



HAL
open science

Les distorsions du genre dans les premiers romans colettiens

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. Les distorsions du genre dans les premiers romans colettiens. La Littérature en bas-bleus (Tome III), Romancières en France de 1870 à 1914, Garnier, pp.207-224, 2017, 9782406063087. hal-03174605

HAL Id: hal-03174605

<https://hal.science/hal-03174605>

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les distorsions du genre dans les premiers romans colettiens

Colloque international « La littérature en bas-bleus 3, 1870-1914 », octobre 2013,

Université Lille 3 (A. Del Lungo et B. Louichon dir.)

La Littérature en bas-bleus (Tome III), Romancières en France de 1870 à 1914, Classiques Garnier, 2017, p. 207-224

MARIE-FRANÇOISE BERTHU-COURTIVRON

CIREFE, Université Rennes 2 (CELLAM)

L'œuvre de Colette commence en 1900, à une époque où la question du genre est déjà très à la mode dans une élite intellectuelle et artistique parisienne. Amie de Rachilde, Renée Vivien, Nathalie Clifford-Barney, Lucie Delarue-Mardrus, Colette joue dans son œuvre sur un brouillage constant de repères entre les sexes, au point qu'elle y consacra trente ans plus tard un essai, *Le Pur et l'Impur*, genre littéraire pour lequel elle professait n'avoir aucune compétence. Ce sujet délicat l'a suffisamment interpellée pour qu'elle rompe ainsi sa prétendue inaptitude à théoriser.

Deux unités romanesques se succèdent dans ces débuts de Colette romancière, de 1900 à 1913. Le cycle des *Claudine* est le plus long et couvre cinq romans jusqu'en 1907 : côté femmes, deux doubles, Claudine et Annie, qui choisissent deux formes opposées de positionnement par rapport au modèle social. L'autre unité romanesque sera concentrée sur une seule héroïne, Renée, qui connaît elle-même dans deux romans complémentaires (*La Vagabonde* en 1910 et *L'Entrave* en 1913) les deux volets opposés d'une alternative nouvelle, entre soumission et rébellion aux normes de genre. Notons que c'est dans ce cycle qu'apparaît pour la première fois un discours presque théorique sur ce sujet, en parallèle d'une réflexion méta-textuelle sur la pratique difficile de l'écriture, qui en redouble l'intérêt : si Robbe-Grillet situe en 1910 l'émergence d'un nouveau type de roman inauguré par Proust (*Pour un nouveau roman*, « A quoi servent les théories »), *La Vagabonde* illustre à cette date – par ce double questionnement, féminin et littéraire – sa propre entrée dans le roman moderne.

Sur cette période nous allons étudier d'abord les attendus du genre : comment ces deux cycles illustrent les constructions sociales prévues pour chaque sexe et la façon dont ces artifices sont intériorisés, *naturalisés* par chacun. Puis nous évoluerons vers des formes plus subversives de permutation de genre, observerons quelques mascarades spectaculaires avant d'achever sur une utopie inattendue : la synthèse en un être parfait doté de tous les attributs du genre.

Le rôle d'émulation comme caution du genre

Le désir d'imiter ses semblables garantit la perpétuation du système et commence dès la puberté. Ainsi Claudine adolescente sait-elle déjà jouer le rôle de la séduction : « [...] je cambre ma taille et je secoue mes boucles. Il faut bien amuser ce garçon. » (*CIE*, 46). L'esprit de compétition est facteur de surenchère ; avec ses camarades d'école elle se lance dans de fréquents « concours » : alors qu'elles sont toutes assez plates (pour Anaïs c'est le « Sahara », et Claudine n'a pas plus « de seins qu'un garçon un peu gras »), elles referment leur corsage, « l'exhibition terminée », « avec l'intime conviction, chacune, d'en avoir beaucoup plus que les trois autres » (*CIP*, 263). Colette se plaît aussi à reporter sur l'espace social les valeurs fondatrices du système puisque pour la fête de fin d'année, lorsque le village se pare et se décore, l'auteure attribue aux rues un désir qu'elle

suggère féminin de rivaliser entre elles : si l'une tapisse ses maisons de branches, « furieuse alors, la rue du Cloître perd toute mesure » et se fait aussi une charmille moussue (*CIE*, 197). Annie admire aussi chez sa belle-sœur Marthe la rage de l'emporter : « Elle a voulu être la plus belle... » (*CIV*, 45).

Le roman colettien souligne l'objectif de clonage, encouragé par la mode, auquel la société invite les femmes : Marthe « surveille », aux réunions mondaines, « les chapeaux qu'elle copiera, à la maison » (*CIV*, 36). Et la couturière veut flatter Claudine en la déclarant par ses robes « tout à fait comme Polaire » (*CIP*, 298), ce qui rappelle comiquement l'effet de duplication entre les deux femmes imaginé par le mari de Colette (qui les promenait en *twins*, habillées à l'identique)¹. Dans le roman, les femmes sont souvent vues en groupes similaires, marchant « deux par deux, trois par trois » qu'il s'agisse du collectif des « bigouden fraîches et noires » entrevues par Claudine à Belle-Ile (*RS*, 234), ou des jeunes femmes à la mode qu'observe Renée, « l'une en vert, l'autre en jaune, court-vêtues, marchant sur leurs talons risibles, à petits pas courts et douloureux », entravées par la mode qui les empêche d'avancer (*En*, 21). Bariolées différemment mais comparables sur le fond, ces femmes traversent l'existence façonnées par la norme sociale. A la limite, ce dernier exemple n'est qu'une variation de la version adolescente où encore à l'école, pour fêter l'arrivée du ministre, Claudine et deux camarades avaient été choisies pour porter, chacune par sa robe et ses accessoires, une couleur du drapeau français (*CIE*, 207) : les trois adolescentes (il n'y avait pas de garçon), dont le corps s'affichait comme emblème métonymique de la République, devenaient les porte-drapeau du système social dont elles arboraient fièrement les valeurs.

Le dilemme de se couler ou non dans le moule est réparti sur deux types d'héroïnes. Il y a celles qui ont intériorisé le formatage social, comme Annie : avec ses yeux « [c]lairs, comme un flacon vide » (*CIV*, 112), elle reconnaît cette vérité du genre qu'elle incarne (« Quand on n'a rien à soi, comme moi, on espère tout d'autrui... » *ibid.*, 124) ; muette au sens propre comme au sens figuré, elle représente une sous-catégorie du genre. Mais il y a en a d'autres plus délurées qui tentent de donner le change alors qu'elles ne présentent que la variation d'un modelage plus sophistiqué, « bavardes au sens propre » et « muettes au figuré »². Nulle surprise, dès lors, à ce que ce motif même – de la distance à garder face au modèle du genre – soit l'enjeu d'un débat interne dans tous les romans. Claudine déclare en effet « mépriser [s]es sœurs » (*RS*, 204) et cultive la différence. Néanmoins toute une dialectique de la ressemblance l'agite et ce, dès l'adolescence où elle a beau condamner ses semblables (« Dieu, que les femmes sont bêtes ! »), elle fait une « constatation » « bien humiliante » pour elle, d'éprouver « une vague fierté » à ses premiers succès amoureux (*CIE*, 128). Une décennie plus tard Renée reprendra le débat en des termes semblables : « Et me voilà partie à généraliser, bien fémininement. Tant mieux ! Il y a comme cela des heures où je me plais assez en femelle. » (*En*, 12) : il semble que le recours à un essentialisme féminin de nature universelle³ serve de caution, de gage contre le vertige d'un destin solitaire ; mais on perçoit l'ambiguïté, et le parti pris de dévaloriser ce dont elle se réclame en même temps. Elle donne aussitôt la clé de cet essentialisme qu'elle veut faire croire spontané (*naturel*), et qui est intéressé : « C'est comme si je constatais que je peux encore servir à quelque chose, amoureuxment parlant. » (*ibid.*) L'auteure souligne la contradiction auquel le genre condamne la femme dite dans le texte

¹ Dans *Mes apprentissages*, Colette raconte qu'elle et Polaire avaient « trois “tenues” identiques » et que leur « manager » (Willy) les « menait, « vêtues de pareil » au restaurant ou au théâtre. Dans ce cas de mise en scène parodique au premier degré, l'objectif auto-promotionnel est tellement caricatural et imposé aux deux femmes instrumentalisées qu'il leur est impossible d'y souscrire ; mais si la narratrice, grâce à une lucidité aguerrie, se plie à l'exercice, elle constate les réticences de sa complice : « par répugnance saine » Polaire progressivement « esquivait les sorties et le dîners en trio », ce qui obligea Willy (« Homme de principe et d'ingéniosité »), à la formation d'« une figurante, une sous-twin » (*MA*, 236, 237, 255) et au « rassortiment » des « sosies d'occasion » (256). Pour que les femmes soient des clones probants et durables, il faut donc qu'elles aient l'illusion de choisir librement leur conformité.

² HERMANN, Claudine, *Les Voleuses de langue*, Des Femmes, 1976, p. 19.

³ Voir MILLER, Nancy, *Subject to change, Reading feminist writing*, Columbia University Press, NY, 1988.

« intelligente » (que ce soit Claudine : *CIE*, 145 ou Renée : *En*, 131). Dans le roman suivant l'amant, pourtant bénéficiaire du jeu de rôle, saura mettre au jour le double langage de la femme qui prétend se singulariser par rapport aux lois du genre (*En*, 76). Les plaisirs de la séduction restent l'obstacle empêchant l'héroïne de se croire totalement supérieure, comme elle le voudrait, aux autres femmes.

Les implications sociales se perpétuent par une mimesis élémentaire grâce au jeu de rôle. Ainsi Claudine, toute garçonne qu'elle est, « joue à la dame » dès qu'elle arrive à Paris (*CIP*, 298). Dans cette mise en scène les accessoires sont, comme au théâtre, essentiels et les hommes sont aussi victimes de ce jeu, tel Léon qui s'achète des gants trop petits pour mettre en valeur ses mains (*CIV*, 42). On mesure l'importance des accessoires au désarroi des protagonistes quand ils en sont privés : le chapeau est perçu par la femme comme tellement *naturel* que Rézi ne quitte jamais le sien et confie qu'en cas d'incendie, « ça [lui] serait égal de courir dehors toute nue, mais pas sans chapeau » (*CIM*, 463). C'est seulement paré des artifices du genre que le sujet peut jouer la « performance » qui est attendue, selon « un processus qui demande beaucoup de travail pour finir naturalisé »⁴. Il est d'ailleurs étonnant de voir combien Colette a anticipé cette remise en cause de l'idée de *nature* : Claudine note que son père « s'étonne de [la] voir exister, “comme une personne naturelle” » (*CIE*, 37). Annie, autre mineure maintenue en enfance par le mariage, se libère progressivement et se met à parler « presque comme une personne naturelle » (*CIV*, 76), copiant ses semblables bavardes qui n'en ont pas moins intériorisé les habitudes sociales.

Le théâtre pratiqué professionnellement apparaît comme le support direct du jeu de rôle appris à l'école du genre. Ainsi, alors qu'Annie se laisse convaincre malgré elle de faire du théâtre, la scène où elle remplace au pied levé une actrice disparue se lit comme une parodie du genre : « Tu prends le rôle, on te colle une perruque rousse, je te serine la chose pendant quarante-huit heures, et on sauve la recette ! » (*RS*, 200) Il est suggestif que cet épisode montre l'influence exercée sur la femme dans l'intérêt de la société où elle devra tenir un rôle interchangeable, d'abord prévu pour une autre, ce qui suggère le nécessaire effet de clone. Alors que Claudine s'étonne : « Pourquoi n'avez-vous pas dit non ? », la réponse d'Annie suggère la force de la pression sociale :

« [...] tout le monde autour de moi, à me féliciter sans que j'eusse encore rien fait, à m'encourager, à me pousser ici, me tirer là [...]... Je me suis sentie vidée, arrachée de moi, accaparée par des gens qui se disputaient ma pauvre personnalité... » (*ibid.*)

Le théâtre apparaît comme l'espace d'une mise en abyme du jeu social où la dénaturation, perçue comme une violence et même un quasi-viol par l'intéressée, précède la prise en charge du rôle écrit pour une autre – autant dire pour toutes – ce laborieux travail de naturalisation du genre. Le partenaire de Renée au théâtre l'a bien compris, lui qui s'en fait une activité lucrative. Brague, devenu professeur, annonce en effet à Renée qu'il « appren[d] aux gonzesses et aux jeunes filles du monde à bien se tenir » : il se met à un bout de son atelier, elles à l'autre, et il leur crie : « “Venez à moi *en marchant naturellement*.” » (*En*, 57) La demande est apparemment compliquée pour des jeunes corps déjà formatés qui semblent avoir perdu le sens de leur *nature*, puisque « c'est tout juste si elles ne se cassent pas la g... en route », rapporte Brague moqueur (*ibid.*).

L'éducation au genre

Outre les professionnels d'appoint, les agents de formatage sont plus rituellement scolaires et familiaux. L'école communale est le temple des traditions genrées avec son lot d'activités manuelles spécifiquement sexuées – aux filles « l'assommante leçon de travail à l'aiguille » (*CIE*,

⁴ Butler, Judith, *Trouble dans le genre*, (trad.) La Découverte, 2005, p. 165.

70) ou bien de dessin où la consigne se limite à la « reproduction linéaire d'un objet usuel » (CIE, 77). A la fin de l'année, « la ville entière vient admirer [les] travaux exposés » : l'institution est la première matrice de la binarité des normes.

Quant à l'éducation familiale, Minne dans *L'Ingénue libertine* est la seule dans ces premiers romans à avoir une mère, mais si cantonnée à sa broderie qu'elle incarne la soumission délétère dont la fillette s'évadera de la façon la plus radicale, par un comportement symptomatique de la névrose adolescente que Beauvoir analysera plus tard (évasion folle, nocturne, dans le milieu social le plus opposé à son milieu d'origine et le plus trivial, qui est justement celui qui la fait fantasmer)⁵, risquant par cette transgression irréflectie sa vie et son avenir.

Les autres figures maternelles sont des éducatrices plus originales du genre. Mélie fait office de mère à Claudine qui a perdu la sienne : en tant que nourrice, elle est la représentante officielle du destin féminin et passe son temps à soupeser ses seins, comme en tic gestuel (un signe qu'elle, elle en a, à la différence des jeunes). Une preuve de sa supériorité tient à sa capacité de reconnaître les chatons mâles des femelles : « Mélie est infaillible. » (CIP, 361) Jetant « au bon endroit un coup d'œil sûr », la nourrice est la garante populaire de la distinction des sexes. Elle favorise par ailleurs toute intrigue sentimentale, prête à servir de relais et courir porter pour Claudine une correspondance interdite (« Son dévouement s'exalte à la pensée que je vais sauter le pas... » *ibid.*, 323). Si d'un côté elle apparaît comme la mère dévoyée, elle est en fait la gardienne la plus sûre du fonctionnement social. L'autre représentante maternelle, la grand-tante de Claudine, a une responsabilité directe dans l'éducation qu'elle donne à son petit-fils Marcel. Celui-ci situe en effet dans cette éducation reçue sa personnalité double : « Grand-mère m'a élevé – et elle continue – comme une petite fille. » (*ibid.*, 273) La dénaturation imputée à l'éducatrice semble la cause directe du double jeu, voire de la fourberie, puisque Marcel confie qu'il a pris l'habitude de recourir au mensonge pour satisfaire ses goûts. En fait ces deux figures maternelles sont parallèlement l'objet de distanciation puisque leur protégé/e se défaussera de leur modèle à leur insu.

Quant aux pères, éducateurs en titre, ils n'ont pas de message crédible sur le genre. Celui de Marcel tente vainement de compenser l'influence grand-maternelle en imposant la séparation sociale des normes sexuées. Ainsi il est celui qui, ayant volé le courrier de Marcel, découvre la preuve de son homosexualité et y réagit par une violence physique qui trahit son impuissance : « Il est entré dans une fureur de brute » se plaint Marcel, « il m'a giflé » (CIP, 318). Mais cette juste colère du genre, frustré d'une virilité à transmettre, est quelque peu discréditée dans le texte par le caractère justement ambigu du père, dans ce domaine même de la binarité de genre. La clairvoyante Claudine déplace les responsabilités éducatives en laissant percer la compromission paternelle : « C'est vous, donc, qui aurez légué à Marcel cette âme de fille coquette ? » A quoi le père répond avec cette coquetterie inconsciente qui lui est reprochée : « Oh ! Claudine ! demande-t-il un peu attristé, tu n'aimes pas mes défauts ? » Les pères, comme les mères adoptives, ont donc un rôle complexe et déjà ambigu d'éducateurs au genre dans les premiers romans colettiens qui illustrent déjà le double langage, l'équivoque, le pressentiment que l'identité sexuée n'est pas ce conte de fées qu'entretient la tradition sociale.

Il arrive que, par intérêt, le conjoint prenne en charge ce rôle d'éducateur ; ainsi Alain avant de partir en voyage laisse des consignes vestimentaires strictes à sa femme (s'il ne vise que la bienséance morale, la formulation en est révélatrice) : « Que rien » dit-il, « dans votre parure, n'autorise une confusion » (CIV, 41). Et Annie, renouvelant sa garde-robe de femme libérée, se souviendra que « [s]on mari préférait pour [elle] les talons Louis XV, plus féminins » et choisit donc plutôt des « gants masculins » (*ibid.*, 126). L'homme veille à l'étanchéité des identités comme au renforcement de leur spécificité pratique. Ainsi ce que reproche Jean à Renée dans *L'Entrave*,

⁵ Beauvoir (de), Simone, *Le Deuxième sexe*, Folio, (édit. 1996), tome 2 : « L'enfance » (p 45-52), « La jeune fille » (p. 105-130).

c'est de ne pas être plus féminine : « je suis toujours surpris... Viens sur mes genoux... surpris de te voir si peu de gestes de femme » (*En*, 115), espérant un investissement domestique et vestimentaire plus précis, qui incarne pour lui la fonctionnalité du genre.

Le brouillage des identités

Malgré le soin que les gardiens portent à l'étanchéité des normes sexuées, il ne cesse de s'introduire dans l'écriture colettienne une porosité des catégories. Le cumul des données, fréquemment défavorable aux femmes, n'est jamais aussi attractif que quand il concerne les normes du masculin. La travailleuse du peuple peut être inconsciemment porteuse d'une virilité due à sa condition : ainsi Annie est-elle intimidée par sa femme de chambre comparée à un « gendarme », qui « ferme les portes avec autorité » et « siffle, comme un cocher » (*CIV*, 83). L'étrangère, autre marginale du jeu social, cumule à peine plus subtilement les données des deux sexes : « la belle Suzy » réunit, sans harmonie, « de hautes jambes fines », un pied « gracieux », mais « une carrure d'officier prussien », et sa voix à elle seule, tantôt douce, tantôt dure, trahit la dualité inquiétante du personnage (*RS*, 225). Une autre marginale est également discréditée pour son discours trompeur qui revendique une forme de libération masculine ; dans *L'Entrave*, May, nouvelle figure rivale, tente de faire croire à sa supériorité : « “Je suis un vrai type, n'est-ce pas ?” » (*En*, 19). Mais elle a beau porter des « babouches d'homme » (*ibid.*, 18) (et cumuler en outre les signes de l'artifice interculturel avec sa « chemise roumaine sous sa robe japonaise »), May ne parvient pas à s'imposer comme autorité et n'obtient, des hommes comme des femmes, que cette condescendance qui dégonfle le personnage : « “Pauv' petit bonhomme” » dira Jean en la laissant tomber (*ibid.*, 72). On ne joue pas impunément avec les catégories de genre.

Seule Claudine semble opérer un croisement positif, mais laborieux, des identités sexuées. Adulte, elle sera fière de savoir qu'à l'école, les maîtresses apprennent encore aux filles qu'« il ne faut imiter ni les manières de garçon, ni la coiffure » de Claudine (*CIE*, 145). Pourtant la coiffure est féminine, avec de belles boucles, mais elle se plaît à ne pas les attacher, donnant l'impression déplorable d'être affranchie, ce que ne manque pas de lui reprocher l'examineur du brevet (« vous pourriez au moins les tresser, je crois ? » *CIE*, 113) : l'institution laisse peu de marge aux adolescentes en ce début de siècle, prévenues à la fois contre l'envie de ressembler à l'autre sexe, et contre une maturation trop précoce du leur. La suppression de cet attribut typique de la féminité, présenté comme accidentel, va sceller un vrai changement dans l'identité sexuée : la maladie contractée à Paris et sa maigreur nouvelle donnent à Claudine « l'air d'un pauvre petit garçon en jupe » (*CIP*, 248) ; en outre à cause de la fièvre, Mélie lui « a coupé les cheveux, avec ses ciseaux, tout contre la tête, comme elle a pu, en escaliers ! » (*ibid.*, 240) Claudine est tout d'abord effarée, et mesure la perte encourue en termes comparatifs de faire-valoir conventionnel du genre : « Mon Dieu, quelle chance que la grande Anaïs ne me voie pas ainsi garçonnisée, elle qui jalousait tant mes boucles châtaines » (*ibid.*). Mais paradoxalement au lieu de se laisser repousser les cheveux, elle va encore les recouper et assumer l'acte quasi-chirurgical qui confirme sa nouvelle identité. L'opération en elle-même a une importance symbolique car, refusant le coiffeur, Claudine n'hésite que sur l'instrument à prendre : les ciseaux de Mélie dont celle-ci se sert « pour couper les tripes de poulet et pour fendre les gésiers » « dégoutent » Claudine : en demandant à la nourrice de lui acheter « des ciseaux de couturière » (*ibid.*, 247), elle va, par ce patient et paradoxal travail sur soi, sortir de la monovalence en détournant les instruments du genre. Tel Narcisse à son miroir, Claudine se virilise et agence le double parfait qui la trouble elle-même avant de séduire d'autres compagnes : Luce d'abord, fascinée, la trouve « avec [s]es cheveux coupés » « tel qu'un gars » bien qu'elle ait « une figure de fille » *ibid.*, 331). Et Claudine découvre les conséquences imprévues de son ambivalence physique sur son orientation sexuelle supposée : « A cause de ma toison coupée, [...] les hommes se disent : “Elle est pour femmes.” » (*CIM*, 470-71) Claudine a beau s'insurger

contre cette « simplicité » de déduction, elle concrétise bientôt par sa liaison avec Rézi l'orientation sexuelle pressentie, comme en réponse nécessaire et ironique à l'attendu social.

Mis à part cet exemple féminin ponctuel, c'est surtout l'homme androgyne qui concentre le plus subtil dosage des repères genrés. Marcel suscite l'admiration de Claudine : « je ne verrai jamais de filles aussi belles que lui ! » (*ibid.*, 318) Ses « cheveux d'un blond de lune, sa peau translucide » (*ibid.*, 264) sont si séduisants qu'au début il se crée un semblant de suspense amoureux. Car la double inversion des attirances sexuelles annule les différences et rapproche en fait les cousins, Marcel paré des attraits d'une fille pour Claudine qui le trouve « presque tout pareil à la plus jolie de [s]es camarades d'école » et Claudine que Marcel ne trouve pas « un trop mauvais garçon » (*ibid.*, 268) : ce couple inédit cumule en fait les données subversives puisqu'il est aussi incestueux.

Claudine s'éloignera de cette inversion trop directe en troquant le fils pour le père : elle délaisse l'androgyne véritable, d'une pureté éphémère, en équilibre sur un seuil au bord duquel il ne saurait que basculer dans la caricature, sinon l'orgie, contre une version plus nuancée de l'homme viril et pourtant féminin. Claudine est séduite en effet par l'ambivalence positive de Renaud qui plaît aussi aux hommes (*CIP*, 368), « gracieux comme une femme aimante » (*ibid.*, 483), avec ses « mains adroites et féminines » (*CIM*, 510), ses « beaux bras forts qui semblaient d'une femme amoureuse » (*RS*, 246). La séduction réussie du modèle bisexué sera relayée en ce début d'œuvre par un autre personnage masculin, Jean, dont la féminité sera révélée soudainement à Renée grâce au port de lunettes (en voiture), comme si seul le travestissement occasionnel permettait paradoxalement de lever le voile du brouillage des identités sexuées : si les yeux sont masqués, Renée reconnaît qu'elle « n'avai[t] jamais vu combien la bouche » de Jean était « boudeuse, fine aux coins » ; elle découvre le menton « à la fois têtu et féminin » (*En*, 23). Lorsqu'elle se rappellera ce « visage à demi-masqué », l'usage extensif de l'oxymore qui réunit tous les contraires parviendra à rendre dans le discours cet étonnement de la femme devant le spectacle parfait. Jean rassemble en effet à la fois « la puissance un peu brutale » et « une faiblesse assez séduisante pour tout obtenir », dans lesquels elle reconnaîtra la preuve d'une double supériorité, à la fois physique et psychologique ; la récupération des avantages des deux sexes assure tous les pouvoirs et la conclusion rend hommage à cette domination achevée : « à n'en pas douter, c'est lui le *plus fort* » (*ibid.*, 40). Renée est en outre surpassée par l'élégance de Jean, lors de leur premier tête-à-tête : « C'est lui qui est paré ce soir » (*ibid.*, 80). La supériorité est totale, autant physique que vestimentaire, puisque Renée admire une beauté avec laquelle elle ne parvient pas à se mesurer : « Je riposte comme je peux », mais son regard de femme « a beau vis[er] et attein[dre] tout ce qui pêche » dans ce « beau visage d'homme » (*ibid.*, 73), les légers défauts aperçus ne parviennent pas à entacher le tableau et elle se sent lésée. Mirage de l'autre immunisé comme modèle du genre.

A cet exemple de perfection s'oppose le volet social de l'homme double : des figures caricaturales comme l'homme courtisane ou l'homme travesti sont deux variantes qui ne suscitent que distance et désaveu. Devant Max inactif et rentier, Renée rit à cette « idée baroque » que, entre eux deux, « c'est lui la courtisane » (*V*, 332) ; mais Jean lui-même, à ses débuts tapageurs, est vu par May couché « sur le dos, dans sa chemise violette de courtisane » (*En*, 19) – le héros n'ayant pas encore éclos à sa mission supérieure sous l'effet d'une conscience aiguë comme celle de Renée.

Le travesti ne bénéficie, quant à lui, d'aucune indulgence dans les premiers romans colettiens. Le cas le plus achevé, Charlie, l'ami de Marcel, a tellement travaillé son ambiguïté que son sexe est devenu indécélable. Au point que Claudine ayant découvert son portrait « cour[t] chercher la vénérable triloupe de papa » (garant absent du genre) pour continuer ses « fouilles » (*CIP*, 322-23) (la loupe rejoint les ciseaux comme instruments de cadrage du genre) : si « les hanches ne peuvent pas être masculines », les muscles du cou la « font hésiter davantage ». Elle n'y voit pas si clair que Mélie démêlant le sexe des chatons. C'est une lettre de Charlie, bourrée de fautes et d'allusions graveleuses, qui renseigne Claudine. Mais à la fin du roman, Marcel devient la réincarnation de Charlie : un deuxième portrait découvert le révèle « en dame byzantine », « le

front lourd de bijoux » (*CIM*, 522). Hésitant à nouveau sur le sexe (« elle, il... ah ! zut ! je ne sais plus... »), Claudine désavoue ce « détraquement moral qui va s'aggravant » (*ibid.*, 445). Marcel a perdu cette troublante dualité qui faisait de lui un amalgame subtil de l'homme féminisé ; d'ailleurs il développe une phobie sexuelle des femmes qui précipite sa rupture avec Charlie : « Il a oublié chez moi un carnet plein de lettres de femmes ! », et Claudine interloquée note : « Avec quel dégoût haineux il a mâché son accusation ! » (*ibid.*, 446)

La mise en action de la mascarade

Les premiers romans colettiens jouent également sur des mises en scène plus dynamiques de la mascarade de genre. Plusieurs séquences vont montrer la difficulté bouffonne du sujet à entrer dans le rôle prévu par la société et, derrière la cocasserie apparente, la déroute existentielle profonde. Chaque séquence s'organise en deux temps : une première scène qui sert d'échauffement, de répétition loufoque, avant la représentation générale. La première séquence concerne l'initiation de la femme ingénue. Annie est confrontée, à deux reprises, au spectacle de sa belle-sœur Marthe aux prises avec un plaisir inattendu et violent. La première scène ne suggère la dimension sexuelle que de façon symbolique puisqu'au cours de sa cure Marthe invite Annie à assister à une séance de douche que l'auteure se plaît à truffier d'allusions sexuelles : ainsi Marthe reçoit, de deux tubes qui pendent du plafond, un jet « qui tombe d'aplomb », pendant qu'une « créature sans sexe » « claque sans pitié » ce corps qui se marbre (*CIV*, 58-59). Mais alors qu'Annie « d'une voix étranglée », déclare son « horreur » de « ce jet plus rude qu'un gourdin » qui a fait « pleurer, sangloter » Marthe, cette dernière lui oppose un déni, avec « un bizarre sourire en coin, les narines encore battantes ». Annie verra son éducation achevée dans une deuxième scène surprise, plus explicitement sexuelle puisqu'elle découvre Marthe en action, les jupons relevés et chevauchant le gros Maugis. Si Annie se dit plus horrifiée par le partenaire que par l'acte, elle découvre en même temps l'adultère et l'amour vénal. Déstabilisée en profondeur dans ses croyances au trompe-l'œil du genre, elle-même partira sur les routes tentant de trouver dans la couche d'inconnus parfois brutaux une parcelle de ce mystère entrevu dans les diverses contorsions de Marthe.

On reste en famille dans la deuxième séquence qui met en scène la tentative de régularisation du travesti. Même scénario en deux actes : le premier simplement symbolique, le deuxième clairement sexuel. Si Marcel demande dans un premier temps à sa belle-mère Claudine de lui retirer un point noir sous les yeux apeurés d'Annie, cet intermède ludique s'apparente dans le texte à une parodie sexuelle ; à la proposition d'Annie d'employer une aiguille, Marcel se récrie : « - Une aiguille ! Pourquoi pas un bistouri ? » (*RS*, 211) La controverse sur l'instrument est toujours symptomatique : « entre [s]es mains » Claudine sent « frémir » les joues de Marcel « d'une savoureuse angoisse » ; mais ce qu'elle découvre, à tenir aussi près ce visage de garçon-fille, c'est un désir de nature homosexuelle car il lui rappelle le visage de son amante qu'elle tenait pareillement dans ses mains. Opération chirurgicale réussie au premier degré, même si Marcel est récusé comme objet possible de transfert.

Claudine passera à la deuxième phase en décidant d'octroyer avec largesse Marcel à Annie, c'est-à-dire qu'elle renverra l'un à l'autre les deux êtres auxquels elle a elle-même sexuellement renoncé, tentant d'unir en un couple chimérique deux fantasmes vivants, représentant deux formes de tentation. Encouragé à se dévouer pour combler la femme insatisfaite, le travesti homosexuel est lancé sur le ring du genre. Claudine a beau se défendre sur la pureté de ses intentions (si elle se reconnaît « entremetteuse », elle se précise « désintéressée », à cette nuance près qu'elle écoute avec une curiosité non innocente l'évolution de la séance), elle reconnaîtra son tort dans cette initiative de mascarade sexuelle. L'auteure inverse le travestissement dont l'homosexuel est ici la victime, « jeté » malgré lui, « frissonnant et muet » dans une chambre qu'il redoute : « je voulais qu'[...]elle pût jouir à l'aise d'un joli mannequin suffisamment animé » (*ibid.*, 238). Sous couvert d'altruisme, la belle-mère tente de remettre les êtres à leur place dans le fonctionnement du genre ; mais dans ce but, elle pose le travesti en pis-aller du désir hétérosexuel, et le chosifie égoïstement,

pour le bien du double, en instrument de plaisir. De nuit, dans le noir, Marcel est invité à jouer son rôle d'homme et Claudine, travestie en instance parentale suspecte, devient le public clandestin qui écoute et tente de surprendre, penchée vers le battant de la porte, « plus maternelle que curieuse » dit-elle, l'issue de la confrontation, présentant le « fiasco lamentable » (*ibid.*), avant que Marcel ne « se ru[e] hors de la chambre avec un “zut !” excédé et haineux » (*RS*, 239).

Ces deux séquences qui se soldent par le même schéma d'un couple peinant à accomplir sa tâche et focalisé par une spectatrice choquée ou déçue montrent, dans l'œuvre de Colette, la violence que sous-tend pour l'individu une initiation forcée aux normes binaires. L'auteure suggère la difficile éclosion des êtres à leur identité de genre, et la non moins difficile cohabitation entre cette identité plurielle et une orientation sexuelle unique qui lui soit cohérente. Entre Claudine et Annie, chacune leurrée dans sa chimère hétérosexuelle (vouée pour l'une à l'unicité et pour l'autre à la multiplicité), entre l'homme féminin et ses deux versions extrémisées – l'androgynie et le travesti, tous les deux intouchables pour la femme –, les rapports entre les sexes sont loin d'être, chez Colette, une partie de plaisir⁶. Mais peut-être parce que l'idéal, esquissé en filigrane, serait d'unir, en un être parfait, homme et femme à la fois...

L'utopie de genre

Cette utopie intersexuée se retrouve à plusieurs niveaux : elle est d'abord présentée comme un modèle pour le couple hétérosexuel. En effet Claudine se flatte, avec le temps, de « l'infiltration profonde, définitive, dont [elle a] enclaudiné » Renaud ; elle reconnaît que l'influence est mutuelle puisque si elle a « pris à Renaud quelques gestes familiers et féminins, le petit doigt en l'air », « en retour il imite [s]a manière têtue et taurine » de se « buter » (*RS*, 205). Il est à noter que chacun du couple emprunte à l'autre des attributs de son propre sexe (geste féminin pour Claudine, résistance masculine pour Renaud, sans que l'on sache si l'autre était supposé les posséder de nature). La vie en communauté procède donc bien d'un formatage réciproque, dont Colette donne dans cet apprentissage conjugal une version particulièrement pacifique et quasi-idyllique. Cette double imprégnation présentée comme exemplaire atteint même les préférences sexuelles puisque Claudine se réjouit d'avoir « conduit » Renaud « à aimer l'amour comme [elle] l'aime » (*ibid.*, 206). Mais pour réussie que cette permutation se présente, force est de constater qu'elle est énoncée au moment précis où l'auteure a décidé de se débarrasser de Renaud et de l'envoyer *ad patres*. Le cumul original des données intersexuées va donc rester dans le couple lettre morte. Où se tourner, dès lors que le fantasme de l'autre, décalque de soi, doit être littéralement enterré ?

Le seul capable de relayer le modèle ébauché sera Jean dans *L'Entrave*. Ainsi le cycle de Renée s'achève sur une problématique semblable à celle qui clôturait le cycle de Claudine, dans les mêmes termes de modelage du genre. Transposant ses propres critères amoureux sur Jean, Renée déplore une jalousie nouvelle à son égard, qui n'est plus le simple dépit d'être moins à son avantage que lui. Loin de redouter une rivale, elle précise ; « je suis jalouse de lui, de lui seul ». Mesurant « la place qu'il [tient] en [elle] » et de ce fait, sa propre dépendance amoureuse, la femme rendue impuissante anticipe le succès de l'homme : elle lui imagine un amour futur « à l'image du [s]ien, de celui qu'[elle lui] cache » (*ibid.*, 142). Définissant l'aptitude à aimer en des termes qui lui appartiennent, ce qu'elle élit en l'autre s'apparente finalement à une projection de soi : « C'est comme si j'ôtai de moi, pour les mieux estimer, mes parures secrètes : dès qu'elles brillent sur toi,

⁶ Masseau apportera en fin de cycle, dans *L'Entrave*, une version nouvelle, plus intellectuelle et plus complexe, du travesti désormais asexué, que nous avons déjà étudiée (*Les Bretagnes de Colette*, PUR, 2007, p. 90-95) : s'il fait preuve d'une admirable capacité au jeu théâtral comme à l'analyse caustique des rapports humains, il se révélera finalement, par-delà toutes ses figures d'emprunt, le guide chargé de ramener la femme égarée par ses principes libertaires dans la dépendance à l'homme, cautionnant ainsi le succès de la binarité des sexes.

je pleure de les voir si précieuses... » (*ibid.*) La terminologie est révélatrice de cette impuissance de Narcisse condamné à l'incomplétude, de cette dépression symbolique de l'instance créatrice face à l'homme-Pygmalion qu'elle a elle-même chargé de toutes les parures intersexuées. Dans ce roman de 1913, l'intérêt nouveau est que le processus s'accompagne de toute une réflexion méta-textuelle explicitant le phénomène de transmutation. Lorsque Jean revient à la fin, Renée lit, dans la renaissance du désir en lui, la réalisation d'un fantasme féminin : lorsqu'elle caresse sa « délicate oreille », il « tressaill[e] et se détourn[e] d'un mouvement de femme tentée » (*ibid.*, 164), révélant son vrai visage. Cette récupération se joue en catimini, dans l'ombre de l'homme assujéti inconsciemment aux normes définies par l'autre sexe, alors même qu'il se croit maître du jeu et qu'il revendique « l'imperméabilité sacrée à laquelle [il] a droit » (*ibid.*, 161).

Dans *Le Pur et l'Impur*, Colette fera dire à Marguerite Moreno que « certaines femmes représentent, pour certains hommes, un danger d'homosexualité » (301). Et vice-versa, répond le roman colettien. Si Renée constate dans la dernière page que Jean a « pris sa place » (*En*, 165), il semble bien que cet échange de rôle soit un des moteurs les plus féconds de l'écriture. Ainsi la fin assez convenue de *L'Entrave* cache en filigrane son ferment original, qui ne nie pas que la femme se reconnaisse « amarrée » (*ibid.*), mais par lequel elle amalgame l'homme en lui déléguant ses atouts, détenant sa propre puissance normative dans le non-dit. Elle construit dans l'œuvre un être génériquement complet, fascinant les imaginations, qui comble aussi bien les désirs hétérosexuels que les fantasmes homosexuels.

Il n'est pas anodin que Colette revienne sur le sujet en 1932 dans *Le Pur et l'Impur*, mais en partant cette fois de la femme comme matrice de l'indifférenciation sexuée. Rapportant en effet le propos d'un ami : « - Vous, une femme ? Vous voudriez bien... », la narratrice continue la discussion avec Marguerite Moreno qui lui sert de faire-valoir, partageant avec elle cet « hermaphrodisme mental » dont la narratrice ne cache pas le résultat désastreux en amour : l'homme, dit-elle, « lui, ne s'y trompait pas. Il me savait virile par quelque point que j'étais incapable de situer, et fuyait. » (*Pur*, 300-302) La narratrice avoue ne pas s'en être rendu compte avant, et il faut que le double rassurant par sa similitude (« notre virilité spirituelle », dit Moreno) insiste pour que la narratrice renonce aux clichés du genre. Car c'est bien du romanesque d'une utopie intersexuée que la narratrice tarde à se déprendre. Force lui est de constater que, contrairement aux séductions de cet être idéal esquissé dans ses premiers romans, la vie lui a apporté, à elle, davantage de désillusions amoureuses, et des abandons. Moreno fera pourtant de son mieux pour la dédommager : « Tant d'hommes ont, dans l'esprit, quelque chose de femelle... je dis : dans l'esprit, reprit Moreno. / J'ai bien entendu, dis-je d'un ton morne. » (*ibid.*) Ce ton « morne », qui rappelle les « pleurs » de Renée parant son amant de tous ses propres atours, suggère ce travail de deuil à faire de ne jamais incarner soi-même, dans la vie, cette utopie si subtilement évoquée dans l'œuvre. Si l'hermaphrodisme de la femme demande un certain courage à être explicité dans l'essai, il est clair que sa version antérieure dans le roman est, transposée sur l'homme, nettement plus jubilatoire, source de félicité fictive, le « modèle » et non le « portrait » (*NJ*, 411) dont l'écriture dans sa maturité aura du mal à se détourner et dont le roman est chargé, pendant des décennies, d'entretenir le leurre cathartique...

L'éventail des postures liées au genre est donc très riche dans l'œuvre colettienne. Nous avons vu les diverses manipulations du genre, tant par l'homme que la femme, mais aussi les diverses mascarades, que ce soient celles des femmes courant sur les chemins en quête d'un idéal qui ne pourra se révéler que trompeur ; que ce soient les exercices d'entraînement imposés aux sujets pour les cantonner à une pratique binaire ; que ce soit le recours extensif au jeu théâtral qui reflète le répertoire social... Par toutes ces mésaventures mises en scène au détriment parfois tragique de leurs héros, l'œuvre de Colette ne serait qu'un miroir déprimant des tentatives de cadrage social du genre, s'il n'y avait ce formidable coup de chapeau lancé plusieurs fois dans le roman au genre hybride, qu'il soit comme chez Claudine une ambivalence délibérée relevant d'un

choix mental (reprenant en cela la dualité de l'auteure), qu'il soit la troublante et éphémère beauté sans rivale de l'androgynie à ses débuts, ou qu'il soit surtout la séduction efficace de l'homme mûr ayant intégré le charme et la stratégie des deux sexes, redoutable au point de réussir à « amarrer » une libertaire convaincue : ce concept idéal reste le plus beau fantasme à objectif conciliateur – mais à valeur virtuelle – produit par l'écriture.

*

Sigles des Œuvres Complètes de Colette, édition du Centenaire (OCC), Flammarion, 1973 (tomes 1 à 16) : *CIE*, OCC 1 : *Claudine à l'école*
CIM, OCC 2 : *Claudine en ménage*
CIP, OCC 1 : *Claudine à Paris*
CIV, OCC 2 : *Claudine s'en va*
En, OCC 4 : *L'Entrave*
IL, OCC 2 : *L'Ingénue libertine*
NJ, OCC 6 : *La Naissance du jour*
Pur, OCC 7 : *Le Pur et l'Impur*
MA, OCC 8 : *Mes apprentissages*
RS, OCC 2 : *La Retraite sentimentale*
V, OCC 3 : *La Vagabonde*

- BERTHU-COURTIVRON Marie-Françoise, a) *Les Bretagnes de Colette*, « La fluctuation des genres et des identités sexuelles dans les romans bretons », *PUR*, 2007, p. 69-134.
 b) « Le pierrot, l'esquive et la chimère », *Cahiers Colette* n° 31, p. 217-224.
- BIOLLEY-GODINO Marcelle, *L'Homme-objet chez Colette*, Klincksieck, 1973, p. 75-79.
- DUPONT Jacques, *Physique de Colette*, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 120-140.
- KRISTEV, Julia, *Le Génie féminin*, t. III, Colette, Fayard, 2002, p. 349-358, 399-415.
- LUCEY Michael, *Never say I : sexuality and the first person in Colette, Gide, and Proust*, Duke University Press, 2006.
- MILLER Nancy, *Subject to change, Reading feminist writing*, Columbia University Press, NY, 1988
- RESCH Yannick, *Corps féminin, corps textuel*, Klincksieck, 1972.
- SARDE Michèle, *Colette libre et entravée*, Seuil 1984, p. 233-252.
- THURMAN Judith, *Secrets de la chair, Une vie de Colette*, Calmann-Levy, 2002.