plus désobligeant »²⁷³ :

²⁶⁹ BARD C., *op. cit.*

²⁷⁰ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 128.

²⁷¹ KRAUTHAKER M., *op. cit.*, p. 253. L'autrice de l'étude distingue, dans les motifs de travestissement, la *dissimulation* qui sert à « masquer les critères "déviant" » pour « porter le masque de la "normalité" » et *l'inversion*, « par laquelle le sujet s'approprie des caractéristiques de genre qui ne sont normalement pas accessibles à son sexe ».

²⁷² COLETTE, *Ces plaisirs*, *op. cit.*, p. 97.

²⁷³ *Ibid.*

Ce ne sont pas des choses qui s'expliquent... ce sont des... des nuances... des choses qui se sentent... Si tu ne le comprends pas, je me déclare incapable de te l'expliquer. Je me demande, vraiment, ce qui t'intéresse dans des sujets auxquels tu ne comprends rien ! [...] L'important, pour Loulou, tu comprends, c'était de se venger par un mot terrible, et de blesser Lucienne...²⁷⁴

Alors qu'Amalia devine à travers le travestissement de Lucienne un mal-être plus profond, identifié également et instrumentalisé par Loulou, il ne s'agit encore une fois pour la narratrice que d'un jeu, d'une provocation. Néanmoins, Colette choisit de faire une place, dans *Ces plaisirs...*, au point de vue opposé de son amie, qu'elle avoue admirer pour sa sagesse ; preuve qu'une remise en question apparaît possible...

3.4.3. La Chevalière et les véritables androgynes

Selon Colette, l'androgynie est « un être au sexe incertain ou dissimulé »²⁷⁵. Si le sexe est susceptible d'être volontairement caché, cela signifie que l'individu est détenteur de son image sociale ; ainsi, nous avançons qu'en plus d'anticiper le concept de genre, l'auteurice a l'intuition de la théorie de la performativité du genre de Judith Butler. « Comme c'est le cas pour d'autres comédies sociales de type rituel, l'action de genre requiert une performance *répétée*. [...] L'effet de genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes [...] corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable »²⁷⁶ ; ce sont d'après Butler nos agissements, nos choix vestimentaires, nos comportements, dictés par notre culture et notre société²⁷⁷, qui déterminent l'image genrée que nous renvoyons. Dans cette optique, chaque individu peut choisir de refléter une image genrée qui correspond ou non à son sexe biologique. D'ailleurs, lorsqu'il s'abandonne - par exemple dans le sommeil -, tout être quel qu'il soit est androgynie, puisqu'il perd le contrôle de son masque social :

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁷⁶ BUTLER J., *op. cit.*, p. 165.

²⁷⁷ Ainsi, pour Butler, la performance n'est pas obligatoirement consciente ; elle résulte de l'assimilation par l'individus de certaines normes sociales.

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 pas dans l'ignorance d'elles-mêmes. Pareillement pour l'homme... Ô grâces d'un homme endormi, je vous revois encore ! Du front à la bouche, il n'était derrière ses paupières fermées que sourire, nonchalance et malice de sultane en moucharabieh...²⁷⁸

Celles qui, même en pleine possession de leurs moyens, embrassent leur androgynie sont peu nombreuses : Colette n'en cite que deux. La première est son amie Marguerite Moreno, qui s'endort après leur conversation au sujet du « danger d'homosexualité » qu'elles représentent :

Son regard puissant et sans sexe s'amollit à peine au moment où elle appuya la tête sur le dossier du fauteuil, [...]. Sommeil assis, sommeil accoudé, sommeil des soucieux, des fatigués, des responsables... Elle ressemblait, en dormant, un peu au Dante, un peu à un hidalgo fin, un peu au Saint-Jean-Baptiste vu par Léonard de Vinci.²⁷⁹

Cette description érige presque Marguerite Moreno au rang d'Être supérieur, de divinité : le saint Jean-Baptiste de De Vinci est une figure de la peinture bien connue, androgyne à tel point que certains maintiennent fermement que c'est en réalité Marie-Madeleine qui est attablée à droite du Christ lors de *La dernière Cène*. À première vue, le rapprochement avec Dante pose question. Toutefois, William Blake, précurseur du romantisme en Angleterre, a produit une série d'illustrations sur base de la *Divine Comédie* en 1824 ; l'artiste, qui emprunte également à l'ésotérisme l'idée d'un Être originel, choisit de représenter le poète florentin du 13^e siècle sous des traits extrêmement androgynes. Nous avançons qu'il s'agit d'une preuve du contact de Colette avec l'œuvre de l'anglais plutôt que d'une simple coïncidence, étant donné la grande circulation des travaux de Blake. Ainsi, au-delà d'une dissimulation de son sexe par des vêtements masculins, Marguerite Moreno est dotée d'un visage et d'un physique intrinsèquement équivoques : elle n'est extérieurement comparée qu'à des hommes présentant des traits fins et donc féminins. Cette androgynie véritable semble être la source d'une fatigue de l'existence et d'une angoisse. Voici d'ailleurs ce que Colette dit à propos de la

²⁷⁸ COLETTE, *Ces plaisirs...*, op. cit., p. 61.

²⁷⁹ *Ibid.*

Chevalière²⁸⁰, une « femme à dégain de beau garçon »²⁸¹ qui prend, dans le récit, une importance capitale en ce qu'elle est le terreau de réflexions de la narratrice quant à ces êtres « entre-deux-genres » :

Anxieux et voilé, jamais nu, l'androgynisme erre, s'étonne, mendie tout bas... Son demi-pareil, l'homme, est prompt à s'effrayer, et l'abandonne. Il lui reste sa demi-pareille, la femme. Il lui reste surtout le droit, même le devoir, de ne jamais être heureux. Jovial, c'est un monstre. Mais il traîne incurablement parmi nous sa misère de séraphin, sa lueur de larme. [...] - Je ne suis ni cela, ni, hélas, autre chose... disait la Chevalière [...]. Elle est celui, - ou celle - qui n'a point de semblable. [...] - Quand même, soupire parfois la solitaire, il ne faut pas que je me plaigne, - j'aurai été un mirage...²⁸²

Ce personnage, et principalement dans cet extrait, rappelle grandement la Séraphîta de Balzac. Colette ne déclarait-elle pas, lors d'un entretien avec André Parinaud, être « née dans Balzac » ? Plus encore, ne s'interrogeait-elle pas sur l'immense influence que l'auteur de *La Comédie humaine* pût avoir sur sa propre œuvre ? « Comment mesurer l'action que peut avoir sur vous un être, une œuvre que vous aimez ? Peut-être dangereuse, tutélaire ? Mais je ne saurais pas vous en parler lucidement »²⁸³, assurait-elle encore. De Séraphîta, la Chevalière a la solitude, la tristesse et la « monstruosité »²⁸⁴. Mais elle présente aussi une asexualité, un « très naturel platonisme » qui ne lui permet pas l'épanouissement affectif à cause du « salace espoir des femmes »²⁸⁵ ; quant aux hommes, face à cette personne dont ils ne comprennent pas la nature, ils fuient. Si l'androgynisme est un être complet, extrêmement valorisé, il évolue dans un monde essentiellement peuplé de « moitiés » : il est voué à la solitude qui, comme annoncé dans *La Fin de Chéri*, est indissociable de la pureté²⁸⁶. Pourtant, il exerce sur ceux et celles qu'il côtoie une

²⁸⁰ Bien qu'il faille se garder, dans le cadre d'une étude de l'œuvre de Colette, de lier hâtivement fiction et réalité biographique, il est toutefois avéré que se cache sous ce pseudonyme Mathilde de Morny, dite Missy, avec qui l'auteurice a entretenu une très longue relation amoureuse (entre 1905 et 1941).

²⁸¹ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 68.

²⁸² *Ibid.*, pp. 70-71.

²⁸³ COLETTE, *Mes vérités : entretiens avec André Parinaud*, Paris, Écritures, 2014. Sur les références à Balzac dans l'œuvre de Colette, voir HOUSSA N., « Balzac et Colette », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 60, no. 1, 1960, pp. 18-46.

²⁸⁴ Colette qualifie souvent de monstres les personnages de ses récits qui s'éloignent de la norme sexuelle sociale : nous l'avons déjà vu avec les homosexuels. Voir LEYS V., « Les monstres de Colette », dans KRISTEVA J., dir., « Notre » Colette, Rennes, PUR, 2004, pp. 59-71.

²⁸⁵ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op. cit.*, p. 68.

²⁸⁶ Cf. p. 23.

puissante séduction²⁸⁷, sans doute grâce à une beauté angélique, divine, qui rappelle l'idéal antique : Marguerite Moreno est comparée à des figures-mythes de l'histoire de l'art quand la Chevalière est « pâle sans tache ni rougeur, pâle à la manière de certains marbres romains anciens, imprégnés de lumière »²⁸⁸. À la fin du récit de Balzac, l'héroïne se meurt en ange et rejoint le monde céleste ; la Chevalière de Colette, portant sa « misère de séraphin », se conçoit comme un mirage voué à disparaître d'un monde où elle ne trouve pas d'alter-ego.

3.5. Conclusions : dépasser une opposition

Le travestissement, qui s'inscrit dans une démarche vouée à « dissimuler son sexe », pourrait faire partie du spectre de l'androgynie. Pourtant, Colette ne voit dans cette pratique aucune espèce de légitimité : le travesti se « déguise » pour transcender socialement son identité. Ce faisant, il entretient la lutte des sexes en creusant le fossé entre les deux pôles du système genré binaire : les femmes du cercle lesbien imitent l'homme et Bouboule la femme en mobilisant tous les stéréotypes associés au sexe « singé ». Les travestis sont donc pour l'auteurice des images artificielles et superficielles du sexe opposé ; elle manifeste un rejet plus virulent encore vis-à-vis des travesties, chez qui cette « androgynie de surface » est l'instrument inefficace voire contre-productif de revendications politiques et trouble l'ordre social.

Le véritable androgyne colettien est loin de ressembler au travesti : les habillements masculins de Marguerite Moreno et de la Chevalière sont le reflet d'un « véritable hermaphrodisme mental ». La complétude de l'androgyne est paradoxale : elle en fait un être sexuellement autosuffisant, débarrassé du poids des désirs de la chair, mais le condamne aussi à la solitude affective dans une société de « demi-pareils » assoiffés de rapports charnels. Il est donc à la fois monstre, lorsqu'il évolue dans la société du temps, et ange, « idéal » dans l'esprit de Colette : il dépasse en effet l'opposition femme/homme, les réconcilie dans un même corps cherchant à combler ses besoins affectifs par un amour qui, délaissant la menaçante sexualité, atteint la perfection et la pérennité de l'union amicale vécue dans l'enfance et la vieillesse.

²⁸⁷ COLETTE, *Ces plaisirs...*, *op.cit.*, p. 70.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

4. Conclusions générales

4.1. Un monde androgyne : la solution ?

Il nous apparaît que se dégagent de cet ensemble d'œuvres deux grands paradigmes au niveau des rapports entre les sexes. Le premier, négatif et destructeur, est associé à l'âge adulte : il englobe le plaisir sexuel, l'amour et le mariage, l'emprisonnement dans une expression de genre fixée par la société et dépendante du sexe biologique, la menace de la perte de l'Autre. Le deuxième, le paradigme positif et synonyme d'entente, est inspiré du royaume idyllique de l'enfance (et de la vieillesse) : on y trouve l'androgynie, l'amitié, la chasteté au profit du plaisir des cinq sens et l'absence d'angoisse de séparation.

L'homosexualité constitue un compromis qui semble *a priori* adaptable à la société du temps : elle appartient en effet partiellement au paradigme positif. Elle permet de réconcilier hommes et femmes en les débarrassant de l'amour et du mariage au profit de l'amitié (dans *Ces plaisirs...*, la narratrice trouve de vrais amis auprès des « nègres » de Willy) ; au sein d'un couple constitué de deux personnes du même sexe, la gémellité des esprits rend possible l'intercompréhension et celle des corps met les amoureux à l'abri de la séparation forcée en même temps qu'elle « rassure la volupté ». Mais si la sexualité entre les Dames de Llangollen est quelque peu considérée par Colette, elle n'évoque pas du tout les rapports charnels entre hommes : l'idéal est la chasteté, ou dans tous les cas un détachement de l'attraction sexuelle au profit des sentiments sincères (assimilés à une « parenté ») et du respect mutuel. La gémellité des corps rappelle également l'enfance paradisiaque, période dorée durant laquelle petits garçons et petites filles ne différaient pas aussi radicalement et ne mêlaient pas l'amour et le plaisir physique à leur profond attachement amical. Mais l'homosexualité ne résout pas réellement le conflit entre les sexes : Colette montre que les femmes en particulier ne parviennent pas à se passer amoureusement de l'homme, à moins de s'en isoler dans un « hors-temps » et « hors-lieu » mythiques. Il demeure, au mieux, la « menace » ultime qui plane sur les couples lesbiens ; au pire, le modèle singé.

Ainsi, si les travestis ne réconcilient en aucun cas hommes et femmes, voire accentuent la lutte des sexes, l'œuvre de l'autrice semble présenter comme « idéal » un monde qui serait peuplé d'androgynes. Complets, ils sont les seuls à potentiellement permettre à la société de s'inscrire entièrement dans le paradigme positif par leur chasteté, la sincérité de leurs sentiments qui d'apparentent à une profonde amitié et un « entre-deux-genres » comparable à celui de l'enfance. Mais Colette montre que cette idée n'est que chimère : dans la structure sociale contemporaine, les androgynes comme la Chevalière sont des « monstres » et, voués à la solitude, ils ne côtoient que des « demi-pareils ». Ils demeurent des êtres exceptionnels, mythifiés par une écrivaine en quête d'un monde apaisé.

4.2. Colette : un pseudonyme qui reflète une position ambivalente

Nathalie Heinich montre dans son article *Femmes et écrivains*²⁸⁹ que nombre d'autrices actives au début du 20^e siècle ne signent pas leurs productions de leur véritable nom : comment être reconnues comme indépendantes dans leur activité littéraire quand celui-ci renvoie inévitablement à leur père ou à leur mari ? S'inventer un nom, c'est s'affranchir, c'est éviter d'être située dans une lignée familiale ou sous la coupe d'un homme. De plus, ressentant le besoin de faire disparaître jusqu'à leur identité de femmes pour éviter un jugement de la critique qui tiendrait compte de leur sexe, nombre d'entre elles optent pour un pseudonyme ambigu ou radicalement masculin.

Si Gabrielle Sidonie Colette ne signe pas de son nom complet, celui qu'elle choisit est d'une construction extrêmement complexe : il s'agit d'un prénom féminin, mais aussi de son véritable patronyme. Selon Heinich, « on retrouve là l'écho de la double et contradictoire filiation de Gabrielle Sidonie Colette, entre un père se disant écrivain mais n'écrivant pas, [...] et une mère nullement écrivain mais écrivant très bien »²⁹⁰. Nous avançons, pour aller plus loin, que le pseudonyme choisi par Colette reflète une double ambiguïté : à la fois celle de son identité de genre revendiquée (un « hermaphrodisme

²⁸⁹ HEINICH N., « Femmes et écrivains : écriture et indépendance », dans RACINE N. et TREBITSCH M., dir., *Intellectuelles : du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, 2004, pp. 137-155.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 149.

mental ») et celle de sa position entre conservatisme et progressisme. En effet, si elle choisit un pseudonyme pour s'émanciper après son divorce de Willy, « Colette » permet encore de la rattacher à son père. Ceci s'explique certainement en partie par le culte voué par l'autrice à son enfance.

Dans les diverses œuvres étudiées, nous avons constaté que Colette pouvait faire preuve d'un certain conservatisme : si elle soulève les nombreuses différences entre hommes et femmes, ce n'est pas pour revaloriser ces dernières. Elle émet un certain nombre d'opinions misogynes : par exemple, lorsqu'elle place la femme en éternelle dépendante amoureuse de l'homme ou lorsqu'elle érige le masculin en « neutre ». Toutefois, nous avons vu que l'autrice dépassait les assimilations homme/esprit et femme/corps par un jeu de subversion ; nous ajoutons qu'il existe dans l'œuvre de Colette une obsession du « mental ». « Observer le monde jusqu'à se l'approprier, physiquement d'abord [...], mentalement ensuite à travers la contemplation, éloigne de la pure abstraction »²⁹¹, résume Yannick Resch. Cette préoccupation se retrouve à notre avis dans les teintes bleutées données à plusieurs récits (comme *Le Blé en herbe* et *La Naissance du jour*) : « C'est parce qu'elle est bleue et que vous aimez à vous entourer de bleus différents... » (Pléiade, t. III, p. 320) dit Hélène Clément à la narratrice en lui apportant une étude ; « Le bleu, c'est mental. Le bleu ne donne pas faim, ne rend pas voluptueux », affirmait Colette à son ami Vial plus tôt dans le récit (p. 313). Ainsi l'autrice, en tant que femme, prend soin de démontrer l'importance de l'esprit dans son expérience en privilégiant le plaisir des cinq sens.

Bien entendu, ceci va paradoxalement de pair avec une condamnation pour le moins conservatrice du plaisir sexuel et de tout ce qui tient du « foudre », qui s'inscrit selon Colette purement dans le physique et l'artificiel - comme le travestissement. Elle préfère la contemplation, pratique le culte du « désir » sans passage à l'acte. Pour résoudre la lutte des sexes, elle paraît privilégier les solutions qui neutralisent le problème : la chasteté et même l'androgynie, qui mène à l'indifférenciation. De la même manière, si elle a pleinement conscience de vivre dans une société patriarcale, elle ne semble pas considérer l'affrontement comme une solution : il perturberait violemment l'ordre social. Elle valorise le retrait, l'isolement, comme l'ont choisi les Dames de Llangollen.

²⁹¹ RESCH Y., *op. cit.*, p. 136.

L'autrice a néanmoins une série d'intuitions qu'il importe de souligner, à commencer par celle du « genre », concept qui ne sera usité dans le domaine des sciences humaines en France qu'à l'approche du 21^e siècle alors qu'il apparaissait déjà en Angleterre à la fin des années 1980²⁹². Nous avons également parlé de la manière dont elle annonçait le « continuum lesbien » d'Adrienne Rich et la théorie *straight* de Monique Wittig en entrevoyant dans l'homosexualité féminine, actualisée chez elle comme une intense amitié ou parenté plus qu'une relation sexualisée, une source potentielle d'émancipation féminine en ce qu'elle tisse entre les femmes un puissant lien de solidarité qui permet de s'élever. Colette pressent aussi, devançant Judith Butler, la performativité du genre.

Une œuvre naît et s'inscrit dans un contexte déterminé, mais peut être relue dans un contexte tout autre : toute relecture est une interaction et toute interaction est créatrice de sens. « Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique [...], mais un espace à dimensions multiples [...] »²⁹³, disait Roland Barthes. Complexe et à bien des égards visionnaire, l'œuvre de Colette, « insaisissable Colette »²⁹⁴, ne peut qu'être encore plus efficacement appréhendée à l'aide des outils conceptuels que nous développons aujourd'hui en matière de genre et de sexualité, qui permettent de mieux en saisir les subtils rouages.

²⁹² THÉBAUD F., « Genre et histoire en France. Les usages d'un terme et d'une catégorie d'analyse », dans *Hypothèses* [En ligne], vol. 8, no. 1, 2005, pp. 267-268. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-267.htm>.

²⁹³ BARTHES R., « La mort de l'auteur » [1968], dans *Œuvres Complètes III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, pp. 40-45.

²⁹⁴ TAMAGNE F., « Colette, l'insoumise », dans *L'Histoire* [En ligne], vol. 277, no. 6, 2003. URL : <https://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2003-6-page-050.htm>.

Bibliographie

- **Œuvres de Colette**

COLETTE, *Ces plaisirs...*, Paris, Ferenczi & Fils, 1934.

COLETTE, *Le Blé en herbe*, Paris, J'ai Lu, 1974.

COLETTE, *Œuvres*, BRUNET A. et PICHOS C., coord., tomes II et III, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1986 et 1991.

- **Sources papier**

ALBERT N., « À la recherche du genre perdu : figures de l'entre-deux dans l'œuvre de Colette », dans *Cahiers Colette*, no. 31, Rennes, PUR, 2009.

BARTHES R., « La mort de l'auteur » [1968], dans *Œuvres Complètes III, 1968-1971*, Paris, Seuil, 2002, pp. 40-45.

BONNET M.-J., *Les Relations amoureuses entre les femmes*, Paris, Odile Jacob, 2001.

BUTLER J., *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006.

CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972.

CHALON J., *Colette. L'éternelle apprentie*, Paris, Flammarion, 1998.

COLETTE, *Mes vérités : entretiens avec André Parinaud*, Paris, Écritures, 2014.

DEL CASTILLO M., *Colette, une certaine France*, Paris, Gallimard, 1999.

DUBY G. et PERROT M., dir., *Histoire des femmes en Occident*, tome 5 : THÉBAUD F., dir., *Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, 2002.

DUCREY G. et DUPONT J., dir., *Dictionnaire Colette*, Paris, Garnier, 2018.

EMONT N., « Les aspects religieux du mythe de l'androgynie dans la littérature de la fin du XIX^e siècle », dans *L'Androgynie dans la littérature, Colloque de Cerisy*, Paris, Albin Michel, 1990.

HARRIS E., *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, A. G. Nizet, 1973.

HEINICH N., « Femmes et écrivains : écriture et indépendance », dans RACINE N. et TREBITSCH M., dir., *Intellectuelles : du genre en histoire des intellectuels*, Bruxelles, Complexe, 2004, pp. 137-155.

HUMBERT P., *Homosexualité et psychopathies*, Paris, A. Coueslant, 1935.

JULY J., « Les gestes androgynes de l'enfant chez Colette », dans *Cahiers Colette*, no. 31, Rennes, PUR, pp. 115-130.

KRAUTHAKER M., *L'identité de genre dans les œuvres de Georges Sand et Colette*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LEGRAND L., *L'homosexualité dans la vie et l'œuvre de Marcel Proust, une « sale tante » au grand cœur*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017.

MONNEYRON F., *L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, ELLUG, 1994.

RESCH Y., « L'anti-intellectualisme de Colette », dans *Cahiers Colette*, no. 27, Rennes, PUR, 2005, pp. 131-139.

SAND G., *Lélia*, Paris, Classiques Garnier, 1833.

SEGARRA M., « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française », dans *Feminismo/s*, no. 34, décembre 2019, p. 83.

S.A., *Le savoir-vivre et la politesse dans toutes les circonstances de la vie, chez soi, sans le monde et dans les cérémonies de l'état civil*, Paris, Théodore Lefèvre et Cie, 1884, p. 14.

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

WITTIG M., *La pensée straight*, Paris, éd. Amsterdam, 2018.

- **Sources électroniques**

ALBERT N., « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine* [En ligne], vol. 53, no. 4, 2006, pp. 87-105. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4-page-87.htm>.

BARD C., « Le "DB58" aux Archives de la Préfecture de Police », dans *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], no. 10, 1999. URL : <http://journals.openedition.org/clioclio/258>.

BORILLO D., *Histoire juridique de l'orientation sexuelle : conférence dans le cadre de la formation continue de l'École Nationale de la Magistrature* [En ligne], Paris, 2016. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01398557>.

CHILAND C., « La construction de l'identité de genre à l'adolescence », dans *Adolescence* [En ligne], vol. 32, no. 1, 2014, pp. 165-179. URL : <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2014-1-page-165.htm>.

DUMOULIÉ C., « La loi de la jouissance », dans C. DUMOULIÉ, dir., *Don Juan ou l'Héroïsme du désir* [En ligne], Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1993, pp. 40-50. URL : <https://www.cairn.info/don-juan-ou-l-heroisme-du-desir-9782130460954-page-40.htm>.

FOURNIER M., « Colette : de la guerre 1914-1918 au féminisme », dans LATTA C., dir., *La guerre 1914-1918, et après... : Actes du « Colloque du printemps de l'histoire 2018 »*, *Cahiers de Village de Forez*, no. 169, 2018, pp. 7-16. URL : <http://forezhistoire.free.fr/images/Fournier-Marc-CVDF-169-Colette-2018.pdf>.

GOURNAY A., « Don Juan et ses doubles au XX^e siècle : questionnements identitaires et déconstruction du mythe », dans *Revue de littérature comparée* [En ligne], vol. 350, no. 2, 2014, pp. 185-198. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2014-2-page-185.htm>.

HOUZIAUX A., « L'idéal de chasteté dès les débuts du christianisme, pourquoi ? », dans *Études théologiques et religieuses* [En ligne], tome 83, 2008/1, pp. 73-103. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2008-1-page-73.htm>.

JASSER G., « Le mythe de l'androgynie et la consécration des genres dans le roman français de l'entre-deux-guerres », dans *Nouvelles Questions Féministes* [En ligne], vol. 23, 2004/1, pp. 83-102. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2004-1-page-83.htm>.

KRISTEVA J., « Colette, reine de la bisexualité ». URL : <http://www.kristeva.fr/colette-une-reine.html>.

LE BLANC A., MIEYAA Y. et ROUYER V., « Socialisation de genre et construction des identités sexuées. Contextes sociétal et scientifique, acquis de la recherche et implications pratiques », dans *Revue Française de pédagogie* [En ligne], no. 187, 2014, pp. 97-137. URL : <http://journals.openedition.org/rfp/4494>.

MARCUS S., « Entre femmes : l'amitié et le jeu du système dans l'Angleterre victorienne », dans *Revue d'histoire moderne & contemporaine* [En ligne], vol. 53-4, no. 4, 2006, pp. 32-52. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4-page-32.htm>.

PEIRETTI-COURTIS D., « Corps noirs, virilité et pouvoir dans la littérature médicale à l'époque coloniale », dans *Itinéraires* [En ligne], no. 2 et 3, 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/6605>.

RICH A., « La contrainte à l'homosexualité et l'existence lesbienne », dans *Nouvelles questions féministes* [En ligne], no. 1, mars 1981, pp. 15-43. URL : <http://www.jstor.org/stable/40619205>.

ROSENEIL S., « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », dans *Nouvelles Questions Féministes* [En ligne], vol. 30, no. 2, 2011, pp. 56-75. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2011-2-page-56.htm>.

ROSNER A., « Le péril d'être "deux" : Le corps sensuel et le mariage dans *La femme cachée* de Colette », dans *Dalhousie French Studies* [En ligne], vol. 76, 2006, pp. 39-49. URL : <http://www.jstor.org/stable/40837745>.

ROUYER V. et ZAOUCHE-GAUDRON C., « L'identité sexuée du jeune enfant : actualisation des modèles théoriques et analyse de la contribution paternelle », dans *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], vol. 31, n. 4, 2002. URL : <http://journals.openedition.org/osp/3400>.

SEGARRA M., « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française », dans *Feminismo/s*, no. 34, décembre 2019, pp. 79-96. URL : <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/100417>.

SOHN A.-M., « "La Garçonne" face à l'opinion publique : type littéraire ou type social des années 20 ? », dans *Le Mouvement social* [En ligne], no. 80, pp. 3-27. URL : <http://www.jstor.org/stable/3807229>.

TAMAGNE F., « Colette, l'insoumise », dans *L'Histoire* [En ligne], vol. 277, no. 6, 2003. URL : <https://www.cairn.info/magazine-l-histoire-2003-6-page-050.htm>.

TAMAGNE F., « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* [En ligne], vol. 75, no. 3, 2002, pp. 61-73. URL : <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-61.htm>.

THÉBAUD F., « Genre et histoire en France. Les usages d'un terme et d'une catégorie d'analyse », dans *Hypothèses* [En ligne], vol. 8, no. 1, 2005, pp. 267-276. URL : <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-267.htm>.

THÉBAUD F., « Penser les guerres du XXe siècle à partir des femmes et du genre. Quarante ans d'historiographie », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], vol. 39, 2014, pp. 157-182. URL : <http://journals.openedition.org/clio/11914>.