

Andrea Oberhuber

Colette vagabonde

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Cf. p. 249-250

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

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

La mise à distance de l'éternel féminin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le génie de Colette...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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