Images de l'homme dans les œuvres romanesques de Rachilde et de Colette

Nelly Sanchez

▶ **To cite this version:**

Nelly Sanchez. Images de l'homme dans les œuvres romanesques de Rachilde et de Colette. Etudes sur le genre. Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2001. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-02007653⟩

HAL Id: tel-02007653

https://hal.science/tel-02007653v1

Submitted on 15 Mar 2019

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.

HAL Authorization

Nelly Sanchez

IMAGES DE L'HOMME DANS LES ŒUVRES ROMANESQUES DE RACHILDE ET DE COLETTE

Thèse soutenue le 6 octobre 2001 à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.
Directeur de thèse : M. Gérard Peylet.

Jury : Mme A. Chemain, professeur à l'Université de Nice Sophia-Antipolis, cooptée présidente de séance, M. A. Pagès, professeur à l'Université de Reims Champagne-Ardenne et de J. Monférier, professeur émérite de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.

Université de Michel de Montaigne BORDEAUX 3

IMAGES DE L'HOMME DANS LES ŒUVRES ROMANESQUES DE RACHILDE ET DE COLETTE

Thèse présentée en vue du Doctorat de 3e cycle par Mlle Nelly Sanchez (1997-2001), sous la direction de M. Gérard Peylet.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> « Les femmes de toutes les époques [...] ont rencontré pour les peindre [...] des observateurs littéraires très avisés et qui sont devenus, dans cette connaissance du cœur féminin, des spécialistes aussi compétents que les femmes les plus perspicaces elles-mêmes. Gustave Flaubert pour la femme de la fin du romantisme, [...] Alphonse Daudet pour la Parisienne des environs 1889, Paul Bourget, Guy de Maupassant et Anatole France pour des types plus modernes, Pierre Loti pour la femme de tous les pays, ont observé, scruté, analysé les échantillons les plus divers du cœur féminin[1] ».

Quelles observatrices les hommes rencontrent-ils pour les peindre ? Cette question peut paraître saugrenue, surtout en 1907, époque à laquelle Jules Bertaut écrit ces lignes. L'écriture féminine apparaît alors comme secondaire, anecdotique presque, ne pouvant en rien rivaliser avec ces littérateurs qui se posent « à la fois (comme) juge et partie[2] » pour analyser la nature de l'autre sexe. Nous prendrons cependant au sérieux ce contre-pied afin de voir si la femme de lettres, en ce début de 20e siècle, peut se révéler « aussi compétente que les hommes les plus perspicaces », pour reprendre les termes de Jules Bertaut, dans la peinture du Masculin. Il serait utile de préciser que, par *homme*, nous entendons la personne humaine dans sa totalité ; la notion d'être social et d'âge adulte à laquelle renvoie ce terme est une caractéristique qui ne manquera pas d'être définie.

Pour que cette analyse thématique ne soit pas suspectée de parti pris féministe ou polémiste, elle devait être associée à une étude comparative. À noter que, une fois encore, notre choix va à l'encontre d'une idée communément admise qui veut que nous nous trouvions dans « l'impossibilité méthodologique d'entreprendre une étude thématique de l'œuvre féminine, ne serait-ce qu'à cause des différences d'époque et de milieux sociaux[3] ». La pensée féministe a eu tôt fait, en effet, de démontrer que chaque écriture féminine traduisait avant tout la volonté d'affirmer une individualité particulière, aussi était-il impensable que deux personnalités puissent se ressembler. Il est vrai que, pour invalider ce préjugé et rendre toute la pertinence de cette démarche, il convenait de choisir des femmes de lettres présentant de nombreuses caractéristiques communes. Mais avant d'exposer plus longuement notre problématique, nous devons préciser la notion de *littérature féminine* : nous désignons ainsi les œuvres romanesques écrites par des femmes. Nous ignorerons volontairement les questions que soulève la définition de cette « féminité » qui constitue la spécificité de cette écriture même si, on ne peut le nier, notre sujet contribuera à mettre en lumière quelques-unes de ses spécificités. Nous ne reprendrons pas non plus l'opinion véhiculée par la majorité des critiques ; celles-ci veulent voir à la base de toute expérience romanesque féminine : ce « lien étroit entre condition féminine et création

1 J. Bertaut, *La Littérature féminine aujourd'hui*, p. 75.
2 Anold , *L'Éternelle ennemie* (1898), p. 5.
3 Camille Auband, *Lire les Femmes de lettres*, p. VII. Concernant l'impossibilité de cette démarche, lire *L'Écriture-femme* (PUF, 1981) de Béatrice Didier.

féminine[4] ». Il est vrai pourtant que les statuts juridique et social des femmes, ces « éternelles mineures », sont bien souvent à l'origine de la qualité inégale de leur production romanesque et de leur marginalisation dans l'histoire littéraire. Constituant, depuis la fin du 19e siècle, une sphère à part sur la scène culturelle, c'est à cet univers particulier qu'entendent s'intéresser nos analyses. Une autre donnée est à prendre en compte pour définir au mieux le champ de nos recherches : nous ne tenterons pas à comparer les écritures masculine et féminine et, surtout, nous ne tenterons pas d'estimer la valeur de cette dernière.

La seule époque qui pouvait offrir un éventail de personnalités suffisamment large, et convenir ainsi à notre analyse comparative, était la fin du 19e siècle, cette Belle Époque qui magnifiait la Femme dans toutes ses productions artistiques. Le monde des lettres connaissait auparavant le roman féminin par des figures isolées comme Mme de la Fayette ou George Sand ; à la veille du 20e siècle, c'est une profusion de talents -Anna de Noailles, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre et Renée Vivien sont les figures emblématiques de cette époque- qui s'impose sur le devant de la scène culturelle. Nous reviendrons plus longuement sur ce phénomène mais nous pouvons déjà dire que celui-ci est une conséquence de la deuxième révolution industrielle. La société en pleine mutation entraîne l'éveil d'une conscience individualiste dont profite la femme. Les mouvements féministes et la presse féminine sont les manifestations les plus notables de cette évolution. Celle-ci ne se ressent plus désormais comme seulement partie d'un couple, mais comme une personnalité à part entière. Parmi toutes ces femmes de lettres, il en est deux qui se distinguent par l'originalité de leur démarche littéraire : Rachilde et Colette. Elles ont, contrairement à leurs contemporaines, refusé de « chausser les lunettes des hommes et (de) se poser en objets, fidèles quelque temps à l'optique traditionnelle[5] » de la représentation féminine, choisissant de révéler le monde à travers leur seule sensibilité. Casella et Gaubert ont ainsi vu en « Mme Rachilde, la première (qui) osa être sincère. On l'a suivie[6] » et les critiques de Colette se sont accordés à dire que son « œuvre [...], c'est avant tout une rupture avec un lieu commun[7] ». De ce fait, c'est par le biais de ces regards originaux, du moins qui se veulent dépouillés de toute influence masculine, que nous considèrerons les représentations de l'Homme. A noter que si elles sont contemporaines elles n'appartiennent pas à la même génération : Rachilde (1860-1953) se trouve être l'aînée de treize ans de Colette (1873-1954).

Si ces romancières se ressemblent par leur franchise, « on aurait dit jadis l'impudeur[8] », il faut rappeler qu'elles n'ont pas connu la même destinée, Colette est passée à la postérité alors que Rachilde connaît encore l'enfer des bibliothèques. De leur vivant, cependant, elles jouissaient toutes deux d'une grande renommée ; c'est pourquoi, en dépit de leur notoriété actuelle, que nous nous permettrons de les placer sur le même rang, le temps de notre analyse. Et s'il fallait encore

4 Evelyne Wilwerth, *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Mardaga, 1987, p. 17.
5 Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, p. 12.
6 Georges Casella et Ernest Gaubert, *La Nouvelle littérature* (1895-1905), p. 172.
7 M. Biolley-Godino, *op. cit.*, p. 13.
8 G. Casella et E. Gaubert, *op. cit.*, p. 172.

justifier ce rapprochement, nous pouvons souligner qu'elles furent des écrivains prolifiques, qu'elles s'essayèrent à tous les genres d'écriture : Rachilde, en plus d'être romancière fut nouvelliste, critique littéraire et Colette journaliste, critique de théâtre, nouvelliste. Il est évidemment hors de question de reprendre l'intégralité de leurs œuvres pour constituer notre corpus : leur nombre trop important aboutirait à une surabondance de propos qui nuirait à la clarté de notre réflexion. Pour mieux rendre compte des images qu'elles donnent de l'homme, nous ne retiendrons que les romans. Nous ne manquerons pas, le cas échéant, de faire référence à leurs autres écrits. Le roman paraît être le genre le plus approprié pour cette analyse dans la mesure où, il expose longuement la psychologie de personnages, leur destin, leurs aventures.

Faut-il préciser que nous nous intéresserons uniquement aux œuvres publiées du vivant des romancières ? Notre étude portera, en effet, sur la période 1884-1943 qui correspond à la publication du premier et du dernier roman de Rachilde : *Monsieur Vénus* et *Duvet d'Ange*. En dépit de cette restriction, la totalité de leurs romans n'a pas été retenue, certains titres ne répondent pas à cette sincérité féminine qui détermine notre corpus. C'est le cas des premiers romans de Colette qui constituent la série des *Claudine*, car ils sont le fruit d'une collaboration avec son mari Willy et de certains de Rachilde. *Le Parc du mystère* (1923) et *Au seuil de l'enfer* (1927) ont été écrits avec Homem Cristo, *Le Prisonnier* (1928) avec André David, *Le Val sans retour* (1930) et *l'Aérophage* (1935) avec Jean Joë Lauzach. La sélection des romans de Rachilde se fonde cependant sur un autre critère. Si celle-ci propose près de cinquante titres, peu d'entre eux ont connu une réédition, aussi n'avons-nous retenu que ceux qui étaient disponibles et surtout ceux qui proposaient des figures masculines intéressantes, à citer pour exemple *Monsieur Vénus* (1884), *La Marquise de Sade* (1886). C'est pour cette dernière raison que certains romans, pourtant célèbres comme *Nono* (1885) ou *L'Animale* (1893), ont été ignorés. Notre choix a tenu également compte de la représentation équitable des romancières, aussi nous limiterons-nous à une douzaine de titres pour chacune d'elles. Il va de soi que, comme Rachilde et Colette ne sont pas de la même génération, leurs romans ne renvoient pas à la même époque. Ainsi les romans de Rachilde reflètent surtout la fin du 19^{e} siècle et le début du 20^{e} siècle, même si elle publie dans les années vingt *La Souris japonaise*, *Refaire l'amour*, et dans les années trente *Les Voluptés imprévues* et 1943 *Duvet d'Ange*. Quant à ceux de Colette, ils mettent surtout en scène l'entre-deux-guerres même si elle a publié à partir des années dix *L'Ingénue libertine*, *La Vagabonde*, puis *L'Entrave*... Mais cette différence de générations, loin d'opposer leurs œuvres, nous permettra de suivre sur une plus large période l'évolution de la représentation masculine.

Afin de mener à bien notre étude comparative, nous débuterons celle-ci en replaçant dans leur contexte historique Rachilde et Colette. Une telle démarche nous paraît nécessaire puisque toute création littéraire s'inspire de l'environnement historique et culturel de son auteur. Nous retracerons donc la carrière et l'existence de ces deux femmes de lettres, mais sous le seul angle historique. Ces biographies, présentées parallèlement, s'articuleront non pas autour de leurs

carrières, mais autour d'évènements majeurs comme l'Affaire Dreyfus, les deux guerres mondiales. De cette façon, nous montrerons quel regard elles portèrent sur les événements qui marquèrent leur époque et, le cas échéant, le rôle qu'elles y jouèrent. L'étude de la relation qu'entretinrent ces romancières avec leur époque ne pouvait ignorer leur point de vue sur ce phénomène qu'était la naissance de la littérature féminine et à laquelle elles contribuèrent à leur manière. Car, quoi qu'en disent les critiques actuelles qui veulent dissocier Rachilde et Colette des autres littératrices de cette époque, nous tenterons de démontrer que leur succès est étroitement lié à cette profusion de femmes de lettres qui marqua le début du 20e siècle. Pour mieux concevoir l'originalité de leur parcours respectif, nous retracerons dans ses grandes lignes l'évolution que connut cette jeune écriture au cours de ce large demi-siècle qui nous intéresse : de la fin des années 1890 à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Nous ne manquerons pas de nous intéresser au regard que portèrent leurs contemporains sur ce phénomène puis sur l'œuvre de Rachilde et de Colette. Les nombreuses lectures qui furent données de leurs romans, les tentatives de trouver une filiation à leur écriture nous permettront de voir quelles influences sous-tendent leur représentation de l'Homme.

Parce que ce dernier est avant tout un individu social, nous l'aborderons suivant les trois sphères d'influence définies par les sociologues de la fin du 19e siècle : la société, la famille et l'individu. Cette approche fragmentaire du masculin s'explique par le fait que, suivant l'environnement, celui-ci s'applique à remplir la fonction qui lui est réservée. Un changement de rôle et d'attitude qui s'observe, par exemple, en présence d'une tierce personne ; il ne faut pas oublier, en effet, que l'homme se définit également par les relations qu'il entretient avec ses semblables. Le sexe de son interlocuteur pouvant influer sur ses réactions, nous étudierons donc séparément le comportement qu'il adopte avec les hommes et les femmes puis les rapports qui en découlent. La famille joue aussi un rôle majeur dans son existence : c'est au sein de cette instance que se forge sa personnalité. Il conviendra donc d'étudier sa composition avant de s'intéresser aux relations qu'elle génère entre les individus qui la constitue. Rachilde et Colette ne mettent pas forcément en scène les mêmes rapports, ni ne s'intéressent aux mêmes fonctions, de ce fait nous chercherons à définir les modèles familiaux qui les ont le plus inspirées. Afin de rendre plus pertinente cette typologie, il faudra voir ce que la notion de *famille* représente pour les protagonistes, et quelles sont les raisons qui les ont poussés à se marier ou qui les motivent à demeurer célibataire. Mais pour cerner au mieux la conception du masculin de ces deux romancières, il ne faut pas oublier de considérer l'homme comme un individu, un être physiologique. Notre étude ne manquera donc pas de définir les différents stades de son existence et leurs particularités respectives. Si nous avons décidé de ne pas de comparer les écritures féminine et masculine, rien ne nous empêche cependant de confronter les représentations de Rachilde et de Colette avec celles des littérateurs contemporains. De cette façon nous pourrons juger si elles peuvent être considérées comme de fidèles témoins de leur époque. Ce parallèle sera

repris, en se basant sur des textes historiques voire, à l'occasion législatifs, pour voir si leur peinture des sphères conjugale et familiale coïncident ou non avec celles véhiculées par leur époque.

Si nous envisageons de rapprocher leur représentation d'un type social particulier, il ne faut pas oublier que ces hommes sont avant tout des êtres purement romanesques. Une occasion de voir sous quel jour ces romancières ont décidé de montrer leurs protagonistes –s'ils répondent ou non à la définition traditionnelle du héros- et de quelles caractéristiques celles-ci les ont pourvus. Des particularités au nombre desquelles nous devons compter le tempérament, car c'est, en effet, de lui que dépendent, au fil de l'intrigue, leurs réactions et leur comportement. Là encore nous tenterons de définir les différents caractères mis en scène avant d'envisager une typologie commune à ces deux corpus. Toujours autour du personnage masculin, il sera intéressant d'envisager la place qui lui fut accordée dans les romans et voir si certains schémas sont récurrents. L'étude de cette place ne serait pas complète si n'était pris en compte le jugement que les personnages féminins portent sur leurs homologues masculins. Il va de soi que ces personnages ont provoqué des réactions, des critiques parfois violentes, et d'après leur étude que nous pourrons mieux juger de l'originalité de ces représentations. Et ce n'est qu'après cette démarche que nous verrons si, d'une part la distinction entre l'imaginaire féminin et masculin est pertinente et si, d'autre part, la supposée impossibilité d'une démarche comparative et thématique, concernant la littérature féminine, est véritablement fondée. Autant de pistes de recherche qui permettront, espérons-le, d'appréhender sous un jour nouveau cette littérature féminine qui demeure, somme toute, encore méconnue malgré les efforts nombreux pour la définir.

Liste chronologique des œuvres étudiées

1884 : Rachilde	Monsieur Vénus
1886 : Rachilde	La Marquise de Sade
1889 : Rachilde	Le Mordu
1891 : Rachilde	La Sanglante ironie
1897 : Rachilde	Les Hors Nature
1899 : Rachilde	La Tour d'amour
1900 : Rachilde	La Jongleuse
1909 : Colette	L'Ingénue libertine
1910 : Colette	La Vagabonde
1913 : Colette	L'Entrave
1920 : Colette	Chéri
1921 : Rachilde	La Souris japonaise
1923 : Colette	Le Blé en herbe
1926 : Colette	La Fin de Chéri
1928 : Rachilde	Refaire l'amour
1928 : Colette	La Naissance du jour
1929 : Colette	La Seconde
1931 : Rachilde	Les Voluptés imprévues
1933 : Colette	La Chatte
1934 : Colette	Duo
1939 : Colette	Le Toutounier
1941 : Colette	Julie de Carneilhan
1943 : Rachilde	Duvet d'Ange

PREMIÈRE PARTIE

DEUX ROMANCIÈRES ET LEUR ÉPOQUE

INTRODUCTION

Les études consacrées à la vie de Colette sont nombreuses[9], et la notoriété de celle-ci aurait pu justifier l'absence d'un compte rendu biographique. Cependant, de nombreuses contradictions subsistent dans l'interprétation de ses débuts d'écrivain, aussi est-il nécessaire de définir ici un point de vue précis. D'autre part, le quasi-anonymat que connaissent Rachilde et son œuvre, nécessitait que l'on retrace la carrière de l'une des figures de proue de la littérature "fin de siècle". Contemporaines, ces deux femmes ont pourtant connu des carrières qui, si elles se sont croisées, sont chacune à leur manière singulières. Le regard qu'elles ont porté sur leur époque diffère également ; ainsi est-il intéressant de confronter leurs points de vue.

Ayant marqué chacune par leur style l'histoire littéraire, les noms de Rachilde et de Colette s'inscrivent avant tout dans ce mouvement culturel particulier qu'est l'écriture féminine, un phénomène qui surprend critiques et littérateurs en cette fin de 19^{e} siècle, au moment où la littérature officielle traverse une crise grave. De sa naissance à la veille de la Deuxième Guerre mondiale -période qui correspond à la production romanesque de nos deux romancières- cette jeune littérature suscite de violentes attaques, de vives inquiétudes au sujet de son évolution, voire des engouements, mais ne laisse personne indifférent. Rachilde et Colette n'échapperont pas à la critique littéraire et elles-mêmes ne manqueront pas de juger l'œuvre des femmes de lettres.

À noter que cette approche historique de la littérature féminine ne reprend pas le débat soulevé par sa définition, elle expose seulement les facteurs -tant historiques qu'économiques- qui ont favorisé son éclosion. Cette perspective nécessite donc un exposé qui replace dans leur contexte les œuvres romanesques de Rachilde et de Colette et qui permette de voir comment le talent de celles-ci était apprécié par leur époque, tant par les littérateurs que par leurs consœurs de lettres.

---

9 Pour ne citer que les plus récentes, la biographie d'Herbert Lottman, *Colette* (1990), de Claude Francis et Fernande Gontier, *Colette* (1997) et celle de Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette* (1999), celle de Michel de Castillo, *Colette, une certaine France* (1999).

I. BIOGRAPHIES...

Rachilde, Colette : si le premier nom n'évoque rien, le second en revanche est présent dans toutes les mémoires. Pourtant ces deux romancières furent des contemporaines que leur style d'écriture et l'évolution de leur carrière littéraire opposèrent. En retraçant leur existence respective, de leurs débuts de femme de lettres jusqu'à leur disparition, c'est non seulement leur personnalité ou leur regard sur leur époque qui est ici présenté, mais également un aperçu du siècle dans lequel s'inscrivent leurs œuvres. À noter que cette succincte biographie se découpe non suivant l'existence ou l'évolution de la carrière de Rachilde et Colette mais suivant les événements historiques qui sont survenus au cours des soixante-dix ans que couvrent leurs carrières littéraires.

1) Enfances

A) En Périgord

Avant de prendre le pseudonyme de Rachilde, cette romancière s'est prénommée Marie Marguerite Eymery. Elle est née le 12 février 1860, dans la vieille demeure familiale du Cros, située entre Périgueux et Château-Lévêque (Dordogne). Elle est la fille unique de Joseph Eymery, militaire de carrière, et de Gabrielle Feytaud, héritière de l'une des plus influentes familles du Périgord. C'est à Valenciennes que ses parents se sont rencontré -son père y commandait une compagnie de chasseurs à cheval- puis mariés, malgré les réticences de la famille maternelle. Les Feytaud craignaient une mésalliance pour leur fille. Malgré la brillante carrière militaire de ce soupirant -il sortit Premier Écuyer de l'École de Saumur, s'engagea dans l'armée d'Afrique où il se distingua, reçut à vingt-cinq ans la Croix pour son courage et accéda au grade de capitaine-, Joseph Eymery n'avait ni nom ni fortune. Il n'était que le fils naturel d'un hobereau du Périgord, le marquis d'Ormoy, et d'une certaine mademoiselle de Lidonne, dame de compagnie de riches aristocrates de la région. Ces différences de fortune et d'origine pèseront lourdement par la suite sur l'existence de Marguerite. Elle naît l'année qui suit ce mariage et passe sa petite enfance à voyager de garnison en garnison au gré des affectations de son père. Une existence qui dure jusqu'à ce qu'éclate la guerre de 1870, date à laquelle elle s'installe définitivement avec sa mère au domaine du Cros pour attendre le retour de son père. Il semble que, durant les dix premières années de son existence, Rachilde ait été entièrement livrée aux soins de sa nourrice. Cette dernière ne sachant pas lire, et Rachilde ne voulant pas apprendre, il en résulta que « à sept ans [...] je ne savais ni lire ni écrire [...] et je parlais fort peu, mais je grimpais aux arbres comme un écureuil et quand on ne me regardait pas, je retombais à quatre pattes et je marchais bien plus vite de cette façon[10] ». Son instruction sera cependant prise en

10 Auriant, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, p. 27.

main par les nombreux précepteurs que lui donne sa mère, « ce qui ne se fit pas sans peine[11] », avouera-t-elle. Elle fut confiée à une « institutrice particulière, qui (lui) avait donné [...] des leçons aussi courtes que rudimentaires » puis à un jésuite, « vaguement (leur) parent », « assez libre de pensée, pour un prêtre », qui lui enseigna la géographie, l'astronomie, et « (lui) apprit les éléments du grec et du latin, [...] quelques langues vivantes[12] ».

Dans quel climat familial vécut Rachilde ? Les souvenirs de cette période qu'elle consigna, tant dans des romans comme *Les Rageac* (1921) que dans des écrits autobiographiques, particulièrement *Quand j'étais jeune* (1947), montrent une petite fille délaissée par ses parents :

> « Pourquoi ? Mais parce que je suis boiteuse. Il me manque quelques millimètres à la jambe droite [...] et j'étais un objet de confusion pour mes parents qui, désirant un fils, se trouvèrent nantis d'une infirme. « Petite limace », disait ma mère, [...], en me voyant ramper au bas de sa robe... et mon père, le beau soldat des guerres d'Afrique, m'écartait du bout de sa cravache [...] avec un mépris qui me terrorisait, me donnait de moi-même la plus humiliante opinion[13] » .

Mais, de ses deux parents, c'est contre sa mère Gabrielle que se déchaîne plus volontiers la verve de Rachilde. Dans son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928), elle brosse un portrait assez méchant de celle que sa province avait surnommé *l'ange Gabrielle* : « belle à faire peur [...], grande musicienne, toujours dans les nuages, dédaigneuse, froide quoique fantasque » ; plus loin, elle la présente comme une « divinité un peu bien féroce », une divinité que la direction du domaine du Cros rebutait ; aussi la laissait-elle « à tous les abandons parce que soucieuse de plus hautes occupations intellectuelles[14] ». Ce n'est pourtant pas son manque d'affection que Rachilde lui reproche, mais sa froideur et son dédain envers son mari : « Ma mère [...] me fit comprendre [...] que mon père était une quantité négligeable [...] et [...] m'enjoignit de m'abstenir de toute obéissance vis-à-vis de cet homme[15] ». Une rancœur que Rachilde, ignorante de la cause, ne partagera jamais. Car si son père semble également ne lui témoigner aucun intérêt, c'est à lui que va cependant toute son admiration. Ce père qui fut « l'idole de (son) enfance[16] », écrira-t-elle dans *Quand j'étais jeune* (1947) : « Je l'admirais, [...] parce qu'il pouvait regarder le soleil en face, comme les aigles ; parce qu'il montait très bien à cheval et qu'il avait fait la guerre[17] ».

Ce n'est pas tant la gloire de sa carrière militaire que ses origines qui attirent sa fille : sa qualité de « bâtard » lui donne une dimension mystérieuse et fantastique. Son admiration pour celui qui « n'appréciait que le courage[18] » ne faiblira pas lorsque la défaite de 1870 le ramène au domaine du Cros. C'est un homme méconnaissable qui reprend sa place parmi les siens, atteint de surdité, défiguré et éprouvé par la petite vérole contractée lors d'une longue captivité à

---

11 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 36.
12 Ibid., respectivement p. 36 et p. 24.
13 Auriant, *op. cit.*, p. 26.
14 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, respectivement p. 15, p. 17 et p. 24.
15 Ibid., p. 16.
16 Rachilde consacre dans *Quand j'étais jeune*, un chapitre intitulé « Un héros de roman » qui retrace le passé militaire de son père, p. 66-71.
17 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 17.
18 Rachilde, *Survie*, p. 48.

Strasbourg. Il est devenu taciturne, replié sur lui-même, s'occupant uniquement de sa meute de chiens de chasse. Les tensions latentes qui existent entre les époux, -Gabrielle sombre lentement dans une demi-folie[19]- n'arrangent pas la situation. La mère de Rachilde s'ennuie dans cette province et ressasse son mariage raté et, en proie à de violentes crises de jalousie, rend vite la vie impossible à son mari et à sa fille. On peut s'étonner que, dans un tel climat, Rachilde ait pu en venir à l'écriture. Il est vrai que, livrée à elle-même, elle a commencé à prendre goût à la lecture, aux lectures que lui offre la bibliothèque de son grand-père maternel, ancien juge de paix à Thiviers. Ce sont près de trois mille ouvrages qui sont mis à sa disposition, sans censure ni restriction d'aucune sorte, car « le fameux magistrat [...] haussait toujours les épaules quand on lui disait qu'une jeune personne de quinze ans ne doit pas tout lire[20] ». Elle lit donc tout ce qui lui tombe sous la main : Ponson du Terrail, Voltaire, Sade..., mais sa plus grande découverte est sans conteste Rachilde, ce gentilhomme suédois du 16e siècle dont elle lit les relations de voyage. Sans doute s'est-elle identifiée à lui, au point de décider de prendre ce nom comme pseudonyme littéraire[21]. C'est à partir de cette passion pour la littérature que Marguerite se lance dans l'écriture. Elle commence par prendre des notes, puis s'essaie à la rédaction d'un journal intime. Elle écrit le soir, en cachette de tous, et envoie à un journal de la région un premier texte qui sera publié. D'autres textes suivront, essentiellement des textes courts, contes et nouvelles, mais toujours quelque peu sulfureux, ce qui oblige son père à la veillée, ignorant le véritable auteur de ces écrits -elle signe d'un pseudonyme- à glisser sur les passages qu'il estime trop osés. Ainsi, entre 1877 et 1880, près d'une centaine de ses écrits paraîtront dans les journaux locaux[22]. Les thèmes que Rachilde aborde sont déjà ceux qu'elle traitera plus tard ; les titres parlent d'ailleurs d'eux-mêmes : *La Fiancée du fossoyeur, L'Éventail-squelette, La Mort d'une fille de marbre*, une curieuse préoccupation de l'au-delà et de la mort qu'entretient, il est vrai, une famille où les séances de spiritisme tiennent une large place dans les loisirs.

Le succès qu'elle rencontre la poussera à envoyer l'un de ses essais, *Premier Amour*, à l'écrivain qui est pour elle son « dieu » : Victor Hugo. Celui-ci lui répond par un « *Remerciements et applaudissements. Courage, Mademoiselle* ». Cette balbutiante carrière que vient confirmer et sanctionner ce billet, menace cependant de tourner court. Son père, désireux de la soustraire au climat familial de plus en plus tendu, se met en tête de la fiancer à l'un de ses officiers. Elle n'a alors que quinze ans. La violente réticence qu'elle oppose lui vaut de passer quelque temps dans un couvent, si l'on en croit le récit qu'elle fait de cet épisode dans *Face à la*

19 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 20-21 : « Ma mère a fini dans un palais dépendant du ministère de l'Intérieur d'où elle écrivait des lettres (...) datées de Charenton ! ».

20 Auriant, *op. cit.*, p.17.

21 La romancière fit longtemps croire que son pseudonyme fut trouvé lors d'une séance de spiritisme durant laquelle l'esprit de Rachilde se manifesta. Mais Auriant donne une version plus crédible de cet événement : au « cours d'une séance de tables tournantes, elle imagina de lui faire (au gentilhomme Rachilde) conter sa merveilleuse et tragique histoire, que Mme Eymery, sa mère, qui croyait à l'au-delà (...) s'empressa de consigner par écrit, sans se douter de la mystification de sa fille », in Auriant, *op. cit.*, p. 17.

22 *L'Écho des Dordognes* fut le journal dans lequel ses écrits parurent le plus souvent.

Peur (1942). À sa sortie du cloître, il se produit un événement mystérieux : la jeune fille se jette dans l'étang du Cros, peut-être à la suite d'une altercation avec sa mère, peut-être aussi pour marquer encore son refus d'entrer dans l'existence que sa famille lui prépare aux côtés de Monsieur de La Hullière, le fiancé en titre. Son père la repêchera in extremis. Devant cette vive résistance, ses parents renonceront à la contrarier : ils ne la marieront pas de force. Que souhaite-t-elle faire de sa vie ? Aller à Paris pour tenter sa chance dans les milieux littéraires. Les encouragements qu'elle a reçus de Victor Hugo et ses publications dans la presse locale sont là pour la conforter dans ce projet. Une telle perspective d'éloignement paraît également satisfaire ses parents qui trouvent là un prétexte pour se séparer, puisque sa mère va lui servir de chaperon dans la Capitale. Quant au colonel, il demeure au Cros, en compagnie de sa meute de chiens ; il vendra le peu de biens qu'il possède pour faciliter le départ et l'installation de sa fille unique. Rachilde ne le reverra plus et ne saura jamais par la suite où il a été inhumé. De cette période de l'existence de Rachilde subsistent des versions pour le moins contradictoires. Si l'on se réfère au récit qu'elle a consigné dans *Quand j'étais jeune* (1947), elle impute cette séparation parentale et son départ à l'ennui de sa mère. Dans la note que rédigea M. Puybaraud, commissaire de police (à qui elle demanda l'autorisation de s'habiller en homme), le père est désigné comme seul responsable :

> « Son père, enfant naturel, sans famille, sans fortune, s'était engagé. À 50 ans, il revint au pays, à Thiviers, capitaine en retraite, décoré, effroyablement ivrogne. Il se maria. -Rachilde naquit. La mère était bonne. Le père battait tout le monde. Il y a six ans, la mère n'y tenant plus vint à Paris emmenant son enfant. Elle donna des leçons de piano[23] ».

B) En Bourgogne

C'est en janvier 1873 que naquit celle qui allait devenir l'une des plus prestigieuses femmes de lettres de ce siècle : Colette. Gabrielle-Sidonie Colette voit le jour dans le petit village de Saint-Sauveur-en-Puisaye, en Bourgogne, dans une « campagne un peu triste, qu'assombrissent les forêts, un village paisible et pauvre, une vallée humide, une montagne bleuâtre et nue qui ne nourrit même pas les chèvres[24] ». Elle passa son enfance et son adolescence dans cette région, dans la demeure familiale qui se trouvait à quelques minutes de l'école communale où elle fit toute sa scolarité. À douze ans et demi, en 1885, elle passa son premier diplôme, le certificat d'études primaires, puis en 1889 le certificat d'études primaires supérieures, examen qui marqua le terme de ses études. C'est à cette époque qu'elle connaît ses premiers succès : outre le fait que « Melle Terrain lui trouve une grande imagination et un désir de se singulariser [...] ce qui contredit le « non, je ne voulais pas écrire » du *Journal à*

23 Auriant, *op. cit.*, p. 61. Cette note est datée du 17 décembre 1884.
24 Herbert Lottman, *Colette*, p. 16.

rebours[25] », elle remporte un premier prix de lecture à un concours interdépartemental. Contrairement à ses frères et à sa sœur, qui sont allés en pension à Auxerre, pour poursuivre leurs études, Colette restera au village. En effet, à la suite d'une première inscription, elle tombe malade de désespoir ; aussi restera-t-elle à Saint-Sauveur pour suivre des cours particuliers. Elle ne reçut jamais d'éducation classique, ni même d'instruction supérieure, ce qui explique l'absence de référence grecque et latine dans ses œuvres. De cette dernière langue morte elle dira « Le latin... Que de fois, dans mon existence, je l'ai regardé « de l'extérieur » avec des yeux qui le convoitaient. Trop haut pour moi...[26] ». Mais de ces années passées à Saint-Sauveur, ce n'est pas de sa scolarité qu'elle aime à se rappeler, même si ses souvenirs d'école ont servi de toile de fond à la série des *Claudine*. Ses nombreux recueils de nouvelles et de récits, *Les Vrilles de la vigne* (1908), *La Maison de Claudine* (1922), *Sido* (1930) pour ne citer que ces titres, témoignent de sa nostalgie de l'existence familiale. Dernière-née, Colette grandit dans un cercle familial composé d'une demi-sœur, Juliette, « la sœur aux longs cheveux[27] ». Elle parlera peu de celle-ci, sans doute à cause de leur différence d'âge -treize ans de différence- mais également de la bizarrerie de cette sœur, qui, perdue dans ses lectures, « ne parlait plus, mangeait à peine, (les) rencontrait avec surprise dans la maison, s'éveillait en sursaut si l'on sonnait[28] ». Sa préférence va à ses frères, Achille -enfant comme Juliette du premier mariage de sa mère- et Léo, baptisé plus tard le « vieux sylphe ». Dans les récits mettant en scène cette période, elle évoque l'image d'une confrérie unie et solidaire : « J'avais, petite, le loisir de suivre en courant presque, le grand pas des garçons, lancés dans les bois[29] ».

Les personnages les plus importants de son existence sont certainement ses parents, immortalisés dans nombre de ses œuvres. Son père d'abord, le « Capitaine » qui est, comme celui de Rachilde, militaire à la retraite au moment de sa naissance. Admis à l'école de Saint-Cyr, il fut capitaine dans le corps d'armée des zouaves et participa à la guerre de Crimée. Amputé en 1859 d'une jambe, il rentra en Bourgogne où il devint percepteur. Colette conserva toute sa vie une enveloppe dans laquelle se trouvaient le dossier militaire de son père, l'énumération de ses blessures et ses médailles. Cette vénération, pourtant secrète, pour ce militaire se révèle dans une nouvelle intitulée « Un zouave[30] » qui paraît en 1915. Ce héros rencontra à Saint-Sauveur une jeune veuve, Sidonie Robineau-Duclos, qu'il épousa. Mais ce héros qui paraissait être un homme plein d'aspirations, ne devait, une fois revenu à la vie civile, parvenir à rien. Il s'essaya entre autres à la politique, mais sa carrière prit fin après son échec à représenter la circonscription à la Chambre des Députés. Après ses échecs politiques, le Capitaine s'est tourné vers l'écriture. Il n'en était pas à son premier essai. Après la guerre de 1870, il avait publié un essai *À l'Armée, au*

25 Voir la biographie de C. Francis et de F. Gontier, *Colette*, p. 79-80.
26 Colette, *Lettres à ses Pairs*, p. 177. Lettre du 12 décembre 1940 adressée à Lucie Delarue-Mardrus.
27 Colette, *La Maison de Claudine*, T.2, « Ma sœur aux longs cheveux », p. 242.
28 Ibid., p. 245.
29 Ibid., « Où sont les enfants ? », p. 209.
30 Voir Colette, *Les Heures longues*, T.1, p. 1238-1241.

peuple de France, aux Chambres, où il proposait un plan pour la défense du territoire. Il écrit dans *le Bulletin de la réunion des officiers* ou dans *La Revue du cercle militaire*, et est membre de nombreuses sociétés comme *La Société de topographie*, *La Société de géographie* ou *La Société internationale des Électriciens*, où il donne des conférences et publie des articles[31]. Ce qui prouve que Colette, dès son plus jeune âge baignait dans le monde de l'écriture. Mais ce n'est pas ainsi que la romancière aime à se souvenir de son père. Pour elle, il est avant tout écrivain qui laissa à sa mort une étagère couverte de tomes cartonnés, chacun orné d'un titre en caractères gothiques, et comprenant chacun cent cinquante à trois cents pages toutes vierges. C'était « une œuvre imaginaire, le mirage d'une carrière d'écrivain[32] ». Mais surtout le trait de caractère qui attendrit le plus Colette, c'est cette « passion qui lia, pour leur vie entière, « Sido » et le « Capitaine » : « Il contemplait Sido [...] il l'aimait sans mesure » écrira-t-elle plus tard au point qu'il "ne s'intéressait pas beaucoup » à ses enfants, « nous autres enfants, nous avons gêné mon père. [...] Nous avons, toute sa vie, troublé le tête-à-tête que mon père rêvait[33] » avec Sido.

À côté de cette distante figure paternelle qu'elle regretta toujours de n'avoir pas mieux connue, se dresse l'image lumineuse de sa mère Sido. Les nombreux portraits qu'en brosse la romancière sont ceux d'une femme « agile et remuante, mais non ménagère appliquée[34] », active et courageuse, toujours prête à aider autrui, dépourvue de conformisme et douée d'observation. Cette figure maternelle incarne sans conteste l'image d'un bonheur généreux et original, comme la nature qu'elle vénère. Michel del Castillo parlera de « Déméter travestie en sainte Anne[35] ». D'ailleurs Colette n'achèvera-t-elle pas, dans Sido, le chapitre qu'elle lui a consacré par ces lignes : « J'aurais volontiers illustré ces pages d'un portrait photographique, mais il m'eût fallu une Sido debout, dans le jardin, entre la pompe, les hortensias, le frêne pleureur et le très vieux noyer[36] ». Adoration filiale ? Sans aucun doute, car « (son) attention, (sa) ferveur tournées vers Sido, ne s'en détachaient que par caprices[37] », écrira-t-elle plus tard, et l'on pourrait, sans manquer de se tromper, affirmer que l'amour maternel était de la même intensité. Sido paraît avoir été une mère possessive pour celle qui était son dernier enfant, c'est du moins l'avis de bon nombre de biographes. Pour n'en citer qu'un, il faut citer ici l'analyse faite par Michel del Castillo de la personnalité de Sido :

> « Sido ne manque pas une occasion de la retenir et de l'attacher par la moquerie. Elle autorise tout, accorde tout, l'aube naissante et les vagabondages dans les champs [...]. Ce faisant, Sido lui retire, de manière oblique, ce que la fillette lui demande : de pouvoir être une enfant comme les autres[38] ».

---

31 Voir la biographie de Claude Francis et Fernande Gontier, *op. cit.*, p. 73.
32 Colette, *Sido*, T.2, « Le Capitaine », p. 787.
33 Ibid., respectivement p. 784, 775 et p. 776.
34 Colette, *Sido*, T.2, « Sido », p. 762.
35 M. del Castillo, *Colette, une certaine France*, p. 18.
36 Colette, *Sido*, T.2, « Sido », p. 774.
37 Ibid., « Le Capitaine », p. 775.
38 M. del Castillo, *op. cit.*, p. 100-101. Sur cette relation mère/fille, lire également l'ouvrage de Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille, l'enjeu du pouvoir : essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1993.

Femme d'intérieur accomplie, Sido est également une lectrice acharnée qui apprit à lire à Colette avant l'âge de trois ans, si l'on se réfère aux souvenirs de la romancière[39]. La maison était pleine de livres légués par le premier mari de Sido, et avant même de savoir lire « je me logeais en boule entre deux tomes du Larousse, écrira-t-elle, comme un chien dans sa niche[40] ». C'est elle-même qui fait l'inventaire de ses lectures : Musset, Voltaire, les quatre Évangiles, Flammarion, Élisée Reclus, Balzac, Labiche et Daudet, Mérimée, Victor Hugo... « Des livres, des livres, des livres... ce n'est pas que je lusse beaucoup. Je lisais et relisais les mêmes[41] ». Cependant ce goût pour la lecture n'appela pas celui de l'écriture, comme tend à le démontrer cette confidence tirée du recueil *De ma fenêtre* : « Non, je ne voulais pas écrire. Quand on peut pénétrer dans le royaume enchanté de la lecture, pourquoi écrire ? [...] dans la jeunesse je n'ai jamais, jamais désiré écrire, [...] je n'ai pas eu 19 ou 20 pour un devoir de style, entre douze et quinze ans ![42] ». Sur ce point encore, les biographes contestent la bonne foi de Colette, puisque Sido paraît l'encourager très tôt dans cette voie en lui offrant son premier stylo[43]. Pourtant cette mère qui semble être au cœur de son amour filial n'apparaît que très tardivement dans l'œuvre de Colette. Car si celle-ci a affirmé que Sido était le personnage principal de toute son existence, il faut attendre *La Maison de Claudine* (1922) pour découvrir enfin cette mère exceptionnelle. Or à ce moment-là, celle-ci est morte depuis dix ans.

Ces seize années, « occupées uniquement de diriger leurs subtiles antennes vers ce qui se contemple, s'écoute, se palpe et se respire[44] », comme aime à les évoquer Colette, ne doivent cependant pas masquer une réalité moins idyllique. À cette époque, la situation financière des Colette n'est pas brillante ; le « Capitaine » s'avère être un bien piètre gestionnaire des biens que sa femme a hérités de son premier mariage. « Les pauvres Colette sont fort tristes. Ils doivent partout et ne paient nulle part[45] », commentera un voisin. La situation s'aggrava encore lorsque l'aînée, Juliette se maria et réclama sa part d'héritage en argent. Cette requête entraîna la vente de tous les biens qui restaient, et par voie de conséquence la ruine de la famille. Celle-ci dut quitter Saint-Sauveur pour habiter à Châtillon-sur-Loing, chez le fils aîné devenu médecin. Déménagement traumatisant, puisque « je dus quitter ensemble le bonheur et mon plus jeune âge[46] », écrira Colette plus tard dans *Sido*. Marquant la fin de son enfance, cet épisode présage un autre plus important encore pour cette jeune fille à l'avenir incertain. Ruinée, sans dot qui pourrait lui laisser espérer un mariage, et sans aucune envie de devenir institutrice, Colette paraît condamnée à connaître l'existence des vieilles filles. Cependant Willy apparaît dans sa vie. Willy, c'est Henry Gauthier-Villars, fils d'un important éditeur parisien. Il est avant tout journaliste et

39 Colette, *De ma fenêtre*. T.3, p. 212.
40 Colette, *La Maison de Claudine*, T.2, "Ma mère et les livres", p. 223.
41 Ibid., p. 222-223.
42 Colette, *De ma fenêtre*, T.3, « La Chaufferette », p. 61.
43 Voir la biographie de Claude Francis et Fernande Gontier, *op. cit.*, p. 73.
44 Colette, *De ma fenêtre*, T.3, « La Chaufferette », p. 61.
45 Herbert Lottman, *op. cit.*, p. 16.
46 Colette, *Sido*, T.2, « Sido », p. 774.

critique de talent, en passe de se faire un nom dans le monde de la critique musicale, « La célébrité de Willy [...] date des *Lettres de l'Ouvreuse*, chroniques musicales dont le ton, d'une réjouissante alacrité, tranchait avec la componction de rigueur dans la profession[47] ». Celui-ci est venu dans le village où se sont nouvellement installés les Colette pour leur confier le fils qu'il a eu de sa maîtresse défunte. Il n'est pas un étranger pour la famille, si l'on en croit Colette qui le présente dans *Mes apprentissages* comme le fils d'un des camarades de régiment de son père. Vu sa réputation d'homme à femmes, l'annonce de son prochain mariage surprend de ce fait le Tout-Paris. Après trois ans de fiançailles, car aucune des deux familles en présence n'était vraiment favorable à cette union, Willy et Colette se marièrent en 1893. La cérémonie se fait dans la plus discrétion et cet étrange couple, une provinciale de vingt ans au bras d'un dandy de quatorze ans son aîné, part s'installer à Paris. Pas si étrange pourtant, car si l'on consulte les statistiques de l'époque, on découvre que la moyenne d'âge est de trente ans pour les hommes et de vingt ans pour les femmes.

2) Débuts de carrière

A) Celle par qui le scandale arrive...

Au moment où Colette s'installe dans « l'appartement de garçon de Willy, un gîte secoué et sonore au haut d'une maison des quais[48] », c'est-à-dire en 1893, Rachilde a déjà eu le temps de se faire un nom dans la littérature. Dès sa venue dans la Capitale, en 1878, et bien qu'elle ne soit âgée que de dix-huit ans, elle entreprend de placer ses écrits et ses articles pour tenter de vivre de sa plume. Elle accepte de faire la réclame de couturières, ce qui est sans pareil « pour vous former le caractère avant la publication des premiers romans » consignera-t-elle dans la préface de *Madame Adonis*[49]. Dès son arrivée, Rachilde a la chance d'être guidée dans la jungle de la presse par une de ses cousines qui dirige un journal féminin, au titre guère plus féministe d'ailleurs que son contenu : *L'École des femmes*. Rachilde réussit à y placer en 1880 un roman, *La Dame des bois*, qui a paru en feuilleton. Si l'on en croit la note rédigée par le commissaire Puybaraud, à cette époque, « Melle Rachilde fit des romans : romans moraux, pour les distributions de prix, pour le premier de l'an *Les Petites filles pieuses, Les Bébés gentils, Lucie chez son oncle*[50] ». Sa mère, enthousiasmée par cette nouvelle existence, réussit à lui obtenir un rendez-vous avec le directeur du *Figaro* car, pour cette dernière, « il est complètement ridicule de se perdre dans les petites rédactions de journaux à la mode ou de courriers de province[51] ». Cependant le directeur en question ne voulut jamais insérer les textes de cette jeune fille trop

47 M. del Castillo, *op. cit.*, p. 130.
48 Colette, *Mes apprentissages*, T.2, p. 1210.
49 Rachilde, *Madame Adonis*, p. III.
50 Auriant, *op. cit.*, p. 62.
51 Rachilde, *Survie*, p. 130.

timorée à son goût. Sa mère toujours, piquée par l'aventure, tente de l'aider en la conduisant dans tous les salons à la mode. C'est grâce à elle que Rachilde obtient une entrevue avec Sarah Bernhardt, entrevue qu'elle relatera plus tard dans *Quand j'étais jeune*. 1880 est surtout l'année où elle entreprend la rédaction de ce que les critiques considèrent comme son premier véritable roman : *Monsieur de la Nouveauté*. L'intrigue est largement influencée par le Naturalisme ambiant[52] ; elle met en scène un jeune paysan monté à Paris pour y faire fortune. Devenu commis dans un grand magasin, il prend rapidement goût aux plaisirs de la Capitale et se transforme en séducteur cruel. Ce roman réaliste, qui se veut avant tout un plaidoyer contre la présence de commis homme dans les grands magasins, est écrit dans ce style mélodramatique qui est alors à la mode. *Monsieur de la Nouveauté* ne connut aucun succès et, cause ou conséquence, il demeure le seul roman à thèse qu'a écrit Rachilde.

Celle-ci ne se décourage cependant pas, elle continue d'écrire. L'année suivante, c'est *La Femme du 199e régiment* qui est édité (1881), il s'agit d'un court récit qui lui donne l'occasion de se moquer de la vie et de la mentalité militaires, en montrant toute une caserne obsédée par les visites nocturnes d'une séduisante et mystérieuse personne qui s'avère être... un mannequin de couture ! Ce genre de quolibet amène malgré tout à douter du bien-fondé de l'admiration que Rachilde vouait à son père. Mais le titre qui la lança véritablement fut *Monsieur Vénus*. Dans la préface de *Madame Adonis* (1888), elle s'est expliquée sur ce qui l'avait poussée à écrire ce livre : pour elle étant venue « l'heure de l'absolue pauvreté », elle avait eu le choix entre « se jeter dans le ruisseau ou... écrire en deux semaines cette œuvre immonde : *Monsieur Vénus*[53] ». La note du commissaire Puybaraud contient ces quelques lignes qui exposent une autre version de la genèse de ce roman :

> « Un belge, ami d'un éditeur de Bruxelles, lui dit : « *Vous mourez de faim. Écrivez donc des « cochonneries ». Vous verrez, c'est un bon métier, on vous éditera à Bruxelles* ». On chercha ensemble quelles saletés on pourrait bien trouver nouvelles, imprévues, inédites. Bref, le belge aidant, on trouva *M. Vénus*[54] ».

Publié à Bruxelles en 1884, *Monsieur Vénus* retrace les amours sadiques d'une jeune aristocrate qui prend un ouvrier pour « maîtresse ». Une intrigue qui inaugure ainsi toute la tradition des inversions et des perversions sexuelles. Si les droits d'auteur qu'elle toucha furent ridicules, le tapage autour de cette parution fut, quant à lui, énorme. Rachilde résuma les vives passions qu'il suscita dans la préface de *À Mort* (1886) par ces lignes : « Ce fut le plus scandaleux triomphe, non comme argent, mais comme vice [...]. *Le Gil Blas* déclara que c'était là un livre obscène. Sully Prudhomme dit devant quelques-uns : « c'est un curieux ouvrage ![55] ». Le parquet de Bruxelles ordonna la saisie de l'ouvrage, condamna Rachilde à deux ans de prison pour

52 Ce roman présage d'ailleurs de façon curieuse le *Bonheur des Dames* de Zola, qui ne paraîtra que trois ans plus tard.
53 Rachilde, *Madame Adonis*, p. VII.
54 Auriant, *op. cit.*, p. 62.
55 Rachilde, *À Mort* préface p. XIX-XX.

« immoralité » et à verser deux mille francs d'amende qu'elle ne paya d'ailleurs jamais. Le parquet de Paris, pour ne pas être en reste, ordonna une perquisition au domicile de Rachilde où auraient pu encore se trouver des exemplaires de ce roman. Ce succès retentissant eut une double conséquence : Rachilde devint du jour au lendemain une femme « à la mode » et la renseigna sur l'état de santé mentale de sa mère. Celle-ci, apprenant le scandale qu'avait entraîné la parution de *Monsieur Vénus*, s'était précipitée chez l'un des éditeurs de sa fille, lui soutenant que celle-ci écrivait sous la dictée d'un esprit nommé « Rachilde ». Après cette esclandre, Rachilde ne voulut plus entendre parler de sa mère et celle-ci dut plus tard être internée à Charenton où elle finit probablement ses jours.

1884 n'est pas seulement l'année de ce titre sulfureux, c'est aussi celle d'un livre destiné aux enfants : *Histoires bêtes pour amuser les petits enfants d'esprit.* À partir de cette année-là, la romancière va s'appliquer à donner au public un titre par an. Mais ses parutions ne sont pas toutes aussi originales que *Monsieur Vénus*, car celles qui suivent reprennent avec plus ou moins de bonheur la veine qu'inaugurait ce livre scandaleux. Ainsi elle édite en 1885 *Nono*, qui reprend ce jeu d'inversion sexuelle en le compliquant d'une sombre histoire de meurtre et d'une peinture des mœurs de province. Il en va de même pour les très immoraux *Marquise de Sade* (1886), *Virginité de Diane* (1886) et *Madame Adonis* (1888). Ce dernier roman où Naturalisme et Décadentisme coexistent, présente les perversités d'un androgyne, personnage qu'affectionne Rachilde. Femme à la mode, Rachilde entend également être une romancière en vue, puisqu'elle paraît se complaire à reprendre tout ce qui fait les succès du moment. Pour ne citer qu'un exemple, *La Marquise de Sade* -dont le seul point commun avec le célèbre marquis se limite au titre- qui renvoie directement à un thème cher à la littérature décadente[56]. Tous les romans de Rachilde peuvent ainsi se lire comme la combinaison plus ou moins heureuse des éléments qui, pour Maurice Barrès, font le succès d'un livre : « Du sang, de la volupté et de la mort[57] ». Cependant résumer l'œuvre de Rachilde à une simple reprise des succès du moment, serait occulter la profonde originalité de son écriture. Si l'on doit définir ses romans, on peut dire qu'ils représentent tous un essai, une expérience sur les raffinements cérébraux. La définition que donnent les *Organographes du Cymbalum Pataphysicum* de la démarche de Rachilde peut être à juste titre reprise :

> « Elle chercha à épuiser les potentialités d'un procédé inauguré par *Monsieur Vénus*, à combiner les perversités qui chez elle gîtent dans l'imaginaire, plus riches en solutions que les combinaisons d'ordre physique, à deux trois quatre ou n éléments, telles que les recensa, entre autres, le Marquis de Sade[58] »,

56 Le nombre de publications ayant trait au « Divin Marquis » qui voient le jour durant cette période est important, cela va du simple article anonyme à l'ouvrage historique, comme *La Vérité sur le Marquis de Sade* écrit par un certain Henry.

57 Il s'agit d'une allusion à un groupement de textes de Maurice Barrès paru en 1894 qui porte ce titre.

58 *Organographes du Cymbalum Pataphysicum*, p. 72. Cette définition est signée « La Sous-Commission des Polyèdres ».

ambitieuse entreprise qui expliquerait donc cette trompeuse similitude qui existe entre les intrigues qu'elle développe. Dans *À Mort* (1886), elle expérimente la dissociation de l'amour et des sens[59] et *Le Mordu* (1889) illustre une perversion cérébrale qu'elle définit ainsi :

> « J'ai voulu [...] restituer [...] le type de l'arriviste de cette époque littéraire qui, tout en écrivant en bon français, ayant du talent, se moquait à la fois de son public, de son éditeur et probablement de lui-même, sorte de Montesquiou en prose, sans aucun souci de morale, mais gardant son élégance... jusqu'à en mourir[60] ».

Mais ces combinaisons s'avèrent d'un nombre limité, aussi Rachilde dut-elle à court terme renouveler, élargir sa gamme de perversités. Elle donnera ainsi en 1893[61] *L'Animale*, un titre qui provoqua un scandale similaire à celui de *Monsieur Vénus*. Rachilde mettait en scène un nouveau type d'héroïne qui s'opposait totalement à ces vierges perverses éprises d'absolu qui peuplaient jusque-là ses romans, cette femme-là en effet, ne vit que pour et par le plaisir physique.

Est-ce pour exploiter cette sulfureuse notoriété ou limiter ses frais de toilette comme elle l'affirme[62], et couvrir plus facilement les reportages, que Rachilde demanda une autorisation spéciale à la préfecture de police pour s'habiller en homme ? Quoi qu'il en soit, cette autorisation lui sera accordée, mais ce besoin de commodité n'exclut cependant pas un souci d'originalité, comme elle le reconnaît elle-même dans ces lignes qu'elle envoya au préfet de police : « Dans le journalisme, l'originalité est imposée comme un devoir. Ne me refusez pas le moyen d'être originale puisque mes directeurs littéraires ne reculent pas, eux, devant ce moyen de réclame[63] ». Rachilde, de son côté, n'hésitera pas à cultiver cette originalité en se faisant couper les cheveux et en se faisant graver des cartes de visite où est mentionné « Rachilde, homme de lettres ». Ce personnage qu'elle se créa devait lui coller à la peau toute sa vie, car beaucoup de ses contemporains eurent tôt fait de la confondre avec la terrible héroïne de *Monsieur Vénus,* Raoule de Vénérande qui, elle aussi se travestit en homme pour rejoindre son amant. Pourtant cette réputation ne reflète en rien la réalité, car à cette époque on ne lui connaît pas d'amant, seulement une malheureuse passion pour Catulle Mendès. Le refus qu'elle essuya de sa part lui valut une dépression nerveuse qui lui paralysa momentanément les jambes. C'est dans la préface de *À Mort* qu'elle résume sur un ton persifleur l'affaire :

> « Rachilde s'offrit un transport au cerveau sous le spécieux prétexte que Catulle Mendès était un homme séduisant. Je vous assure que tout est absurde dans cette histoire [...]. Elle vit Catulle Mendès, l'écouta, ne l'aima pas, mais faillit l'aimer. Or, aimer le beau Mendès, pour une folle c'était la folie furieuse, car, en vérité, on n'est

---

59 Berthe Soirès, femme d'un riche banquier parisien, époux fougueux qui la traite en poupée, s'éprend de Maxime de Bryon, parce qu'il ne la courtise ni ne la désire, mais la fait accéder à un monde de sentiments platoniques jamais entrevu d'elle. Elle en mourra de langueur, ayant choisi l'idéal qu'elle croit voir s'incarner en lui.

60 Auriant, *op. cit.*, p. 30.

61 Entre temps elle donna à publier *Minette* (1889), roman dans la lignée naturaliste d'un intérêt fort limité qui fut accueilli froidement par la critique. Parallèlement au roman, Rachilde s'essaie aux nouvelles, grivoises avec *Le Tiroir de Mimi-Corail* (1887), ou lugubres avec *Les Oubliés* (1888). Elle donnera aussi quelques pièces de théâtre, en un acte le plus souvent : *L'Araignée de Cristal*, *Madame la Mort*, *La Voix du sang* (1891).

62 « Je ne pouvais pas tenir mon rang, celui d'une femme de lettres (...) avec le bagage vestimentaire que je portais entièrement sur moi : petite robe de confection, petit chapeau de bazar à treize et le reste à l'avenant », in *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 66.

63 Auriant, *op. cit.*, p. 62.

> pas la maîtresse de Catulle lorsqu'on a une valeur quelconque... il faudrait s'humilier tant et tant à côté de cette péremptoire personnalité... sans compter l'inconstance prodigieuse de l'homme. Elle ne fut donc pas la maîtresse de Catulle, et le docteur Lassègue dut venir étudier l'étonnant problème de l'hystérie arrivée au paroxysme de la chasteté dans un milieu vicieux[64] ».

Il est vrai que l'écart entre la hardiesse de ses écrits et la rigidité de ses principes fut trop souvent mal interprété, et peu de gens perçurent, au nombre desquels Verlaine, la peur qu'elle cachait sous ses attitudes provocantes. Après cet échec sentimental, Rachilde rencontra au fameux bal Bullier son futur mari. Il s'appelle Alfred Vallette, il n'est alors qu'un modeste secrétaire de rédaction et romancier à ses heures. Le seul roman qu'il écrira paraîtra en 1892, s'intitule *Le Vierge*. Après quelques paroles échangées, il est ébloui par « le brillant de ses propos et le feu avec lequel elle parle de leur passion commune, la littérature[65] ». Ils se marient en 1889 et à vingt-neuf ans, Mme Vallette enterra sa « vie de garçon » et laissa repousser ses cheveux ; un an plus tard elle donnait naissance à sa fille unique, Gabrielle.

1890 marque également la naissance d'une des plus fameuses revues de cette fin de siècle : *Le Mercure de France* [66]. Il faut noter que le succès du *Mercure* est surprenant dans la mesure où nombreuses étaient les revues qui voyaient le jour et qui ne subsistaient par la suite que quelques mois, voire quelques semaines. Elle est fondée, comme le raconte Remy de Gourmont dans *Les Promenades littéraires*, par un « groupe de jeunes gens sans relations, sans notoriété, sans argent[67] ». Ces jeunes gens étaient Laurent Tailhade, Albert Samain, Jules Renard, Saint-Pol Roux, Charles Morice, Louis Dumur et Remy de Gourmont lui-même. Seule Rachilde était alors vraiment connue, ce qui constituait pour cette jeune revue une véritable caution. Pour s'assurer de la collaboration de cette dernière, le jeune comité de rédaction lui confia la critique littéraire, une tâche dont elle s'acquittera à sa façon à partir de 1897 et ce, jusqu'en 1925. « En inaugurant sa rubrique, Mme Rachilde ne formula pas, selon l'usage, le canon d'après lequel elle se proposait de juger les œuvres romanesques de ses contemporains. Elle se contenta de les juger selon sa raison, son tempérament et son goût[68] ». Tel est, en tout cas, l'avis de son ami Auriant. Il est vrai qu'elle ne prétendit jamais à l'objectivité, aussi laissa-t-elle transparaître aussi bien ses sympathies que ses antipathies. Les digressions ne lui firent jamais peur, quitte à perdre de vue le roman dont elle avait à rendre compte, pour traiter d'un sujet qui lui tenait plus à cœur. Mais la critique n'est pas sa seule activité, elle va animer ce qui allait devenir les « mardis » du *Mercure*. Ces réunions, qui avaient débuté bien avant son mariage et auxquelles participaient des amis comme Jean Lorrain, Maurice Barrès, Tailhade et Moréas, vont faire de son salon, à la veille de la Première Guerre mondiale, l'un des salons littéraires les plus en vue à côté de celui de Mme

64 Rachilde, *À Mort*, p. XVII.
65 C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 80.
66 Voir Auriant, *op. cit.*, p. 38, « Mme Rachilde disait que c'était pour elle que M. Vallette avait fondé le Mercure de France et qu'il choisit le mauve pour sa couverture, qui était sa couleur préférée ».
67 C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 85.
68 Auriant, *op. cit.*, p. 44.

Aubernon, de Mme de Cavaillet, de Mme de Loynes[69]. Et les contacts qu'elle nouera avec le monde des lettres lui donneront l'occasion de découvrir de nouveaux talents, comme Jules Renard, Alfred Jarry, que lancera *Le Mercure*. Cette politique qui fait l'originalité de cette revue, va surtout lui permettre de puiser dans la jeune littérature de nouveaux thèmes à exploiter. Rachilde est ainsi aux premières loges pour assister à la naissance de cette nouvelle littérature qui se réclame symboliste, et par la suite pour la défendre. Elle-même s'essaiera à cette nouvelle esthétique, timidement d'abord, avec *La Sanglante Ironie*[70] qui parut en 1891, puis avec plus de conviction en 1900 avec *La Jongleuse*. À noter que, malgré ces nouvelles fonctions qui lui incombent, Mme Vallette ne ralentit pas le rythme de sa production littéraire et continue de donner un roman annuel.

B) Paris comme exil ?

Cette fin de siècle est également le début d'une nouvelle existence pour cette jeune mariée de vingt ans qu'est Colette. Une existence qui n'a rien de la vie conjugale dont elle rêvait, si l'on en croit *Mes apprentissages* (1936), recueil de souvenirs relatif à cette période. Tout semble participer à son désenchantement, à commencer par son mari qu'elle découvre pitoyable gestionnaire, incapable de subvenir aux besoins du ménage. Mais comme elle l'écrit dans *Mes apprentissages,* « un certain genre de privations n'a point d'action profonde sur les êtres jeunes. Le bizarre non plus ne les atteint guère[71] ». Sa vie s'écoula donc confinée dans l'appartement conjugal, à lire en grignotant des sucreries, à rédiger quotidiennement de longues lettres à Sido. « Je m'enlisais dans le demi-songe, le demi-jour, le flottement, l'habitude de me taire, le vague plaisir d'être pâle, un peu essoufflée, d'épandre, sur une longue robe d'intérieur style Renaissance, mes longs, mes lourds cheveux aussi longs que moi-même[72] », écrira-t-elle pour résumer l'emploi de ses journées. Elle se cloître dans son appartement, « pour ne pas connaître Paris[73] » et pour attendre le retour de son mari devenu un des hommes les plus en vue du moment. Ses biographes contestent cependant cette version des faits. C. Francis et F. Gontier, pour ne citer que leur ouvrage, révèlent au contraire une Colette conquérant Paris :

> « Contrairement à la triste image d'une Colette languissante dans un sombre appartement, en moins d'un an Colette est devenue l'un des membres les plus remarqués et recherchés. Anatole France lui envoie une dague puisqu'elle aime les armes blanches, Vincent d'Indy la consulte, Proust suit ses conseils[74] ».

Avec Willy elle fréquente le salon musical de la princesse Edmond de Polignac qui sera l'une de ses protectrices, celui de la baronne Marguerite de Pierrebourg qui écrit sous le nom de Claude

---

69 Sur les salons de cette époque, voir l'ouvrage d'Émilien Carassus, *Le Snobisme et les Lettres Françaises, de Paul Bourget à Marcel Proust (1884-1914)*.

70 Le héros, Sylvain d'Hauterac, connaît l'étrange dilemme de vivre un amour platonique avec sa belle cousine paralysée et un amour physique, avec une bâtarde de la région. Il tuera cette dernière après le décès de sa parente.

71 Colette, *Mes apprentissages,* T.2, p. 1212.

72 Ibid., p. 1218.

73 Ibid., p. 1212.

74 C. Francis et F. Gontier, op. *cit.*, p. 107.

Féval. Ils vont également chez la comtesse de Martel, autre femme de lettres qui signe Gyp[75], et avec qui Willy écrira des pièces de théâtre.

Les œuvres de ce dernier commencent à paraître et à faire du bruit, ce sont les compilations de ses critiques musicales et dramatiques, des préfaces, des œuvres écrites en collaboration. Mais les collaborations de Willy sont d'un tour particulier. Celui-ci concevait une trame de roman et chargeait un ou plusieurs collaborateurs de faire le remplissage de détails. Lorsque l'histoire était achevée, il y ajoutait des jeux de mots, des allusions à ses amis, et surtout à ses ennemis, puis signait *Willy*. Ces occupations littéraires si nombreuses et si prenantes, en apparence, lui laissaient pourtant le temps pour d'autres aventures plus galantes. C'est ce qu'apprit la jeune Colette, un an à peine après son mariage, par l'entremise d'un billet anonyme. Elle se rendit à l'adresse indiquée et trouva Willy en compagnie d'une femme « non point au lit, mais penchés sur un livre [...] de comptes[76] ». Cette douloureuse découverte lui valut une dépression nerveuse qui la cloua au lit une soixantaine de jours et qui fit craindre pour sa vie. Là encore les avis divergent car, en fait de maladie nerveuse, il semble que ce soit la syphilis[77] que Colette contracta. Pour preuve, le médecin que Willy dépêcha au chevet de sa femme, était le professeur Louis Jullien, le spécialiste des maladies vénériennes, auteur du monumental *Traité pratique des maladies vénériennes* et médecin de la section de syphilographie à l'hôpital de Saint-Lazare. La maladie fut enrayée mais pas complètement guérie, ce qui explique les nombreuses infections respiratoires dont souffrira toute sa vie Colette. Durant les sept mois que dura sa maladie, elle fut entourée par un large cercle d'amis qui l'aidaient à reprendre goût à la vie. Dans *Mes apprentissages*, elle racontera avec quelle patience des amis comme Marcel Schwob, Paul Masson ou même Mme de Caillavet, venaient lui rendre visite et la distraire.

Elle passe sa convalescence en Bretagne où elle découvre la mer. Une proximité qu'elle cherchera toujours au cours de ses villégiatures. Son retour dans la Capitale est aussi l'occasion de renouer avec la vie parisienne, retrouvant les cafés, les salles de rédaction où elle aide son mari à corriger ses critiques de théâtre. Écrit-elle à cette époque ? Il existe dans *La Cocarde*, quotidien nationaliste publié par Maurice Barrès, une série de six critiques musicales signées « Colette Gauthier-Villars » qui parut en 1895 ; elle signe également Colette Gauthier-Villars des critiques théâtrales pour *La Critique* et, en 1897, entre à *La Fronde* où elle tient une rubrique « Zig-Zag » où elle traite de sujets frivoles. Parallèlement à cette vie de bohème, elle retrouve ses habitudes dans les salons littéraires les plus influents de l'époque. Celui de Rachilde d'abord, qui

---

75 C'est le pseudonyme de la comtesse de Mirabeau-Martel (1850-1932), auteur du *Mariage de Chiffon* (1894), de *Petit Bob* (1882). C'est la vivacité de son attitude au cours de l'Affaire Dreyfus, bien plus que ses écrits, qui la rendit populaire. Militante nationaliste et antisémite, ses romans, à partir de l'Affaire Dreyfus, vont diffuser les lieux communs d'un racisme haineux. Pour elle, le Juif c'est l'étranger chez nous, à l'accent germanique, au patriotisme douteux et à l'argent corrupteur. Les titres qu'elle donne à ses romans sont d'ailleurs révélateurs de son engagement : *Le Journal d'un philosophe* (1894), *Les Gens chics* (1895), *Le Baron Sinaï* (1897), *Israël* (1898), pour ne citer que ceux-là...

76 Colette, *Mes apprentissages*, T.2, p. 1213.

77 Cette hypothèse est partagée par M. del Castillo (*Colette, une certaine France*), C. Francis et F. Gontier (*Colette*) et par C. Pichois et A. Brunet (*Colette*).

est une grande amie de Willy, et surtout celui de Mme Arman de Caillavet, égérie d'Anatole France. C'est dans le salon de cette dernière qu'elle fit la connaissance de grands noms tels que Poincaré, Briand, Clémenceau, Jaurès. Toujours par l'intermédiaire de son mari, critique musical, elle découvre véritablement la musique et tout un univers de musiciens, de mélomanes. Elle fera la connaissance de Gabriel Fauré, d'André Messager, Claude Debussy, Reynaldo Hahn, et de Maurice Ravel. Au cours de la dernière décennie du siècle, le festival Wagner était un endroit à la mode et Willy se trouvant être wagnérien, il ne manqua pas d'emmener Colette à Bayreuth pour y écouter la Tétralogie des Nibelungen. Mais la sérénité qu'elle goûtait au sein de cette société artistique va vite dégénérer avec cette affaire que *La Cocarde* intitula « *LA PARADE DE JUDAS : DÉGRADATION DU TRAÎTRE DREYFUS*[78] ».

3) « L'Affaire »

A) Rachilde, antidreyfusarde

Si 1894 fut une date marquante dans la vie conjugale de Colette, elle le fut également pour la République Française, car c'est cette même année, en effet, que débuta « l'Affaire Dreyfus ». Il convient sans doute ici de rappeler les grandes lignes de cette affaire qui tint en haleine l'opinion publique. Celle-ci est d'abord un épisode d'espionnage très complexe qui s'inscrit dans l'atmosphère empoisonnée de la campagne antisémite ouverte par *La France juive*, livre de Drumont publié en 1886, et par le journal *La Libre Parole* au moment de la faillite de la Banque de l'Union générale puis du scandale de Panama en février 1889. Le capitaine Alfred Dreyfus se trouve être condamné pour avoir communiqué des secrets à l'ennemi héréditaire qu'est alors la Prusse (sur de fausses preuves, comme il allait apparaître par la suite). Le ministère se décide à déférer Dreyfus devant le tribunal militaire et son procès se déroule à huis-clos. Les juges se voient remettre un dossier secret, dont ni l'accusé ni son avocat n'ont connaissance, dossier au vu duquel Dreyfus est condamné en 1894, à l'unanimité, à la dégradation et à la déportation perpétuelle en Guyane. Le frère du condamné, Mathieu, charge le journaliste Bernard Lazare de lancer une campagne de presse pour faire rouvrir le procès et réhabiliter le condamné. Or, en 1896, le commandant Picquart, du service des renseignements, a communication d'une correspondance pneumatique adressée par l'attaché militaire allemand au commandant Esterhazy, dont le comportement est infiniment plus suspect que celui de Dreyfus. Picquart, persuadé de reconnaître l'écriture d'Esterhazy dans la « lettre-bordereau » qui est à l'origine de toute cette affaire, et, convaincu que le dossier secret soumis aux juges ne concerne pas Dreyfus, fait part de ses conclusions au ministre. Par un curieux hasard, Picquart est nommé lieutenant-colonel puis envoyé en Tunisie. En novembre 1896, Bernard Lazare publie le contenu de ce bordereau et

78 L*a Cocarde*, numéro du 6 janvier 1895.

trouve l'appui d'un sénateur qui demande la réouverture du procès. Mais le lieutenant-colonel Henry a versé au dossier une correspondance attribuée aux attachés militaires allemand et italien qui confirmerait la culpabilité de Dreyfus, et en décembre 1897, le président du conseil, Méline, déclare à la Chambre : « Il n'y a pas d'affaire Dreyfus ». Cependant le nom du commandant Esterhazy a été communiqué à la presse et celui-ci demande à être jugé par un Conseil de guerre qui, le 11 janvier 1898, à l'unanimité, le reconnaît non coupable.

Le 13 janvier 1898, Zola fait paraître dans *L'Aurore* une lettre à *Monsieur Félix Faure, président de la République* avec le titre *J'accuse* : il accuse le premier conseil de guerre d'avoir condamné un innocent, soit par antisémitisme, soit par respect pour l'État-major, et le second conseil d'avoir commis le crime "*d'acquitter sciemment un coupable*". Zola sera condamné à 3000 f d'amende, un an de prison et sa radiation de la Légion d'honneur (procès cassé ensuite pour vice de forme). L'incident se transforme en "affaire" lorsqu'il prend une tonalité politique en opposant la gauche à la droite sur un problème fondamental : faut-il laisser condamner un innocent au nom de la raison d'État ou bien les droits de l'individu sont-ils supérieurs à toute autre considération ? Cette question dépassa alors la personne de Dreyfus et divisa la France entière. D'un côté les « dreyfusards » : la *Ligue des droits de l'homme* fondée sur l'initiative du sénateur Trarieux, la plupart des radicaux, peu de socialistes, les éléments antimilitaristes de la bourgeoisie. De l'autre les « antidreyfusards », avec *La Ligue des patriotes*, *La Ligue antisémite* de J. Guérin, qui sont soutenus par *La Libre Parole* et par *La Croix*, puis par *La Ligue de la Patrie Française* fondée en 1898. Les intellectuels également prennent parti ; parmi les antidreyfusards se comptent Cézanne, Degas, Renoir, Lorrain, Valéry, Louÿs, Léautaud, Arthur Meyer, le propriétaire du *Temps*, Barrès, F. Brunetière, Lemaître, Coppée, et chez les femmes de lettres, Gyp, alors fort en vogue à l'époque. Dans les rangs des dreyfusards, des noms aussi célèbres que Zola bien sûr, mais aussi Anatole France, Lugné-Poe, Fénéon, Courteline, Monet, Tristan Bernard, Rostand, Martin du Gard, Jean Jaurès, Léon Blum... En août 1899, il est démontré que la pièce fournie en 1896 par Henry est un faux, détail que son auteur avoue avant de se suicider en prison. Dès lors la révision devient inévitable : les affrontements dans la rue et jusque dans les familles se multiplient. En juin 1899, la Cour de cassation annule le jugement de 1894 pour non communication du dossier secret et renvoie le procès Dreyfus devant un nouveau Conseil de guerre. Le Capitaine Dreyfus est amnistié l'année suivante, même si sa réhabilitation n'aura lieu qu'en 1906.

Dans les milieux littéraires, ce sont souvent les sentiments pour ou contre Zola qui déterminent une position vis-à-vis de l'Affaire, et Rachilde ne cache pas son antipathie[79] pour le maître de Medan, qui est pour elle « cet écrivain qui, sans rien lire, sans rien voir, sans rien entendre, marche [...] depuis des volumes et des volumes à la conquête d'une notoriété aussi

79 Nelly Sanchez, « Rachilde, détractrice et continuatrice du Naturalisme », n° XIV d'*Excavatio* (à paraître en octobre).

fabuleuse qu'inutile[80] ». Mais face à ces événements, c'est la fille du colonel Eymery qui réagit, et elle ne manque pas l'occasion que lui offre sa critique littéraire pour s'exprimer. Ce qui la choque d'abord, c'est l'image ternie de l'armée française, le compte rendu du *Désastre* de Paul et Victor Margueritte lui donne le prétexte d'écrire : « Quand on songe surtout que nos généraux n'y assistaient pas (à la guerre de 1870) [...] mais avec le rayon d'écarlate, la lueur de sang et d'incendie qu'il faudrait aujourd'hui pour nettoyer l'or des galons que nous savons[81] ». Et dans celui de *Sous-Off's d'Afrique* d'Ananké, elle dit : « Il y a des passages très nature et très bien... seulement personne ne voudra croire qu'on peut, aujourd'hui, faire l'éloge de l'armée française sans ironie. Cependant, ce serait *original*[82] ». C'est sans doute pour cette raison qu'elle se pose en antidreyfusarde, une antidreyfusarde impatiente de voir l'Affaire se terminer : « Si en ce moment on pouvait lire autre chose, en France, que les insanités ayant trait, directement ou indirectement à l'AFFAIRE », au point d'ironiser : « Mais tout à coup nous apparaît l'hydre [...], je veux nommer l'Affaire ! (juste ciel ! il y avait longtemps...)[83] ».

Pour elle, même si Dreyfus est innocent, Dreyfus, ce « quelqu'un que je m'obstine à ne pas nommer [...]. Je sais bien qu'aujourd'hui il nous reste les innocences juives, mais pour le mal qu'elles font en ce beau royaume, j'ai la philosophie de leur préférer certaines culpabilités pittoresques[84] ». Elle voit, en effet, dans cette affaire l'occasion de juger la communauté juive de France, car celle-ci est responsable, à ses yeux, de la décadence du pays. C'est à ce sujet qu'elle interpelle Gyp dans le compte rendu de son dernier livre, Israël :

> « Est-ce que [...] Madame de Mirabeau-Martel n'aurait aperçu que leur nez ?... Résumons donc *Israël* et constatons l'autre péril, lequel n'est pas au milieu de leur face ! Le danger d'accueillir ce peuple non assimilable par excellence, est qu'il fabrique des dieux pour ne pas s'en servir, et que nous avons la rage d'adopter tous les dieux en exil : Jésus, Dreyfus[85] ».

Suite à cet accueil, la France, « cette France jolie, légère [...] celle qui agonise, maintenant, sous les flots d'or » est en train de perdre son identité nationale à force d'accueillir « le juif avec le plus de... générosité, car elle est celle (des nations) qui a toujours le plus besoin d'argent[86] ». Toutes les institutions ont été corrompues par cet argent, se vendant au plus offrant, c'est-à-dire au peuple juif, car « le juif n'est coupable, chez nous que de ce crime : l'argent. Il nous a appris à en gagner et à le respecter comme but, non pas comme moyen[87] ». Elle ne voit dans l'Affaire Dreyfus qu'un symptôme de la décadence de la France et de ses valeurs, aussi n'hésite-t-elle pas à

---

80 Rachilde, compte rendu de *Travail*, d'Émile Zola, « Les Romans », *Mercure de France*, mai 1901, p. 751.
81 Rachilde, compte rendu du *Désastre* de Paul et Victor Margueritte, « Les Romans », *Mercure de France*, mars 1898, p. 890.
82 Rachilde, compte rendu *Sous-Off's d'Afrique* d'Ananké, « Les Romans », *Mercure de France*, juil.1898, p. 231.
83 Rachilde, respectivement comptes rendus de *Le Roy* par Albert Delacour, "Les Romans", *Mercure de France*, novembre 1898 p. 451, et de *L'Anneau d'améthyste* d'Anatole France, "Les Romans", *Mercure de France*, avril 1899, p. 180.
84 Rachilde, compte rendu de *l'Anneau d'améthyste* d'Anatole France, « Les Romans », *Mercure de France*, avril 1899, p. 181.
85 Rachilde, compte rendu d'*Israël* de Gyp, « Les Romans », *Mercure de France*, avril 1898, p. 233.
86 *Ibid.*, p. 233-234.
87 *Ibid.*, p. 234.

dire que la France n'est plus qu'une « nation bonne à conduire à coups de plat de sabre, selon l'expression fort juste de ce brave commandant Esterhazy[88] ».

Il faut noter que cette image du juif traître et fourbe, au service de la Prusse, appartient à l'imaginaire de Rachilde, car la seule communauté juive qu'elle décrit dans ses romans se trouve dans *La Marquise de Sade*, publié, rappelons-le, en 1886. De toute son œuvre c'est sans doute la seule fois où la romancière se livre à une caricature aussi féroce. Lors de l'établissement du régiment du colonel Barbe à Haguenau, en Alsace, les soldats rencontrent cette communauté dont les

> « hommes avaient de petites barbes pointues mal soignées, les ongles en deuil, les yeux noirs très vifs, le dos légèrement voûté et souvent ils étaient d'un roux flamboyant qui éclairait toute la salle. Tous vendaient quelque chose, on ne savait jamais quoi[89] ».

Si dans cette Affaire les juifs ne sont pas coupables, ils sont du moins responsables de la dérive des institutions françaises, d'ailleurs Rachilde n'hésite pas à traiter de *juif* toute personne suspectée de saper les bases et les valeurs françaises. Pour elle, en effet, « l'Affaire (est le) très exact verso de l'anarchie, c'est-à-dire l'anarchie des riches et des sociables[90] ». Ses comptes rendus fourmillent d'allusions, ainsi d'un personnage elle écrit, « Lui n'est pas juif (mais il est homme de lettres, c'est souvent la même chose)[91] », dans *Escarmouches* elle retient « qu'on y parle copieusement de l'Affaire et qu'on y défend ce roi des bourgeois qui s'appelle Zola. [...] Boutique à treize que le fond de juiverie de toutes ces fureurs, patriotiques ou non[92] ». Elle met dans le même sac les socialistes, car elle est « très contente de savoir que le socialisme fut inventé par les juifs, parce que ça ne fait plus qu'une même cause à deux embêtements » et les journalistes, écrivant que « dans la presse, je ne connais que des plagiaires... ou des domestiques[93] », puisqu'ils ont permis la publication de *J'accuse*. Mais ses prises de position ne se limitent pas à ces sous-entendus, elle n'a pas peur d'attaquer Georges Clémenceau à l'occasion de la parution de son ouvrage, *L'Iniquité* en février 1899, ni Octave Mirbeau dont l'attitude ressemble à celle « d'un soldat courageux qui, passé caporal puis officier, s'étourdit lui-même d'un pareil avancement et "gueule" des ordres non transmis. Il est devenu chef comme on deviendrait fou[94] ». Cette prise de position ne fit cependant pas fuir des collaborateurs comme Gustave Kahn, qu'elle éreinta cependant dans sa critique sur *Fécondité*, parce qu'il applaudissait

---

88 *Ibid.*, p. 234.
89 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 142.
90 Rachilde, compte rendu *Les Âmes perdues* de J.H Rosny, « Les Romans », *Mercure de France*, mars 1899, p. 752.
91 Rachilde, compte rendu *En présence* de R. Schwaeblé, « Les Romans », *Mercure de France*, juil. 1896, p. 159.
92 Rachilde, compte rendu *Escarmouches* de Rainaldy, « Les Romans », *Mercure de France*, mars 1899, p. 755.
93 Rachilde, respectivement le compte rendu *Les Morts parlent* de E.M de Vogüé, « Les Romans », *Mercure de France*, juillet 1899, p. 184 et de *L'Enfer* d'Édouard Comte, « Les Romans », *Mercure de France*, septembre 1899, p. 781.
94 Pour le compte rendu de *L'Iniquité* de G. Clémenceau voir « Les Romans », *Mercure de France*, février 1899, p. 759-761. Rachilde s'en prend à Octave Mirbeau dans un compte rendu du *Journal d'une femme de chambre*, « Les Romans », *Mercure de France*, octobre 1900, p. 184.

ce roman : elle le traita de « grand rabbin de *La Revue Blanche*[95] » ou encore Marcel Schwob, celui du *Cœur Double,* tous deux de confession juive. Schwob acceptera même de bonne grâce de lui préfacer *Le Démon de l'Absurde*, un recueil de nouvelles qui parut en 1898.

B) Une question de jalousie ?

Rachilde n'est pas la seule à rallier le camp des antidreyfusards car le couple Gauthier-Villars partage et son aversion pour le Naturalisme et ses opinions au sujet de l'Affaire. Mais parler de l'attitude de Colette, c'est inévitablement mentionner celle de Willy, car durant toute cette période et ce, jusqu'à leur divorce, Colette vécut dans l'ombre de son mari, un ardent détracteur du mouvement naturaliste : « Voici la conclusion de Willy lui-même, dans *Pour les rigolos* : « D'ailleurs, tous les naturalistes attardés, les empêcheurs de rire en rond, qui voudraient nous imposer l'admiration de leurs platitudes mornes ; conspuez les Bougons-Macabres ![96] ». De plus, Willy n'a jamais aimé le « réalisme outrancier » de Zola et il démissionne de *La Revue Blanche* « dont il refuse de partager la Zolatrie dreyfusienne[97] ». Dès les premiers remous de l'Affaire, Willy se révèle être un antisémite viscéral et va militer activement avec ses amis dans le camp antidreyfusard. Pour eux, l'armée ne pouvait qu'avoir raison. Il signera un manifeste pour rassembler des fonds destinés à la veuve du colonel Henry -qui vient de se suicider en prison- afin que celle-ci puisse poursuivre en justice un dreyfusard. Toute sa haine antisémite se fait jour à travers les livres qu'il signe à cette époque. Ainsi dans *Un vilain monsieur !*, il caricature Mme Arman de Caillavet et Anatole France, ces mêmes personnes qui, quelques mois avant l'Affaire, les recevaient dans leur salon littéraire. L'égérie d'Anatole France apparaît dans ce roman pratiquement bossue, « le nez crochu entre des yeux gris à fleur de tête » ou sous les traits d'une « chouette en automobile[98] ».

Quant à Colette, l'arrestation, la dégradation et la déportation de Dreyfus ne semblèrent pas l'émouvoir ; sans doute était-elle trop occupée par ses débuts de chroniqueuse pour véritablement s'intéresser à ces événements. Cette relative neutralité ne dura cependant qu'un temps, la parution de *Claudine à Paris*, en mars 1901, révéla, en effet, une Colette qui, si elle ne s'intéressait pas à l'Affaire, n'en était pas moins antisémite. Ce deuxième épisode des *Claudine* attaquait, par une série de caricatures au vitriol, l'égérie d'Anatole France, Mme Arman de Caillavet, la décrivant notamment « [...] embobelinée d'une zibeline attardée sous quoi elle transpire, Madame Barmann est coiffée d'une chouette déployée. Chouette dessus, chouette dessous. Le nez crochu, pour être jaspé de couperose, ne manque pas d'autorité, et les yeux gris

95 Rachilde, compte rendu *Fécondité* d'Émile Zola, « Les Romans », *Mercure de France*, novembre 1899, p. 486.
96 Rachilde, compte rendu *Poissons d'avril* de Willy, « Les Romans », *Mercure de France*, juin 1896, p. 440.
97 Cité in C. Francis et F. Gontier, *op. cit.*, p. 142.
98 Willy, *Un vilain Monsieur !* , Paris, Simonis Empis, 1898, p. 94.

en billes remuent terriblement[99] ». Il serait facile de voir là une intervention de l'antidreyfusard Willy, (celui-ci s'était, en effet, violemment disputé avec Anatole France et Mme Arman de Caillavet avant la rédaction de ce roman), mais le brouillon de *Claudine à Paris* contient, écrite de la main de Colette, cette phrase « un mercredi, chez cette mère Barmann, je fus traquée, poliment, par un jeune youpin de lettres[100] » qui ne laisse aucun doute sur son véritable auteur. Ce propos, qui visait directement Marcel Proust, fut corrigé par Willy, qui préféra la formule « un jeune et joli garçon de lettres[101] ». Colette elle-même avoue, dans *Mes apprentissages*, que les *Claudine* « révèlent l'insouciance de nuire[102] ». Mais pourquoi s'en prend-elle à Mme Arman de Caillavet, celle-là même dont elle refera quelques années plus tard, un portrait dont les traits dominants sont cette fois la douceur et la bonté :

> « La célèbre amie d'Anatole France fut bonne pour une malade si jeune, si peu défendue, [...] dans une chambre où rien ne parlait [...] de confort ni d'amour. Elle posait sur mon drap un ananas, des pêches, un grand fichu noué en sac à bonbons... [...] Elle demeurait peu, mais sa belle main à paume large, l'essoufflement de sa voix péremptoire, son parfum outrecuidant m'étaient d'un secours vif et passager[103] ».

En 1894, celle-ci était venue soigner et visiter Colette alors en pleine dépression nerveuse. Elle venait de découvrir certaines infidélités conjugales. La gratitude qu'elle témoignait à l'amie d'Anatole France se changea en haine lorsque cette dernière lui apprit que Willy courtisait sa belle-fille. Une dénonciation qui fit du bruit puisque Willy, son antisémitisme aidant, se déchaîna contre elle et Anatole France, prétendant « que la douleur avait presque fait perdre la vue à sa femme ». Marcel Proust, sans aucune ironie, offrit l'adresse d'un de ses amis, ophtalmologue réputé...

Aussi peut-on interpréter l'écriture de *Claudine à Paris* comme la tentative que fit Colette de se rapprocher de son mari, en embrassant sa cause, (tous les protagonistes de cet incident furent en effet « exécutés » par ses soins), et en « flattant » sa fibre antisémite. Un avis que semble partager Michel del Castillo lorsqu'il dit que « ainsi elle le fera tout au long de sa vie pour chacun de ses maris, Colette épouse ses passions[104] ». D'ailleurs nombre de ses lettres de cette époque, comme ce billet adressé à Rachilde, témoignent de ce même racisme : « J'espérais vous rencontrer chez les Terasse, aux *Guerres Puniques*. Mais au lieu du nez court et impatient de Rachilde, je n'ai vu que les appendices des Natanson. Je ne pouvais pas m'y tromper[105] ». Il est intéressant de souligner que cet antisémitisme qu'elle affichait avec une certaine crânerie, ne fut pas seulement une ruse pour s'attacher Willy, il tirait sa virulence de cette méfiance rurale à l'égard des juifs, essentiellement citadins, qu'elle avait développée dans son enfance et que les

---

99 Colette, *Claudine à Paris*, T.1, p. 211.
100 Colette et Willy, *Claudine en ménage*, éd. critique établie par Paul Hollander, Paris, Klinsieck, 1975, p. 146-147.
101 Colette, *Claudine en ménage*, T.1, p. 337.
102 Colette, *Mes apprentissages*, T.2, p. 1232.
103 Ibid., p. 1220.
104 M. del Castillo, *op. cit.*, p. 152.
105 Colette, *Lettres à ses pairs*, p. 45. Ce billet est daté approximativement de 1900. Les Natanson sont les directeurs de *La Revue Blanche*.

événements ranimèrent. Pareille suspicion se retrouve, en effet, dans les lettres que lui envoyait sa mère Sido ; ainsi lorsque celle-ci apprit que Colette était en affaire avec « des juifs », elle lui écrivit en janvier 1909 : « Tu m'effraies un peu avec tes fameuses affaires avec des juifs. Ouvrez l'œil. Et ne vous laissez pas rouler par ces Israélites ! Tu oses te mesurer avec eux, grands dieux![106] ». Et cette défiance fut tenace, car Colette, dans une lettre adressée en 1909 à Léon Hamel où elle lui racontait ses spéculations immobilières, n'hésita pas à qualifier la famille Blum avec qui elle était en concurrence de « horde dévorante » , qui faisait tout pour écarter des affaires les « concurrents goyims[107] ». Ses romans, publiés avant la Première Guerre mondiale, témoignent également d'un goût certain pour la satire antisémite. Dans toutes leurs intrigues est en effet présent un personnage israélite ; ainsi dans *L'Ingénue libertine*, se rencontre Irène Chaulieu, copie de la Mme Barmann des *Claudine*, et dans *La Vagabonde* un impresario, répondant au nom de Salomon (qui, dans le manuscrit s'appelait au départ Meïers), caricature du juif pleurard et cupide.

4) Les années-Rachilde et la naissance de Claudine

A) Rachilde à son apogée

Cette période troublée ne ralentit nullement Rachilde dans son rythme de parution. Et, si ces années 90 sont celles de toutes les passions, elles sont également les meilleures années de la production littéraire de la romancière. En effet, jusqu'en 1900, les titres que Rachilde va publier révèlent la maturité de son talent. Ainsi en 1896, sous le pseudonyme de Jean de Childra, elle donne *La Princesse des ténèbres,* un cas de dédoublement de personnalité sur fond de satanisme. Madeleine, qui vit entre son père et sa tante spirite, souffre de lycanthropie et entre en contact avec le fantôme Hunter dont elle s'éprend. Texte d'actualité, puisque la mode du moment est à l'occultisme. Les sectes qui touchent aux domaines de la magie et des sciences occultes sont, en effet, fort nombreuses entre 1890 et 1900[108]. De ce roman, Albert Samain s'est plu à souligner le pari esthétique qu'il illustre : « C'est que de ce dédoublement de personnalité vous avez su faire un drame où rien ne sent l'artificiel, et où les phrases vous prennent pour de bon à la gorge[109] ». Toujours friande d'actualité, Rachilde exploite avec bonheur un autre sujet d'actualité dans *Les Hors Nature* (1897) : la tension grandissante entre la France et la Prusse, ravivée par l'Affaire Dreyfus. Ce regain d'hostilité s'incarne dans la relation des deux frères de Fertzen. L'aîné est né français et le cadet prussien, une différence d'origine qui se complique d'un amour incestueux. *L'Heure sexuelle* paraît en 1898, encore sous le pseudonyme de Jean de Childra, et retrace l'aventure d'un écrivain désireux de vivre un amour chaste avec une prostituée qu'il croit être la

106 Sido, *Lettres à sa fille*, lettre du 11 janvier 1909, p. 241.
107 Colette, *Lettres à la Vagabonde*. Lettre du 1er juin 1909, Paris, adressée à Léon Hamel, p. 34-35.
108 Pour preuve les travaux d'un historien et d'un témoin de l'époque, Jules Bois, qui publia notamment *Les Petites religions de Paris* (1894) et *Le Satanisme et la magie* en 1896. Il est vrai que luciférisme, satanisme et autres recherches psychiques entretiennent des rapports très étroits avec les travaux de Charcot.
109 Article d'Albert Samain, cité in C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 95.

réincarnation de Cléopâtre. 1899, Rachilde donne *La Tour d'Amour*, et c'est cette fois-ci le régionalisme breton qui est mis à l'honneur. Ce roman -l'un des préférés de Rachilde et de la critique, Laurent Tailhade parlera même de chef-d'œuvre- dont le titre évoque la chevalerie légendaire et sentimentale, est en fait un conte d'épouvante : Mathurin Barnabas, un vieux gardien de phare rendu fou par la mer copule avec les noyées que lui amènent les tempêtes. Autre grand roman, *La Jongleuse*, publié en 1900110, chef-d'œuvre de la veine symboliste qui peint la haute cérébralité d'une riche veuve à jamais dégoûtée de l'amour physique. Celle-ci se suicidera au poignard dans les bras de son jeune amant qui croit enfin la posséder.

Ce changement de siècle marque pour Rachilde un ralentissement dans sa production littéraire, car jusqu'à la guerre, elle ne donnera en tout et pour tout que trois romans111. En 1904, c'est *Le Dessous*, titre dont le caractère exceptionnel réside moins dans l'intrigue qui reprend celle des romans précédents, c'est-à-dire une quête de l'absolu, que dans son cadre. Cet amour impossible se déroule dans la ferme-école de Flachère qui pratique l'épandage du tout-à-l'égout parisien. Rachilde fera ressembler l'âme de son héroïne, qui aspire pourtant à la pureté, à ces cultures nées de la décomposition et de la pourriture, tant elle est perverse et noire. Roman naturaliste ? Oui, par plusieurs aspects, car nombre de ses descriptions font irrésistiblement penser à *Germinal*. Rien cependant ne permet d'affirmer que Rachilde sombre dans la facilité naturaliste, car l'intrigue suivante appartient à la veine des romans historiques. Il s'agit du *Meneur de louves* (1905), un roman qui reprend la fascination de certains peintres avant-gardistes pour les spectacles du Moyen-Âge, et qui interprète très librement la mythologie wagnérienne, encore à la mode à cette époque. S'inspirant de Grégoire de Tours, Rachilde décrit la lutte de la princesse mérovingienne, Basine, fille de Chilpéric et de Audowère, qui se rebelle contre son enfermement au couvent en enrôlant des mercenaires et en dévastant le couvent. En 1912, paraît *Son printemps*, dernier roman de Rachilde avant que n'éclate la Première Guerre mondiale. Il s'agit cette fois d'une sombre histoire de meurtre qui a pour toile de fond une virulente peinture des mœurs de province. À l'occasion de la parution de ce roman, Rachilde se servira de sa rubrique dans *Le Mercure* pour l'expliquer :

> « Pour en finir avec ma légende d'auteur léger, voici une pauvre petite histoire plus sérieuse qu'on ne le pensera. Elle ne date pas d'hier..., elle fut vécue quand j'avais quinze ans et que j'avais pour amie intime sa principale héroïne. Mon tort est de n'avoir pas su commencer par elle... toutes mes autres histoires, mais on est simple toujours trop tard112 ».

Si elle ressent le besoin de mettre les choses au point, c'est qu'elle demeure, aux yeux de ses détracteurs, la sulfureuse Raoule de Vénérande. Il est vrai que la Rachilde d'avant-guerre n'a plus rien de la romancière provocatrice qu'elle était à ses débuts, elle est devenue un auteur de

110 Cette même année, Rachilde réunit quelques-uns de ses textes courts sous le titre *Contes et Nouvelles suivis du théâtre*, précédemment publiés dans *Le Mercure de France.*

111 Rachilde donne également un recueil de nouvelles : *L'Imitation de la Mort* qui parait en 1903, celui-ci ne remportera aucun succès.

112 Rachilde, compte rendu *Son printemps*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-VII-1912, p. 125.

toute première importance de la scène littéraire. Ce prestige est conforté par son rôle d'hôtesse chez qui le Tout-Paris des Lettres et des Arts défile, du premier mardi de janvier jusqu'à Pâques, de 17 à 19 heures. Au faîte de son influence elle voit, non sans un certain plaisir, ceux qui jadis lui avaient fermé leur porte venir maintenant solliciter l'honneur d'être reçus par Mme Vallette, romancière, critique, femme du directeur de la célèbre revue et maison d'édition du *Mercure de France*, et désormais membre très écouté du jury du prix *Vie Heureuse*. On pourrait multiplier les témoignages de ces fameux mardis, mais la description qu'en donne André David permet de se faire une idée juste de la large audience de ses réceptions :

> « Les personnalités les plus inattendues, souvent accoutrées de la manière la plus hétéroclite, gravissaient l'escalier en colimaçon de la rue de Condé. [...] Dans ce salon, l'Académie Française avec Henri de Régnier et Georges Duhamel, l'Académie Goncourt avec Rosny aîné et Roland Dorgelès, avaient leurs représentants113 ».

La patronne continue de régner en favorisant échanges et rencontres, amitiés et projets. Il n'est donc pas étonnant que sous sa houlette, en particulier de 1890 à 1914, le *Mercure* ait contribué à faire naître de grandes œuvres et à forger de nouvelles réputations littéraires. Un moyen efficace, il est vrai, d'enrôler ou de recruter pour l'équipe de la revue des débutants prometteurs. Il est reconnu, en effet, qu'à l'époque glorieuse des « mardis » de Rachilde correspond le succès croissant des éditions du *Mercure*. Témoin de cette notoriété grandissante, le changement de rythme de parution de cette revue qui, de mensuel jusqu'à la fin de l'année 1904, paraît au 1er janvier 1905 deux fois par mois. Lorsque Rachilde mettra fin à ses réceptions en 1930, ce sont toute une stratégie commerciale et une époque brillante qui s'achèveront alors pour *Le Mercure*. On pourrait imputer à la multiplicité de ses activités littéraires et mondaines le ralentissement que connaît à cette époque sa production littéraire. Il est vrai que sa fonction de critique qu'elle prend à cœur l'accapare beaucoup, « (elle) lit ses quarante volumes par mois, à la queue leu leu, sans prendre de note. Elle fait seulement une corne quand elle veut citer un passage, et, le jour venu, [...] elle écrit son article sur les livres qu'elle a lus dans le mois114 ».

B) Colette et les *Claudine*

Alors que Rachilde est au faîte de sa gloire, apparaît sur la scène littéraire un personnage romanesque qui va vite attirer l'engouement du public. Ce personnage, c'est Claudine. Il apparaît pour la première fois dans *Claudine à l'école* (1900), sous la signature de Willy, premier des cinq romans qui constituent la série des *Claudine*. L'intrigue se déroule au cours de la dernière année scolaire de Claudine, avant le Brevet, à l'école de Montigny. Le sujet du livre réside dans les relations amoureuses, entre Claudine et Aimée, la maîtresse auxiliaire, entre Aimée et la directrice de l'école, puis avec le médecin scolaire. Même si Colette renia par la suite ces œuvres, la série des *Claudine* représente sa première production littéraire et également sa première collaboration avec son mari. La naissance de ce personnage de gamine espiègle et turbulente

113 André David, *Rachilde, homme de lettres. Son œuvre*, p. 44-46.
114 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, juin 1902, cité in C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 105.

demeure assez floue, même s'il est communément admis qu'en 1895 Willy ait demandé -au retour d'une visite de l'école communale de Saint-Sauveur- à sa jeune femme de jeter par écrit ses souvenirs de classe dans l'espoir d'en tirer quelque profit. Colette s'acquitta de cette commande puis « retourn(a) au divan, à la chatte, aux livres, aux amis nouveaux[115] », car Willy jugea le résultat sans intérêt et oublia ses cahiers au fond d'un tiroir. Il les retrouva plus tard et tenta de faire accepter le manuscrit par plusieurs éditeurs, vainement. Devant ce refus, il coupa plusieurs passages inutiles, pria Colette -si l'on s'en tient à ce qu'elle relate dans *Mes apprentissages*- « d'échauffer un peu ce... ces enfantillages[116] » , en ajoutant un peu de patois, de gaminerie, et d'atmosphère lesbienne. De son côté, Willy pratiqua des corrections de style et apporta des expressions de son cru que les lecteurs reconnurent aisément et signa de son seul nom.

Lorsque *Claudine à l'école* paraît en 1900, "*personne n'en parla, personne ne l'acheta*"[117], mais Willy comptait des amis parmi les critiques littéraires. Il avouera par la suite que, grâce aux louanges qu'écrivit le jeune et talentueux Charles Maurras, fut faite la réputation de Claudine[118]. Et ce sont quarante mille exemplaires qui se vendront en seulement un mois. La réaction de l'opinion fut immédiate, l'antidreyfusard Jean Lorrain se fit un plaisir d'écrire que *Claudine à l'école* se vendait plus que Zola, et les journaux catholiques firent leurs choux gras de la peinture de cet antre de toutes les turpitudes : "*Voilà, crient-ils, ce que l'école du Diable fait de nos enfants !*"[119]. De son côté, la presse républicaine accusait l'auteur de cet ouvrage d'être un adversaire de l'éducation laïque. Il faut dire que *Claudine à l'école* paraissait au plus fort de la querelle entre défenseurs et adversaires de l'école laïque. Mais les réactions ne s'arrêtèrent pas là, ce roman lança également une mode vestimentaire et toute une gamme de produits dérivés : parfum, cigarettes, cartes postales et même des cure-dents. Le succès fut tel qu'il fit l'objet d'une adaptation théâtrale qui connut également un triomphe.

Le succès de *Claudine à l'école* appelait une suite qui ne se fit pas attendre. Il y eut *Claudine à Paris* (1901) qui met en scène la jeune fille dans la Capitale à la découverte de l'amour. Elle le rencontre en la personne de Renaud, le père de son cousin Marcel. En 1902, c'est *Claudine en ménage*, une Claudine mariée à un Renaud qui, s'ennuyant, pousse doucement celle-ci dans les bras d'une jeune femme nommée Rézi. Ce flirt cessera d'être un jeu le jour où Claudine découvre la liaison qu'entretiennent Renaud et Rézi. Ce manuscrit fut censuré, à cause de la transparence de certaines allusions et de la mise en cause d'une étrangère célèbre et riche, Georgie Raoul-Duval, qui servait de modèle à Rézi. Willy récupéra le manuscrit et l'apporta au *Mercure de France* qui l'accepta moyennant certaines corrections. Le couple Gauthier-Villars donna en 1903 *Claudine s'en va*, le roman le moins bon assurément de la série. Ce n'est plus Claudine qui est au centre de l'œuvre mais son amie Annie, qui cherche à s'affranchir de la tutelle

115 Colette, *Mes apprentissages,* T.2, p. 1210.
116 Ibid., p. 1231.
117 : Willy : *Indiscrétions*, cité in Herbert Lottman, op. *cit.*, p. 69.
118 Ibid., p. 69.
119 Voir M. del Castillo, op. *cit.*, p. 152.

de son mari. Le dernier épisode de la série sort en 1907, sous le titre *La Retraite sentimentale*. Le lecteur y retrouve Claudine réfugiée dans la maison de campagne d'Annie, attendant la guérison de son mari qui mourra quelque temps plus tard. *Les Claudine* ne sont pas à cette époque la seule production littéraire de Colette. Elle a commencé à écrire, début 1903, ce qui deviendra plus tard *Minne*, toujours sous la houlette de Willy. Cette nouvelle, profondément corrigée par la suite, sera jointe au roman paru en 1905, *Les Égarements de Minn*e, pour donner *L'Ingénue libertine* (1909). Il n'est pas le meilleur roman de Colette, Jean-Ernest Charles écrit même que les "Minne" puent l'artifice et le commercial, mais il est intéressant à plus d'un titre étant donné qu'il rompt complètement avec la série des *Claudine*. Colette met en scène une fillette à l'imagination morbide, qui s'invente un univers de violence parce qu'elle s'ennuie avec sa mère ; adulte, cette même Minne apparaît comme une jeune femme insatisfaite, plus capricieuse que malheureuse. Si Colette estima peu ce texte, il représente cependant sa première véritable œuvre dans la mesure où, en le remaniant, elle en a expurgé tous les ajouts de Willy.

Colette réussit cependant à publier sans que ses textes soient corrigés par Willy, comme en témoignent les quatre premiers *Dialogues de bêtes* qui paraissent en 1904 dans *Le Mercure de France.* Ces saynètes où elle donne la parole à des chiens, des chats, et qui passent en revue les soucis quotidiens de l'existence, durent être jugés sans grand intérêt par Willy car il la laissa signer *Colette Willy*. Elle conserve ce patronyme jusqu'en 1923, date à laquelle elle signera désormais *Colette*. À ces quatre dialogues s'en ajoutent trois autres ; le recueil paraît en 1905 sous le titre de *Sept dialogues de bêtes*, préfacé par Francis Jammes et publié par *Le Mercure de France*. Trois ans plus tard, paraît un autre recueil de textes : *Les Vrilles de la vigne*. Il rassemble les contes, les nouvelles, les chroniques, qui ont précédemment été publiés dans des journaux et des revues. Les thèmes abordés sont nombreux et ont souvent peu de rapport entre eux : nostalgie de l'enfance, souvenirs de vacances ou de music-hall. Mais les ambitions littéraires de Colette ne vont pas se borner à ces textes courts. En 1910, elle donne son premier véritable roman : *La Vagabonde* qui paraît d'abord en feuilleton, comme toutes ses œuvres futures. Le personnage central est Renée Néré, une femme écrivain qui, après son divorce, a dû renoncer à l'écriture pour gagner sa vie en montant sur les planches. Elle fait la connaissance de Max, un admirateur qui souhaite l'épouser. Elle refusera parce qu'elle n'entend pas confondre amour et volupté. C'est le même personnage que l'on retrouve dans *L'Entrave* (1913), la même intrigue aussi, à cette différence près que, cette fois-ci, Renée Néré accepte de vivre avec cet autre homme, Jean, qui la courtise.

Si *L'Ingénue libertine* rompt définitivement avec le style des *Claudine, La Vagabonde* et *L'Entrave* représentent eux aussi un stade important dans l'écriture de Colette. Comme le fait judicieusement remarquer Michel del Castillo, son style

> « va insensiblement se transformer, adopter une respiration plus ample. La phrase courte et nerveuse de la période de Willy, trouvera [...] un souffle nouveau. [...] Si

> les textes perdent en intensité, en brûlure, ils gagnent en profondeur. Plus réfléchie, la poésie se charge d'intelligence critique[120] ».

Il serait tentant de dire que ces romans sont autobiographiques, car l'existence de Colette connaît d'aussi notables bouleversements que celle de son héroïne. Si 1905 marque véritablement le début de sa carrière littéraire, elle marque également la fin de son mariage avec Willy : la séparation de biens est prononcée, suivie en 1910 du divorce. Depuis 1903 leur ménage se détériore et Colette, sentant la fin de cette union, travaille à son indépendance financière, poussée il est vrai par Willy qui s'est trouvé une nouvelle égérie. Elle prend des cours de pantomime et s'illustre rapidement dans de nombreuses pièces comme *Le Désir, l'amour et la chimère* ou *L'Oiseau de nuit*, dont certaines ne seront pas sans susciter le scandale. Ainsi *La Romanichelle*, dans laquelle elle jouait sans maillot, -nue sous son costume- et dévoilait à moment donné un sein. Autre scandale, sentimental cette fois, sa liaison à peine cachée avec Missy, marquise de Melbeuf[121] et fille du duc de Morny. Missy servit de modèle pour la « Chevalière », dans *Le Pur et l'Impur* (1932), elle est aussi « l'autre » dans deux textes des *Vrilles de la vigne* (1908)[122]. Il convient de s'attarder sur cette femme, car elle occupe à cette époque une grande place dans l'existence de Colette. Âgée de dix ans de plus que Colette, s'habillant et se comportant en homme, elle joua auprès d'elle le rôle de protectrice. Cette liaison dura six ans et s'achèvera au moment où Colette rencontrait celui qui deviendrait son deuxième mari : Henry de Jouvenel.

Celui-ci est codirecteur du *Matin*, un journal à qui elle donne des textes, notes de ses tournées, portraits d'animaux, deux fois par mois. La plupart des écrits publiés dans la rubrique « Contes des mille et un matins » seront repris plus tard dans *L'Envers du music-hall*, qui paraît en 1913. La présence de Colette dans la rédaction suscita de vives réticences, le codirecteur Stéphane Lauzanne menaça même de partir si cette « saltimbanque » entrait au journal. Henry de Jouvenel aura à se battre en duel avec un secrétaire de rédaction qui avait insulté Colette. Il est vrai que la mauvaise réputation qu'elle s'est forgée sur les planches en jouant sans maillot, et sa liaison affichée avec Missy, sont encore très vivaces dans les esprits. Et ce, malgré la nouvelle image que Colette s'est créée dans *La Vagabonde*, image que Michel del Castillo déchiffre ainsi :

> « Ce cantique, pur et triste, deviendra l'un des morceaux de bravoure de l'écrivain, sa façon aussi se dégager de la réputation sulfureuse qui s'attache à elle. Une femme si malheureuse, si fière dans sa douleur, si digne dans l'adversité, une femme qui affronte avec tant de crânerie sa solitude, [...] une telle femme ne saurait être une dévergondée dépourvue de tout sens moral[123] ».

Aussi pour éviter de choquer les lecteurs, les premiers récits de Colette paraissent d'abord anonymement puis sous la signature d'un masque. Pour le compte du *Matin* elle fait une ascension en dirigeable, couvre en 1912 l'assaut de la police contre le garage où s'est enfermée la

120 M. del Castillo, *op. cit.*, p. 242.

121 C'est cette même marquise que le public soupçonna un temps d'avoir inspirée à Rachilde le personnage de Mary Barbe dans *La Marquise de Sade*. Voir la biographie de C. Francis et F. Gontier, *op. cit.*, p. 111.

122 Il s'agit de « Nuit blanche » et « Jour gris ». Voir *Les Vrilles de la vigne*, T.1, respectivement p. 623-625 et p. 625-627.

123 M. del Castillo, *op. cit.*, p. 245.

bande à Bonnot, puis l'élection du président Poincaré. Colette se découvre une passion pour le reportage et captive ses lecteurs par l'originalité de ses vues, sa façon de montrer les événements, et d'y participer. En ce domaine elle invente, elle innove, elle ouvre la voie au reportage intimiste, en s'y mettant en scène. Jusqu'en 1912 elle mène donc de front sa carrière de journaliste et de mime, ce qui n'est pas sans provoquer quelques tensions dans le couple. Elle devra pourtant mettre rapidement un terme à sa carrière artistique, car elle est enceinte. Henry l'épouse cette même année 1912, et Colette devient ainsi baronne de Jouvenel. À quarante ans, la romancière va donner naissance à sa fille unique : Colette, plus connue sous le sobriquet de Bel-Gazou. Mais Colette n'abandonne pas vraiment la scène, car elle remonte sur les planches pour s'improviser conférencière. Ainsi en 1914, elle donne une conférence sur « Molière et l'école des femmes », et juste avant la guerre elle parlera d'un sujet qui la passionne davantage : « Les Bêtes et nous ». Sujet qui va être vite associé à son nom et faire d'elle une romancière « animalière ».

5) La « Grande Guerre »

A) Fureur patriote et engouement pacifiste

Le 3 août, l'Allemagne imputant à la France dix-sept violations de frontière lui déclare la guerre. Cette nouvelle paraît raviver la flamme patriote de Rachilde et de son mari, lequel n'est pas mobilisé à cause de son âge. La « patronne » du *Mercure* prend des mesures morales qu'elle juge indispensables : « Au lendemain de la mobilisation, écrira-t-elle, je me suis jurée de ne plus recevoir, de fermer mon salon[124] », tout le temps que dureront les combats, en signe de solidarité avec l'armée française. Pourquoi une telle ferveur ? La guerre est certes un moyen de reprendre les provinces perdues, comme en témoigne la réponse qu'elle fit en 1897 à *L'Enquête sur l'Alsace-Lorraine et l'état actuel des esprits*, qui confirme cette attitude ; Rachilde déclare, en effet : « Si je le pouvais, je reprendrais l'Alsace et la Lorraine avec mes dents[125] ». Mais elle est surtout, pour cette fille de militaire, l'occasion pour l'armée française de retrouver ce prestige que l'Affaire Dreyfus avait terni. Tous les propos qu'elle tient, en ce début de guerre, sont d'une rare violence, ainsi elle assure à Fernand Gregh, alors collaborateur au *Mercure de France*, qu'elle est prête à « écraser contre le mur la tête d'un Boche si elle l'avait sous la main[126] ». Dans son *Journal Littéraire*, Léautaud relève quelques-unes de ses paroles tout aussi assassines que : « Qu'on le livre aux femmes françaises ! clamera-t-elle, en faisant allusion à Guillaume II, je m'inscris pour le coup de couteau[127] ». À des amis qui s'étonnent de tant de rage alors qu'elle n'a personne au front, elle répondra : « Personne au front ? Mais j'y ai toute la France[128] ». Et les nouvelles qu'elle publiera dans *Le Mercure* seront toutes teintées de patriotisme, comme

124 Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure*, p. 94.
125 Cité in Édith Silven, *Paul Léautaud et* Le Mercure de France, p. 43.
126 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, 4 octobre 1921, T. III, p. 273.
127 Ibid., p. 273.
128 Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure*, p. 41.

Délivrance[129], qui raconte comment un condamné à mort français aide ses gardiens à défendre sa prison contre les Prussiens.

Ce fervent patriotisme cède malgré tout devant la panique que lui inspire l'invasion allemande, et Léautaud nous apprend que : « À la déclaration de la guerre, lors de l'avancée des Allemands sur Paris, elle et Vallette filaient droit devant eux, au hasard, abandonnant le Mercure au caissier Blaizot, et s'arrêtant pour souffler, seulement à Châtillon-sur-Loire[130] ». Elle reviendra pourtant à Paris avant la fin des hostilités, mais c'est une Rachilde assagie, plus sceptique à propos des combats qui font rage, qui reprend sa place au *Mercure de France*. Cette virulente patriote s'est transformée en une non moins fervente antimilitariste, car elle ne croit plus « à d'immortels principes : le droit, la justice, la liberté, l'égalité[131] ». Elle rejoindra les femmes de lettres pacifistes qui se réunissent chez Natalie Barney en vue d'un mouvement de cessation de la guerre. La tenue de son salon littéraire n'est pas la seule habitude à laquelle elle a renoncé, sa rubrique « Les Romans » dans *Le Mercure de France* est également suspendue tout le temps de la guerre. En fait, c'est toute son activité littéraire qui se trouve ralentie, car entre 1914 et 1918, elle écrit peu, collaborant malgré tout de façon ponctuelle au journal *La Vie*. Sa rubrique s'intitule *Bâtons-de-chaise*, et elle y entend donner ses impressions du moment, aussi bien sur la première de l'adaptation théâtrale d'*Aphrodite*, roman de son ami Pierre Louÿs, que sur la recette des beignets d'acacia... 1917 voit paraître les deux seuls titres de cette période troublée : *La Terre qui rit* et *Dans le puits ou la vie inférieure*, ouvrages qui passeront inaperçus aux yeux de la critique. Il ne s'agit pas de romans mais de recueils de témoignages, de réflexions, que lui inspire cette guerre qui s'enlise dans les tranchées. Elle prend lentement conscience de l'absurdité de tous ces massacres, et pour elle, « L'entrée en guerre est une entrée en religion. [...] Sans religion, sans Dieu, ni maître, il convient que je devienne ici l'esclave de l'inflexible logique, de toute ma raison dressée contre le désordre que je sens venir[132] ». Rachilde se mure lentement dans une sorte de résistance passive contre ce monde qui se désagrège autour d'elle et qu'elle ne comprend déjà plus. Autre fait significatif, ce sont les premiers textes vraiment autobiographiques qu'elle donne, elle y parle de son enfance, de sa passion pour les animaux et elle en profitera pour établir un parallèle entre la guerre et la vivisection contre laquelle elle se bat. Ainsi l'on assiste à un lent repli de Rachilde sur elle-même, et la Rachilde d'après-guerre apparaîtra comme une femme vieillie et misanthrope, plus cynique que jamais, qui n'a plus rien de commun avec l'intrépide Raoule de Vénérande.

C) Colette à la guerre

129 Rachilde, « Délivrance », *Mercure de France*, mai-août 1915, p. 447-455.
130 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, 10 nov. 1927, T.1, p. 1150-1151.
131 Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure*, p. 52.
132 Ibid., p. 79.

La déclaration de guerre abrège la tournée de conférences que Colette avait commencée à donner un peu partout en France et la ramène à Paris pour apprendre que son mari se trouve affecté à un régiment territorial en poste à Verdun. Elle envoie sa fille en province sous la garde d'une nurse et s'installe à Paris. Elle entreprend de soigner les soldats blessés, assurant le service de nuit dans l'hôpital de fortune installé à côté de chez elle. Colette trouve là bien évidemment matière à nourrir sa rubrique ; en effet, nombre de ses textes à cette époque ne sont que des anecdotes glanées auprès de soldats blessés, comme « Pieds » qui retrace la vie dans les bases militaires, ou bien « Blessés » qui est un portrait des mutilés de guerre. Ces articles vont plus tard être rassemblés en journal de guerre sous le titre *Les Heures longues* (1917). Devant désormais subvenir seule aux besoins de sa famille, Colette collabore à plusieurs journaux : *Le Matin* bien sûr, mais également *L'Excelsior*, *La Vie parisienne* et *Le Flambeau*, journal patriotique. Elle ne restera cependant pas longtemps à Paris, car elle part en décembre 1914 à Verdun, sur la ligne de front, rejoindre clandestinement, comme beaucoup d'autres femmes de soldat, son mari. Toute clandestine qu'elle fût, elle n'hésite pas à publier des comptes rendus de ces champs de bataille où elle n'était pas censée se trouver. Ainsi retracera-t-elle un combat aérien qu'elle suivit, cachée sous un pont. Colette reviendra à Verdun en 1915, avant de partir pour l'Italie. Ce pays ayant fini par s'allier à la France et à l'Angleterre, *Le Matin* envoyait Colette y faire une série de reportages. Ces pérégrinations seront, elles aussi, par la suite reprises dans *Les Heures longues* sous le titre « Impressions d'Italie ». Aussi prenantes que soient ses activités journalistiques, Colette trouve tout de même le temps d'éditer en 1916 *La Paix chez les bêtes* (1916). Ce petit volume d'histoires d'animaux où aucun attendrissement ne point, même si la tendresse et la compassion sont partout sous-jacentes, est intéressant par sa préface : « À l'heure où l'homme déchire l'homme, il semble qu'une pitié singulière l'incline vers les bêtes [...]. La bête innocente a le droit -elle seule- d'ignorer la guerre[133] ». Est-ce à dire que Colette, comme Rachilde, est en train d'adopter un regard critique vis-à-vis des conflits ? Cet appel indirect à la paix, à épargner les animaux, n'exprime-t-il pas une volonté de voir s'arrêter les combats ? Cette interprétation ne peut cependant être confirmée étant donné que Colette ne prit jamais ouvertement position au sujet de ce conflit. Elle ne prendra d'ailleurs jamais position par la suite, et préférera garder le silence quelle que soit l'actualité du moment.

1917 : Colette s'occupe de rassembler et de remanier ses chroniques de guerre des années 1914 à 1917 sous le titre *Les Heures longues*, des textes qu'elle dénigrera par la suite, les qualifiant de « pauvres choses journalistiques[134] ». Parallèlement à cet exercice de correction, elle entreprend la rédaction de *Mitsou ou comment l'esprit vient aux jeunes filles*. Ce texte est sa première œuvre romanesque depuis bien longtemps, l'un de ses premiers livres traitant d'un sujet inventé et non point de sa vie. *Mitsou* est un petit récit sentimental, l'histoire d'amour entre une

133 Colette, *La Paix chez les bêtes*, T.1, p. 1143.
134 Colette, *Lettres à ses pairs*, lettre adressée à Francis Carco, datée de juillet 1918, p. 204.

jeune actrice de music-hall et un « lieutenant bleu », destiné aux lecteurs de *La Vie parisienne*. Colette en fera par la suite bien peu de cas, il demeure pour elle un texte à vocation alimentaire malgré le succès qu'il remporte (il sera plusieurs fois réédité). La même année elle aborde l'univers cinématographique, en voyant d'abord adapté à l'écran son roman *La Vagabonde* dont le rôle-titre est incarné par son amie Musidora, puis en collaborant au journal *Le Film*, à qui elle donnera une des premières critiques cinématographiques françaises. L'année suivante, elle écrit le scénario de *La Flamme cachée*, film dans lequel jouera encore Musidora. Elle tient pour peu de temps la critique théâtrale de *L'Éclair* et de *L'Excelsior*, et publie en 1918 un nouveau recueil de textes : *Dans la foule*. Les textes présentés sont, comme pour le recueil précédent, les articles qu'elle donna aux journaux au cours de la période 1911-1914. C'est toute la France d'avant-guerre qu'elle fait donc revivre à travers des récits portant sur « Les Femmes au Congrès », ou « La Foule le soir des élections », rien de politique, seulement des portraits croqués avec humour et ironie. La fin de la guerre ramène Henry de Jouvenel à la direction du *Matin*. Son retour allait modifier la carrière de Colette, car elle est nommée à la tête de la rubrique « Contes des mille et un matins » qui avait cessé de paraître durant la guerre et se voit chargée des critiques dramatiques. Elle reprend également ses conférences qui portent cette fois-ci sur le mimodrame et la pantomime.

6) Entre deux guerres

A) Le crépuscule d'une gloire

La guerre a duré trop longtemps pour que les règles habituelles de la morale individuelle et collective n'aient pas été bouleversées. L'échelle des valeurs se trouve renversée, et la « fureur de vivre » se déchaîne au moment où Rachilde rouvre les portes de son salon littéraire. Mais ses mardis, avant-guerre si courus, n'évoquent plus à la nouvelle génération que des réunions présidées par une vieille femme excentrique, (elle a cinquante-huit ans en 1918), qui a autrefois défrayé la chronique. Elle fait pourtant encore parler d'elle, ainsi la verra-t-on témoigner en 1921 au procès que firent les surréalistes à Maurice Barrès. Fidèle à elle-même, son audition sera des plus provocantes, elle déclarera que « quelle que puisse être la valeur des gens de lettres arrivés, il est toujours bon de leur faire comprendre qu'on n'a pas le droit d'arriver de son vivant[135] ». Mais les effluves sulfureux sur lesquels s'était bâtie sa notoriété se sont totalement dissipés et, depuis *Monsieur Vénus*, beaucoup d'autres scandales ont secoué le monde littéraire. Il est vrai que si l'on compare *La Garçonne* de Victor Margueritte, le roman à la mode en 1922, avec ses propres écrits, ces derniers paraissent désormais pudibonds. En somme, les audaces de Rachilde paraissent bien dépassées et, aux yeux des jeunes générations, son nom a perdu tout prestige.

135 Jean Vartier : *Barrès et le chasseur de papillons*, p. 87.

L'épisode du banquet donné en l'honneur de Saint-Pol Roux en 1925 est significatif de sa volonté de toujours provoquer, elle en vint aux mains avec Max Ernst et dans la bousculade reçoit, affirme-t-elle, un coup de pied dans le ventre. Malgré ses derniers coups d'éclat, sa réputation de sulfureuse, se transforme en celle de misanthrope, un changement de comportement que soulignent toutes les interviews qu'elle donne à cette époque : « Je fais très peu partie de l'espèce humaine [...] et je suis beaucoup plus proche de l'espèce animale. [...] Des gens ont essayé de m'apprivoiser. J'ai essayé d'apprivoiser des gens. Le résultat fut une série de malentendus qui dure encore136 ».

C'est à partir de ce moment-là qu'elle va s'en prendre à cette jeunesse qui ne la reconnaît pas. En 1926, elle écrira : « Le Montparnasse actuel me fait l'effet d'un rendez-vous donné à tous les rastas du monde par pas mal de snobs qui peuvent payer à boire à autant de bandits de lettres qui aiment à boire sans payer137 ». Cette réaction contre les nouvelles générations montantes tend à prouver que Rachilde a pris conscience de son déclin littéraire. Celle-ci ne renonce cependant pas à quitter la scène littéraire, même si l'attitude qu'elle adopte semble prouver du contraire. Elle va donc recommencer à publier jusqu'en 1939 un titre par an138. Mais bien loin de renouveler ses thèmes, elle ne fait que reprendre les mêmes intrigues : déviation, dépravation, dépréciation... Ainsi en est-il pour *La Maison Vierge* (1920) dont l'intrigue n'est pas sans rappeler *Monsieur Vénus*. Avec *Les Rageac* (1921), elle exploite encore la veine autobiographique, mais ce titre a ceci d'original qu'il est le premier récit véritablement autobiographique qu'elle donne au public ; jusque-là elle n'avait livré que des anecdotes. Il confirme surtout ce retour nostalgique sur le passé amorcé durant la guerre, et la majeure partie des textes qu'elle donne à partir des années vingt ont un lien direct avec sa jeunesse et son prestige passé. Dans la critique qu'elle donne de *La Souris japonaise*, roman qu'elle publie, toujours en 1921, elle dit écrire en « attendant la mort », et que son but est désormais de vivre « comme ça, sans but, en flairant la vie de loin, avec la prudence d'un animal qui n'y comprend pas grand chose mais qui a la curiosité de voir139 ». Un autre retour sur le passé : *Le Parc du mystère* (1923) qui rassemble la correspondance qu'elle échangea avec l'aventurier Homem Christo140. Plus tard, ce sera à l'auteur de *Ubu roi* qu'elle consacrera un recueil de souvenirs, *Alfred Jarry ou le surmâle des lettres* (1928). Celui-ci était un habitué du *Mercure* et du couple Vallette dont il partagea l'intimité, et Rachilde eut tout le loisir d'étudier ce curieux personnage. Ce recueil d'anecdotes est là encore l'occasion pour elle de se remémorer les années fastes de la revue et de sa carrière. Cette opportunité se représentera lorsqu'elle donnera cette galerie de portraits des hommes jugés dignes, selon elle, de passer à la

136 Voir *Le Figaro littéraire* du 29-II-1924, interview accordée à M. de Pierrefeu.
137 Article paru dans le journal *Volonté*, 23-III-1926.
138 À signaler qu'en 1919, Rachilde donne *La Découverte de l'Amérique*, recueil de nouvelles qui passa inaperçu.
139 Rachilde, compte rendu de *La Souris japonaise*, « Les Romans », *Mercure de France*, 15 avril 1921, p. 485.
140 Si l'on s'en tient à ce que relate Auriant dans ses *Souvenirs sur Madame Rachilde*, ce personnage « était un agent de Mussolini » (p. 17). Ce dernier collabora avec la romancière à la rédaction d'un recueil de nouvelles, *Au seuil de l'enfer*, qui parut en 1925.

postérité : *Portraits d'hommes* (1930). On y trouve Willy, Jean Lorrain, Samain, Verlaine, Léon Bloy, Thaillade et Moréas, ainsi que d'autres noms prestigieux comme Jules Renard, Remy de Gourmont, Paul Léautaud et Jean de Tinan, collaborateurs pour la plupart du *Mercure* et tous des amis proches de Rachilde.

Cette nostalgie qui prouve bien l'attachement de Rachilde pour son passé et sa complaisance à le faire revivre, voisine dans son œuvre avec son inébranlable volonté de s'inscrire dans la mode romanesque du moment. En 1922, ce sont *L'Hôtel du grand Veneur* et *Le Grand Saigneur* qui paraissent, deux titres qui suivent de très près les traces de Gaston Leroux qui remet à l'honneur le vampirisme avec sa *Poupée sanglante* (1924). Ainsi dans son dernier roman, Rachilde montre un héros traumatisé par la guerre qui se suicide après avoir arraché à la jeune femme qu'il vient d'épouser un sanglant baiser. Un autre livre important du moins pour comprendre la personnalité de Rachilde, paraît, il s'agit du *Théâtre des bêtes* qui rassemble une série de portraits d'animaux et qui assoit sa réputation de misanthrope. À la fin des années vingt, elle découvre l'œuvre de Simenon et estime que pour définir les écrits de celui-ci, « le terme roman policier est une injure. Dites plutôt un roman psychologique. C'est le seul homme qui ait jamais su rendre une atmosphère de pluie141 ». Enthousiasmée, elle s'essaie donc à ce roman qu'elle estime « psychologique » avec *Madame de Lydonne, assassin* (1929), *La Femme aux mains d'ivoire* et sa suite *L'Homme aux bras de feu* (1930), trois intrigues qui, sur fond d'amours monstrueuses, se veulent policières. Mais ces tentatives ne remportèrent pas un grand succès. Les titres se succèdent, plus racoleurs les uns que les autres : *La Haine amoureuse* (1925), *Les Voluptés imprévues* (1931), *Jeux d'artifices* (1932)... ; tous peuvent se résumer comme les variations du thème de l'homosexualité avec le Paris des Années Folles pour toile de fond. Autres peintures de vice, *L'Amazone rouge* (1932) qui met en scène l'inceste d'un frère et d'une sœur ; *La Fille inconnue* (1938) qui montre celui d'un homme qui épouse successivement deux sœurs. *La Femme Dieu* (1934) est l'occasion de mettre en scène un prêtre amoureux et *L'Anneau de Saturne* (1939) un officier de la marine amoureux d'une antimilitariste... Et même si elle cherche des sujets toujours plus racoleurs, sa prose est de plus en plus mal accueillie par la critique, et de plus en plus difficilement rééditée. Rachilde a bien compris qu'elle ne pourra plus revenir seule sur le devant de la scène littéraire aussi multiplie-t-elle les collaborations, avec Homem Christo d'abord, mais aussi avec André David pour *Le Prisonnier* (1928), Nel Haroun *Mon Étrange plaisir* (1934), et plus tard avec Jean-Joë Lauzach pour *Le Val sans retour* (1930) et *L'Aérophage* (1935)142.

Témoin de son incapacité à se renouveler, la tenue sporadique de la rubrique littéraire dans les pages du *Mercure de France*. Elle cessera de donner ses comptes rendus en 1922, pour céder définitivement la place à John Charpentier. Ses seules activités se limitent désormais à faire

141 Auriant, *op. cit.*, p. 54.

142 Tous les titres publiés durant l'entre-deux-guerres ne sont pas cités, seuls les plus intéressants sont ici mentionnés.

acte de présence au sein des comités littéraires. En 1924, la revue *Comœdia*[143] nous informe qu'elle est vice-présidente du comité des « Amis des Lettres Françaises » et en 1925[144], la même revue nous signale qu'elle fait partie du Comité de la Critique littéraire. Si la littérature de Rachilde ne remporte plus le même succès qu'avant-guerre, elle ne se fait pas pour autant oublier : ainsi refuse-t-elle bruyamment en 1922 la Légion d'honneur qui lui est proposée... elle l'acceptera pourtant deux ans plus tard. Autre coup d'éclat en 1928, triple cette fois, à l'occasion de la parution de deux nouveaux titres. Le premier est un pamphlet au titre provoquant en ces années d'émancipation de la femme : *Pourquoi je ne suis pas féministe*. En cinq chapitres qui traitent successivement de l'éducation, de l'instruction, de la religion, de l'amour et de la mode, Rachilde donne son opinion sur ses contemporaines : « Les femmes sont *les frères inférieurs* de l'homme, simplement parce qu'elles ont des misères physiques les éloignant de la suite dans les idées que peuvent concevoir les hommes en général, même les moins intelligents[145] ». Cela va sans dire que de tels propos soulevèrent des tollés de protestation dans les rangs féministes. En 1928, elle sera mise à mal lors de la parution de son roman *Refaire l'amour*. Celui-ci fait l'objet d'une séance au Club du Faubourg de Léo Poldès au cours de laquelle toute la salle se ligue contre Rachilde :

> « On lui a dit qu'en réalité elle est une sadique. On lui a jeté à la figure son patriotisme, son anti-féminisme, sa mauvaise littérature. [...] On lui a dit, toujours à propos de son attitude, qu'elle est une de ces femmes « qui font tuer les hommes ». On lui a parlé du temps de sa jeunesse, quand elle se laissait "prendre le menton" par les hommes[146] ».

Rachilde, jadis si brillante en public, ne trouve rien à répondre à ceux qui la considèrent comme un écrivain "décadent" dépourvu de véritable intérêt. Le procès de *Refaire l'Amour* est significatif de ce purgatoire et de cet oubli qui, vers 1930, commencent à être son lot. C'est d'ailleurs à cette époque qu'elle ferme définitivement les portes de son salon et qu'elle commence à vivre, paradoxalement, une vieillesse folle. On la voit courir les boîtes et les lieux à la mode « jusqu'à quatre heures du matin, avec tous ces jeunes gens d'allure assez équivoque. Jolis garçons pour la plupart d'ailleurs[147] », « ses poussins » comme elle aime à les appeler. Cette vieillesse tumultueuse, ce regain de dynamisme ne doivent cependant pas cacher ses crises de dépression qui sont de plus en plus fréquentes après la mort de celui qu'elle appelait "le bon compagnon" : Alfred Vallette. Celui-ci meurt en 1935, date à laquelle Rachilde cesse définitivement de jouer les noctambules pour se cloîtrer dans son appartement. Commence alors pour elle la véritable solitude, elle n'a désormais pour seules visites que celles de sa fille et de son gendre. Elle connaît des difficultés de tous ordres, privations matérielles, désarroi affectif et moral, auxquelles viendront s'ajouter les premiers ennuis de santé : elle devient peu à peu aveugle.

---

143 *Comœdia*, 7-III-1924.
144 *Comœdia*, 14-V-1925.
145 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 10.
146 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, 2 mars 1928, T.1, p. 2208.
147 Ibid., 26 mai 1931, T.2, p. 741.

B) À l'aube du succès

1919, c'est au cours de cette première année de paix que Colette trouve le temps d'écrire le livret d'une féerie-ballet intitulé *L'Enfant et les sortilèges*. La musique sera de Maurice Ravel (celui-ci n'achèvera sa partition qu'en 1925). Cette même année, elle s'attelle à un nouveau projet d'écriture qui se veut autre chose qu'une simple transposition de sa propre expérience : *Chéri*. Elle donne à lire la rupture d'un couple étrange, Chéri -vingt-cinq ans- et sa maîtresse Léa -âgée de cinquante ans- qu'il doit quitter pour se marier. Regrettant sa liaison, il rejoindra Léa une nuit et la quittera définitivement après une violente dispute. On trouve dans ce roman un réalisme brutal, une perte d'illusions qui révèle toute la maturité du talent de Colette. Ce titre assoit durablement sa notoriété et elle commence à figurer au premier rang des écrivains français. Ce n'est plus la femme de Willy, ce n'est plus celle qui se produisait presque nue, ce n'est plus non plus la baronne de Jouvenel, c'est Colette. Son nouveau roman commence à paraître en feuilleton en 1920 dans *La Vie parisienne*, puis en livre. Même si la critique fut mitigée quant à l'accueil de ce titre, « J'acceptais qu'une vertueuse et masculine incompétence traitât de « pâle gigolo » et de « tantouse » un amant dévasté par un amour unique[148] », écrira plus tard Colette, le regard qu'elle porte sur celui-ci est des plus optimistes, car, dit-elle : « Pour la première fois de ma vie, je me sentais intimement sûre d'avoir écrit un roman dont je n'aurai pas à rougir ni à douter[149] ». Cette reconnaissance de son talent va être en quelque sorte sanctionnée par l'obtention du grade de Chevalier de la Légion d'honneur en septembre de cette même année. En 1920 toujours, elle fait paraître *La Chambre éclairée*, un recueil de récits et de contes écrits et publiés pour la plupart entre 1917 et 1918. 1921 voit reparaître *Chéri*, au théâtre cette fois, adapté par Colette elle-même, comme elle fera l'adaptation de *La Vagabonde* en 1923. Parallèlement à ce travail, elle corrige deux recueils de récits et de souvenirs qui paraîtront en 1922 : *Le Voyage égoïste* et *La Maison de Claudine* qui reprennent un grand nombre de textes parus dans *Le Matin*, *Vogue*, le mensuel *Demain. La Maison de Claudine* se différencie des autres dans la mesure où il est le premier des livres-souvenirs qui vont contribuer à forger cette image de bonne dame du Palais Royal, « parée de l'éclat d'une sagesse rurale, experte en recette de bonheur domestique, confidente et conseillère[150] ». Mais *La Maison de Claudine* est surtout remarquable par le fait que c'est dans ces pages que Colette se penche pour la première fois sur son enfance, ses parents, ses frères ; c'est dans ces pages encore qu'apparaît pour la première fois sa mère. Celle-ci est morte depuis dix ans quand elle entreprend de forger ce mythe aux deux visages, pétri « de tendresse et de cruauté, de bienveillance et de mépris, d'indulgence et d'intolérance[151] ».

Cette activité débordante paraît être menée pour compenser la tension qui grandit entre Colette et son mari. Depuis 1922, un certain malaise s'est installé entre les deux époux : Henry de

148 Colette, *L'Étoile Vesper,* T.3, p. 653.
149 Ibid., p. 653.
150 Voir M. del Castillo, *op. cit.*, p. 307.
151 Voir C. Francis et F. Gontier, *op. cit.*, p. 107.

Jouvenel se décide à entrer en politique, et Colette n'a pas la fibre de l'épouse d'un homme public. Pour preuve, elle fuit les dîners mondains que son mari donne, pour aller avec son ami Carco « dans des bals musettes fréquentés par des gens infréquentables, pour se retrouver à trois heures du matin dans un bistrot des Halles[152] ». Et puis les scandales qui ont éclaboussé sa vie passée n'ont pas été effacés des mémoires malgré la guerre, aussi sa mauvaise réputation n'est pas pour favoriser la carrière de son mari. Colette voyage en Algérie, accompagnée de son beau-fils, issu du premier mariage d'Henry de Jouvenel. Entre ces deux êtres s'ébauche une histoire d'amour que nombre de biographes ont cru être à l'origine de *Chéri*. Colette se remet à donner en France et dans les pays limitrophes toute une série de conférences sur le thème "L'homme chez la bête". Des conférences qui, la célébrité de la conférencière aidant, remportent un véritable succès. Célébrité qui n'est pas sans être quelque peu entachée par le scandale que provoque son nouveau feuilleton paru dans les colonnes du *Matin* : *Le Blé en herbe* (1923). C'est le premier titre qui est signé *Colette*. À l'origine du scandale, une situation inconvenante pour le lecteur, celle d'un adolescent initié à l'amour physique par une femme de trente ans. La publication du feuilleton fut tout bonnement suspendue : il fallait « ménager la susceptibilité du gendarme retraité de Reuil » écrit rageusement Colette à son amie Hélène Picard[153]. En 1923 toujours, elle se sépare définitivement de Henry de Jouvenel et l'année suivante cesse sa collaboration au *Matin*. Ce nouvel échec sentimental ne paraît nullement l'abattre puisqu'elle poursuit sa carrière romanesque en donnant *La Femme cachée*, nouveau recueil de nouvelles et de contes tirés de son ancienne rubrique du *Matin*. Parallèlement elle dirige chez Ferenczi une collection qui porte son nom et qui offre aux lecteurs une vingtaine de romans signés par ses proches amis. 1924 voit ses débuts au *Figaro* dans une rubrique intitulée « L'Opinion d'une femme », rubrique qui durera jusqu'en octobre de la même année car, suite à certains désaccords avec le directeur du journal, elle cessera de collaborer. Colette se tourne alors vers d'autres journaux comme *Le Quotidien*, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, *Conferencia*, *Demain*, *Femina*, *Gringoire*, *La Vie Heureuse*, revenant même au *Mercure de France* qui avait accepté ses premiers textes. Toutes les chroniques qu'elle donne à ces revues seront reprises dans *Aventures quotidiennes* qui paraît fin 1924.

Le divorce avec Henry de Jouvenel est prononcé en 1925. Depuis la fin de l'année précédente, Colette fréquente Maurice de Goudeket, celui qui deviendra par la suite son troisième mari. Elle poursuit sa tournée de conférences, sur le théâtre et le music-hall cette fois, dans les villes d'eau et les casinos. Elle commence à travailler à *La Fin de Chéri*, qui paraît en 1926. Les personnages de ce nouveau roman sont les mêmes que ceux de *Chéri*, mais les années ont passé. Chéri a trente ans, il a fait la guerre d'où il est revenu décoré. Il se sent à l'écart de l'agitation qui l'entoure, absent à lui-même et au monde. Il reverra son ancienne maîtresse, métamorphosée, défigurée par la vieillesse. Désespéré de ne plus pouvoir renouer avec son passé, il se suicidera.

152 Carco, *Colette « mon ami »*, Paris, Rive gauche, 1955. p. 39-40.
153 Cité dans la notice de Françoise Burgaud du *Blé en herbe*, T.2, p. 303.

L'année 1926 paraît être une année de relâche dans la carrière de la romancière : celle-ci la passera en tournée de conférences en France et en Suisse, et à redécouvrir, en compagnie de son futur mari, l'Afrique du Nord. Elle se remet au travail en 1927 pour commencer *La Naissance du jour*. Ce titre, original tant par le fond que par la forme, la fiction se mêle à l'autobiographie, est celui du renoncement serein à l'amour. Il se trouve que Colette y insère des lettres de Sido, fait le portrait de ses amis en employant leur vrai nom, mais, surtout, y analyse ses sentiments comme elle ne l'avait jamais encore fait auparavant. La critique est embarrassée pour définir ce nouvel écrit, mais elle est unanime pour le rapprocher, par son écriture, de *La Maison de Claudine*.

Lorsque ce titre sort, Colette est déjà en train d'ébaucher un nouveau roman qui paraîtra sous le titre *La Seconde* (1929). Son intrigue ? Un adultère entre un auteur dramatique et sa secrétaire qui est aussi l'amie de l'épouse. Découvrant leur liaison, Fanny (l'épouse) refuse de se séparer de celle qu'elle a prise pour confidente. Cette situation n'est pas sans choquer les bonnes mœurs de l'époque, et le journal *Les Annales*, dans lequel l'intrigue paraît en épisodes, se permet de censurer de nombreux passages. Colette voyage encore en Europe et en Afrique du Nord, tout en finissant ce qui deviendra *Sido* (1930). *Sido* est un de ces recueils de souvenirs que paraît affectionner Colette. Elle y refait le portrait de sa mère, de son père et de ses frères ; un retour sur son enfance qu'elle revisite pour ne livrer au lecteur que la poésie et la magie de ces moments passés. Mais tous ces nouveaux titres n'appartiennent pas à cette seule veine nostalgique ; la même année, elle donne *Douze dialogues de bêtes*, qui n'est qu'une augmentation des précédents *Dialogues* publiés avant la guerre. Colette donne en feuilleton au journal *Gringoire* pour qui elle écrit, *Ces plaisirs...* Comme le titre, la publication de cet écrit se trouvera inachevée, censurée. Et pour cause, celui-ci se présente comme une chronique de la sexualité, dans toutes ses nuances, d'après les expériences, les récits que Colette a recueillis dans sa jeunesse. Sujet jugé trop sulfureux pour être tout public sa publication est interrompue dès le premier épisode. Malgré l'exaspération que cette censure lui cause, Colette continue à travailler et se lance dans l'adaptation cinématographique de *La Vagabonde* et aux sous-titrages d'un film allemand *Mädchen in Uniform.*

Débordante d'énergie et d'idées, mais surtout talonnée par des besoins financiers, Colette va s'engager à presque soixante ans dans une nouvelle entreprise qui lui apparaît beaucoup plus lucrative que l'écriture : la création et le lancement d'une gamme de produits de beauté. En 1932, s'ouvre donc à Paris un premier magasin-institut où la romancière se fait un temps esthéticienne. Elle maquille elle-même ses amies, même si le résultat n'est pas des plus convaincants. Des succursales s'ouvriront un peu partout en France, mais sans rencontrer le succès escompté. Elle continue, à côté de ses activités de démarcheuse et de chroniqueuse, à écrire, donnant à publier

La Chatte puis *Prisons et Paradis*[154]. En 1934, véritable forçat de l'écriture, elle finit successivement *Duo*, roman où se suicide un mari ayant découvert que sa femme a eu une brève liaison avec son secrétaire, les dialogues d'un film *Divine*, et la mise en forme du premier volume de *La Jumelle noire*. Ce dernier titre est la somme des critiques dramatiques qu'elle a données à *L'Éclair*, à *La Revue de Paris* et à bien d'autres journaux depuis 1933. Le deuxième volume paraîtra en 1935 et c'est ainsi quatre volumes qui paraîtront, au rythme de un par an. Paraîtra également *Mes apprentissages*, qui est le récit et les souvenirs de ses dix ans de mariage avec Willy. Faisant revivre un passé révolu, elle en profite pour régler ses comptes avec son premier mari, décédé en 1931. Elle lui reproche de l'avoir exploitée en tant qu'écrivain, spoliée sur le plan financier, trompée, dédaignée et même ridiculisée dans un mauvais livre : *Lélie fumeuse d'opium*[155]. Cette parution lui sera par la suite vivement reprochée, vu que « la paternité » des *Claudine* ne fait, à l'époque où sort *Mes apprentissages*, plus aucun doute et que pour nombre de ses contemporains, il n'était pas très honnête de s'attaquer à la mémoire d'un disparu. Mais la grande dame des lettres qu'elle est devenue se moque de ces critiques, elle est élue au siège de son amie Anna de Noailles à l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. Cette notoriété ne l'empêche pas de voir sa pièce *Chéri* refusée par la Comédie-Française. Une autre ombre à porter au tableau de ces années trente, l'abandon des salons de beauté qui nécessitaient trop de temps et trop de capitaux. En 1935 toujours, elle épouse en toute intimité Maurice Goudeket, avec qui elle vivait depuis dix ans, avant d'aller donner une série de conférences en Amérique.

1936, Colette se voit promue Commandeur de la Légion d'honneur. Ces quelques années de répit avant que n'éclate la Deuxième Guerre mondiale voient un net ralentissement dans son activité romanesque. Avec son mari, elle travaille à l'adaptation d'une pièce américaine qui ne sera jamais représentée : *The Royal Family*, puis se lance dans une série de conférences sur sa Bourgogne natale et son expérience du music-hall, avec moins d'entrain cependant, vu que l'arthrose dont elle souffre rend ses déplacements de plus en plus difficiles. Si Colette collabore à des revues et des journaux plus ou moins littéraires, elle ne refuse pas d'écrire pour des revues professionnelles, ainsi *La Revue Fiat* en 1936 et 1937, *La Gazette apicole*, en 1935 et 1938. Déjà en 1934, elle avait préfacé une plaquette pour les *Établissements Nicolas*, *Le Six à huit* des vins de France. Elle n'a pas dédaigné écrire d'autres textes publicitaires ou simplement prêter son visage, son nom pour les cigarettes Lucky Strike et les matelas Dunlopillo, pour Ford, puis pour la Simca-8, pour l'eau de Perrier et les soieries lyonnaises de Ducharne. Elle commence à écrire *Bella-Vista*, un recueil de nouvelles qui paraît en 1936 en feuilleton dans *Gringoire*. En 1937, elle

154 Le premier titre est celui d'un petit roman qui met au centre de l'action, l'amour que porte Alain à sa chatte Saha, amour que ne partage pas du tout sa jeune femme qui va tenter de tuer la chatte. Quant au second titre, il s'agit d'un recueil de contes, de récits et de portraits publiés dans divers journaux en 1932.

155 Ce roman médiocre et racoleur parait en 1912. Rachilde, qui en a fait la critique, trouve qu'il ressemble à "*un conte bleu, quoique à dormir debout* ". C'est l'histoire d'une "*créole assez précoce pour être blasée dès son arrivée à Paris par tous les plaisirs de la grande vie* ". (*Mercure de France*, 16 février 1912, p. 815).

assiste au tournage de *Claudine à l'école* avec Pierre Brasseur dans le rôle du docteur, et donne quelques articles pour des mensuels. Ce n'est que l'année suivante qu'elle se remet vraiment à l'écriture. Le roman *Duo* aura une suite : *Le Toutounier*, qui sera achevée en 1938. Ce roman retrace le veuvage d'Alice parmi ses sœurs et leurs histoires d'amour respectives. Elle donne aussi son premier article à *Paris-Soir*. C'est pour ce même journal qu'elle se rend à Fez pour couvrir le procès d'une prostituée et, en 1939, celui du tueur Weidman qui sera condamné à mort. Au moment de la déclaration de guerre, Colette et son mari, qui étaient en province, rentrent à Paris où ils se voient confier des émissions de radio.

7) La Deuxième Guerre mondiale

A) Rachilde, l'oubliée

La guerre survint, celle que l'on appela la "drôle" de guerre, parce que, cinq mois durant, il ne se passa rien en France, et que la population se croyait bien à l'abri derrière la ligne Maginot. Cette déclaration de guerre trouva Rachilde, contrairement au précédent conflit, étrangement calme. Toute fièvre patriotique semblait s'être éteinte chez elle, elle ne fit ni déclaration fracassante, ni coup d'éclat durant le temps du conflit. Rachilde est vieille, de plus en plus impotente et surtout de plus en plus seule. Ayant profité du calme relatif et trompeur qui règne à Paris, elle se rendit à sa maison de campagne au moment où les troupes allemandes envahirent la France et occupèrent la Capitale. Coincée à Essonnes, seule dans sa villa, Rachilde ne bouge pas ; elle regarde la population s'enfuir :

> « Comme un torrent, la foule passe devant ma jolie maison toute fleurie de roses, et ce torrent ne mugit pas, ne se heurte pas aux pierres de ses murs... Ces gens-là passent muets, butant quelquefois les uns contre les autres, car il doit y en être qui sont morts de fatigue et marchent machinalement, en bêtes de somme, ne comprenant rien à cette course où il n'est pas permis de s'arrêter[156] ».

Mais bien vite la solitude lui pèse et, malgré l'Occupation, elle retourne à Paris. Là, elle apprend que les « autorités occupantes » ont inscrit son nom sur une liste « noire », dite Otto, liste qui recense les auteurs qu'elles décrètent de race juive et d'expression française et dont les œuvres doivent disparaître dans les plus brefs délais non seulement de la vitrine des libraires, mais aussi des boîtes des bouquinistes. Rachilde trouva la force d'aller se plaindre auprès des rares amis qu'il lui restait, et ceux-ci firent le nécessaire pour que la méprise cesse. Ne pouvant supporter ni la tension qui régnait dans la Capitale ni les privations, elle repart pour Essonnes où elle fait l'inventaire des livres dont elle veut se débarrasser. Depuis la mort de son mari, elle connaît ce qu'elle appelle pudiquement « la gêne ». Elle dut donc se résoudre à se défaire des lettres, des livres précieux qu'elle possédait, ainsi que d'une partie de ses meubles, pour continuer à subsister. Ces transactions effectuées, elle rentra définitivement à Paris. Sa santé s'aggravant, elle renonça à

156 Auriant, *op. cit.*, p. 16.

sortir. Elle sombre peu à peu dans l'oubli, et sa présence au *Mercure* n'est, depuis bien longtemps, plus synonyme de prestige. Vivant toujours dans la maison, elle devient gênante au point qu'en 1942, elle dut déménager de l'appartement qu'elle occupait au premier étage de cette maison pour occuper celui du deuxième qui se trouvait plus petit. Une autre anecdote révèle l'oubli dans lequel son nom est tombé : elle fut informée qu'une chanteuse se produisait dans les cabarets parisiens sous le même nom d'emprunt qu'elle. Elle convoqua la jeune femme qui, pour se défendre, avoua qu'elle l'avait crue morte !

Malgré la rectification apportée à ses origines, les rares romans qu'elle écrit durant la guerre ne s'en vendent pas mieux. Elle réussit malgré les restrictions qui pèsent sur l'édition et le refus des éditeurs, à faire publier trois titres. En 1942, c'est *Face à la peur* qui est, comme le fut *Dans le puits ou la vie inférieure* (1917), un bilan de ces années de restriction, un bilan où perce cette fois un profond désarroi. Elle donne l'année suivante son dernier roman *Duvet d'ange*. Il ne s'agit plus de mettre en scène une perversion, mais tout simplement de faire revivre une dernière fois les années fastes du *Mercure de France* à travers la brève carrière d'un jeune homme de lettres qui se jettera de son balcon, terrassé par une fièvre cérébrale. D'autres publications sont cependant dues à Rachilde. En triant ses papiers, elle a retrouvé les lettres que lui envoyait son mari du temps de leurs fiançailles, elle les rassemblera en un recueil et l'intitulera *Le roman d'un homme sérieux. Alfred Vallette à Rachilde 1885-1889*. Cette correspondance paraîtra en 1943. L'année de la Libération voit paraître un recueil de poésies, *Survie*, aux accents très Fin-de-siècle, où y est notamment contée la rencontre entre un vagabond et une mystérieuse femme-araignée. Même si elle paraît vivre coupée du monde, Rachilde ne reste pas moins attentive à son époque, ainsi à la suite d'un vol de documents auxquels elle attachait une grande valeur, « Elle porta plainte. Mais apprenant que son voleur n'était pas « aryen », elle courut vite au commissariat de police et déclara : « *Je retire ma plainte. Vous pensez ! cela ferait trop plaisir à l'ennemi*[157] ». Un éditeur à qui elle proposa son recueil de poésie *Survie*, lui conseilla le titre de *Effondrement*, un mot dont elle confia sa propre définition à un ami : « Destruction : L'EFFONDREMENT DE LA PUISSANCE ALLEMANDE[158] ». Rachilde résistante ? À sa façon, c'est-à-dire en refusant l'aide que les officiers allemands lui proposaient pour traverser la rue, et « à sa femme de ménage qui lui annonça l'événement (la Libération), Mme Rachilde donna cent francs, puis pensant à la joie qu'eût le capitaine Eymery, elle retira du tiroir [...] son fanion, et l'ayant reprisé, bravement, le mit à sa fenêtre[159] ».

B) Résistance passive

157 David, André, *Soixante-quinze ans de jeunesse*, p. 50.
158 Auriant, *op. cit.*, p. 26.
159 Ibid., p. 57.

Colette est à Dieppe quand la guerre est déclarée, aussi se dépêche-t-elle de rentrer à Paris avec son mari qui attend sa feuille de route. Il ne sera cependant pas mobilisé. De retour dans la Capitale, elle écrit pour *Paris-Soir* un papier de circonstance décrivant la vie parisienne à la veille de la guerre. Et c'est au moment où Hitler entre en Autriche qu'elle commet sans doute le seul acte strictement politique de son existence. Sa signature apparaît parmi les paraphes de nombreux écrivains et intellectuels, au bas d'une déclaration qui réclamait l'unité des Français, la fin des querelles devant la menace qu'affrontait la nation. Son opinion sur Hitler ? C'est à Renée Hamon qu'elle en fait part dans une de ses lettres : « Un monsieur végétarien qui ne mange que des flocons d'avoine à midi et parfois un œuf le soir... Un monsieur qui ne fait pas l'amour, même avec les hommes[160] ». Considérée comme un précieux bien national, Colette se voit intimer l'ordre de quitter Paris. Et malgré la mobilisation générale, elle entend rester là où elle est, parce que « Je n'ai pas de bons yeux et je ne vois pas quand je suis loin, par conséquent je reste à Paris », et puis « partout ailleurs je m'ennuie », écrit-elle à l'une de ses amies[161]. Mais surtout, à Paris, c'est là que se trouve son gagne-pain : les journaux, dont le format a changé, ce qui signifie une nette réduction du matériel éditorial non-essentiel. Cependant ce ne sont pas les activités qui manquent, car elle continue à faire des émissions de radio pour *Paris-Mondial* qui sont diffusées aux États-Unis. Elle continue à écrire, des nouvelles cette fois, qui seront rassemblées dans un recueil titré *Chambre d'hôtel* (1940) et elle donne des chroniques à *Marie-Claire*. Lorsque les troupes allemandes rentrent en France, elle se replie avec son mari chez sa fille en Corrèze. Cependant Colette s'ennuie et veut rentrer à Paris. Mais la vie qu'elle y trouve a totalement changé : les journaux ne peuvent paraître que sous l'autorité allemande, et généralement avec son soutien financier. Les livres sont soumis à la censure, et leurs éditeurs doivent respecter les critères nazis.

Il ne semble pas que Colette ait pris de notes sur la guerre et l'Occupation, du moins pour son travail ; de toute façon, les sujets qu'elle va traiter, tant dans ses chroniques que dans ses romans, seront les plus neutres qu'il soit. En 1941, elle commence ce qu'elle appelle un « semble-roman » qui deviendra *Julie de Carneilhan* et écrit pour *Le Petit Parisien*, journal pétainiste et collaborationniste. Ces articles abordent des sujets inoffensifs comme « Bêtes amies », « Puériculture », ou même « En laine et en sabots » qui parle de la mode vestimentaire du moment. Cependant sa participation sera de courte durée, car cette même année toute la rédaction du journal démissionne. C'est à *Images de France* qu'elle donne alors des articles qui seront par la suite réunis dans le recueil *Belles Saisons* à paraître en 1945. Le journal *Gringoire* accepte *Julie de Carneilhan* en feuilleton qui paraît à la fin de 1941[162]. Colette met en scène l'amour inguérissable de Julie pour Herbert son ex-mari qui la rappelle près de lui après avoir été victime

160 Colette, *Lettres au Petit Corsaire*, p. 56.

161 : Il s'agit de Renée Hamon. Voir les *Lettres au Petit Corsaire*, p. 78.

162 La rumeur a couru que ce roman était un roman-vengeance comme *Mes apprentissages* avait été un récit-règlement de comptes, car le personnage masculin emprunte beaucoup de traits à Henry de Jouvenel.

d'une attaque cardiaque. Il se servira d'elle pour escroquer de l'argent à sa nouvelle épouse. En 1941, publication également de *Ces plaisirs...* sous le titre *Le Pur et l'Impur*. Elle commence *Trois...six... neuf...*, un petit livre sur les domiciles successifs qu'elle a occupés. Mais 1941 est une date autrement plus importante pour Colette. C'est cette année-là que son mari est arrêté par les Nazis. Il est juif par son père, ce qui suffit pour le faire interner au camp de Compiègne. « Ils (les prisonniers) couchent sur la paille. Baraquements. Le matin, un jus. À 10 h, la soupe. Après quoi il n'y a plus que 250 gr de pain et une tasse de tilleul. Impossible de correspondre, d'atteindre, d'échanger. Je frappe à des portes163 », écrit-elle à la poétesse Lucie Delarue-Mardrus. Elle fera en effet jouer toutes ses relations pour le faire relâcher. Il lui reviendra quelques semaines après, mais obligé désormais de vivre clandestinement. C'est à Colette que revient donc, une nouvelle fois, la charge de gagner de l'argent. Elle s'acquittera de cette tâche en collaborant aux journaux sans opinion politique affichée, tel que *L'Officiel de la couture et de la mode* ; elle participera également au *Journal de la milice*, dont son premier texte *les Fanatiques*, présente les passionnés de théâtre faisant la queue devant le guichet de la Comédie-Française... À la requête du *Secours national* de Vichy elle compose une dictée sur le thème de la solidarité et elle participe à un ouvrage à la gloire de la France qu'avait l'intention de faire Sacha Guitry. Cette participation aux célébrations de la France pétainiste ne l'empêchera cependant pas de recevoir des critiques violentes pour son « esprit pervers » venant d'abord du quotidien d'Occupation *Aujourd'hui*, puis des lecteurs de différents journaux qui publient ses articles.

Durant toute cette période, la position de Colette est, en effet, ambiguë. Ainsi refusait-elle de recevoir François Mauriac, écrivain résistant, auquel elle confia plus tard : « Tout est mauvais, sombre, sans espoir -En outre, je tremblais pour qui j'aime le mieux. Alors je me cache164 ». À cette tension ambiante s'ajoute une santé de plus en plus mauvaise, son arthrose à la hanche et une infection intestinale la rendront de plus en plus impotente. Malgré la fatigue et les privations -il faut noter que de la guerre elle ne se plaindra que des prix exorbitants que pouvaient atteindre certaines denrées comme le beurre165-, Colette continue d'écrire, elle donnera en 1941 *Le Journal à Rebours* et en 1942 *De ma fenêtre*. Il s'agit de deux recueils de contes, de récits et de souvenirs qui réunissent des textes déjà publiés. Refus de juger son époque ou simple nostalgie, en tout cas il s'agit pour la romancière de se pencher à nouveau sur ses souvenirs et de brosser encore une fois plusieurs portraits de sa famille. Ayant toujours besoin d'argent, elle revient à une écriture plus alimentaire : elle se lance dans la rédaction de textes publicitaires. Elle donne particulièrement des textes courts afin de satisfaire ses nombreux engagements journalistiques. Pourtant elle continue d'écrire et achève une nouvelle *Gigi*. Celle-ci sera insérée dans le recueil de nouvelles *Le Képi*, qui paraîtra en 1943. Son mari gagne la zone libre pour échapper aux rafles qui se multiplient.

163 Colette, *Lettres à ses Pairs*, lettre adressée à Lucie Delarue-Mardrus datée du 12 janvier 1942, p. 179.
164 Colette, *Mes vérités*, p. 63.
165 Voir *Colette*, de C. Pichois et de A. Brunet, p. 425.

C'est toute percluse d'arthrite que la Libération et les épurations voient Colette. Épuration sauvage avec arrestations promptement suivies d'exécutions sans autre forme de procès. Puis l'épuration s'organise, avec les procès de Robert Brasillach, Charles Maurras et autres écrivains qui ont montré trop d'ardeur à suivre les directives de l'ennemi. Début 1945, Colette confie à l'une de ses amies, Lucie Saglio, qu'elle trouve que les procès d'épuration contre les pétainistes, les lavalistes, et autres collaborateurs, sont « dégueulasses[166] ». Elle ne prendra cependant pas publiquement position. La découverte des camps de concentration ne paraît pas l'émouvoir davantage, les seules allusions qu'elle fait aux victimes se trouvent dans une lettre adressée à Marguerite Moreno, place des Ternes, « Des rescapées sans regards et sans paroles relevaient leurs robes et montraient leurs jambes dévorées, jusqu'en haut des cuisses par les chiens des camps[167] », et dans *L'Étoile Vesper*, elle a brossé le portrait d'une de ces connaissances, Mme Renée, victime des rafles :

> « Ils m'avaient ramassée. [...] À Munich, oui. D'abord dans un restaurant, où ils m'ont fait servir. Mais ils faisaient exprès de me faire porter tout le temps les plats bouillants, sortant de sur le feu. [...] Dans les prisons, ce n'est pas croyable ce qu'il y a. Ils ont mis une jeune fille dix-huit mois sans le plus petit rayon de lumière[168] ».

8) En bout de course

A) Anonymat

Comme toutes les vieilles dames, Rachilde, sur la fin de sa vie, vit irrémédiablement tournée vers le passé. Quasi aveugle, elle trouve pourtant la force de faire paraître en 1947 un dernier titre : *Quand j'étais jeune*. Il s'agit d'un recueil de souvenirs publiés, moins pour la postérité que pour elle-même sans doute, car suivant une chronologie toute fantaisiste, elle retrace ses trente premières années, depuis son enfance périgourdine jusqu'au scandale retentissant de *Monsieur Vénus*. Faisant partie de ces écrivains qui ne se sont pas faits remarquer durant l'Occupation, elle se verra promue Officier de la Légion d'honneur en 1949. Et lorsque le président de la *Société des Gens de Lettres* vint lui annoncer qu'elle allait être incessamment promue Officier, elle répondit : « À mon âge, on ne porte plus de rubans[169] ». Mais cette décoration ne lui rendra pas sa notoriété passée. Elle s'éteint en 1953, à l'âge de 93 ans, à Paris, dans son appartement du *Mercure de France* qu'elle n'a pratiquement jamais quitté, au milieu de ses souvenirs. Elle est si oubliée du monde des lettres que sa disparition passe quasiment inaperçue. Seuls quelques journaux consacrent deux ou trois entrefilets à sa disparition, relatant des anecdotes dépourvues d'intérêt. Quant à l'hommage que lui rendra le *Mercure de France*, il tient sur une page et est davantage consacré à Alfred Vallette, puisqu'il se présente comme un

166 Jean Chalon : *Colette, l'éternelle apprentie*, p. 360.
167 Colette, *Lettres à Marguerite Moreno*, lettre datée du 23 avril 1945, p. 304.
168 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, p. 605.
169 André David, *75 ans de jeunesse*, p. 51.

vibrant hommage à celui qui a fondé cette revue et cette maison d'édition. Rachilde n'y apparaît que comme

> « éprise de toutes les audaces verbales, tourmentée par le paradoxe et les prestiges de l'imagination, cette femme étrange était, pour les familiers de la maison, une « dame » qui savait marier la réserve et l'autorité, la courtoisie et la franchise, la clairvoyance et l'humanité170 ».

Point question donc de ses qualités de critique ou de romancière. Sa mort ne suscita par la suite aucun regain d'intérêt pour son œuvre, et encore moins pour sa personne.

B) La consécration

En 1945, Colette a terminé *L'Étoile Vesper*, recueil puisé une nouvelle fois à la source de ses souvenirs. Elle compare l'étoile vesper à son propre déclin, confiant que ce livre est le premier qu'elle a écrit sans calculer le nombre de pages et les dates de publication en feuilleton. Elle y médit sur son âge, sur son handicap, cette arthrite qui la cloue dans un fauteuil roulant, mais parle également pour la première fois de son existence au cours de l'Occupation. Elle montre de quelle façon ont résisté les habitants du Palais Royal, « vertus et bravades tinrent debout les citadins incorruptibles », n'hésitant pas à caricaturer les officiers nazis qui se hasardaient dans son quartier :

> « C'était l'époque où une sorte élégiaque d'Allemands, amateurs d'art et de beauté, se promenait dans notre jardin.
> - Je n'aime, affirmait en bon français le commandant Lust ou Lutz, que trois choses au monde ; les oiseaux des îles, les romans d'amour et les objets d'art.
> En fait de roman d'amour, il achetait *Éperons et Cravaches*, *Flagellations*, *L'Impératrice du cuir verni* et autres œuvres de haute tenue171 ».

Cette même année, elle est élue à l'Académie Goncourt, composée de dix membres. Sacha Guitry, l'un d'eux, d'abord arrêté à la Libération pour « faits de collaboration », avait été relâché avec un non-lieu. Toutefois, considérant qu'aucun de ses collègues du Goncourt n'avait pris sa défense, il refusera de reprendre sa place à l'Académie. Il perdit le procès que lui fit l'Académie et Colette le remplaça donc. Elle est la deuxième femme, après Judith Gautier, la fille du poète, à prendre place dans ce cénacle exclusivement masculin. Elle prit son travail très au sérieux, lisant près d'une centaine de romans chaque année, avant la délibération du jury. En 1947, elle vend au cinéma les droits du *Blé en herbe* et commence *Pour un herbier* qui décrit ses fleurs, ses plantes favorites. 1948, elle fait les dialogues de *Gigi* pour une future adaptation cinématographique et compose un nouveau recueil de souvenirs : *Le Fanal bleu* (1949) qui est le dernier livre qu'elle ait véritablement écrit. Elle ne donnera par la suite que des regroupements de textes publiés antérieurement. Le titre évoque la lampe de travail sous laquelle elle travaille, et son contenu rassemble des souvenirs qui ne suivent aucun ordre chronologique, contrairement à ses recueils

170 Georges Duhamel, « Adieu Rachilde », *Mercure de France*, 1er avril 1953, p. 193-194.
171 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, respectivement p. 596 et p. 602.

précédents. Elle y parle de ses animaux, de ses amis, du marché noir, de son enfance, autant de thèmes qui donnent une vision dynamique de son existence.

Mais 1948 marque aussi une grande date : si elle commence certes à publier ses œuvres complètes, aidée de son mari, c'est avant tout l'année de ses soixante-quinze ans. Cet anniversaire fut l'occasion pour la presse et le public du monde entier de lui rendre hommage. De ce public Colette écrira dans *Le Fanal bleu* (1949) : « Ils m'ont donné des fleurs, des fruits, et des bonbons [...]. Ils m'ont donné des louanges imprimées dans les journaux [...]. Ils m'ont écrit des lettres, des télégrammes, ils m'ont envoyé des photographies [...]. Et des cartes postales donc![172] ». Il est vrai qu'elle représentait désormais une certaine autorité littéraire.

> « C'est à cette époque, commente Michel del Castillo, que la légende se fixe, s'épure, se propage, servie par Maurice Goudeket [...]. Autour de cette déesse de la fécondité courbée au-dessus de sa feuille bleue, [...] la religion colettiste s'organise, recrute des adeptes de plus en plus nombreux[173] ».

On lui demanda d'intervenir en faveur d'un ancien lauréat du prix Goncourt qui se trouvait maintenant au bagne pour avoir collaboré avec l'ennemi. Puis ce fut pour défendre Aragon, inculpé en 1949 pour diffamation envers les forces de police ; là encore elle refusa d'intercéder, car « éloignée toute (sa) vie de la politique, (elle se) borne à revendiquer Aragon tout entier, c'est-à-dire le poète, le romancier et l'électeur[174] ». Une déclaration qui confirme, si besoin était, son absence de réaction face à l'actualité.

C'est sous le signe du cinéma que vont s'écouler les dernières années qu'il lui reste à vivre : 1950, c'est *Julie de Carneilhan* qui est tourné, en 1951 c'est au tour de *Gigi* dont le rôle-titre est tenu par Audrey Hepburn. Cette même année est adapté au théâtre *La Seconde*. Colette n'abandonne pas pour autant l'écriture et donne ses deux derniers recueils de souvenirs : *Autres Bêtes* et *En pays connu*. Dans les derniers temps de sa vie, elle parut écrire pour écrire, délivrée du souci de créer des personnages, de nouer une action, se livrant à une pathétique lutte contre la forme, seule avec sa haute exigence. L'année 1951 commence par la création de l'Académie du Disque, Colette figure parmi les membres fondateurs. Passée cette date, « la dame du Palais Royal » comme on la surnomme désormais, n'écrira plus, l'âge et la douleur aidant, elle s'affaiblit de plus en plus. La surdité la coupe peu à peu du monde. Pourtant, les hommages ne manquent pas, et pour ses quatre-vingts ans, *Le Figaro littéraire* lui consacre un numéro entier et, en 1953, elle est promue Grand Officier de la Légion d'honneur. En mai de la même année, elle reçoit de la main même de l'ambassadeur des États-Unis en France un diplôme prouvant son élection comme membre honoraire de l'Institut National des Arts et Lettres de New-York. Cette succession d'hommages n'empêchera pas Colette de s'éteindre le 3 août 1954, à l'âge de quatre-vingt un ans. L'Église lui refusa des obsèques religieuses, à cause de ses exhibitions sur la scène des music-halls. La romancière eut cependant de splendides funérailles laïques dans la cour d'honneur du

172 Colette, *Le Fanal bleu*, T.3, p. 758.
173 M. del Castillo, *op. cit*., p. 307-307.
174 Colette, interview in *Les Lettres françaises*, 20 octobre 1949.

Palais Royal. Et l'État, plus pertinent dans ses jugements, lui offrit des obsèques nationales et la croix de Grand Officier. Cette semaine-là en France, il ne fut question dans la presse que de Colette. Il convient de citer deux recueils posthumes, *Belles Saisons* et *Paysages et Portraits*, rassemblés et publiés par les soins de Maurice de Goudeket. Nous pourrions clore ce portrait sur cette interrogation : qu'y a-t-il dans cette vie qui suscite une pareille curiosité ? C'est Michel del Castillo qui nous donne la réponse : « Son destin conforte le rêve secret d'une majorité de Français, car il réunit une indépendance et une liberté anarchiques à une respectabilité et, même une honorabilité bourgeoises[175] ».

Ce rapide parallèle entre les biographies de Rachilde et de Colette aide à mieux comprendre leur importance sur la scène littéraire et la réception de leurs œuvres au cours de leur existence. Femmes dynamiques tant par la multitude de leurs activités que par le nombre de leurs titres, celles-ci ne se posent cependant pas comme des militantes : rares sont, en effet, leurs prises de position ; de plus, leurs romans ne défendent aucune cause particulière. Si l'actualité du moment ne les passionna guère, il est intéressant de voir comment elles réagirent devant ce nouveau mouvement culturel que fut la littérature féminine. Contemporaines, en effet, de cette nouvelle littérature, le succès de Rachilde paraît préfigurer ce phénomène alors que celui de Colette illustre son apothéose, puisque celle-ci ne connut de son vivant aucune rivale.

II. LE ROMAN FÉMININ : UN NOUVEAU PHÉNOMÈNE ?

Si les carrières littéraires de Rachilde et de Colette paraissent à maints égards exceptionnelles, il ne faut pas croire qu'elles soient uniques en leur genre. En effet, si l'on veut apprécier leur véritable originalité, il convient de les resituer dans le contexte littéraire de leur époque : une époque placée sous le signe de la littérature féminine, car jamais avant 1900 il n'y a eu autant de femmes de lettres. Un phénomène dont il est intéressant d'étudier l'évolution durant les soixante ans que couvrent les carrières de Rachilde et de Colette. Mais cette importance, tant par le nombre que par la qualité de ces parutions féminines, ne va pas sans susciter de vives réactions dans le camp masculin. Une occasion de voir quel regard ces littérateurs jettent sur l'œuvre de ces femmes de lettres en général, et de Rachilde et de Colette en particulier, avant de considérer quel jugement portent ces dernières sur ce nouveau phénomène...

1) Panorama littéraire

175 M. del Castillo, *op. cit.*, p. 25.

A) Conjoncture « fin de siècle »

1901 est l'année où paraissent de façon simultanée et nullement concertée trois recueils de poésie, tous d'auteurs féminins : *Le Cœur innombrable* d'Anna de Noailles, *Ferveur* de Lucie Delarue-Mardrus et, quelques mois plus tard *Études et Préludes* de Renée Vivien. Trois titres qui étonnèrent, enchantèrent l'opinion, et, surtout, qui firent prendre conscience à la critique de ce début de siècle de l'existence d'une littérature féminine. La présence des femmes de lettres en poésie -genre noble par excellence- révèle, en effet, l'existence d'une nouvelle écriture féminine qui a accédé à un niveau plus élevé de la création et qui entend faire carrière, voire concurrencer les créations masculines. Une rivalité future qui laisse présager de notables changements dans le paysage littéraire de ce début de siècle. Il est clair que ces années 1900 ne marquent pas l'entrée des femmes en littérature, chaque siècle a eu ses littératrices, mais la littérature féminine n'avait connu jusque-là que quelques rares représentantes vraiment brillantes, dont la dernière, George Sand, s'était éteinte en 1876. Depuis, celles qui avaient tenté d'écrire, comme Adèle Esquiros, Anaïs Ségalas, Mme Blanchecotte, Anne Levinck, Nelly Leutier, n'avaient obtenu que de médiocres résultats. André Billy se souviendra que « avant l'apparition des Noailles, des Colette, des Delarue-Mardrus », c'est-à-dire avant 1900, « on aurait pu compter sur les doigts de la main les femmes de lettres dignes d'une mention : Judith Gautier, Séverine, Rachilde, Réval, Gyp, Jeanne Marni, Daniel Lesueur...[176] ». Donc la nouveauté de ce début de siècle, c'est que « La femme-auteur, à notre époque, ne se manifeste plus comme un phénomène isolé, comme une plante de serre chaude, poussée à grand renfort de lumière et de terreau. Elle est devenue un fait collectif...[177] ». Un fait collectif dont ces parutions de 1901 représentent le plus manifeste symptôme. Charles Maurras parle d'une « émeute de femmes[178] », et Paul Flat, dans sa préface à Nos femmes de lettres, désigne le phénomène comme « le groupement serré de celles qui tiennent la plume[179] ». Cette prise de conscience de l'importance des femmes de lettres paraît avoir été si soudaine et leur succès nullement pressenti que certaines critiques n'hésitent pas à taxer ce phénomène de « foudroyant ». La presse s'étonne également de ce si grand nombre de littératrices, au point que son premier mouvement est de les recenser. Jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, chaque journal va effectivement se livrer à de savants comptages. Si les différents décomptes, décomptes dont les modalités de calcul et la définition de femmes de lettres varieront suivant les recenseurs, ne s'accordent pas sur le véritable chiffre de cette population littéraire, ils seront en tout cas unanimes pour affirmer que celle-ci a significativement augmenté. Ainsi, en 1901, *L'Almanach Hachette* dénombre cinq-cent dix-neuf femmes de lettres

176 A. Billy, *L'Époque 1900*, p. 214.
177 P. Flat, *Nos femmes de lettres*, p. I.
178 Cité in M. Décaudin et de D. Leuwers, *Histoire de la Littérature Française*, p. 132.
179 P. Flat, *op. cit.*, p. I.

sur cinq millions de Françaises qui travaillent. En 1905, c'est au tour de *La Revue bleue*[180] d'évaluer à deux cent quatre-vingt-dix-neuf le nombre de femmes de lettres, deux ans plus tard *Je sais tout*[181] avance le chiffre de cinq mille et annonce que les femmes de lettres représentent 20 % de la production totale, contre 4 % vingt ans plus tôt. Ces mêmes chiffres seront repris en 1910 par *Le Figaro illustré.*

Comment expliquer ce phénomène ? Ce n'est pas à cette vogue artistique de cette « fin de siècle » qui fait de l'effigie féminine le sujet de toutes ses créations qu'il faut imputer cette montée en puissance de la femme de lettres. Certains, comme Georges Pellissier dans *la Revue*, attribueront cette « abondance toujours croissante[182] » de femmes de lettres au progrès de l'instruction, au mouvement féministe ou encore à la presse féminine[183] qui connaît effectivement un fort engouement. Pour se faire une idée du mouvement féministe français, il convient de recenser le nombre de groupes suffragistes qui apparaissent à cette époque. Parmi les plus importants qui luttent pour l'obtention de droits civils (droit de vote) et des droits économiques (égalité des salaires), il faut citer *L'Union française pour le suffrage des femmes* qui compte dix mille membres en 1912, *Le Conseil national des femmes françaises*, *La Ligue internationale des femmes pour la paix et la liberté*... Mais plus que le mouvement d'émancipation ou la presse féminine, c'est sans doute l'incidence de l'alphabétisation sur la population qu'il faut retenir comme facteur déterminant dans l'émergence de la littérature féminine. Il est vrai que c'est entre 1890 et 1914 qu'émergent les générations de l'école laïque[184] ; ainsi, dès la fin du 20^{e} siècle, la proportion des analphabètes se voit abaisser à moins de 5% de la population (le service militaire a par ailleurs permis l'institution des cours d'alphabétisation). En outre, il faut mettre au crédit de la IIIe République la valorisation de l'instruction considérée comme l'instrument essentiel du progrès, et la lecture, censée être le véhicule privilégié du savoir, en reçoit de ce fait une motivation d'autant plus puissante. Cette vaste campagne d'alphabétisation se traduit donc par un accroissement quantitatif et qualitatif des consommateurs de livres. Les recenseurs et les littérateurs ne sont pas les seuls à avoir pris conscience de l'émergence de ce nouveau public, les métiers du livre furent les premiers à faire face à ce lectorat populaire. Rappeler ici la situation des métiers du livre ne paraît pas inutile, car celle-ci, tout comme ce nouveau public, joue un rôle essentiel dans l'essor de la littérature féminine. En effet, comme

180 J. Ernest-Charles, *La Revue bleue* du 18 février 1905.

181 Interview de Émile Faguet, *Je sais tout*, 15-I-1906. p. 156.

182 G. Pellissier, *La Revue*, 15 janvier 1906, p. 156-168.

183 Dresser un panorama complet de la presse féminine serait nous éloigner de notre propos, mais on peut noter que ce n'est pas moins d'une dizaine de périodiques qui paraissent en ce début de siècle : *La Mode de Paris*, *L'Illustrateur des dames*, *La Mode pour tous*... Revues auxquelles il convient d'ajouter tous les feuillets consacrés aux femmes et n'ayant pas la mode pour titre, comme *L'Écho*, ou *Les Annales* qui ont une prédilection pour la littérature, et tous les journaux féminins et familiaux publiés avant 1880 et qui continuent à être distribués comme *L'Illustration* ou *Le Journal de la Famille*. Parallèlement à ces titres se développe une presse politique féminine. Entre 1891 et 1914, c'est près d'une trentaine de publications féministes qui voient le jour, même si certaines ne connaissent qu'une brève existence. Parmi les plus importantes, il convient de citer *La Citoyenne* et *La Fronde*, parue en 1897.

184 La loi Guizot (28 juin 1833) a imposé la création d'une école de garçons dans chaque commune, cette disposition est étendue aux filles depuis 1850 (loi Falloux). L'enseignement secondaire est étendu aux filles par le décret Camille Sée en 1882.

l'éducation, la fabrication des livres s'inscrit dans une phase d'expansion -de 1840 à 1914-, où la modernisation tient une place essentielle. La substitution des pâtes de bois traitées chimiquement au chiffon entraîne une baisse continue du prix du papier de la fin du 19e siècle jusqu'à la guerre. Les imprimeries s'équipent de presses au rendement toujours plus élevé, tandis que la technique de photogravure progresse de manière spectaculaire.

Cependant les années 1890 voient se profiler une crise du livre, comme tendent à le prouver les nombreuses faillites et les liquidations judiciaires qui eurent lieu au cours de cette décennie. La dépression frappe en premier lieu les éditeurs de luxe185 et les éditeurs spécialisés dans la poésie comme Lemerre. Vannier, l'éditeur de Verlaine, disparaît en 1896 et sa maison périclite tout de suite après. La cause de cette dépression ? Une importante évolution dans la demande du livre. Si, sous la Restauration, la poésie et le théâtre détenaient une part prépondérante sur le marché de l'édition, vers la fin du siècle, les recueils de poésie ne tirent qu'à quelques centaines d'exemplaires, tandis que le roman se taille la part du lion dans la littérature générale. Ces nouveaux consommateurs, femmes, enfants, paysans aisés, élite ouvrière, viennent grossir les rangs du lectorat traditionnel cultivé, aristocratique et bourgeois. Les intérêts de la clientèle s'orientant désormais différemment, des écrivains comme Bourget ou Barrès, malgré leur succès, ne pourront rivaliser avec les ventes prodigieuses d'un Zola ou d'un Ohnet186 et se trouveront dans l'incapacité d'attirer à eux simultanément ce public populaire et ce public cultivé et bourgeois. On le voit, la diffusion de l'instruction ne profite pas forcément à la littérature « difficile » dont les canons esthétiques rebutent la partie du lectorat qui n'est pas passée par l'enseignement secondaire et qui a tendance à lui préférer la vulgarisation. D'une façon générale, la crise du livre a poussé les éditeurs à se replier sur des talents confirmés, sur des auteurs à succès pour tenter de répondre au goût de ce public diversifié. Ainsi Calmann-Lévy, Fayard, Flammarion, Hachette, se hissent aux premiers rangs des maisons d'édition en juxtaposant à la littérature générale des collections de vulgarisations scientifiques, d'ouvrages pratiques, de romans populaires. De toute évidence c'est par le biais de cette large part faite à cette littérature « grand public » que les femmes de lettres vont s'imposer sur la scène littéraire. En effet leur production littéraire paraît répondre au goût de ce nouveau lectorat, pour preuve les nombreuses littératrices présentes parmi les auteurs publiés par les maisons d'édition en pleine expansion en ce début de siècle. D'après *La Bibliographie de la France*, Hachette et Calmann-Lévy avaient en 1902 déjà respectivement édité soixante-dix-sept et vingt ouvrages de femmes de lettres. Calmann-Lévy édite notamment Gyp, qui en 1906, a déjà vendu six cent cinquante mille volumes (ses deux succès, *Le Mariage de Chiffon* a eu soixante-quinze éditions et *Autour du Mariage* atteint alors une centaine d'éditions). La littérature féminine jusque-là boudée, se révèle

185 Pour ne citer qu'un exemple, la maison d'édition Jouast dont les ouvrages sont trop chers et qui est rachetée par Flammarion en 1891.

186 En 1905, le chiffre de la production totale s'élevait pour ces deux écrivains respectivement à 2628000 et 1425000 volumes. Chiffres donnés par G. Leroy et J. B. Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, p. 19.

désormais être un excellent débouché pour ce marché du livre qui menace de stagner et de péricliter.

De toute évidence les éditeurs ne couraient aucun risque à publier ces femmes-écrivains : le vif succès que connaissaient leurs écrits lorsqu'ils paraissaient en feuilleton dans la presse, ne pouvait que les conforter dans leur choix. Il est vrai que l'on oublie trop souvent qu'il existait un lien direct entre la presse et la production littéraire, lien beaucoup plus solide à la Belle Époque que de nos jours. Cependant, c'est une erreur communément commise de considérer le contenu politique des journaux comme leur seule caractéristique dominante. Albert, dans son *Histoire de la presse française*[187], fait remarquer que ce sont les matières non politiques qui servent de moteur au journalisme du début du 20e siècle. La vogue des « suppléments » dans lesquels les principaux journaux diffusaient chaque semaine contes, nouvelles et feuilletons atteste l'existence de lecteurs aussi nombreux qu'insatiables. Même les journaux à grand tirage et à lectorat populaire publiaient un « supplément littéraire hebdomadaire ». Le feuilleton avait toujours une influence sur le tirage, positive ou négative, selon l'écho rencontré auprès des lecteurs, aussi fallait-il faire attention au choix des sujets et des signatures proposés car « gare aux journaux dont les feuilletons n'auront pas l'approbation de la ménagère ![188] ». Cette idée reçue paraît également s'appliquer à la production romanesque : « Le vrai public, celui qui lit la littérature d'imagination, celui qui le juge en décrétant le succès et l'insuccès d'un livre, ce sont les femmes[189] ». Il ne faut pas oublier que la femme constitue un public non négligeable pour l'édition, alors autant satisfaire son goût qui est « avant tout (de) retrouver dans un auteur des horizons qui lui soient familiers [...] elle se cantonne avant tout dans le domaine de l'amour qui, à tout âge, est sa grande préoccupation, et des conflits sentimentaux, et des drames passionnels, et de tout ce qui s'en suit[190] ». Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir s'illustrer dans les colonnes que la presse réserve au roman sentimental, psychologique, historique, d'aventures, policier ou libertin du moment, des femmes de lettres. Si les journaux paient mal, ils offrent en revanche l'occasion de se faire connaître et ce n'est donc pas un hasard si tous les grands noms féminins de la littérature ont débuté dans la presse : Rachilde, on l'a vu, dans la presse périgourdine, Colette en donnant au *Mercure de France* ses premiers *Dialogues de bêtes*, mais aussi Marcelle Tinayre qui voit paraître ses nouvelles dans *La Vie populaire* et *Le Monde illustré*, Anna de Noailles dans *La Revue de Paris* et *La Revue des Deux Mondes*, et Gyp dans *La Vie Parisienne*.

Il ne faut cependant pas croire que les conjonctures sociales et économiques peuvent expliquer à elles seules le succès foudroyant de la littérature féminine. La situation littéraire des années 1880, et surtout la crise que connaît le roman entre 1890 et 1910, paraît, elle aussi avoir

187 Pierre Albert, *Histoire française de la presse*, p. 53.
188 G. Leroy et J-B. Sabiani, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, p. 115.
189 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 5.
190 Ibid., p. 7.

grandement favorisé l'émergence de cette nouvelle écriture. Cette traversée du désert du genre romanesque est conséquente de la crise que connaît alors le roman naturaliste. Il convient ici de rappeler brièvement les faits. 18 août 1887 : fin de la parution de *La Terre* de Zola en feuilleton dans *Gil Blas*, le même jour paraissait dans *Le Figaro* une lettre ouverte rédigée par les disciples de Zola. Parmi les signataires Bonnetain, Paul Margueritte et Rosny, ceux-ci se désolidarisaient du Naturalisme tel que le concevait Zola, reniant désormais un maître « dont le charme s'embourbe dans l'ordure[191] ». Il lui est reproché sa documentation de pacotille, une ignorance médicale et scientifique totale ainsi qu'une observation superficielle, un rabâchage de vieux clichés, et surtout une recherche systématique du pornographique. Cependant ces reproches, qui ne sont en fait qu'une reprise des vieilles accusations d'immoralité que lançaient depuis dix ans les critiques de la presse traditionaliste et catholique, placés sous la plume des disciples ouvraient une crise du roman naturaliste, sonnant le glas d'un mouvement qui avait paru dix ou quinze ans auparavant, assurer au roman un avenir illimité. Le roman était devenu une vaste enquête sur la nature et sur l'homme, et le romancier se donnait pour mission de « faire mouvoir, comme le disait Zola, des personnages réels dans un milieu réel[192] », faire fi de l'imagination, se recommander de l'autorité de la science, remplacer dans une large mesure la psychologie par la physiologie, et réduire la part de l'agencement de l'intrigue. Mais cette crise littéraire est surtout la manifestation la plus spectaculaire de la crise du roman. Parallèlement au Naturalisme et en réaction à ses insuffisances, se développait sous la plume de Bourget le roman psychologique qui centrait son intérêt sur l'étude de l'âme, et qui, dès 1886, abordait les problèmes moraux.

En 1891, tous les esprits s'accordent à constater la mort du roman naturaliste tel que l'avait du moins compris l'école de Médan. La remise en question des dogmes de Médan avait eu pour premier effet de donner le sentiment que le roman naturaliste, loin d'être, comme l'avait prétendu Zola, l'aboutissement de toute l'évolution littéraire du 19^{e} siècle, n'était qu'une forme d'art parmi d'autres. En effet, à côté des descriptions de Zola il y avait de la place pour les analyses de Bourget. Naturalisme et Psychologisme ne sont pas seulement deux écoles opposées, elles sont aussi deux tentations contradictoires. Dès lors, les romanciers avaient l'embarras du choix entre le héros d'exception -celui du roman d'analyse-, marqué de traits fortement individuels, et le personnage naturaliste, médiocre, enseveli sous un amas de détails insignifiants. Seul Balzac, à cette époque paraissait avoir réussi la synthèse de la description et de l'analyse, étant parvenu dans *La Comédie humaine* à décrire le dehors des choses tout en pénétrant dans l'intérieur des âmes. Le roman semblait bien être dans l'impasse. Dès 1886, Théodore de Wyzewa ne désespérait pas de voir enfin apparaître un roman synthétique qui dépasserait, en les absorbant, ces deux termes antagonistes. Les romanciers russes, Tolstoï ou Gontcharov, lui paraissaient aller dans le sens de la synthèse, offrant une « création totale de la vie, ensemble rationnelle et

191 M. Décaudin et D. Leuwers, *Histoire de la littérature française*, p. 79.
192 Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Fasquelle, 1913, p. 208.

sensible[193] ». Il restait à promouvoir en France ce roman total, un roman qui, pour Wyzewa, consistait à poser une figure centrale et à suivre, pendant une durée très limitée, toutes ses pensées dans leur entremêlement : « Aurons-nous le roman recréant les notions sensibles et les raisonnements intimes, et la marée des émotions [...]. Le romancier dressera une seule âme qu'il animera pleinement ; par elle, seront perçues les images, raisonnés les arguments, senties les émotions[194] ». Il n'est pas inutile de s'attarder sur cet article car il est le premier texte consacré au roman de l'avenir.

Mais ce roman idéal, chose frappante, est toujours situé dans l'avenir : on le voit s'éloigner au fur et à mesure que paraissent des œuvres qui prétendent l'incarner. De Théodore de Wyzewa à Marcel Schwob, de F. Brunetière à Nion, de Paul Adam à Camille Mauclair, tous esquissent la figure d'un roman futur susceptible d'opérer la synthèse des éléments que le Naturalisme avait apportés et de ceux au nom desquels on l'avait jugé insuffisant. Cependant le caractère exacerbé des individualismes, la multiplicité anarchique des efforts rendait sans doute impossible l'édification d'une vaste synthèse romanesque au moment même où l'on formait si fréquemment le vœu de la voir s'accomplir. À côté des textes qui esquissaient une figure idéale du roman, se développait un phénomène nouveau et considérable, lié à la multiplication des revues, au développement de la presse littéraire : une prolifération d'opinions contradictoires. L'année 1891 a ainsi vu se multiplier les déclarations sur l'avenir du roman, dans les enquêtes, comme celle de Jules Huret[195] par exemple, où chaque romancier défendait sa formule et concevait le roman de l'avenir à l'image de celui qu'il était en train d'écrire ou de ceux dont il était déjà l'auteur. Maurice Barrès voulait bien que l'avenir appartînt à des "psychologies", mais c'était à la condition qu'elles fussent différentes de celle de Bourget ; Huysmans l'espérait plutôt décadent. Paul Margueritte le voyait social quand Marcel Prévost l'espérait romanesque ; les frères Goncourt, quant à eux, ne doutaient pas qu'il fût naturaliste et Scholl espérait qu'il fût à la fois romanesque et naturaliste.

Quant aux réalistes, si éloignés qu'ils fussent les uns des autres, ils protestaient unanimement contre un retour à ce qu'ils avaient combattu pendant des années. Beaucoup s'en tiraient en affirmant, comme Maxime du Camp, qu'ils croyaient non pas aux écoles littéraires, mais aux tempéraments. On agitait les mots au hasard, chacun y allait de son qualificatif ; Jules Claretie, par exemple se déclarait pour le roman « sincère », Gyp pour le roman « vécu[196] ». Et parce qu'elles étaient imprimées, ces déclarations contradictoires sur le roman de l'avenir contribuèrent à accroître le désarroi caractéristique des lendemains du Naturalisme. Le foisonnement des tentatives de toutes sortes devint plutôt signe d'incertitude et d'embarras que d'assurance et de confiance ; aucun des innombrables avatars du roman ne parvint alors à

193 Théodore de Wyzewa , « Le Pessimisme de Richard Wagner », *Revue Wagnérienne*, VII-1885, p. 170.
194 Ibid., p. 170.
195 Jules Huret *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, 1891.
196 Interview de Gyp, *Le Gaulois*, n° 21 mai 1891.

s'imposer assez pour grouper et orienter les efforts. Tous les ans le roman hésitait entre l'étude scientifique, la culture du « Moi », la peinture des mœurs ou les fictions. Passé 1890, le roman devenait (ou redevenait) historique, romanesque, symboliste, imaginatif, social, politique, psychologique, naturiste... on n'en finirait pas d'énumérer ses tentations. Le nombre d'innovations plus ou moins retentissantes, dans les deux dernières décennies du siècle, est confondant, du Psychologisme à l'Exotisme, du Dilettantisme à l'Intuitivisme, du Préhistorisme au Goncourtisme, « il ne s'agit plus, commentera Gondeau, de suivre la bannière d'un illustre maître. On veut être soi, se dégager de toute influence197 ».

Autre expression de ce même désarroi : les affirmations de ceux qui estimaient que le roman n'avait plus d'avenir. Halévy ne cachait pas son pessimisme, car, pour lui, « tous les genres de roman ont été épuisés198 », « toutes les avenues sont bouchées199 », lui répondait Coppée. De toutes les enquêtes, de tous les articles, une chose ressort : l'absence d'école maîtresse. On le voit, la crise procède d'une surabondance non seulement de romans et de romanciers, mais encore de directions dans lesquelles ces derniers s'engagent. Tant de réalisations passées et actuelles donnaient le sentiment de l'épuisement du genre romanesque. Qui ne s'est plaint alors de cette multiplicité de formules ? F. Brunetière parlera de « l'étrange confusion d'idées et de doctrines où l'on voit qu'ils (les romanciers) se débattent200 » et Gourmont d'une « liberté illimitée" », ce qui est, à ses yeux « une anarchie littéraire201 ». De plus, l'intervention des auteurs étrangers, de Schopenhauer, d'Hartmann202, de Wagner, des Russes, du théâtre scandinave d'Ibsen et de Strindberg, détermine un cosmopolitisme exacerbé, un déséquilibre, une atmosphère d'inquiétude et d'anarchie. L'époque, dit Claude Digeon, « donne l'impression d'une extraordinaire confusion intellectuelle203 » et de rappeler l'exemple de Paul Adam qui passa du Naturalisme en donnant *Chair Molle* (1885) au Symbolisme avec *Soi* (1886).

Une telle multiplicité de directions ne pouvait manquer de conduire à des hésitations de plus en plus marquées devant la notion même de roman. Dans ces années 1885-1895 commence un temps où reviennent constamment sous la plume des critiques ces mots de « roman-non roman » qui constituent le fond de toute appréciation. Au sujet de *En décor* (1891) de Paul Adam, Camille Mauclair décrétera que ce titre « n'est pas un roman parce qu'il n'y a pas de sujet204 » ; « roman très curieux ; au fond, est-ce un roman ?205 », cette remarque concerne cette fois-ci *Les Kamtchatka, mœurs contemporaines* (1895) de Léon Daudet. Quant au *Désastre* (1898) de Paul et Victor Margueritte, c'est un roman qui est « à vrai dire aussi peu que possible

197 E. Gondeau, *L'Individualisme*, in *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, 1-VIII-1890.
198 Interview, *Le Gaulois*, 14 mai 1891.
199 Interview, *Le Gaulois*, 17 mai 1891.
200 F. Brunetière, « Le Mouvement littéraire au 19e siècle », *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1889, p. 913.
201 Remy de Gourmont E*nquête sur l'Évolution littéraire*, in M. Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, p. 138.
202 La traduction de *La Psychologie de l'Inconscient* de Hartmann a paru en 1877.
203 Claude Digeon *La Crise allemande de la pensée française : 1870-1914*, Paris, PUF, 1959, p. 399.
204 C. Mauclair, *P. Adam*, Flammarion, 1921, p. 68.
205 Paul Monceaux, *La Revue bleue*, 6 juillet 1895, p. 23.

un roman[206] ». On pourrait multiplier à l'envi les exemples. Le désarroi observé devant la multiplicité des formes de roman n'est pas moindre devant l'incertitude de la notion même de roman. La majorité des critiques concevait le roman comme une intrigue présentant des personnages qui donnent l'impression de la vie, un récit d'événements constitué en une histoire. Cependant on conçoit que de tels critères soient inadéquats dès qu'on se propose de rendre compte d'œuvres qui prétendent précisément échapper à la tyrannie de l'anecdote et aux nécessités de l'affabulation.

B) La Belle Époque féminine

C'est donc dans ce climat de controverse et de sentiment de paralysie intellectuelle qu'émerge le roman féminin. C'est d'ailleurs à cette seule conjoncture littéraire qu'André Billy attribue le succès de cette littérature :

> « L'état de la sensibilité publique s'y prêtait mieux qu'à toute autre période de notre histoire. La sensibilité littéraire ne s'y prêta pas moins bien lorsque le Parnasse, trop rigoureux, et le Symbolisme, trop nébuleux, eurent achevé leur courbe. Il se produisit alors contre le Symbolisme et le Parnasse une sorte d'explosion, de libération[207] ».

Une hypothèse quelque peu simpliste mais qui a le mérite de rendre parfaitement compte de la conjoncture littéraire, au moment où le roman féminin connaît ses premiers succès. Et pour beaucoup de littérateurs, sa subite émergence dans le paysage culturel confirme l'idée que le roman se trouve en pleine crise. La question est alors de savoir vers quelle issue s'achemine le roman et, surtout, quelle signification donner à cette forme romanesque que proposent les femmes de lettres. Car, aux yeux des littérateurs, il s'agit bien d'une nouvelle direction donnée au genre, direction qui n'a rien à voir avec celles qu'ils ont envisagées, puisqu'elle a été prise par des femmes. La crise du roman a dépassé la simple querelle d'écoles, elle se place désormais sur le plan une opposition marquée sexuellement, ce qui explique pourquoi la littérature féminine occupera toujours une place à part dans le paysage culturel. L'enquête que fait paraître en 1905 *Le Mercure de France*, « La Littérature contemporaine », rend compte de cette interrogation. Deux journalistes, Georges le Cardonnel et Charles Vellay ont recueilli la réponse donnée par plus d'une vingtaine de romanciers à des questions telles que : « Quelle est selon vous, la tendance dominante du roman actuel ? Croyez-vous à la décadence du genre, ou ne pensez-vous pas qu'il évolue vers une transformation ?[208] ». Si ces questions ne concernent que la crise du roman, les réponses des intervenants font inévitablement référence au roman féminin pour expliquer l'impasse dans laquelle se trouve le genre. Ainsi pour certains, comme André Rivoire, la littérature féminine apparaît comme la conséquence, le dernier avatar de ce genre épuisé. Par conséquent, il voit dans le roman « un genre à peu près fini. Il a donné, semble-t-il, tout ce qu'il

206 R. Doumic, *La Revue des Deux Mondes*, 15 février 1898, p. 925.
207 A. Billy, *op. cit.*, p. 216-217.
208 G. Le Cardonnel et C. Vellay, *La Littérature contemporaine*, p. II.

peut donner, s'il n'est pas renouvelé par des hommes nouveaux. [...] Ce qu'il y a de plus curieux à l'heure actuelle, c'est que ce sont les romans des femmes qui prolongent et maintiennent ce genre littéraire[209] ». Cette idée, que le roman est maintenu en vie artificiellement grâce à l'écriture féminine, sera reprise par ses détracteurs et perdurera jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Maeterlinck ne dira pas autre chose quand il prévoit que « les œuvres d'imagination pure seront peu à peu abandonnées par les hommes et que leur tradition sera reprise par les femmes[210] ». Et l'importante production romanesque féminine qui envahit le marché du livre, amène cette même frange de littérateurs à penser que le roman est désormais un genre « féminin ».

À cette décadence du roman que paraît sanctionner et justifier le succès des femmes de lettres, s'oppose l'idée que ce même roman est la preuve la plus manifeste que le genre est en pleine métamorphose. Telle est en tout cas l'idée que développe Jules Bois lorsqu'il déclare que le roman survivra

> « à condition qu'il traduise de plus en plus près la vérité [...] et ceci grâce à l'appoint de la femme moderne [...]. Des sentiments inconnus jusqu'ici sont nés [...] ils nous reposeront du banal adultère ou du libertinage décidément rebattu. [...] Depuis peu tant de femmes extraordinaires se sont manifestées dans le roman et le poème !... Par elles, l'un et l'autre sont sûrs d'une magnifique renaissance[211] ».

Décadence ou renaissance du roman, cette nouvelle littérature, on le voit, ne met aucunement les critiques d'accord quant à sa place dans le panorama littéraire. Sans doute est-ce parce que celle-ci, loin de résoudre la crise du roman, allonge encore la liste des avatars du genre. Pourtant le roman féminin paraît en tout point répondre à la définition que les critiques se font du roman : une intrigue présentant des personnages qui donnent l'impression de la vie, un récit d'événements constitués en une histoire. Quel que soit le titre, quelle que soit la prosatrice, tous les romans féminins obéissent à ces canons. D'où vient alors le malaise ? Peut-être du fait que, contrairement à leurs homonymes masculins, les femmes de lettres ne cherchent aucunement à se donner une filiation, à se rallier à une école littéraire spécifique dotée de doctrine bien définie -comme le Naturalisme- et surtout ne cherchent pas à fonder d'école. Aucune d'elles, il est vrai, n'envisage en ce début de siècle, d'élaborer de théorie, ni d'écrire de manifeste ou de proclamer de principe, mais seulement d'exprimer leur personnalité et leur individualité. Cette absence de point de convergence d'idées, de similitude dans les démarches romanesques, autant de facteurs qui auraient permis de dégager une ligne de pensée, accentue au contraire le désarroi général. D'un autre côté, cette liberté d'écriture donne raison à ceux qui, comme Maxime du Camp, pensent que désormais le roman n'était plus affaire d'école mais uniquement de caractère.

L'expression de la sensibilité féminine entraîne par conséquent un changement de centre d'intérêt, une nouvelle thématique romanesque que les critiques de l'époque auront vite fait de

209 Interview de Mr André Rivoire, *ibid.*, p. 153.
210 Interview de Maurice Maeterlinck, *ibid.*, p. 279.
211 Interview de Jules Bois, *ibid.*, p. 76.

qualifier de « panthéiste ». Étiquette réductrice mais qui rend bien compte de la place majeure qu'occupe la nature dans l'œuvre féminine. Certains, comme Jules Bertaut, n'auront pas peur de comparer cette « conception [...] à celle qu'en possédaient les Lamartine et les Hugo[212] ». Pourquoi ? Parce que, comme ces romantiques, les femmes de lettres

> « goûtent la nature avec une ardeur qui confine à la frénésie, mais qui, toujours, se résout chez (elles) en une forme de panthéisme. C'est pour y perdre leur force qu'(elles) admirent son intelligence, c'est pour y perdre leur personne qu'(elles) se penchent sur elle. Ou plutôt, (elles) savent bien que leur personnalité ne s'évanouira pas si vite, mais qu'elle (la femme) trouvera un adjuvant précieux et comme un nouveau motif de vie dans l'ardeur à vivre dont toute la nature est possédée[213] ».

Et de citer un extrait de *La Domination* d'Anna de Noailles pour justifier son propos : « J'entends chanter et glisser les veines universelles ; ce qui germe et ce qui meurt fait à mon oreille un bruit familier[214] ». J. Bertaut s'empresse d'apporter quelques précisions : si les femmes de lettres ont retrouvé l'ardeur, la fièvre, l'enthousiasme des grands romantiques qui permettent de communier avec la nature, cette communion ne se fera pas chez elles en présence d'un de ces grands spectacles grandioses, « mais devant la vision mesquine d'un jardin de curé ou d'un potager de banlieue[215] ». Anna de Noailles, fut baptisée par d'indélicates critiques "la Muse potagère" parce qu'elle avait écrit : « L'air avait l'odeur des petits pois verts. Le crépuscule violet et doux descend comme une pluie d'anémones renversées. » Il est vrai que nous sommes loin de l'amour profond de Chateaubriand pour les forêts du Nouveau-Monde ou de la passion de Lamartine pour ses montagnes de Savoie ! Ces littératrices ne se limitent cependant pas à la seule contemplation des jardins, et l'on doit citer Myriam Harry dont les descriptions du désert peuvent soutenir la comparaison avec celles de Pierre Loti. Marcelle Tinayre donnera un saisissant tableau des forêts en automne dans *Avant l'amour* (1896), et un autre de ses romans, *Hellé* (1900), brossera celui de la nature méridionale. *Victoire la Rouge* (1883), de Georges de Peyrebrune, pourrait également être cité pour ses descriptions du Périgord Noir d'où est native la romancière, de même que les paysages normands que contiennent les romans de Lucie Delarue-Mardrus, *Le Roman de six petites filles* (1924), *Hortensia dégénéré* (1929)...

Mais ce panthéisme ne se limite nullement à l'amour de la nature et à ses représentations. Dans la littérature féminine, si l'extase passe par la nature, elle conduit inévitablement aux sens : « *le panthéisme particulier à la littérature féminine actuelle, incite, [...] celles qui le ressentent à désirer s'unir étroitement avec l'objet aimé, à se perdre en lui s'il se peut*[216] ». Un amour de la nature qui va en somme jusqu'à l'amour de soi, de son corps. C'est d'ailleurs par le biais de ces thèmes développés que l'on a tenté de définir et d'ordonner les nombreuses productions féminines. Ce qui paraît cependant commun à toutes ces femmes de lettres c'est « cette passion, cette volupté, cette frénésie même qu'on découvre chez Mme Colette ou chez Mme de Noailles.

212 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 125.
213 Ibid., p. 125.
214 Ibid., p. 127.
215 Ibid., p. 139.
216 Ibid., p. 138.

Le romantisme de 1830 avait libéré le cœur des sens ; celui de 1900 a libéré leurs sens[217] ». Sans aucun tabou, les femmes de lettres parlent d'amour, là encore sans se référer aux poncifs de la littérature « fin de siècle », exprimant leurs seuls sentiments, voire leurs revendications en ce domaine. À la différence de leurs homologues masculins, les femmes de lettres vont inscrire l'amour –« sous toutes ses formes[218] », précise Jean Larnac- au centre de leur intrigue, comme sujet d'une polémique, que le roman illustrera. Parler d'amour sera donc pour certaines femmes de lettres l'occasion d'exprimer une sensualité, une volupté d'aimer que ne leur reconnaissait pas la littérature « officielle ». C'est sans doute cette veine qu'identifie André Billy dans ce « néo-romantisme essentiellement féminin (qui) a fait passer dans notre littérature, épuisée par trente ans de Symbolisme et de Naturalisme, un souffle tour à tour rafraîchissant et embrasé[219] ». Cette joie de vivre, ce désir stupéfiant n'appartiennent plus à ces descriptions touchantes ou précises à la George Sand, ni à ces décors brossés pour un théâtre des cœurs. Pour illustrer cette libération des sens, il convient de citer Gérard d'Houville[220] et son premier roman *L'Inconstante* (1903), qui connut un succès de scandale. Ce roman retrace d'une façon à peine déguisée la brève aventure qu'eut la romancière avec Jean de Tinan et sa liaison avec Pierre Louÿs, devenu son beau-frère. Ses titres suivants, comme *L'Esclave* (1905), peignent tous des héroïnes libérées des préjugés sociaux. Les critiques ne manqueront pas de la taxer d'amorale, parce que, selon Paul Adam, « elle est incline à affirmer : "Il n'y a pas de morale ; tous les actes peuvent se justifier ; une intelligence subtile parvient à démonter la vertu de chaque vice, même poussé au paroxysme[221] ». Dans la rétrospective qu'Eugène Gilbert donne en 1908 des *Dix années de roman français*, il rapproche Anna de Noailles de Gérard d'Houville, dont les romans *La Nouvelle Espérance*, *Le Visage émerveillé* (1904), *La Domination* (1905) connurent un succès tout aussi retentissant. Myriam Harry sera également mentionnée pour sa *Conquête de Jérusalem* qui scandalisa le public parce que l'on pouvait lire des passages aussi osés que : « En souvenir de Baalbek, où Cécile connut sa première extase, Hélie appelait un de ses seins très blanc, à la pointe toute rose, Tanit, et l'autre Astarté[222] ». Cette exaltation du désir, cette ferveur amoureuse, sont sans doute les voies les plus exploitées, devenant presque un passage obligé pour les plus grands noms de la littérature féminine, Valentine de Saint-Point, Marcelle Tinayre, Colette, Camille Marlo... Et chaque année qui précède la Première Guerre mondiale voit paraître un succès de librairie lié à ce nouveau panthéisme, à cette sensualité féminine.

---

217 Ibid., p. 233.
218 J. Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, p. 252.
219 A. Billy, *op. cit.*, p. 220.
220 Gérard d'Houville (1875-1963) est le pseudonyme de Marie de Heredia, fille du poète et épouse de Henri de Régnier. Elle publie des vers influencés par ceux de son père et de son mari. On lui doit des essais et des romans dans le style 1900 : *Le Temps d'aimer* (1908), *L'Enfant* (1925), *Esclave amoureuse* (1927) ; *Le Séducteur* (1914) est le plus célèbre de ses romans. Elle reçut en 1918 le Grand Prix de littérature de l'Académie française.
221 G. le Cardonnel et C. Vellay, *op. cit.*, p. 145. Interview de Paul Adam.
222 Myriam Harry, *La Conquête de Jérusalem*, Calmann-Lévy, 1903. p.79.

Cette volupté féminine va notamment s'exprimer et s'épanouir dans le registre de la littérature saphique. Cette littérature, qui se développe dans des espaces totalement étrangers aux mœurs aristocratiques ou bourgeoises, est sur l'initiative de quelques femmes qui défraient la chronique de l'époque. « Les amazones », comme on les appelle alors, gravitent autour d'une figure charismatique qu'est l'américaine Natalie Clifford-Barney223. Elle inspirera de nombreux romans saphiques, notamment à la demi-mondaine Liane de Pougy qui publiera *Une Idylle saphique* en 1900, un titre qui romance à peine la liaison tumultueuse de ces deux femmes et qui scandalisa l'opinion. Il en va de même pour la poétesse Renée Vivien, autre maîtresse de Natalie Barney qui donna en plus de ses recueils de poésie, deux romans *Une Femme m'apparut* (1904) et *Je me souviens* (1910). Cet épisode, même s'il appartient à l'anecdote, lança véritablement la mode de cette littérature saphique dont *Claudine en ménage*, qui parut en 1904 est sans doute le titre le plus célèbre. Comment expliquer une pareille mode qui ne connut pas son pareil dans toute l'histoire de la littérature ? Cette littérature saphique est sans doute à interpréter comme l'expression extrême d'une sensualité jusqu'alors annexée, enfermée, forcée, une réaction contre le post-romantisme corseté. Elle veut à toute force s'épanouir sans le danger de se heurter à l'inconnu d'un désir autre, et croit se doubler en se réfléchissant à une sensualité diffuse parallèle comme dans *Les Amants féminins* (1907) d'Adrienne de Saint-Agen.

Cette avancée dans le domaine de l'amour ne se fait pas uniquement sur le mode ludique. Parallèlement, elle va engendrer toute une réflexion sur la place de la femme, de l'amour, dans la société. Ce n'est donc pas par hasard si le genre qui devient à la mode en ces années 1910, c'est le roman de mœurs, où la description de la vie quotidienne féminine s'entrelace aux préoccupations sociales, familiales et amoureuses. Une appellation cependant assez large pour rassembler des talents aussi divers que ceux de Colette, Gyp, Marcelle Tinayre, Gabrielle Réval ou Colette Yver qui toutes se sont illustrées dans la représentation de la condition féminine. Mariage, adultère, divorce, maternité -subis ou consentis- interfèrent désormais avec les engagements professionnels et idéologiques, car l'extension du champ romanesque féminin est fortement liée, à partir de 1900, aux conquêtes sociales de la femme. Certaines, comme Marcelle Tinayre, Gabrielle Réval, brandissent la bannière féministe : leurs héroïnes se débattent dans l'inextricable conflit de l'indépendance intellectuelle et de la servitude amoureuse. Pour illustrer ce dilemme, Marcelle Tinayre fait de son premier roman *Avant l'amour* (1896) une dénonciation du poids écrasant que représente le mariage dans l'existence des femmes. *Hellé,* en 1900, aborde les thèmes de l'amour et du droit de la femme à la passion dans une société à la morale étroite. En 1905, c'est au tour de *La Rebelle*, l'histoire d'une brillante journaliste qui veut se réaliser professionnellement, mais qui, concluant à l'impossibilité de concilier mariage et métier, choisit l'amour. Gabrielle Réval donnera *Les Sévriennes* (1900) suivi de *Lycéennes* et de *Lycée de jeunes filles*, qui sont la

223 Natalie Clifford-Barney (1877-1972), fille du richissime président Barney Railroad Car Foundry. Installée à Paris, elle entend être Oscar Wilde en femme, publiant quelques textes sans grand intérêt comme *Je me souviens* (1910), *Éparpillements* (1910), *Aventures de l'esprit* (1929)...

peinture des conditions de vie déplorables que connaissent les futures enseignantes. En 1906, elle publie *Le Ruban de Vénus*, histoire de femmes peintres qui affrontent la misogynie du milieu des arts. Dans ce même courant d'idée, il convient de citer Gyp qui, même si ses écrits ne se veulent nullement polémiques, traita de la condition féminine. Les thèmes de prédilection de cette œuvre abondante sont le mariage avec *Autour du mariage* (1883), *Autour du divorce* (1901) et la revendication de la femme, *Pauvre P'tite femme* (1888). Dans *Le Mariage de Chiffon* (1894), Gyp dénoncera les rôles de la ménagère et de la courtisane, « *bête de luxe ou bête de somme* » et aborde le problème de la sujétion économique et juridique de la femme dans le mariage. D'autres, au contraire, comme Colette Yver[224], se montreront résolument antiféministes et reprendront à leur compte tous les stéréotypes masculins pour exalter la femme au foyer aux dépens de celle qui travaille. Elle publiera, en 1907, *Princesses de sciences*, qui retrace l'existence des femmes médecins. L'auteur, prenant parti pour le mariage, conclut à l'impossibilité pour une femme de le concilier avec une carrière professionnelle. En 1908, c'est au tour des *Cervelines*, qui mettront en scène des intellectuelles qui, ayant laissé leur vie refluer au cerveau, n'ont plus besoin d'amour.

Non contentes d'écrire et de publier avec succès, les femmes de lettres s'introduisent peu à peu dans les instances de la consécration. En 1900, Daniel Lesueur[225] est enfin admise à siéger au comité de la Société des Gens de Lettres et, en 1908, cette même Société couronne du prix *Chachard* l'œuvre de Jeanne Marni. Autre fait sans précédent mais autre signe des temps, Judith Gautier[226] -fille du poète- est élue en 1910 par les Goncourt pour succéder au siège de Jules Renard. Et l'Académie française elle-même, pourtant véritable bastion de l'antiféminisme, couronne en 1908 l'ensemble des œuvres de cette même Judith Gautier en lui décernant le prix *Née*. Au début du siècle, les femmes seront de plus en plus nombreuses à se voir décerner des prix, et souvent les plus importants, par les académiciens. Outre Daniel Lesueur, Clémence Royer, Léon Delaroche, Louise Gagneur, Arvède Barine, Mme Théodore Bentzon et Jean Bertheroy se voient décorer de l'ordre national de la Légion d'honneur au cours de ces onze premières années du siècle[227]. Cependant, certaines instances résistaient à accueillir en leur sein des femmes de lettres, comme ce fut le cas pour l'Institut de France, et ce même principe d'exclusion jouait dans l'attribution annuelle du prix Goncourt. Aussi, après avoir vainement espéré qu'en 1904 que celui-ci pourrait être attribué à une femme, le journal *Femina* décida de décerner six prix annuels de mille francs au titre du mérite féminin, de l'enseignement, de la littérature, de la poésie, des beaux-arts et de la musique. Des prix réservés à celles dont le talent

224 C'est sous ce pseudonyme que Mme Antoinette Huzard (1874-1953) a choisi d'écrire.

225 Elle reçut successivement le grand prix Montyon de poésie, le prix Archon Despérouses, le prix de Jouy, le prix Jules Janin, et -en 1905- le prix Vitet pour son roman *La Force du Passé*. Elle est en outre Officier de l'Instruction publique (1896), et Chevalier de la Légion d'honneur (1900).

226 Fille du poète Théophile Gautier, (1846-1917), elle publia des romans ayant pour cadre l'Extrême-Orient : *Le Dragon impérial* (1869), *Mémoires d'un éléphant blanc* (1900), *L'Inde éblouie* (1913) et des recueils de poésies dont *Le Livre de Jade* (1867).

227 Pour anecdote, Marcelle Tinayre se trouvait aussi décorée, mais sa Légion d'honneur lui fut retirée parce qu'elle plaisanta sur le fait qu'avec cette décoration son fils la prendrait pour une... cantinière !

ne s'était pas encore imposé à l'attention publique et qui n'avaient été consacrées par aucune institution. Si les six prix littéraires créés par *Femina* sont exclusivement destinés à encourager les talents féminins, il n'en va pas de même pour celui qu'institue *La Vie Heureuse*. Il est décerné en décembre au meilleur ouvrage littéraire de l'année et ce, quel que soit le sexe de l'auteur. Ce prix de cinq mille francs ressemble fort au Goncourt, à ceci près que le jury n'est composé que de femmes de lettres, au nombre de vingt et une. Le premier jury eut pour présidente Anna de Noailles, et parmi les jurées se comptèrent des noms célèbres comme Séverine, Lucie Delarue-Mardrus, Rachilde, Juliette Adam, Gabrielle Réval, Marcelle Tinayre... Tous les grands noms de la littérature féminine se trouvaient rassemblés en cette Académie. À noter cependant que seule Colette ne fut jamais invitée à y siéger. La création de cette instance littéraire tend à révéler la place importante que prenait sur la scène littéraire l'écriture féminine, une place que celle-ci n'aura pas le temps d'assurer avec la Première Guerre mondiale.

C) L'après-guerre ou l'euphorie retombée

Au moment où se déclare la guerre, la production littéraire féminine se met au goût du jour. Les femmes de lettres participent à l'effort de guerre en faisant, elles aussi dans le roman de guerre. Ainsi, en 1914, pour ne citer que quelques exemples, *Petite Rose rouge* de Marguerite d'Escala, qui est le récit d'une jeune institutrice française en Allemagne, et *À l'ombre du Drapeau*[228] de Mme Delormes-Jules Simon, qui est la description des milieux littéraires durant la guerre. Il est cependant difficile de se faire une idée exacte de la production féminine durant tout le temps des combats, tant par son volume que par son contenu. La majorité des revues qui, comme *Le Mercure de France*, rendaient régulièrement compte des nouvelles parutions, et donc permettaient de se faire une idée des goûts du public, a supprimé ses rubriques littéraires pour se consacrer à l'évolution du conflit. Cette disparition est conséquente à la pénurie de papier qui sévit et qui oblige à limiter la parution de toute matière non essentielle. Une telle mesure dut inévitablement mettre un coup de frein à de nombreuses carrières de feuilletonistes, lesquelles furent obligées de se reconvertir pour subsister. La guerre marque également un net ralentissement dans la production littéraire des femmes de lettres qui connaissaient alors une certaine notoriété : Anna de Noailles, Marcelle Tinayre, Gyp ne feront rien paraître durant les années du conflit. Et la fin de la guerre, loin de redynamiser la littérature féminine, marque au contraire un retrait durable des femmes de lettres de la scène culturelle. Ainsi, des différents prix qui fleurissaient avant-guerre, seul subsiste le prix *Femina*, attribué désormais selon les critères exclusivement littéraires qui étaient ceux du prix de *La Vie Heureuse*, alors que jusque-là le mérite était évalué selon les charges de famille et les situations de fortune. En 1919, bien peu de

228 Rachilde, respectivement compte rendu de *Petite Rose rouge* de Marguerite d'Escala, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-IV-1914 et *À l'ombre du Drapeau* de Mme Delormes-Jules Simon, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-VII-1914.

publications féministes paraissent encore : seules demeurent *La Femme socialiste* qui cible l'éducation-propagande, l'action féministe socialiste, et *La Française*, hebdomadaire du progrès féminin. La presse féminine compte encore le périodique illustré *Minerva* ou le mensuel *Les Pages Féministes* presque exclusivement féminins, au ton beaucoup moins intellectuel, moins révolté, adapté à l'évolution de la condition féminine et à la nouvelle presse qui accompagne ce changement. *La Fronde*, après avoir été relancé une première fois en 1914, est de nouveau vendu mensuellement entre 1926 et 1928 pour mener campagne pour l'éligibilité des femmes. Les publications féministes *La Française* et *L'Union nationale des femmes* revendiquent encore essentiellement le droit de vote, mais ne s'adressent plus à un public populaire et abandonnent les revendications d'ordre économique.

Ce recul de la présence féminine sur la scène culturelle se fait bien évidemment surtout sentir dans le domaine littéraire : la conjoncture des années vingt ne ressemble plus à celle qui avait entraîné cette popularité dont avait joui la littérature féminine. L'engouement du public va, au lendemain du conflit, à la littérature masculine et notamment à la littérature de guerre qui, éclose au front, se perpétue bien au-delà de 1919. Les échos de cette tuerie, pensifs, exaspérés, désabusés, cyniques, ou tournés vers le "plus jamais ça" n'auront d'écho, de portée réelle que dans les années d'après-guerre, avec les œuvres de Dorgelès (*Les Croix de bois*, 1919), Guéhenno, Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), Radiguet (*Le Diable au corps*, 1923), Giono (*Le Grand troupeau*, 1931). Mais, surtout, les années vingt voient un déferlement de talents, quelques-uns passagers, d'autres qui vont nourrir des œuvres pendant près d'un demi-siècle. Le grand massif romanesque de Proust sort de l'ombre, et avec *Les Faux-Monnayeurs* (1925) Gide parachève son œuvre. La génération qui avait débuté vers 1910, fait après la guerre, une rentrée brillante : Mauriac, Morand, Giraudoux, Julien Green, Duhamel, Martin du Gard, mais aussi Montherlant, Drieu de la Rochelle, puis Giono, Malraux et Bernanos, bien que plus âgés, connaissent une grande faveur. Et cela est d'autant plus vrai que le roman, ces années-là, va presque s'identifier à la littérature tout entière, tant il est vigoureux et novateur. Tous les grands romanciers qui s'imposent au cours des années vingt, Proust, Gide, veulent consciemment assouplir les formes romanesques héritées du 19^{e} siècle, pour résoudre ainsi la crise que le roman connaissait. Leurs critiques de l'esthétique romanesque portent sur l'adéquation entre la forme et ce qu'elle prétend représenter, et non plus sur sa fonction qui est d'éclairer ou de révéler la réalité. Ils brisent le récit linéaire et chronologique, multiplient les points de vue à l'intérieur du récit, usent du monologue intérieur, juxtaposent divers modes narratifs et cherchent des schémas de structuration autres que le développement de l'intrigue.

On le voit, le champ des possibilités du roman s'est considérablement élargi et renouvelé, même si la guerre a creusé des vides immenses et irréparables dans la vie intellectuelle française : outre Péguy, Alain Fournier, auteur du *Grand Meaulnes* en 1913, Pergaud, Psichari, ce sont près de six cents jeunes auteurs qui sont tués. Le souffle iconoclaste de "l'Esprit nouveau" passe dans

le roman. Max Jacob, dans les quatre romans[229] qu'il publie entre 1918 et 1924, crée des fictions où la logique et les conventions du roman le cèdent aux jeux de l'imagination et du langage. Giraudoux, quant à lui, déleste l'histoire de son poids de réalité, l'intrigue n'est plus dans ses huit romans -de *Suzanne et le Pacifique* (1921) à *Choix des élues* (1938)- qu'une fiction manifeste ; la conviction de Giraudoux, c'est que le langage façonne les relations avec soi-même, les autres et le monde : choisir son langage, c'est choisir son être et son destin. Il renverse ainsi les principes du Réalisme et du Naturalisme. D'autres tentatives vont plus loin sur le plan lexical, comme celle de Raymond Roussel qui vide soigneusement l'acte d'écrire de toute fin préétablie, orientant ainsi l'écriture vers une suite de mots, un texte né de phonèmes dépourvus de tout contexte autre que les associations phoniques ou graphiques. Ainsi dans *Impressions d'Afrique*, le mot *billard* amène par paronomase *pillard* et une suite de mots. Enfin, pour les surréalistes, c'est la nature même de la réalité que visait le romancier qui est mise en question. Le "réel" n'est pas donné ; on l'aborde difficilement par le rêve ou par l'automatisme, selon d'obscurs cheminements dans l'inconscient. Ce n'est point le déploiement de l'histoire, avec un début, un milieu et une fin qui importe, mais l'apparition d'un plan énigmatique inscrit dans le champ du quotidien. *Nadja* (1928) d'André Breton en fournit un exemple bien connu ; ce personnage ambigu révèle au locuteur la présence d'un réseau énigmatique de forces. Le récit surréaliste constitue un champ de possibilité, et le personnage, inconnu à lui-même, est un nœud de relations virtuelles à déchiffrer. Ces romans expérimentaux se développent en marge d'une importante production qu'ils affectent diversement.

Cependant dans l'ensemble, le roman reste plus ou moins fidèle aux esthétiques du personnage, de l'intrigue et de la représentation, les années vingt reprenant, développant plusieurs traditions. D'abord celle du roman de mœurs, de cas de conscience et de problèmes moraux, qui croise à la fois l'héritage du roman naturaliste et celui du roman " psychologique " à la Maupassant ou à la Bourget. C'est dans cette veine que s'illustrent Martin du Gard avec, en 1922, le début de sa fresque historique des *Thibault*, et Giraudoux dans *Bella* en 1926. Mais la grande affaire reste celle du malheur intime et du drame passionnel, sujet de prédilection dans l'œuvre de Mauriac qui réfléchit notamment sur les contraintes de la vie familiale dans *Le Nœud de vipères* (1932). Le roman part également à la recherche d'une morale individuelle, d'un dépassement aristocratique de soi, par l'aventure héroïque, le mépris du commun, ou le refus de toute pitié humiliante. Montherlant dépeint le cynisme libertin d'un séducteur qui ridiculise et humilie ses soupirantes (*Les Jeunes filles*, 1936-1939), salue l'orgueil de deux vieux aristocrates, reclus dans leur pauvreté et leur isolement (*Les Célibataires*, 1934). Saint-Exupéry dessine les figures et les espaces d'une nouvelle chevalerie et d'une nouvelle solidarité humaine : *Courrier Sud*, (1928), *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes*, (1939). Une autre voie que suit le roman est celle d'un certain exotisme social, avec *L'Homme traqué* de Carco en 1922, *L'Équipe* en 1926, Mac Orlan

229 L*e Phanérogame* (1918), *Flilibuth ou la montre en or* (1922), *Le Terrain Bouchaballe* (1923), *L'Homme de chair et l'homme de reflet* (1924).

avec *Quai des Brumes* (1927). L'exotisme rustique plaît également avec Genevoix (*Raboliot*, 1925) et Ramuz (*La Grande Peur dans la montagne*, 1926), de même que le roman populiste avec Rémy (*Porte Clignancourt*, 1928), Dabit (*L'Hôtel du Nord*, 1929) et Prévost (*Les Frères Bouquinquant*, 1930), ou mondain avec Dekobra (*La Madone des sleepings*, 1925). Sans oublier l'exotisme des horizons lointains, cosmopolites, comme l'illustre *L'Atlantide* en 1919 de Pierre Benoit, *Ouvert la nuit* (1922) de Morand...

On le voit, à aucun moment la littérature féminine ne se distingue d'une façon ou d'une autre, comme si celle-ci n'avait plus droit de cité en ces années vingt. Il est vrai que le roman n'a plus besoin d'elle pour se renouveler. André Billy estimera qu'à la fin des années vingt, « la littérature moderne » est une « littérature d'homme », celle de Valéry et de Gide, et que « les femmes n'y ont aucune part[230] ». Il est vrai qu'aux nombreuses critiques et études enthousiastes qui parurent avant-guerre a succédé un silence quasi unanime de la part des littérateurs. Rares sont, en effet, les analyses littéraires de cette époque à consacrer un chapitre, quelques lignes, à la production romanesque féminine. Celle-ci est la plupart du temps, comme dans *Les Nouveaux Écrivains* que Léon Daudet fit paraître en 1925, tout bonnement oubliée. Comment expliquer cette absence ? Une absence toute théorique, étant donné que les rangs des femmes de lettres, loin de s'être dégarnis, se sont encore augmentés de nouveaux noms. Mais c'est peut-être à cette prolifération de romancières qu'il faut imputer cette mise sous silence, car, comme l'écrit Jules Bertaut : « On ne chérit pas d'un même amour, on ne défend pas avec la même âpreté un groupe de personnes, lorsque ce groupe comprend vingt membres, ou lorsqu'il en comprend 300[231] ». Et cette idée va d'un certain côté rejoindre la constatation que fait en 1929 Jean Larnac au sujet de la littérature féminine de cette période : « Aucun grand nom ne s'est révélé sur un plan nouveau. Mme de Noailles continue à diriger le clan des poétesses. Et Mme Colette celui des romancières[232] ».

Autrement dit, si la littérature féminine a gagné en nombre, elle n'a pas gagné en originalité, aucune des jeunes romancières ne paraît, à l'instar de leurs homologues masculins, capables de révolutionner le roman féminin. Elles se bornent à reproduire et à copier leurs aînées, confirmant seulement le talent de celles-ci. C'est cette frilosité littéraire qui fait dire à certains littérateurs que « mille individualités ne sont pas moins dissemblables entre elles que les femmes de lettres [...] À peine trouve-t-on quelques différenciations parmi les femmes supérieures, et encore[233] ». Dans l'ensemble ces « femmes supérieures » sont les mêmes que celles qui se distinguaient avant-guerre. Ainsi se retrouve l'inévitable cohorte des Noailles, Delarue-Mardrus, Gérard d'Houville, Colette... qui se remettent à écrire après l'interruption causée par le conflit.

230 A. Billy, *L'Époque contemporaine, 1905-1934*, p. 263.
231 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 13.
232 J. Larnac, *op. cit.*, p. 242.
233 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 17.

Preuve de cette continuité dans la littérature féminine : Lucie Delarue-Mardrus donna, en 1930, *L'Ange et les pervers,* où elle dépeint Natalie Clifford-Barney ; elle publia également *Une femme mûre et l'amour* (1935), qui retrace sa liaison avec la chanteuse Germaine de Castro. Autre preuve de continuité dans la république féminine des lettres, 1921 est l'année de la consécration d'Anna de Noailles qui est élue membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. Elle publiera cette même année *Les Forces éternelles* et *À Rudyard Kipling* puis, en 1923, un recueil de nouvelles : *Les Innocentes ou la sagesse des femmes*. L'immobilité de ce panthéon littéraire, son manque de renouvellement, révèle bien que la littérature féminine est incapable d'évoluer comme le fait la littérature masculine. Au lendemain de la guerre, elle paraît même adopter le mouvement inverse, c'est-à-dire s'enfermer sur elle-même, se couper de toutes les influences qui pourraient la transformer. Si avant-guerre elle paraissait capable de concurrencer, voire de détrôner le roman masculin, en donnant à découvrir le point de vue féminin et une nouvelle thématique, il semble qu'à présent, elle se développe parallèlement, noyée dans une surproduction[234] romanesque, quasi-imperméable, faisant ainsi du roman un genre à deux vitesses. Jean Larnac ne dira pas autre chose lorsqu'il aborde cette époque dans son *Histoire de la littérature féminine en France* : « Depuis la guerre, tandis que les hommes ont cherché, de tous côtés, une voie nouvelle où s'engager, les femmes se sont laissées porter sur les routes anciennes[235] ». Celles que va emprunter la majorité des romancières seront sans doute celles du roman de mœurs où la description de la vie quotidienne s'entrelace aux préoccupations sociales, familiales et amoureuses. En 1919 paraîtra *La Femme chez les garçons* qui retrace l'expérience de son auteur, Jeanne Galzy, ancienne sévrienne devenue professeur dans un collège de garçons. Cette même romancière donnera un autre roman qui connut un grand succès -il reçut le prix *Femina*- à l'époque, *Les Allongés* (1923) qui relate la douloureuse expérience d'une malade atteinte du mal de Pott. À noter le succès grandissant de *Brigitte* de Berthe Bernage, dont le premier roman paraît en 1928. Même si l'appartenance à la littérature de ce titre peut être contestable, il est révélateur du goût du public féminin de l'époque. L'héroïne est le modèle de la maîtresse de maison bourgeoise, remplissant joyeusement ses devoirs d'épouse et de mère. Nous sommes loin, en effet, des héroïnes émancipées et désinvoltes que Germaine Acremant donne à suivre dans *Ces dames aux chapeaux verts* (1921). La vogue du féminisme ne paraît plus faire recette, de même que la fougue du panthéisme et de ce « romantisme féminin » qui avaient participé à son succès retentissant au début du siècle. La veine érotique sera cependant un peu rafraîchie par la parution des *Caprices du sexe* (1928) de Renée Dunan, titre qui est d'une puissance et d'une crudité encore jamais atteintes par une femme de lettres. L'année suivante celle-ci donnera *Une heure de désir* qui est l'étude fouillée du premier rendez-vous d'un

234 En 1924, A. Billy dressait une statistique qui faisait apparaître pour l'année précédente la publication de 1009 romans, ce qui représentait une augmentation annuelle de 200 romans par rapport à 1913 et de 300 par rapport à 1899.

235 J. Larnac, *op. cit.*, p. 242.

homme et d'une femme. Tous ses autres romans sont de la même veine. Malgré tout, certaines nouvelles femmes de lettres vont se démarquer et seront jugées dignes de rivaliser avec la littérature masculine. « À part quelques-unes comme Mme Gilbert Mauge en prose ou Melle Céline Arnault en vers, les femmes d'aujourd'hui ne peuvent donc suivre ces maîtres que se sont donnés les jeunes gens[236] ». Céline Arnault est, en effet, la seule femme à briller parmi les surréalistes, ayant collaboré au mouvement dada. Si elle se réclame du mouvement surréaliste, elle ne fait cependant aucune théorie ni ne proclame de principe. L'objectif des dadaïstes la séduit, cet objectif qui est de nier, de détruire, de même que cette nouveauté qu'ils apportent, une certaine pêche dans le subconscient, des images hardiment juxtaposées, bref la liberté. Il convient de citer un autre nom qui renouvelle à sa façon la littérature moderne, Yanette Délétang-Tardif, qui avoue elle-même avoir subi le « coup de vent » de Paul Éluard.

Après 1930, l'atmosphère s'assombrit avec les krachs financiers, notamment l'Affaire Stavinsky, l'instabilité des gouvernements, les scandales parlementaires, les rivalités des partis, les grands chocs sociaux (les grèves de 1936), la renaissance des ligues nationalistes, la dictature fasciste en Italie, les succès du national-socialisme et l'antisémitisme d'État en Allemagne, la remilitarisation des peuples, l'extension rampante d'un fascisme français dont les plus brillants représentants sont Drieu de la Rochelle et Brasillach, la faiblesse des démocraties face à Hitler, et enfin la crainte grandissante d'une nouvelle guerre européenne. Arrive alors le temps des constats d'absurdité, qui s'inscrivent entre *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *La Nausée* (1938). Quant au genre romanesque, cette période des années 1930-1940 est favorable à une résurgence du roman de type balzacien et zolien. Beaucoup d'écrivains se gardent alors d'embrasser une cause ou une autre. Ils préfèrent dessiner de vastes sommes du mouvement historique et social. Ces romanciers situent en général leur fiction dans les vingt ou trente premières années du siècle, et, avec le recul de l'historien, ils substituent ainsi aux romans de la personne, qui avaient marqué vers 1890 ou 1900 la réaction anti-naturaliste, des romans de la famille. Trois grands cycles illustrent alors cette démarche. Les premiers volumes des *Thibault* de Martin du Gard, datent de la décennie antérieure : *Le Pénitencie*r (1912), *la Consultation* (1928) puis *La Mort du père* (1929).*L'Été* 14, qui paraît en 1936, raconte l'effort désespéré du héros, Jacques Thibault pour faire triompher la propagande pacifiste et porte la marque des inquiétudes et du pessimisme de ses contemporains. *La Chronique des Pasquier* de Duhamel (1933-1945) retrace également en dix volumes l'histoire d'une famille française entre 1890-1930. À noter également la publication entre 1932 et 1947 des vingt-sept volumes des *Hommes de bonne volonté* de Romains qui débordent le cadre familial propre à Martin du Gard et à Duhamel, pour essayer de peindre les chaos de la guerre totale et de la révolution, de faire entendre la rumeur des masses humaines, et d'interpréter les menaces obscures de l'avenir. Mais le mouvement narratif retombe vite, happé par le didactisme d'un nouveau discours sur la décadence.

236 Ibid., p. 243.

Malgré la sclérose à laquelle paraît être sujette la littérature féminine, celle-ci va subir au cours de ces mêmes années trente de notables changements dans la mesure où les figures de proue qui régnaient sur le panthéon d'avant et d'après-guerre sont en passe d'être détrônées par les nouvelles générations. Signe de changement, les nombreuses autobiographies qui paraissent à cette époque : Anna de Noailles publie en 1932 *Le Livre de ma vie*, et Lucie Delarue-Mardrus *Mes mémoires* en 1936. Autant de récits d'une époque que les protagonistes sentent ou savent révolue et dont le public commence à se désintéresser. Il faut noter également que nombre de ces grands noms décèdent au cours de cette période, Gyp meurt en 1932, Anna de Noailles en 1933, pour ne citer que les plus connues. Rachilde, Marcelle Tinayre, Myriam Harry sombrent dans l'oubli... De nouveaux noms apparaissent, des romancières estimables comme Monique de Saint-Hélier avec *Bois-mort* en 1934, Michèle Davet, *Cinq femmes à la maison* (1935), ou encore Germaine Beaumont qui est la première femme à recevoir le prix Renaudot[237], avec, en 1930, *Piège*. Cette dernière donnera également *La Longue nuit* (1936), *Les Clefs* (1939). À noter aussi le succès de *Servitude et Grandeur* (1935) par France Pastorelli, une musicienne paralysée, clouée au lit pendant plus de trente ans. Autre succès féminin à relever, même s'il n'appartient pas au roman : *La Sauterelle arthritique* (1935), le premier recueil de poésies de Gisèle Prassinos, fêtée par les surréalistes qui la comparent à la Juliette ou à la reine Mab de Shakespeare. Renouvellement complet, on le voit, du panorama littéraire féminin que remarquent des littérateurs comme Jean-E. Erhard : celui-ci note également que si les figures de proue ont changé, les voies que suit cette littérature paraissent immuables. Pour preuve, le parallèle qu'il établit entre la littérature du début du siècle et celle de ces années trente : il couple les romancières pour montrer les filiations : « Du roman idéaliste de Marcelle Tinayre on rapprochera *Les Allongés* de Jeanne Galzy et Georgette Garou de Dominique Dunois[238] ». Quant à Lucie Delarue-Mardrus, qui était l'une des figures majeures du roman psychologique, il rapprochera « Suzanne Normand, (*Cinq femmes sur une galère, la Maison de laideur et de lésine, Marie-Aimée*), Marie-Anne Commène (*Rose Colonna, Violette Marinier*), Marcelle Auclair (*Toyat, Anne Fauvet*)[239] ». Pourtant ces années trente sont surtout marquées par les débuts de deux futurs grands noms de la littérature féminine : Marguerite Yourcenar et Nathalie Sarraute. Deux grands noms qui vont tirer hors de l'impasse la littérature féminine en portant un nouveau regard sur le roman et sur l'écriture. Marguerite Yourcenar, écrivain prolifique, a déjà donné à publier en 1929 *Alexis ou le traité du vain combat* qui relate l'aveu d'une homosexualité, en 1931 *La Nouvelle Eurydice*, et en 1932 *Pindare*. L'année suivante, c'est *La Mort conduit l'attelage*, livre qui sera révisé pour constituer en 1968 *L'Œuvre au noir* et qui obtiendra le prix *Femina*. 1934 : parution du *Denier du rêve*, qui deviendra par la suite une pièce de théâtre, elle y dénonce la creuse réalité du fascisme ; il convient de citer un autre titre paru en 1935 : *Feux*. Quant à

237 Il faudra attendre 1953 pour voir ce prix attribué de nouveau à une femme.
238 Jean-E. Erhard, *Le Roman français depuis Marcel Proust*, p. 67.
239 Ibid., p. 67.

Nathalie Sarraute, la parution de *Tropismes* en 1939 ouvre la voie à ce qui sera plus tard le nouveau roman. Elle est l'une des premières femmes à introduire au cœur de son écriture une réflexion sur les conventions romanesques. *Tropismes*, sans être véritablement un roman, est un ouvrage d'exploration qui témoigne d'une volonté de se démarquer, de forger une voie nouvelle dans le roman. « Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est impossible de définir[240] ». Mais les critiques de l'époque ne sont pas encore sensibles à ce renouveau, elles sont surtout attentives à celle qui domine et incarne toujours la littérature féminine : Colette, dont *« le style est la réussite la plus parfaite de l'expression naturiste[241] ».* Car l'œuvre de cette romancière apparaît pour beaucoup comme « autant et plus que les vers de Mme de Noailles, un des sommets de la littérature féminine en tant qu'opposée à la littérature masculine[242] ». À noter que les romancières qui servent de références appartiennent toujours à la littérature féminine du début du siècle. Et il est étonnant de constater qu'en cette veille de Deuxième Guerre mondiale, l'étonnement qu'a causé cette première génération de romancières est toujours aussi présent, au point d'occulter complètement ce renouveau qui s'annonce. Un renouveau qui va devoir cependant retarder son épanouissement, car la « drôle de guerre » va y mettre un coup de frein.

2) La femme de lettres : qu'en pense la critique ?

A) Du Bas bleu...

L'intérêt, et sans doute aussi l'étonnement que manifeste, dans les années 1900, la critique pour ces "dames de lettres" peuvent aisément faire croire à une commune acceptation leur littérature, même si les opinions divergent, on l'a vu, quant à définir la place de celle-ci dans l'histoire du roman. Cependant cette réflexion littéraire tend à être occultée par les attaques lancées contre la personne de la femme de lettres. Nombreux sont, en effet, les détracteurs, et l'on assiste à un déchaînement quasi incontrôlé de « masculinisme », des années 1890 jusqu'au début du 20^{e} siècle. Lorsque le nombre des littératrices commence à devenir important en cette dernière décennie du 19^{e} siècle, la femme de lettres n'existe pas encore. Tous les textes se référant aux écrivains féminins les désignent sous le vocable de « bas-bleu ». Une dénomination qui, par sa définition même, renseigne assez bien sur le point de vue de la critique du moment. Si l'on se reporte à l'article que lui consacre le *Grand Dictionnaire encyclopédique du XIXe siècle*, on lit :

> « La locution bas-bleu n'est que la traduction littérale du sobriquet Blue-stocking par lequel les Anglais imaginèrent de ridiculiser les femmes qui, négligeant les soins de leur ménage, s'occupaient de littérature et passaient leur temps à écrire de la prose ou des vers. [...] Mais quand une femme affiche la prétention de paraître savante,

240 Nathalie Sarraute, *Tropismes*, éd. Minuit, Paris, 1986, p. 35.
241 Jean-E. Erhard, *op. cit.*, p. 73.
242 Ibid., p. 73.

> elle renonce en quelque sorte aux goûts et peut-être aux charmes de son sexe, elle devient un homme, et il n'y a plus de raison pour qu'elle ne porte pas des bas-bleus[243] ».

Ce n'est cependant pas de cet article dont se réclament les détracteurs, mais d'une plus noble filiation : celle de Barbey d'Aurevilly et du tome V de ses *Œuvres et les Hommes au XIXe siècle*, qui porte le titre de... *Bas-bleus*. L'auteur justifie la rédaction de ce volume par l'idée que « les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes -du moins en prétention-, et manqués[244] ». Cette diatribe, parue pourtant en 1878, demeure d'actualité vingt ans plus tard, pour preuve Han Ryner qui y fait explicitement référence par le titre de son pamphlet : *Le Massacre des Amazones*[245]. Ce critique reprend et développe la pensée première de son modèle, qui est que la femme qui écrit est une « apparente androgyne [...] (qui)repousse son rôle naturel et, naïvement ou perversement, fait l'homme. [...] Ce qui constitue le bas-bleu ou amazone, c'est qu'un léger développement de ce qui semble viril en elle lui fait croire qu'intellectuellement elle est un homme[246] ». Telle est donc la polémique que soulève, en cette fin de siècle, la présence de plus en plus remarquée des femmes de lettres sur la scène littéraire. On le voit, l'acte d'écrire commis par une femme est interprété comme la volonté de s'affranchir de sa condition, de s'émanciper, de devenir un homme. Pour preuve en veut Albert Cim que « toutes ou presque toutes, s'affublent de noms d'homme [...]. Comme si toutes avaient conscience que ce n'est pas leur affaire, mais celle des hommes, de noircir du papier [...] ; comme si toutes avaient honte de leur impudence et de leur sottise ![247] ». Et de citer une kyrielle de pseudonymes comme « Sir Ralph, Jean de Neuville, Jean de Sologne, Raoul de Navery, Jacques Roziers, Georges de Peyrebrune...[248] » et de noter que nombre de ces dames font également précéder leur nom d'une simple initiale, ce qui est pour lui une « marque hybride... [...] G. de Surgères, Th. Benthzon, S. Blandy, A. Gennevraye, C. Purson, M. Maryan[249] ».

Il est étonnant de noter que l'écriture féminine a eu tôt fait d'être confondue avec une volonté d'émancipation, de vivre comme un homme. Il est vrai qu'en cette fin de siècle, la libération de la femme, son émancipation, était perçue comme une menace de subversion de l'ordre établi. Écrire étant considéré comme un apanage masculin, une femme prenant la plume signifiait immanquablement qu'elle se prenait pour un homme. Par conséquent, cette virilisation de la femme, c'est-à-dire son rapprochement du masculin et l'effacement de ses caractères spécifiques, entraînerait inévitablement une indifférenciation des sexes. La société y perdrait ses cadres, l'humanité ses assises ; à long terme, c'est la survie de l'espèce qui est menacée. Voilà le

---

243 P. Larousse, *Grand Dictionnaire encyclopédique du 19e siècle*, article « bas-bleu », T.2, 1e partie, p. 296-297.

244 Barbey d'Aurevilly, *Bas bleus*, *Les Œuvres et les Hommes au XIXe siècle*, T. 5, p. XI.

245 L'auteur fait allusion à Barbey d'Aurevilly, *Bas bleus*, *op. cit.*, p. XII : « *Vous entendez Mesdames ? Quand on a osé se faire amazone, on ne doit pas craindre les massacres sur le Thermodon* ».

246 Han Ryner, *Le Massacre des Amazones*, p. 4.

247 A. Cim, *Bas bleus*, 1891. p. 96.

248 Ibid., p. 152.

249 Ibid., p. 152.

danger que représente en cette fin de siècle le bas-bleu, d'où la violente réaction qu'entraîne sa prolifération. Prise de position qui n'a rien d'extraordinaire, vu le nombre de déclarations, d'écrits et d'actions antiféministes qui sont alors publiés. L'existence de cette virulente critique des femmes de lettres n'est cependant qu'un aspect de la lutte intense menée contre l'émancipation féminine, à côté de campagnes de presse, de prises de positions publiques de célébrités[250] en tous genres... Cet antiféminisme paraît donc relever d'une réaction collective du sexe masculin en tant que tel, au-delà de ses contradictions internes, sociales ou idéologiques. Ainsi, pour la défense de leurs prérogatives, se rejoignent des gens que tout semble d'ailleurs opposer. Curieuses alliances que met en relief A. Cim quand il dédie son essai *Bas bleus* à Proudhon le socialiste et à Barbey d'Aurevilly l'aristocrate « qui, tous les deux, ont si éloquemment célébré la femme d'intérieur et si vigoureusement fouaillé toutes celles qui -femmes de plume, de club ou de rue- n'aspirent qu'à devenir publiques[251] ». Jusque-là, les religions, les courants philosophiques, les arts, la culture populaire, diffusaient l'idée d'une infériorité féminine, l'enracinaient jusque dans les inconscients. Les mythes, les images, les dogmes les plus variés véhiculaient une même définition du sexe féminin : il était le sexe faible, ce qui fondait son exclusion de toute fonction socialement reconnue. Mais, en cette fin de siècle, les vieilles idées reçues sont ébranlées par l'élargissement du champ des activités féminines et par l'offensive théorique des féministes. De ce fait, il devient nécessaire et urgent de trouver des modes de légitimation de la suprématie masculine qui soient adaptés aux temps modernes. La littérature antiféministe reflète évidement cette entreprise de renouvellement.

Les essais philosophiques et sociologiques fleurissent, de même que les études de biologistes et de médecins. Les résultats de leurs recherches vont jouer, en cette période rationaliste, un rôle essentiel dans les tentatives faites pour fonder le pouvoir patriarcal sur des bases nouvelles. De la biologie particulièrement, qui étudie l'espèce humaine en son corps, les antiféministes attendent qu'elle leur fournisse enfin des preuves matérielles de l'infériorité féminine plus indiscutables que toutes les affirmations des Pères de l'Église. Leur attente ne sera pas déçue : les scientifiques, parmi lesquels Gall et Bischoff[252], les médecins, comme le docteur Cesare Lombroso[253], accumulent les ouvrages pour établir la supériorité naturelle de l'homme sur la femme. À travers l'invention ou la valorisation de telle ou telle différence entre les sexes, les interprétations délirantes, les fantasmes masculins se donnent libre cours sous le couvert de la

250 À citer parmi les personnalités de l'époque qui prirent publiquement position contre l'émancipation des femmes, sans écrire nécessairement des ouvrages anti-féministes Jules Vallès, Francis Sarcey, Jules Lemaître, Paul Souday, Taine, Edmond Rostand, Henry Bernstein, Gustave Bon, Georges Rodenbach, Paul Alexis, Jean Aicard, Anatole France....

251 Dédicace de l'essai *Bas bleus* d'Albert Cim.

252 Gall (1758-1828) est l'inventeur de la phrénologie, science qui détermine en fonction de la conformation du crâne les aptitudes et les types psychologiques, et Bischoff (1797-1854) pèse et évalue la capacité des boîtes crâniennes. D'après ses calculs, à poids égal du corps, le cerveau masculin représente 2,16% du poids total et le cerveau féminin 1,99%, ce qui situe la femme dans la « sous-humanité », aux côtés des Noirs, des Asiatiques...

253 Cesare Lombroso (1836-1909) dont il faut rappeler qu'il fut un anthropologue de renommée internationale et qu'il fut l'inventeur du « criminel-né ».

rationalité. Les pseudo-découvertes les plus originales du 19esiècle concernent deux domaines importants : l'étude du cerveau et de l'appareil reproducteur féminins. En identifiant la pensée à un organe tangible et mesurable, les chercheurs, depuis Gall qui interprète la forme des crânes jusqu'à Bischoff qui pèse les cerveaux, donnent la possibilité de classer l'homme en fonction d'un degré d'intelligence repérable matériellement. Robin, Varigny et bien d'autres aimeront à répéter que la suprématie du sexe masculin se fonde sur « la supériorité constante du poids de l'encéphale[254] ». Quel que soit le critère retenu, l'opération aboutit toujours à légitimer les hiérarchies existantes, à dénier toute portée aux processus historiques. De ce fait, la fatalité biologique remplace les décrets divins mais produit les mêmes effets : la femme est inférieure à l'homme. Et comme si cette distinction ne suffisait pas, une autre plus difficilement récusable, est avancée : celle des organes sexuels... aussi la définition réductrice de la femme par le rôle spécifique qu'elle joue, par sa physiologie, dans la reproduction de l'espèce, n'a-t-elle rien de nouveau. La biologie progresse, en effet, au 19e siècle vers une meilleure connaissance gynécologique, mais c'est une chose d'explorer les organes reproducteurs féminins, et une autre de trouver par ce moyen un assujettissement total de la femme, corps et esprit à la fonction maternelle. Or, sur ce point, la biologie du temps n'apporte absolument rien et ne vient que ressasser le *tota mulier in utero* que proclamait déjà l'Antiquité. En 1897, Paul Mantegazza n'aura pas peur d'affirmer que « la femme, dans la maternité, dépense autant d'énergie physique qu'il en faudrait pour faire des athlètes [...]. Faire des hommes est chose grande, élevée ; elle exige une force de dépenses telle que [...] il n'en reste plus pour la création littéraire[255] ».

Une conclusion qui ne peut que réjouir les antiféministes qui trouvent donc dans la science une caution qui autorise et justifie la réduction de la femme à son seul corps, et qui la définit par le travail machinal des organes. Et ce sont de ces discours que la critique littéraire se fera la plus sûre et la plus zélée des vulgarisatrices. Cherchant par tous les moyens à persuader la femme qui persiste à écrire qu'elle commet là un acte contre-nature, ses détracteurs n'auront pas peur de plagier les théories médicales pour trouver des arguments. Tous vont donc s'y employer, ainsi Albert Cim trouvera que les femmes ont « une mémoire des plus heureuses, une conception prompte bien qu'un peu courte [...] ; leurs sentiments sont fermes, mais leurs opinions un peu flottantes [...] ; elles voyagent autour des idées plutôt qu'elles n'y abordent ; elles [...] sentent avec vivacité, imaginent peu, raisonnent confusément et rarement concluent[256] ». Une façon de reprendre à son compte les travaux de Hirth qui veut que la femme soit plus riche « de mémoire innée, et qu'en elle prédominent les courants psychiques inférieurs[257] », autrement dit, elle est avant tout dominée par l'instinct. Ce ne sont pas là ses moindres carences intellectuelles, d'autres, comme sa mauvaise faculté représentative, rendent difficile voire impossible la pratique des

254 Voir Y. Knibielhler et C. Fouquet, *La Femme et les médecins*, p. 205.
255 P. Mantegazza, *La Physiologie de la femme*, p. 367.
256 A. Cim, *op.cit.*, p. 240.
257 P. Mantegazza, *op. cit.*, p. 369.

lettres, car la femme a une « représentation nette des conséquences directes et simples (qui) exclut presque toujours de son esprit celle des conséquences complexes et indirectes. [...] Ceci en langage courant veut dire que le mécanisme de la pensée chez la femme est bien plus simple[258] » que celui de l'homme. On pourrait ainsi sans aucune difficulté retrouver derrière chaque argument de ces détracteurs, les conclusions des recherches d'une sommité médicale. À noter un autre défaut lié aux faibles capacités du cerveau féminin, constaté par la critique littéraire et évidemment confirmé par les instances médicales : le défaut d'originalité. En 1894, Octave Uzanne affirme que « la femme a le sens de l'imitation très développé. Or, le don de l'imitation ne s'étale chez un être qu'aux dépens de l'originalité, qui est un des caractères du génie. Sens moins subtils et cerveau moins actif, tel est donc le lot de la femme[259] ». Une façon élégante de reprendre à son compte les recherches des docteurs Mill et Spencer qui sont d'accord pour avancer que « le principal défaut de son intelligence est le défaut d'originalité[260] ». Et ce, justement à cause de la faible capacité de l'encéphale féminin. Si la femme manquait à ce point d'originalité comment alors expliquer qu'elle puisse faire œuvre de littérature ? Si son désir d'émancipation la pousse à vouloir imiter l'homme, ce don d'imitation se retrouve également dans son écriture. Pour justifier cette idée, Octave Uzanne cite Proudhon qui « a pu dire que la femme n'était que réceptive et qu'elle devenait productive que par son influence sur l'homme dans la sphère de l'idée et dans le réel[261] ». Une idée reprise par Han Ryner dans sa diatribe *Le Massacre des Amazones*, car pour lui

> « le bas-bleu, singe de l'homme, traduit ordinairement en grimaces les physionomies qu'il voit de près. Une amazone est presque toujours expliquée quand on connaît l'écrivain qu'elle croit admirer et qu'elle méprise assez pour l'imiter. [...] Les plus grands exploits de ce perroquet sont de répéter dans un ordre un peu différent les phrases qu'on lui apprit[262] ».

Octave Uzanne mettra de ce fait ses confrères lettrés en garde contre le danger que représente la fréquentation du bas-bleu, car il trouve « son profit à tout point de vue, et se (transforme) en succube, absorbant par toutes les fibres de la pensée, la manière, les idées générales de celui qu'elles ont momentanément accolé à leur existence[263] ». Cette idée n'est pas neuve, Uzanne l'a empruntée à celui qui paraît être le chef de file de ces antiféministes : Barbey d'Aurevilly. Celui-ci préconise, en effet, dans son ouvrage *Bas bleus*, de chercher l'homme derrière chaque femme de lettres célèbre pour expliquer le talent de celle-ci. Pas une qui n'ait eu son Égérie ou son modèle masculin ; ainsi il sera facile d'expliquer le talent de George Sand par celui d'Alfred de Musset, celui de Louise Colet par celui de Gustave Flaubert, sur ce même modèle, on citera Mme Georgette Leblanc, épouse de Maeterlinck, Mme Jane Catulle-Mendès... Ce goût pour l'imitation existe certes au sein de la relation amoureuse, mais il se retrouve au sein des relations familiales.

---

258 Ibid., p. 370.
259 O. Uzanne, *La Femme à Paris. Nos contemporaines*, p. 155.
260 P. Mantegazza, *op. cit.*, p. 370.
261 O. Uzanne, *op. cit.*, p. 153-154.
262 Han Ryner, *op. cit.*, p. 140-141.
263 O. Uzanne, *op. cit.*, p. 174.

À l'ombre d'un génie comme Charles Nodier, Théophile Gautier, Maria de Hérédia, il paraît normal que la fille ait eu envie de copier la gloire paternelle[264]. Et cette propension à l'imitation se retrouve dans les œuvres de ces femmes, dont le résultat aux yeux d'Albert Cim, paraît bien médiocre : « le roman ne vit pas en quelque sorte ; tout cela est arrangé, fardé, pomponné, très habilement souvent, mais enfin, ce n'est pas la vérité qui parle, ce n'est pas la nature que l'on voit, c'est le convenu, l'artificiel, le faux[265] ».

En plus de sa faiblesse d'esprit, de son aptitude à singer l'homme, la femme se trouve handicapée avant tout par le fait que

> « les fonctions de la maternité absorbent son activité. [...] Lorsqu'on songe à la grandeur physique et morale de cet acte, au sacrifice psychique et organique qu'il réclame de la créature en gésine, on voit que la maternité doit forcément servir de base à la formation de la femme au point de vue psycho-physiologique[266] ».

Et cette affirmation se trouve faire l'écho des constatations de Mantegazza pour qui « il n'y a pas, dans le cœur et la pensée de la femme, un seul battement, un trait, une seule idée qui ne porte pas la marque féminine[267] ». Mais surtout

> « la femme est mère et autour de ce noyau ou de ce squelette biologique se groupent toutes ses énergies [...]. Toutes les autres différences psychiques de la femme se rattachent, [...], à cette mission fondamentale de la maternité : quand celle-ci manque, elle est toujours une créature incomplète ou anormale[268] ».

Ces affirmations confortent bien l'idée que l'émancipation féminine représente une aberration, et surtout confirme le fait que la femme de lettres soit une anomalie de la nature. Une hystérique, pourrait-on dire, puisqu'à l'origine du mot se trouve l'utérus, siège de la maternité. Même si Charcot rangea l'inclassable hystérie dans les maladies nerveuses, il n'en reste pas moins que les détracteurs voient dans la femme de lettres une inadéquation du sexe et du cerveau. La femme qui écrit est une hystérique, puisqu'elle refuse cette maternité qui la « normaliserait » au profit du cerveau qui la masculinise et donc la dénature puisqu'elle n'est pas faite pour cela. Autre détail important, dans un cas comme dans l'autre, l'idée de simulation se retrouve, car, si l'hystérique simule des affections, la femme de lettres simule le génie masculin. Ainsi Han Ryner pourra, sans choquer l'opinion de cette fin de siècle, affirmer que « chaque hystérique de la Salpetrière se vante d'offrir un cas particulier [...]. Le camp des amazones est la Salpetrière de la littérature[269] ».

La femme veut prendre la place de l'homme, veut lui ressembler, cela ne fait aucun doute. Cependant, cela lui est physiologiquement impossible, car contrairement à la femme, l'homme n'est aliéné par aucune fonction reproductrice : il se fait père en « une minute », souligne Dumas

---

264 Il est respectivement question de Marie Nodier, de Judith Gautier et de Marie de Heredia, cette dernière étant plus connue sous le pseudonyme de Gérard d'Houville.
265 A. Cim, *op. cit.*, p. 136.
266 O. Uzanne, *op. cit.*, p. 155-1556.
267 P. Mantegazza, *op. cit.*, p. 180.
268 Ibid., p. 181.
269 Han Ryner, *op. cit.*, p. 13.

fils, son rôle étant plus passager que celui de la femme. Sans doute le désir sexuel n'en habite pas moins l'homme de façon durable. Mais la capacité de le refouler devient un critère de virilité. De cette maîtrise de la chair procède, et c'est sans doute là l'essentiel, la maîtrise des sentiments. Si le sexe chez l'homme ne retentit pas comme chez la femme sur le cerveau, c'est qu'il n'ébranle pas nécessairement cette région médiane qu'est le cœur, « car la femme est la sensibilité, l'homme la pensée et le mouvement[270] ». Ainsi peut-on en déduire que « le génie de la femme est surtout confiné dans les régions du cœur, et il est rare qu'aux prises avec ses facultés sensitives, il puisse s'élever bien haut dans le domaine de la pensée[271] ».Viennent corroborer cette idée les thèses médicales de Daniel Stern et de Du Mont. Le premier soutient que la femme arrive à l'idée par le biais des passions qu'elle éprouve, le second juge la femme excessivement sensible et, de ce fait, n'a que peu d'éléments extérieurs pour diriger et dominer l'impétuosité de ses émotions. À la lumière de ces critiques, le bas-bleu apparaît comme un être fondamentalement physiologique, dans la mesure où, refusant de vivre et d'assumer sa féminité -sa maternité-, il se retrouve à la subir sans pouvoir s'en défaire.

Face à cette peinture peu réjouissante du bas-bleu qui est présenté comme un cas quasi pathologique de la société fin de siècle, quelles sont les perspectives d'avenir envisagées par ces mêmes critiques face à ce fléau menaçant ? L'aberration que constitue la femme de lettres rencontre l'unanimité de la science et des littérateurs, une unanimité qui se retrouve également dans son évolution. Tous sont d'accord pour affirmer que « quand l'éducation aura été améliorée, elle (la femme de lettres) pourra dans l'avenir fournir un grand tribut à la science, aux lettres, aux arts[272] » et que « peu à peu, le type et le nom de bas-bleu vont disparaître avec les préventions que cet être hybride et antipathique inspira si longtemps, et que la femme auteur, [...] laborieuse, recueillie, avec un style concis et nerveux, sans écriture néanmoins, va se propager au siècle prochain[273] ». Le bas-bleu va avec le temps évoluer, s'améliorer, perdre -pourquoi pas ?- cette ambition d'être l'égale de l'homme pour ainsi « trouver sa voie, plus en concurrence avec les hommes, mais dans une sphère à côté qu'elle ne manquera pas de se créer ; elle aura sa mission, ses ambitions spéciales, ses journaux, ses assemblées et ses académies[274] ». Aucune critique, on le voit, n'en vient à présager la disparition définitive du bas-bleu -son nombre sans cesse grandissant ne pouvait rendre crédible cette perspective-, tant il semble que soit inéluctable cette montée en puissance et en nombre de la femme de lettres. Cette réflexion n'est pas sans contredire tous les arguments avancés jusqu'à présent pour démontrer justement que la femme de lettres était une aberration de la société. En envisageant sous cet angle le futur de celle-ci, n'est-ce pas l'accepter et surtout accepter une émancipation prochaine de la femme, puisque l'écriture paraît liée à sa libération et donc à une remise en cause des cadres sociaux ? Sans doute, mais en

270 Ibid., p. 264.
271 O. Uzanne, *op. cit.*, p. 156.
272 P. Mantegazza, *op. cit.*, p. 380.
273 O. Uzanne, *op. cit.*, p. 175-176.
274 Ibid., p. 175-176.

se tournant vers l'avenir, ces détracteurs sont en train de lui définir et lui assigner une place précise, une prévision qui ne fait que conforter la suprématie masculine, puisque, là encore, ils se placent dans le rôle du décideur. De plus, aucun risque que la femme usurpe cette prééminence masculine car, comme Mantegazza le présage, « la distance qui la sépare de l'homme sera toujours la même, parce que l'homme de son côté progressera lui-même[275] ». C'est cette même idée que traduit, en termes moins choisis, Han Ryner pour qui

> « le bas-bleu est éternel. Deux éléments principaux contribuent à le former : une prétention puérile d'abord, le désir de nous montrer qu'on peut faire ce que nous faisons ; et aussi la timidité, l'effroi de s'engager seule dans une voie inconnue. [...] La timidité diminuera, la prétention grandira. Et elle restera toujours pédantisme d'élève et snobisme de suiveuse[276] ».

B)... à la femme-écrivain.

Le succès que va connaître dès 1900 la littérature féminine explique la grande curiosité qu'elle suscita chez les littérateurs de l'époque. Si la haute qualité de cette nouvelle littérature rendait caducs et obsolètes tous les discours tenus sur l'infériorité féminine, elle confirmait cependant l'hypothèse d'une écriture particulière aux femmes qui ne saurait reprendre sinon se comparer au roman masculin qui menace de péricliter. Cette curieuse situation amène les critiques à réviser, en moins de dix ans, leur point de vue sur ce nouveau phénomène. Les discours qui seront tenus dès les années 1900-1905 et ce, jusque dans les années vingt, vont oublier la menace de l'ordre établi et le danger social que pourrait représenter la femme de lettres, pour maintenant applaudir l'intérêt que les femmes portent à l'écriture :

> « Abandonnons donc la légende qui fait de la femme écrivain une sorte de monstre. Il en est, et non des moindres, qui dirigent leur ménage avec soin et, veillent aussi bien que d'autres à l'éducation de leurs enfants [...]. Elles n'ont plus aucune raison de se déguiser en homme puisque leur qualité de femme ne les dessert plus[277] ».

Une opinion que corrobore Jean de Bonnefon : « Aucun ornement ne sied mieux à la femme que le littéraire. Ni la vieillesse, ni la maladie, ni la maternité n'interrompent l'élan de la pensée, le mouvement de l'écriture. En soignant ses enfants la mère peut penser ; en les surveillant peut écrire[278] ». Les analyses faites vont désormais porter et se concentrer uniquement sur l'aspect intellectuel et littéraire de l'écriture féminine. Pour preuve de ce changement radical de perspective, cette enquête que mena le journal *La Vie Heureuse*, en 1906, qui s'étonnait qu'aucun mot de la langue française ne permît de désigner ces femmes de lettres si nombreuses. Ce qui prouve que le vocable « bas-bleu » est alors tombé en désuétude et que sa connotation péjorative de virago qui « (rejette) tous les insignes de (son) sexe, (fait) fi de la douceur, de la modestie, de

275 P. Mantegazza, *op. cit.*, p. 380.
276 Han Ryner, *op. cit.*, p. 263.
277 Émile Faguet, « Cinq mille femmes de lettres », *Je sais tout*, 15 sept 1907, p. 160.
278 Jean de Bonnefon, *La Corbeille des roses ou les Dames de lettres*, 1909, p. 10.

l'élégance, de la faiblesse, et (a) toute l'illusion et toute l'insolence de la force[279] » ne paraît plus correspondre à la réalité des faits. Il est intéressant de noter que M. Retté, voulant citer Barbey d'Aurevilly, parlera de « chaussettes bleues[280] » dans un article sur Rachilde. Est-ce à dire que l'expression elle-même est passée de mode ? Au terme de cette enquête menée auprès des plus grands philologues, les rédactrices de *La Vie Heureuse* choisissent de finalement retenir le syntagme « femme-auteur », faute d'un néologisme féminin, « auteuse », « autrice », « auteuresse » ou encore « autoresse » qui respecte également le génie de la langue et les grâces du sexe. Un tâtonnement syntaxique qui révèle bien la difficulté de trouver un syntagme qui définirait ce nouveau statut dans la société. Mais ce choix prouve surtout que la femme qui écrit est désormais considérée comme un être sexué et s'inscrit en tant que telle au cœur de son œuvre. Elle exprime un « je » qui est considéré maintenant comme typiquement féminin et non plus comme une tentative de virilisation. Dès 1900, le succès de cette jeune littérature prouve que l'on peut être *un* écrivain en même temps qu'*une* femme et suscite un intérêt certain puisqu'elle va devenir un important sujet d'études jusqu'à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi *La Revue* s'interrogera dans son numéro du 15 janvier 1906 sur la spécificité du roman féminin. Il serait fastidieux de recenser les essais, articles, chroniques de littérateurs comme J. Bertaut, R. de Gourmont, C. Maurras, A. Billy ou J. Larnac, les préfaces de M. Barrès ou de Barbusse, car, du bilan fait en 1920 par Henriette Charasson de « Vingt-cinq ans de littérature féminine » aux grandes enquêtes d'Élie Moroy en 1931 ou des *Nouvelles Littéraires* en 1939, tous manifestent le même intérêt pour l'évolution de cette littérature.

Cette nouvelle perspective ne doit cependant pas faire croire à un revirement complet de la part des critiques, les attaques se feront toujours aussi virulentes et aussi nombreuses que par le passé. Pour ne citer que les plus importantes, jusqu'à la Première Guerre mondiale se succéderont en 1909 les *Princesses des lettres* de E. Tissot, *La Corbeille des roses* de J. de Bonnefon (1909) et *Muses d'aujourd'hui* (1910) de Remy de Gourmont. Il convient également de citer *Le Romantisme féminin* de Charles Maurras (1925) et *L'Histoire de la littérature féminine en France* (1929) de Jean Larnac. Si la littérature féminine, en ce début de siècle, est en passe d'être reconnue, ses lettres de noblesse ne sont pas encore approuvées par tous. Si ses détracteurs ont renoncé à la thèse de l'infériorité féminine, ils maintiennent et défendent encore celle de la médiocrité de l'écriture féminine. Les arguments ne sont plus empruntés à la science mais à la presse : ainsi pour ses détracteurs, son formidable succès n'est pas dû aux conjonctures économique et littéraire du moment, mais à l'essor que connaît la publicité :

> « Pour elles (les femmes de lettres) la réclame se fait toute seule ; il ne leur coûte que d'aimables paroles. Elles sont assurées par avance, quoi qu'elles écrivent, d'avoir une presse mirifique. À peine un de leurs livres paraît-il, que c'est un concert de louanges [...]. Ainsi furent célébrés avec délire tant de romans qui, dans la multitude

279 A. Cim, *op. cit.*, p. 97.
280 Adolphe Retté, « Rachilde », *La Meuse*, 13-II-1905.

> des œuvres médiocres, se distinguent [...] que par ce qu'ils ont de fantasque et de prétentieux[281] ».

Autant dire que la femme de lettres est considérée comme un objet de curiosité, une curiosité des plus malsaines qu'attisent ses défauts et ses exagérations. Et quand ce n'est pas l'absence de talent qui est louée, c'est à sa seule personne que la romancière doit son succès, car « il y en a qui ne résiste pas à l'envie d'exhiber leur portrait[282] ». Un préjugé qui trouve son origine dans les nombreuses publications et photographies que font les journaux de l'époque. L'on pourrait citer pour exemple le mensuel *Je sais tout* qui, en 1907, leur consacre une double page d'illustration, le numéro de février 1910 du *Figaro illustré* qui fut consacré aux femmes de lettres, et qui proposait à ses lecteurs de nombreux portraits de celles-ci. Lors de l'interview que Paul Léautaud accorda à G. le Cardonnel et à Ch. Vellay dans le cadre de leur enquête sur *La Littérature contemporaine*, ce chroniqueur aura l'esprit de dire : « J'aime beaucoup Mme de Noailles. Elle a fourni à quelqu'un l'occasion d'un si joli « mot » en l'appelant « Madame Réclamier » ![283] ». D'autres encore, comme Jules Bertaut, penseront que le succès des femmes de lettres est surtout dû aux indiscrétions qu'elles font sur leur vie privée, répondant à la curiosité « de l'homme avide de connaître surtout des pensées ignorées, des sensations nouvelles, un mécanisme d'âme inconnu[284] ». Mais l'argument suprême pour expliquer le succès de ces femmes de lettres est sans doute celui de la galanterie. Car la critique littéraire

> « se pique de courtoisie ; comment refuser à une femme l'éloge que son livre mérite, et même ou surtout celui qu'il ne mérite pas ? [...] Lorsqu'il s'agit d'une femme, tous les gens un tant soit peu avertis savent [...] que les louanges se mesurent sur la galanterie du critique et non sur la valeur de l'ouvrage[285] ».

Les arguments avancés pour justifier le succès de la littérature féminine montrent bien le peu d'estime et le peu de crédit que ces littérateurs lui accordent. Il ne s'agit pour eux que d'un pur produit commercial dont l'unique qualité semble être la médiocrité. Il n'est pas étonnant de constater que ceux qui tiennent ce discours sont les mêmes qui décrètent alors que l'accaparement du roman par les femmes de lettres signifie la mort du genre. Émile Faguet, dans l'interview qu'il accorde au journal *Je sais tout,* argumentera en ce sens, affirmant que

> « Partant de ce point de vue que le roman [...] est indigne de l'homme que son intelligence réserve à d'autres travaux, je trouve logique et bon que la femme s'y adonne. [...] En outre, la femme est, par excellence, éducatrice ; elle est apte à remplir toutes les fonctions sédentaires, et la rêverie doit la conduire fatalement à la littérature[286] ».

Charles Maurras ne dira pas autre chose en 1925, lorsqu'il déclare que « c'est un plaisir de femme que d'assortir les mots comme les étoffes[287] », un plaisir qui fait partie de ses activités quotidiennes de sédentaire ; quant à sa qualité d'éducatrice, il y reviendra en disant que « la plus

---

281 G. Pellissier, « Les Femmes écrivains en France », *La Revue*, 15 janvier 1906, p. 167.
282 Ibid., p. 167.
283 G. le Cardonnel et C. Vellay : *La Littérature contemporaine*, interview de Paul Léautaud, p. 84.
284 J. Bertaut, op. *cit.*, p. 7.
285 G. Pellissier, « Les Femmes écrivains en France », *La Revue*, 15 janvier 1906, p. 167.
286 E. Faguet, « Cinq mille femmes de lettres », *Je sais tout*, 15 septembre 1907, p. 159.
287 Charles Maurras, *Le Romantisme féminin*, p. 187.

absconse veut être lue, comprise, approuvée. [...] C'est pour communiquer, bien plus que pour penser, que le langage, écrit ou parlé, fut donné aux femmes[288] ». C'est à Pellissier que revient sans doute l'honneur d'avoir le mieux exposé ce choix littéraire féminin. Choix par défaut si l'on en croit l'article qu'il fit paraître dans *La Revue* en 1906 : sa réflexion porte sur le fait que les femmes « ont jusqu'ici montré peu de goût pour la philosophie, la critique, l'histoire[289] ». S'il ne répète pas les arguments pseudo-médicaux de la fin du siècle concernant les spécificités physiologiques de la femme, il mettra en lumière les lacunes et les carences de son esprit qui l'empêchent de s'illustrer dans tous les genres littéraires. Si aucune littératrice n'a jamais brillé en philosophie, c'est que cette discipline exige « une force d'abstraction, une puissance d'application » que la femme n'a pas, parce qu'elle est impulsive et capricieuse, d'une « mobilité[290] » qui la rend incapable de philosopher. Pourraient-elles réussir comme critique littéraire ? Leur première impression est généralement très juste, aux dires de ce critique, étant capables d'intuition, mais ce qui leur manque, c'est « une discipline à laquelle se soumette leur sensibilité versatile[291] ». Quant à l'Histoire, là encore, la femme pèche par son trop grand excès de sensibilité, car « le premier devoir de l'historien consiste [...] à réprimer en soi toute préoccupation personnelle, à s'affranchir de tout intérêt qui n'est pas celui de la vérité[292] ». Pellissier estime que les femmes « ont le coup d'œil vif et fin ; elles observent curieusement les petits faits » mais sont incapables d'un « amour désintéressé de la vérité[293] ». N'étant pas douée pour les humanités, la femme doit donc se rabattre sur les genres proprement littéraires, le théâtre, la poésie, le roman. Mais pour le théâtre, là encore sa sensibilité l'empêche « de remplir un cadre factice, d'accommoder la nature à une optique spéciale, de mettre en son œuvre une cohérence, une rigueur spéciale[294] ». Il ne lui reste par conséquent que la poésie et le roman pour tenter de s'illustrer, les contraintes étant, semble-t-il, moindres qu'ailleurs. En effet, la poésie s'est vue avec l'école romantique affranchie « des règles arbitraires, [...] de la rhétorique et de la pompe soi-disant pindaresques, (et ouverte) à l'expression de tous les sentiments intimes qui peuvent émouvoir le cœur[295] ». Une expression qui paraît être l'apanage des femmes, même si elles s'abandonnent à ces émotions au lieu de tenter de les objectiver, de les dominer.

De ce fait, il ne reste que le roman qui est, des formes littéraires « celle qui convient le mieux au sexe féminin », le seul genre qui permette aux femmes de lettres de donner libre cours à leur nature, même si elles « trahissent encore dans ce genre les défauts communs à leur sexe[296] ». Le plus grave de ces manques est sans doute cette sensibilité qui empêche tout empire

288 Ibid., p. 187.
289 G. Pellissier, op. *cit.*, p. 158-159.
290 Ibid., p. 159.
291 Ibid., p. 159.
292 Ibid., p. 159.
293 Ibid., p. 159.
294 Ibid., p. 159.
295 Ibid., p. 160.
296 Ibid., p. 163.

sur elles-mêmes. Cette sensibilité fera dire à Jules Bertaut : « La sensibilité : c'est proprement toute la femme. Ses nerfs lui tiennent lieu à la fois de machine à sentir, de machine à penser, de machine à raisonner, de machine à agir [...]. Ses sens sont plus que des sens : ils représentent vraiment toute sa personne[297] ». Idée qui fait encore florès en 1925 dans les pages que Maurras consacre à ce qu'il appelle le romantisme féminin : « Le sentiment est devenu guide, la sensation fait règle[298] ». De cette extrême sensibilité ne peuvent donc que découler tous les défauts de l'œuvre romanesque de ces femmes de lettres. À noter que le roman féminin se reconnaît également au fait qu'il manque fondamentalement de composition. Comme exemple édifiant, Pellissier reprendra le cas de George Sand qui avouait commencer un livre sans se mettre en peine d'aucune composition. Et le critique de commenter : « En s'abandonnant au cours de ses inventions successives, elle faisait ce que font presque toujours les femmes, incapables de se contenir, d'exercer sur leur imagination une discipline qui la règle ou qui la borne[299] ». Ch. Maurras renchérira : « Elles se savent entraînées, elles ont du plaisir à l'être, mais elles se l'avouent et ne se flattent pas de se dominer quand elles subissent[300] ». Tout entières à leur nature féminine, les femmes de lettres se retrouvent dans l'impossibilité de faire un choix, de se limiter « entre les matériaux si divers et si nombreux que leur apporte la vie. Elles ne savent pas se restreindre, en général, et de là vient tout leur malheur[301] ». Et J. Bertaut de citer en exemple les romans d'Anna de Noailles et de Marcelle Tinayre car « l'ensemble d'une œuvre quelconque de ces femmes accuse presque toujours des répétitions, des accumulations d'images, de scènes, des redites et des longueurs[302] », bref constitue une « littérature primesautière et à bâtons rompus, la littérature féminine en un mot[303] ». Mais ce manque de rigueur, cette absence de but fixé se répercute jusque dans leurs personnages, « car n'ayant pas tracé préalablement le caractère, elles le modifient à leur insu, elles le dénaturent[304] ».

Paradoxalement si les critiques trouvent que les femmes s'épanchent trop dans ses romans, ils trouvent qu'elles ne se livrent pas assez quant à leur expérience de mère. Nombreux sont les littérateurs qui remarqueront une absence presque absolue de l'enfant parmi les personnages que les femmes de lettres se plaisent à décrire ou dont elles aiment à démonter le mécanisme d'âme.

> « Sans doute, le sentiment de la maternité est le plus puissant de tous les instincts chez la femme, mais, à cause de sa puissance même, nous aurions voulu qu'il hantât la femme devenue écrivain, et que toutes ou presque s'efforçassent de nous donner le fruit de leur expérience personnelle à ce sujet[305] ».

---

297 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 197.
298 Charles Maurras, *op. cit.*, p. 187.
299 G. Pellissier, *op. cit.*, p. 164.
300 Charles Maurras, *op. cit.*, p. 188.
301 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 269.
302 Ibid., p. 270.
303 Jean de Pierrefeu, « Ouvrages de dames », *Journal des Débats*, 19-I-1921.
304 G. Pellissier, *op. cit.*, p. 164.
305 J. Bertaut, *op. cit.*, p. 171.

J. Bertaut, que le phénomène paraît beaucoup intéresser, citera Gyp et Jeanne Marni comme romancières qui ont écrit sur les enfants, mais celles-ci « n'ont crayonné de silhouettes enfantines qu'en marge de leur œuvre[306] ». Il trouve notamment que Gyp a fait une caricature assez lourde et très prétentieuse des enfants, citant Petit Bob, roman qui participa à son succès : « C'est un gamin qui n'est pas un gamin, car on lui a fait tenir des discours, énoncer des remarques, susciter des observations qui ne sont assurément pas de son âge. Cela est faux et surfait[307] ». Et cette absence de l'enfance, de la maternité dans la littérature féminine n'est pas sans inquiéter ce critique puisque, pour lui cette situation refléterait l'état d'esprit du public féminin : du moment :

> « S'il est possible d'induire, d'une façon générale, ce que pense et sent une génération d'après les écrivains qui l'ont exprimée, il faudrait conclure que l'absence presque absolue des questions de l'enfant et de la maternité dans les œuvres féminines actuelles, correspond à une diminution du sentiment correspondant chez la femme d'aujourd'hui[308] ».

Ces critiques, on le voit, évoluent peu jusque dans les années vingt. Quelle position adopte l'opinion littéraire dans la dernière décennie précédant la Deuxième Guerre mondiale ? La littérature féminine continue d'intéresser, même si, on l'a vu, elle ne se fait pas remarquer par son dynamisme et son originalité. Certains journaux comme *Les Nouvelles Littéraires* n'hésiteront pas à enquêter auprès des éminences pour rendre compte de la place que prennent les lettres féminines dans le panorama culturel du moment. Les questions posées par ce périodique sont révélatrices de certaines idées reçues : « Est-ce qu'il y a deux littératures, l'une masculine, l'autre féminine ? », « Estimez-vous qu'il y ait des qualités littéraires proprement masculines ou féminines »... Quelles furent les réponses des intéressés ? Il semble que ce soient les mêmes que celles formulées par les critiques des décennies précédentes. Il ne fait aucun doute pour eux qu'il existe deux littératures, parce qu'en « général les hommes composent mieux et plus solidement[309] » et que « la femme n'a pas l'esprit synthétique, elle n'a jamais fait une construction physique, une grande hypothèse scientifique[310] ». Quant à la définition de la littérature féminine, ce sont exactement les mêmes idées qui reviennent :

> « Il existe un grand nombre de sentiments et de sensations que les femmes sont presque seules à pouvoir décrire, parce qu'elles sont seules à les éprouver [...]. Une femme [...] aura cependant un style « féminin » en ce sens qu'il restera plus subjectif. La femme a du mal à sortir d'elle-même, l'homme n'est heureux que s'il sort de lui[311] ».

Jacques Chardonne abondera dans ce sens : « J'appellerais féminin [...] l'ignorance absolue de tout ce qui n'est pas soi-même, le souci que l'on a de ses attitudes, le désir d'attirer les regards même en se calomniant (les fards), un bon sens supérieur mais le raisonnement qui cloche, le fait

306 Ibid., p. 171.
307 Ibid., p. 171.
308 Ibid., p. 169-170.
309 Jeanne Galzy,*Les Nouvelles littéraires*,19-VIII-1939.
310 Julien Benda, *Les Nouvelles littéraires*, 19-VIII-1939.
311 André Maurois, *Les Nouvelles littéraires*, 29-VII-1939.

mal saisi[312] ». Sans doute est-il inutile de multiplier les exemples et les citations, il apparaît clairement que malgré les profonds changements que connaît en ces années trente la société française, celle-ci n'a pas encore intégré la femme de lettres comme actrice à part entière de la scène culturelle. Pour résumer la situation à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, la littérature féminine demeure donc un phénomène intéressant tout en restant une littérature en marge de la production littéraire masculine, définie plus par ses défauts et ses faiblesses que par ses innovations.

C) La femme de lettres par Rachilde et Colette

Au regard des critiques que reçut la littérature féminine, il serait intéressant de voir quelle position et quelle opinion adoptèrent Rachilde et Colette face à ce mouvement littéraire auquel elles appartiennent. Comment la femme de lettres fut-elle perçue par ces figures emblématiques de cette littérature ? Rachilde étant l'une des premières femmes de lettres à s'imposer sur la scène littéraire, on peut penser qu'elle fut également l'un des plus actifs porte-parole de ce roman féminin. Mais il semble que celle-ci se rangea au contraire aux côtés de ses détracteurs. À aucun moment en effet, Rachilde n'en vint à défendre ses consœurs de plume et ce, quelles que soient les attaques portées contre la littérature féminine. La fonction de critique qu'elle occupa de 1897 à 1922 ne lui servit pas davantage à comprendre ni à se rapprocher de ses consœurs. Les comptes rendus qu'elle fit des œuvres de ses contemporaines, loin de l'amener à réfléchir sur le fondement des attaques lancées contre le roman féminin, la confortèrent dans une prise de position des plus tranchées qu'elle ne révisa jamais. Pour Rachilde, comme pour ses homologues masculins, le succès de la littérature féminine tient essentiellement à la personne de la femme-auteur qui n'est qu'une « actrice doublée par la seconde nature, on ne connaît jamais leur première nature, puisqu'elle n'abandonne jamais la pose. [...] La femme de lettres ne se repose pas, elle fait l'amour et mouche ses enfants dans l'attitude que lui ont donnée ses livres... ou le magazine qui l'aide à les vendre[313] ». Au point que « la femme de lettres d'aujourd'hui, n'est plus pour Rachilde qu'une sorte de mannequin de magasine (sic), vêtue d'un travesti qu'elle ne choisit pas toujours, hélas, et qu'elle n'arrive pas plus à dépouiller qu'une tunique de Nessus...[314] ». Femme-objet, objet publicitaire et produit à la mode, la femme de lettres ne paraît pas trouver grâce aux yeux de Rachilde qui la présente, on le voit, comme une créature cherchant à tout prix à se conformer à cette image que les journaux donnent d'elle et surtout au rôle qui lui est attribué : celui de vendre. Pour vendre sa prose, la femme de lettres est prête à la promouvoir dans n'importe quelle circonstance : « elles (les femmes-auteurs) furent toujours prêtes à s'adosser à la cheminée, improvisèrent même, vous forçant à assister à l'éclosion de leurs œuvres, [...] comme autrefois,

312 Jacques Chardonne, *Les Nouvelles littéraires*, 5-VIII-1939.
313 Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure,* p. 104-105.
314 Ibid., p. 100.

sur certains champs de foire, on voyait, en des baraques pauvres dont c'était l'unique attraction, des poules qui pondaient debout !315 ». Une façon des plus caustiques de dire qu'elles « ont la manie des lectures, des récitations et des conférences316 ».

Pur produit publicitaire, il est normal qu'elles soient toujours prêtes à faire parler d'elles, un besoin de parler qui apparaît jusque dans leurs œuvres. Une présence qui n'est pas sans impatienter Rachilde qui, à l'occasion du compte rendu de *Vous serez comme des dieux* (1922) de Colette Yver, écrira :

> « Maintenant, il faudrait dire aux dames de lettres, et cela le plus respectueusement possible, que les femmes de lettres ne sont pas les seules héroïnes du roman. [...] Ça commence à être effrayant, l'envahissement du roman par la romancière... qui a beaucoup de notoriété tout de suite et tire à trente mille !317 ».

Cependant la facticité de cette créature ne se borne pas à cette seule mise en scène, et les nombreuses critiques que donna Rachilde ne paraissent être qu'une longue liste des artifices dont s'outrent les romans de ses consœurs. Au nombre de ceux-ci on retrouve l'inévitable absence de naturel que tentent de pallier des références littéraires. Ainsi épinglera-t-elle une certaine Marie-Louise pour son roman *Ils ont aimé !*. Son commentaire est lapidaire et sans appel : « Une fraîcheur suisse. Les descriptions de montagnes indigènes sauvent l'idylle. Mais l'auteur a vraiment trop lu Jean-Jacques ». Il en va de même pour *Héro* d'Isabelle Kaiser : « Un nouveau Léandre, personnage rustique, s'éprend d'une Héro moderne très lettrée, trop lettrée car elle fait des phrases un peu longues au cours de sa passion poétique318 ». Si ces exemples concernent des auteurs mineurs, il ne faut pas pour autant croire que Rachilde épargna les plus illustres de ses consœurs. Ainsi s'en prend-elle à Anna de Noailles, alors au faîte de sa gloire. Rendant compte du deuxième roman de la comtesse, *La Domination* (1905), Rachilde fait la réflexion suivante : « Ce qui m'a effarée, c'est que le sujet ne sortait pas un instant du salon, du monde, si vous voulez, de la littérature enfin319 ». Autre défaut relevé dans cette prose féminine, le manque de rigueur, de clarté même dans l'exposé des idées, ainsi en fait-elle état pour le dernier titre paru de son amie Aurel (Mme Alfred Mortier) *Les Saisons de la Mort*. Il inspire à Rachilde ce compte rendu ironique où elle s'interroge sur la nature exacte de ce qu'elle vient de lire :

> « Si c'est par excellence le roman de la Mort, ce n'est pas un roman, et si c'est un nouveau traité de philosophie, je ne suis pas assez philosophe, au bon sens du mot, pour le bien lire. Il y faudrait des mains pieuses... et je n'ai de piété sincère que pour l'art du bien dire !320 ».

De ce fait, il est compréhensible que Rachilde puisse affirmer qu'elle ne croit pas à la décadence du roman mais seulement « à la multiplication des talents médiocres. Tout le monde

315 Ibid., p. 97.
316 Ibid., p. 95.
317 Rachilde, compte rendu *Vous serez comme des dieux*, « Les Romans », *Mercure de France*, 15-7- 1922, p. 451.
318 Ces deux comptes rendus se retrouvent dans la rubrique « Les Romans » de Rachilde, *Mercure de France*, janvier 1898, p. 229.
319 Rachilde, compte rendu *La Domination*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-VIII-1905, p. 430-431.
320 Rachilde, compte rendu *Les Saisons de la Mort*, « Les Romans », *Mercure de France*, mars 1917, cité in C. Dauphiné, *Rachilde*, p. 184.

sachant lire, tout le monde écrit, voilà tout[321] ». Autrement dit, le sexe féminin, même s'il bénéficie d'une éducation, n'est pas moins tributaire de sa nature. C'est dans son pamphlet *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928) que Rachilde expose sa conception de la féminité, elle y affirme que « les femmes sont les frères inférieurs de l'homme, simplement parce qu'elles ont des misères physiques les éloignant de la suite dans les idées[322] ». De plus, Rachilde considère que « la femme [...], est une imagination fertile, rarement un esprit cultivé s'élevant jusqu'aux idées générales, elle rapporte tout à elle, parce que sa naturelle faiblesse physique lui montre les choses par leur petit côté[323] ». Devant pareilles idées, il ne sera pas étonnant d'entendre Rachilde affirmer l'absurdité de faire apprendre aux femmes « toutes sortes de sciences » car « elles ne distillent point et n'assimilent que très difficilement[324] ». En regard de ces déclarations, Rachilde ne peut qu'adhérer à l'idée que, du fait des capacités limitées de la nature féminine, les femmes de lettres se soient illustrées uniquement dans le roman et la poésie :

> « Le bruit court que ces poètes femelles font mieux les vers que les poètes mâles d'aujourd'hui. Je n'ai pas qualité pour en juger, n'étant pas poète, mais ça ne m'étonnerait pas, car l'étude approfondie de la versification a quelque rapport avec un essayage de grand couturier et la combinaison d'une robe de style vaut bien l'effort d'un long poème[325] ».

On voit dans quel estime Rachilde tient la production de ses consœurs, et elle définira l'originalité de la littérature féminine par « préciosité de langage, renversement systématique des images, et introduction du mot vulgaire dans une rare élégance de phrase[326] ». Autant dire qu'elle ne considère pas la femme comme vraiment douée d'un quelconque talent d'écriture, et ne voit là qu'une mode de plus à compter dans la société.

À la lecture de ce cinglant verdict, il est légitime de se demander s'il y eut des femmes de lettres qui trouvèrent grâce aux yeux. Il y en eut en effet, même si leur nombre est réduit. Celle pour qui la bienveillance de Rachilde ne parut jamais se démentir, c'est Gyp. Car, dit-elle,

> « Je ne connais rien de plus naturel que le talent de Mme Gyp, je dirais le génie, si le génie était une chose naturelle, mais je craindrais de lui faire injure en employant pour son œuvre ces formules exagérées qu'on emploie à tout propos pour les jeunes femmes de lettres de notre époque [...]. Et cependant Mme Gyp est jeune, plus jeune qu'elles, plus vivante, plus sincère, moins fabriquée, moins truquée que ces extraordinaires jeunes Muses ! Elle a trouvé le secret de la simplicité, le plus merveilleux des secrets[327] ».

Distinction suprême, elle place Gyp au-dessus d'un écrivain masculin, et non des moindres puisqu'il s'agit de Maurice Barrès : « Je crois que Gyp a réussi ce que Barrès a complètement raté, encore tout dernièrement, parce que Gyp touche bien plus profondément à l'humanité que notre

321 G. le Cardonnel et C. Vellay, *La Littérature contemporaine*, interview de Rachilde, p. 119.
322 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 10.
323 Ibid., p. 11.
324 Ibid., respectivement p. 23 et p. 24.
325 G. le Cardonnel et C. Vellay, *La Littérature contemporaine*, interview de Rachilde, p. 119-120.
326 Ibid., p. 119.
327 Rachilde, compte rendu *Entre la Poire et le Fromage*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-7-1909, p. 117.

ex-prince de la jeunesse intellectuelle[328] ». Cependant Gyp ne fut pas la seule à être ainsi glorifiée, la romancière Marcelle Tinayre reçut, elle aussi, les louanges de Rachilde, notamment pour son roman *La Rançon* dont le style « est agréable, assez travaillé pour ne pas être un style *de* femme et il donne lui-même la sensation d'une bonne moyenne d'art[329] ». C'est au sujet de son roman Marie fille-mère que Lucie Delarue-Mardrus s'entend dire qu'il est « très fort, très masculin, très habile dans la gaucherie dite à tort féminine, très fait dans sa spéciale ingénuité » ; la romancière sera, suprême compliment, qualifiée d' « homme de lettres[330] ». La liste n'est pas exhaustive, mais ces quelques exemples permettent de mieux cerner l'opinion de Rachilde sur ses consœurs et de comprendre comment paradoxalement la femme de lettres qu'elle est puisse tenir pareil discours.

Si Rachilde estime peu la littérature féminine, c'est que celle-ci ne peut soutenir la comparaison avec la littérature masculine. La romancière ne paraît pas concevoir l'existence d'une écriture propre aux femmes qui puisse s'ériger comme son propre modèle ; l'écriture masculine doit être l'unique référence. La féminité demeure dans son esprit synonyme de futilité, et, pour Rachilde, une véritable femme de lettres sait s'abstraire de sa condition première pour devenir littérairement un homme. Ces cas sont rares à ses yeux, on l'a lu dans les quelques critiques mentionnées ci-dessus, et, dans *Pourquoi je ne suis pas féministe*, elle aura soin de mentionner ce cas de figure : « Il est bien entendu que certaines exceptions arrivent, par leur merveilleux perfectionnement, à dominer, de beaucoup les intelligences masculines[331] ». On peut se demander si elle ne fait pas implicitement référence à elle-même, car elle a toujours pris soin de bien se démarquer de ses consœurs de plume. « Nous ne différons, écrira-t-elle Dans le puits ou la vie inférieure, que sur le point d'examen de l'état littéraire. Chez moi, il n'y a pas d'art d'écrire. La littérature fut mon infirmité dès mon plus jeune âge[332] ». Une déclaration à interpréter dans le sens où, le talent littéraire étant chez elle inné, elle n'est de fait qu'incomplètement femme, par conséquent infirme. Cette « infirmité » étant pour Rachilde naturelle, aucune éducation ne lui a permis de l'acquérir. Une habile façon de montrer à ses adversaires qu'elle n'a nullement renoncé à sa féminité pour écrire, qu'elle n'a fait que suivre sa nature. C'est cette idée qu'elle traduit dans son roman *Duvet d'Ange* (1943), où elle se met en scène sous les traits de la romancière Bathilde : « Toi qui fais des romans... comme un pommier porte des pommes...[333] ». Écrire n'est donc ni un don, ni un talent ; ces termes, Rachilde les utilise pour se moquer des consœurs qui se veulent à tout prix « des Muses couronnées de lauriers

328 Rachilde, compte rendu du *Journal d'un grinchu*, « Les Romans », *Mercure de France*, septembre 1898, p. 815.
329 Rachilde, compte rendu *La Rançon*, « Les Romans », *Mercure de France*, août 1898, p. 517.
330 Rachilde, compte rendu *Marie fille-mère*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-I-1909, p. 110.
331 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 10.
332 Rachilde, *Dans le puits ou la vie inférieure*, p. 101.
333 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 196.

d'or dès leur berceau[334] ». Le fait d'être couronnée, de recevoir un don, laisse supposer une certaine passivité de la part des élues. Et par qui se laissent-elles donc choisir si ce n'est par quelque déité publicitaire ? À la lumière de cette conception, on peut s'étonner que Rachilde ait, au cours de sa carrière littéraire, accepté de rendre compte des romans féminins qui lui étaient confiés. Et si l'on se réfère à la biographie de Rachilde faite par Claude Dauphiné, le nombre des romans féminins dont elle rendit compte fut plus important que dans n'importe quelle autre revue de cette époque et dans toute l'histoire du *Mercure de France*. Est-ce une conséquence de la boutade de Remy de Gourmont qui proposa que l'on donnât la critique littéraire à Rachilde parce que, disait-il, « elle adore la littérature et se passionne pour des livres qui n'en valent pas la peine[335] » ? Il n'est pas à exclure que Rachilde, en rendant compte de la production féminine, s'en soit servie de repoussoir pour juger et mettre en valeur sa propre littérature.

Et quel regard porte Colette sur les femmes de lettres ? On peut croire que, treize ans plus jeune que Rachilde, ayant profité de la faveur du public pour la littérature féminine du début du siècle, celle-ci se posât en partisane. Rien de moins sûr cependant, car si Colette ne partage pas les préjugés de son siècle, elle ne paraît pas non plus défendre ses consœurs. À vrai dire, celle-ci ne rendit jamais compte, contrairement à Rachilde, des réflexions que lui inspirait ce phénomène. On peut cependant se faire une idée de son point de vue -qui rejoint par de nombreux aspects celui de Rachilde- dans l'interview qu'elle donna à M. Pierrau pour le journal *La République*. À la question : « Quelles sont les femmes de lettres de talent ? », Colette répond : « Il y a donc des femmes de lettres ?[336] ». Est-ce à dire que la romancière ne reconnaît pas l'existence de cette écriture ? À moins qu'elle ne reconnaisse pas l'existence de femmes douées pour l'écriture ; une interprétation qui paraît peu probable quand on a connaissance des nombreuses louanges qu'elle adressa à ses amies et consœurs de lettres. Si, pour Colette, la femme de lettres n'existe pas, en revanche les femmes qui écrivent sont nombreuses. La nuance peut paraître subtile, mais elle est notoire : Colette ne considère pas la littérature comme un état que qualifieraient et définiraient les syntagmes « femme-auteur » ou « femme de lettres », mais seulement comme une activité. Écrire ne représente pas pour elle un don, ni comme pour Rachilde une qualité innée, mais au contraire une nécessité, un moyen de subsister. L'écriture n'est en somme, à ses yeux, qu'un métier comme un autre. Elle ne dit pas autre chose dans son *Journal à Rebours* : « Le jour où la nécessité me mit une plume en main et qu'en échange des pages que j'avais écrites on me donna un peu d'argent, je compris qu'il me faudrait chaque jour, lentement, docilement écrire[337] ». C'est en ce sens qu'elle répondra lors d'une interview accordée aux *Nouvelles Littéraires* : « Je n'aime pas écrire. Non seulement je n'aime pas écrire ; mais j'aime surtout ne pas écrire. Je ne connais pas

334 Rachilde, compte rendu *Entre la Poire et le Fromage,* « Les Romans », *Mercure de France*, I-7-1909, p. 117.
335 C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 87.
336 M. Pierrau, *La République*, 5 mai 1934.
337 Colette, « La Chaufferette », *Le Journal à rebours*, T.3, p. 62.

d'autre assombrissement véritable dans ma vie. [...] Je suis si contente, si contente quand je n'écris pas que je vois bien que je ne devrais pas écrire. C'est une logique péremptoire338 ».

Cette attitude face à l'écriture, se retrouve à travers la nombreuse correspondance que Colette échange avec ses amies et consœurs de lettres. Ne se considérant nullement comme une femme de lettres, mais seulement comme une « gratteuse de papier339 » dans cette république des lettres féminines, elle paraît toute sa vie sincèrement s'enthousiasmer pour la production romanesque et poétique de ses semblables. Et celles-ci ne furent pas des moindres, son amitié allait aux plus grandes dames des lettres de ce début du 20e siècle : Rachilde, d'abord, -nous reviendrons ultérieurement sur leurs relations-, Gérard d'Houville, Lucie Delarue-Mardrus et Anna de Noailles. Leurs correspondances permettent de mieux comprendre sa position face à ses consœurs. Il semble que l'enthousiasme seul la porte vers les autres femmes de lettres si l'on en croit les félicitations qu'elle leur adressa à chacune de leur parution. Ainsi, en 1904, au sujet du premier roman d'Anna de Noailles, *Le Visage émerveillé* : « Je suis en proie à la tristesse qu'inspirent les chefs-d'œuvre. [...] C'est seulement le regret que ce soit fini, et encore autre chose, plus difficile à dire et qu'une espèce de pudeur retient340 ». L'année suivante, après la parution de *La Domination,* Colette dira de ce roman : « Il est si tumultueux et si beau que c'est une lecture qui laisse essoufflé comme après un excès de vitesse et d'amour341 ». Dans une lettre datée de 1922, Colette avoue à Lucie Delarue-Mardrus : « Je lis ou relis vos livres, Tout l'amour est un roman magnifique342 ». Bien plus que de simples compliments, ces louanges sont une façon pour celle de rendre hommage à un talent et à des facilités d'écriture qu'elle pense ne pas posséder. Ainsi écrira-t-elle à cette même romancière au sujet de son roman *Hortensia dégénéré* : « Mon Dieu que tu es riche, et abondante et variée ! Moi qui sue sang et encre pour bâtir des personnages (des personnages différents de moi) je fais de grands ah ! quand je te vois inventer, et découvrir343 ». À noter les parenthèses qui soulignent sa lutte contre une encombrante féminité... En 1929, c'est au tour du recueil de *Poèmes mignons* de Lucie Delarue-Mardrus, d'être accueilli par un : « Que tu es jeune ! C'est un plaisir. Je peux bien être jeune [...] mais je n'ai jamais, je crois, pu être enfantine. Je n'en ai que plus de considération (!) pour toi qui l'es sans effort344 ». Une facilité dont elle félicitera également Gérard d'Houville : « Vers ou prose, vous êtes toute courbes, volutes, toute voisine de la spirale et de la sphère345 », une façon élégante de lui dire qu'elle touche à la perfection. Mais l'admiration la plus significative est celle qu'elle voue à Anna de Noailles et à sa facilité d'inventer de nouvelles images. C'est un respect quasi religieux que paraît lui inspirer les œuvres de la comtesse de Noailles, comme si elle était persuadée que la

338 Pierre Lagarde, « Qu'aimez-vous faire ? », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-XI-1937. Interview de Colette.
339 Colette, *De ma fenêtre,* T.3, p. 230.
340 Colette, *Lettres à ses pairs*, Lettre à Mme de Noailles datée de juillet (?) 1904. p. 65.
341 Ibid., p. 67. Lettre à Mme de Noailles datée de fin septembre 1905.
342 Ibid., p. 169. Lettre à Lucie Delarue-Mardrus, datée de 1922. *Tout l'amour* a paru en 1911.
343 Ibid., p. 171. Lettre à Lucie de Delarue-Mardrus, datée du 4 avril 1929.
344 Ibid., p. 172. Lettre à Lucie Delarue-Mardrus, datée de fin septembre 1929.
345 Ibid., p. 295. Lettre à Gérard d'Houville, datée du 17 août 1933.

poésie permettait d'accéder à des sommets interdits à la prosatrice qu'elle est : « Ah ! si j'avais trouvé : « la solitude, inexpugnable innocence » et « géographie humaine » ! Mais si je les avais trouvés, je ne serais pas moi, je serais vous, et... j'aurais du génie[346] ». En rendant ainsi hommage au talent de ses consœurs, Colette adopte vis-à-vis d'elles l'attitude modeste de l'artisan, qui, malgré les succès qu'elle connaît, ne manque jamais de se référer à l'avis et aux conseils de ses semblables dans l'espoir de les égaler ou, du moins, de progresser. Elle ne manquera jamais de remercier celles qui, comme Gérard d'Houville, firent des critiques favorables de ses œuvres. Ainsi en 1923, elle remerciera l'épouse d'Henri de Régnier pour son article sur *Le Blé en herbe*. Des éloges qu'elle estime méritées dans la mesure où, dit-elle, « J'ai travaillé avec tant de sévérité, si vous saviez, sans me permettre une guirlande ni un mot-cabochon. Vous me récompensez bien[347] ». Modestie encore de la part de Colette face à Lucie Delarue-Mardrus, cette consœur qu'elle adopta très tôt dans sa carrière d'écrivain, comme en témoigne cette lettre datée de 1922, qui fait suite à la parution de *La Maison de Claudine* : « Tout ce que vous voulez bien m'écrire à propos de La Maison de Claudine, je le retiens comme des marques, des explosions d'une sympathie, d'un accord inévitable entre nous[348] ».Cette protectrice qu'était Lucie Delarue-Mardrus épluchait également avec soin tous les écrits de Colette, et celle-ci ne manquera pas de lui écrire : « J'adore que tu me reprennes, et je ne veux pas d'autre « pion » que toi[349] ». Cependant, le souci « de la bonne façon écrite[350] » prima toujours chez Colette, et elle ne manqua pas de le rappeler à ses correctrices, mettant en avant cet argument pour se défendre contre nombre de leurs critiques. Ainsi n'hésite-t-elle pas à protester lorsque Lucie Delarue-Mardrus lui reproche l'emploi de termes pédants ou de quelques néologismes. Colette réagira vivement, comme dans cette lettre qu'elle lui adressa en 1940 :

> « Anatife ? Ma chère créature, si tu avais vu les anatifes, tu saurais qu'on ne peut comparer un anatife... qu'à un anatife. D'ailleurs, ils sont communs, et fréquentent nos côtes [...]. Comment, tu tutoies chrysoprase et tu me chicanes « prasins » ? Ce prasin qui concerne si précisément le vert doré des yeux du chat ? »

Elle termine ainsi son réquisitoire : « Je suis à ta disposition pour toutes mes « rognures »...[351] ». En 1943, c'est au tour de l'emploi de « bugrane » de faire réagir Lucie, et Colette de se justifier par un « nous l'appelions déjà par son nom quand j'étais enfant, dans mon pays. Bugrane, ou arrête-bœuf. Ce n'est pas ma faute[352] ».

À aucun moment, on le voit, Colette ne prend véritablement position. Son intérêt se limite à sa seule production et à celle de ses proches, sans qu'elle se répande en conseil ou en généralisation. Cependant ne serait-il pas trop rapide de conclure que Colette se désintéressa

346 Ibid., p. 84. Lettre à Mme de Noailles, datée du 13 février 1928.
347 Ibid., p. 291. Lettre à Gérard d'Houville, datée de 1923.
348 Ibid., p. 169. Lettre à Lucie Delarue-Mardrus, datée de 1922.
349 Ibid., p. 177. Lettre à Lucie Delarue-Mardrus, datée du 12 décembre 1940.
350 Colette, *Le Fanal bleu*, T.3, p. 805.
351 Colette, *Lettres à ses Pairs*, p. 177. Lettre à Lucie Delarue-Mardrus, datée du 12 décembre 1940. Le terme « *chrysoprase* » est utilisé dans « La Dame du photographe » in *Gigi*, T.3.
352 Ibid., p. 181. Lettre à Lucie Delarue-Mardrus, datée de 1943. Pour « *arrête-bœuf* », voir « Le Tendron » in *Le Képi*, T.3.

durant toute son existence de ce phénomène littéraire ? Certaines de ses réflexions vont dans ce sens, de même que son attitude face à ses consœurs de plume ; dans une interview intitulée *Mes idées sur le roman* (1937), Colette, parlant de sa propre carrière littéraire, dira : « Je suis sûre de n'avoir jamais écrit un roman, un vrai, une œuvre d'imagination pure, libre de toutes alluvions de souvenir et d'égoïsme, allégé de moi-même, de mon pire et de mon meilleur, enfin de la ressemblance[353] ». Une déclaration qui n'est pas sans rappeler certaines critiques qui reprochaient aux femmes-auteurs de justement mettre trop d'elles-mêmes dans leurs œuvres. Une remarque que confirment ces lignes extraites de *La Naissance du Jour* : « Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres fatalement autobiographiques de la femme. Sur qui comptais-tu pour te la peindre, te rebattre d'elle les oreilles, la desservir auprès de toi, te lasser d'elle à la fin?[354] ». L'on peut se demander si cette exigence, ce long travail de correction qu'elle s'impose, « à compter les pages que j'ai déchirées, de combien de volume suis-je l'auteur[355] », écrira-t-elle dans *L'Étoile Vesper*, ne révèle pas une volonté de justement s'abstraire d'elle-même, de gommer toute ressemblance, toute « féminitude ». Et l'on pourrait penser que si Colette ne se considère pas comme femme-écrivain, c'est qu'elle n'a jamais pu s'abstraire de sa féminité. Toute son œuvre serait donc à considérer comme un long travail de dépassement de soi. Certaines, comme Lucie Delarue-Mardrus, Gérard d'Houville trouvèrent dans l'imagination une possibilité d'échapper à cette trop présente féminité ; Colette sera toujours étonnée par la capacité d'imagination de ces deux consœurs. Étant incapable de faire preuve d'imagination, incapacité confirmée par toutes les critiques qui s'accordent pour dire que les thèmes abordés dans son œuvre ne sortent pas de l'ordinaire, elle va effectuer ce travail d'objectivation par le choix du vocabulaire, en trouvant le mot qui « suffit à recréer l'odeur, la couleur des heures vécues, (qui) est sonore et plein et mystérieux comme une coquille où chante la mer[356] ». C'est, de ce fait, fort justement que Georgin écrira : « D'autres ont eu le culte du moi ; Colette aura eu le culte du mot[357] ». Et l'on peut se demander à juste titre si Colette ne rejoint pas par là la conception romanesque de Rachilde qui prend la littérature masculine comme seule référence et modèle et qui n'admire que les femmes qui ont réussi à gommer dans leurs œuvres toute trace de féminité.

3) Regards sur Rachilde et Colette

A) Sous l'œil des critiques : Rachilde**...**

Cette rapide étude de la critique et l'évolution de son jugement de la littérature féminine pourrait, lorsque l'on connaît les violentes attaques que Rachilde porta contre ses représentantes,

353 Colette, « Mes idées sur le roman », *Le Figaro*, 30 octobre 1937, T.3, p. 1831-1832.
354 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p 609.
355 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, p. 643.
356 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 828.
357 René Georgin, *La Prose d'aujourd'hui*, Paris, Bonne, 1956. p. 314.

laisser croire que ces arguments sont valables pour l'ensemble les femmes de lettres. Cependant, si l'on regarde dans le détail les analyses que firent ces mêmes critiques de l'œuvre de Rachilde, ou même de Colette, aucun des arguments avancés traditionnellement pour définir l'écriture féminine n'est mentionné. Sans doute faut-il croire que Rachilde et Colette furent jugées exceptionnelles par leurs contemporains pour échapper aux habituels reproches. Il ne s'agit certes pas de passer en revue toutes les appréciations faites de leurs œuvres, mais seulement de voir comment ces mêmes critiques appréciaient leur écriture et surtout de définir ce qui constituait leur singularité. Exceptionnelle, Rachilde le fut aux yeux de la critique masculine et ce, dès la parution de son premier roman, *Monsieur Vénus* (1884), jusque dans les années trente, époque à laquelle elle sombra dans l'oubli. Il est vrai qu'avec ce premier titre, Rachilde déstabilise l'opinion : son style ne correspond en rien à ce que la littérature féminine donne habituellement à lire. Une particularité que ne manque pas de noter Pierre Quillard en 1893, dans son compte rendu du *Démon de l'Absurde* : « Rachilde : ce nom [...] invitera peut-être la bande radoteuse de la critique à [...] refaire [...] quelques considérations peu inattendues sur l'infériorité intellectuelle de la femme[358] ». Dans sa préface de *À Mort* (1886), Rachilde rendra compte de cet étonnement : « Le sexe de Rachilde n'ayant jamais été suffisamment constaté, on se demandait si elle ne se représentait pas dans la virile Raoule[359] ». Cette ambiguïté sexuelle n'est pas du goût de certains, parmi lesquels le Dr Luiz qui lui consacre un chapitre intitulé « Rachildisme » où sont consignées ces lignes : « Cette individualité, semi-femme, semi-garçon (on ne sait pas au juste) devint subitement le champion du fellatorisme par un livre [...]. Le livre de cet être dévoyé, d'un sexe incertain, a pour titre : *Monsieur Vénus*[360] ». On comprend de ce fait pourquoi le personnage de Rachilde parut ambigu à ses contemporains dans la mesure où, en plus de la confusion avec l'héroïne de son roman, des littérateurs, comme Ernest Gaubert, parleront de « l'art à la fois subtil et viril de ses romans[361] ». Si son écriture n'a rien de féminin, elle est donc décrétée virile, comme son auteur d'ailleurs. Les critiques, en lui reconnaissant un style viril, comparent son écriture à celle de ses confrères de lettres, et lui reconnaissent de ce fait un talent supérieur à celui des autres femmes de lettres. Cette appréciation sera d'ailleurs confirmée et développée par Han Ryner, dans son *Massacre des Amazones* : « Rachilde a reçu des dons considérables et [...] a le malheur d'être perdue au milieu des petites-maîtresses du *Mercure de France*. Il fallait un mâle [...]. Rachilde, plus virile que ces chaussettes-roses, fut condamnée à être l'homme de la bande, le pacha[362] ». Cette idée sera reprise par les critiques jusque dans les années trente. Ainsi en 1929, dans son *Histoire de la littérature féminine en France*, Jean Larnac expliquera cette virilité de style par le fait que, dans les romans de Rachilde, on « découvre un romantisme fantastique qu'on

358 Pierre Quillard, « Rachilde », *Le Mercure de France*, XII-1893, p. 323.
359 Rachilde, préface de *À Mort*, p. XIX.
360 Dr Luiz, *Les Fellatores, mœurs de la décadence* p. 203-204.
361 Ernest Gaubert, *Rachilde*, p. 35.
362 Han Ryner, *op. cit.*, p. 17.

pourrait dire désincarné, tant on le devine le résultat d'un pur jeu cérébral et une attitude volontairement virile[363] ».

Il va de soi que sa supériorité venait du fait que, de l'avis des critiques, elle s'était dégagée de cette sensibilité typiquement féminine pour développer cette cérébralité qui était l'apanage de la seule écriture masculine. Cette intellectualité se retrouve également tout au long des critiques qu'inspirent ses romans, et Jean Larnac ne n'est pas le premier à l'avoir relevée. Ainsi, en 1893, Camille Mauclair, dans son *Éloge de la luxure*, parlait déjà du « spécial ragoût d'esprit[364] » de Rachilde, et Ernest Gaubert, en 1907, qualifiait le style de Rachilde de « jeu cérébral et esthétique[365] » ; en 1928 encore, Noël Santon parlait de l'œuvre de Rachilde comme d'une « concentration des forces impérieuses de la nature et des raffinements intellectuels les plus aiguisés[366] ». Mais la cérébralité de cette écriture n'est intéressante que dans la mesure où elle participe à cette étrange équation qui constitue la perversité de Rachilde. Étant une femme écrivant comme un homme, son style ne pouvait qu'être le reflet de cette « déviance ». Le premier à employer ce terme fut Maurice Barrès, dans son article « Mademoiselle Baudelaire » ; il écrira au sujet de *Monsieur Vénus* que « la perversité de ce livre » est d'avoir été écrit par « une jeune fille de vingt ans[367] ». Cette notion de *perversité*, même si les littérateurs sont unanimes sur sa réelle existence, peu en ont donné une véritable définition. Seul Louis Dumur, en 1905, tenta d'expliquer ce qui est déviation dans l'écriture de Rachilde :

> « Être pervers en littérature [...] consiste à faire des impressions une source illicite de plaisir ou de souffrance [...]. Perverties, les impressions deviennent étranges et malades ; [...] l'âme qui les reçoit ne peut être que le jouet d'une intarissable illusion. [...] Il n'y a plus ni vérité réelle, ni vérité idéale : il ne reste que le capricieux relatif[368] ».

De ce fait, l'œuvre de Rachilde se présente comme le théâtre et l'écriture d'une succession d'âmes malades, une conception déformée du réel, à mi-chemin par conséquent entre le désir d'objectivité de la littérature masculine et la subjectivité centralisatrice de la littérature féminine. On comprend mieux pourquoi cette notion de perversité revient continuellement chez les critiques qui trouvent là la juste qualification de « cette œuvre touffue, complexe, perverse de ces peintures de l'étrange et de l'irréel[369] », et qui confirment ainsi cette cérébralité qui constitue l'originalité de Rachilde. En 1924, John Charpentier soulignait encore au sujet de l'ensemble de son œuvre « l'aptitude de son génie à combiner, dans une atmosphère étrange, des sensations empruntées à tous les sens à la fois, ou reliées par de subtiles correspondances à tous les souvenirs et à tous les pressentiments ou à toutes les appréhensions[370] ».

---

363 J. Larnac, *op. cit.*, p. 238.
364 Camille Mauclair, *Éloge de la luxure*, p. 49.
365 Ernest Gaubert, *op. cit.*, p. 32.
366 Noël Santon, *La Poésie de Rachilde*, p. 14.
367 Maurice Barrès, « Mademoiselle Baudelaire », *Le Voltaire*, 24 juin 1886.
368 Louis Dumur, article de *La Plume* cité in Ernest Gaubert, *Rachilde*, p. 53-55.
369 Ernest Gaubert, *op. cit.*, p. 24.
370 John Charpentier, *Hel Fransosche Boek*, XI-1924, p. 34.

Si les essais qui furent consacrés à Rachilde de son vivant -à citer *Rachilde* d'Ernest en 1907, la biographie d'André David, *Rachilde, homme de lettres*, en 1924 et *La Poésie de Rachilde* de Noël Santon en 1928- s'accordent à reconnaître la virilité et la perversité de son style, sa filiation littéraire, quant à elle, ne connaît pas cette unanimité. Soutenant la comparaison avec les romanciers de son époque, Rachilde ne pouvait échapper à une recherche de paternité. Le premier à avoir voulu apparenter Rachilde à quelque grand nom, fut Maurice Barrès qui, en 1887 dans ses *Chroniques*, affirmait que « cette psychologie maladive, infiniment intéressante, ces cas d'exception sont dans la fine tradition qui va de *Joseph Delorme* aux *Fleurs du Mal*... Elle est dans le véritable esprit de Baudelaire qui voulait réagir contre le matérialisme de Gautier[371] ». Ce que contestera Jean de Bonnefon qui n'hésitera pas à écrire en 1909 :

> « Rachilde est le maître lyrique du roman. [...] Cette imagination a l'infini du rêve additionné de toutes les réalités. Elle est Mme Balzac et non Mme Baudelaire quoi qu'en ait dit le mourant Barrès. [...] Mais Rachilde écrit plus noblement que Balzac. Elle a [...] la poésie de l'image qui manque au plus grand des romanciers[372] ».

En 1920, c'est au tour du Symbolisme de se voir désigner Rachilde comme digne héritière. Dans le long article que Marcel Coulon consacre à la romancière, il voit « en Rachilde l'écrivain de beaucoup le plus imaginatif que le Symbolisme ait révélé[373] ». Il justifiera cette affirmation par le fait que Rachilde « fait des symboles, des signes, un moyen [...] des idées qu'(elle) ne veut pas, pour des raisons esthétiques ou morales, exprimer de façon franche ». Il citera en exemple *Monsieur Vénus* où tous les personnages sont « des pensées, des sentiments, des rêves, des désirs, des hontes, des remords[374] » de Raoule de Vénérande. À noter que cette critique rédigée fin 1920, s'intéresse presque exclusivement à un roman écrit cinquante ans auparavant. Quant aux trente autres titres que Rachilde a fait paraître jusque-là, il les répartit suivant cinq étapes qui représentent l'évolution symboliste de Rachilde. Ses dernières œuvres appartiennent à « une période classique de ce romantique exalté[375] » avec *Le Meneur de louves* (1905) et *Son Printemps* (1914). Cette approche ne paraît pas plus convaincre que les autres. André David proposera à son tour une autre filiation :

> « Madame Rachilde appartient plus au Romantisme qu'au Symbolisme [...] il convient de dire à son sujet qu'elle est une romantique fantasque et fantastique. Maurice Barrès la surnomma Mademoiselle Baudelaire, n'est-elle pas plus exactement Madame Edgar Poe ? Sans cesse tragique, elle s'apparente aux romantiques anglais par son goût de l'étrange, du surnaturel, et sa surprenante fantaisie[376] ».

---

371 Maurice Barrès, « Mademoiselle Baudelaire », *Le Voltaire*, 24 juin 1886. En 1887 étaient déjà parus, outre *Monsieur Vénus*, des titres aussi fameux que *Nono*, *La Marquise de Sade*, *La Virginité de Diane*...

372 Jean de Bonnefon, *La Corbeille de roses ou les Dames de lettres*, p. 143.

373 Marcel Coulon, « L'Imagination de Rachilde », *Le Mercure de France*, 15-IX-1920, p. 547.

374 Ibid., p. 552.

375 Ibid., p. 556.

376 André David, *Rachilde, homme de lettres*, p. 8.

Le dernier article qui paraîtra du vivant de Rachilde, en 1953, élargira l'éventail de ces filiations potentielles : « encore que nous ayons invoqué Baudelaire et que nous pourrions invoquer Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam[377] ».

Cette position particulière qu'occupe Rachilde dans la littérature, ne l'exempte pas pour autant d'essuyer des attaques. Paradoxalement, c'est contre son style que s'emportent les plus nombreuses critiques qui trouvent que cette virilité procède de trop d'effort et manque vraiment de spontanéité. Ainsi en 1893, Pierre Quillard relève les insuffisances du talent de Rachilde :

> « Il fallait pour les noter (les sensations) une rare perspicacité des sens, [...] et aussi d'indispensables et précieux dons d'écrivain. Encore ces dons sont-ils, pour Madame Rachilde précaires et comme gratuits : il advient qu'elle en soit privée tout à coup et que de surprenantes maladresses montrent clairement combien son talent est peu artificiel, mais primitif et loyal[378] ».

Pour appuyer cette affirmation, il cite un passage des *Vendanges de Sodome*, une nouvelle de Rachilde, dont la dissonance au milieu d'une prose qu'il estime parfaite, le choque : « les secrets dessous de la terre[379] ». Autre attaque qui met encore l'accent sur l'artificialité de son écriture, cette réflexion de Han Ryner dans *Le Massacre des Amazones.* Pour lui, l'œuvre de Rachilde hésite entre

> « perversité réelle et pose de perversité ; imagination amusante parfois, souvent absurde ; romantisme fougueux dans le mot, dans la phrase, dans la composition [...]. L'expression, chez Rachilde, est souvent évocatrice. Elle excelle à certains tableaux moitié de réalité, moitié de cauchemar et telles de ses pages sont des puissances frissonnantes, quoique l'artifice toujours soit visible[380] ».

Mais cette excellence qu'il lui reconnaît ne l'empêche pas pour autant de souligner la fragilité de son œuvre : « Je crois que, sans l'affolement d'un large édifice à construire, Rachilde éviterait plusieurs de ces sottises. [...] L'œuvre énorme de Rachilde s'effrite d'elle-même en fragments, dont quelques-uns restent debout dans notre esprit[381] ». Une obsolescence que reconnaît volontiers Gustave Kahn qui n'hésite pas à écrire que « après quelques romans et nouvelles médiocres, elle (Rachilde) s'est relevée d'un vigoureux effort à des fictions très romantiquement développées sur un fond de réalité exceptionnelle ou de vraisemblance rare[382] ».

Les critiques féminines ne s'intéressèrent que tardivement à l'œuvre de Rachilde. C'est sans doute pour cette raison que le portrait littéraire qu'elles donnent est sensiblement différent de celui brossé par leurs homologues masculins. Les premières analyses littéraires féminines apparaissent après 1920, au moment où la littérature féminine commence à se renouveler. Et ce n'est pas à son œuvre qu'elles s'intéressent mais seulement à la femme qu'elle est. Nombre de femmes de lettres et de critiques se sont plues au fil des années à croquer son portrait, comme Huguette Champy dans *La Française*. Ainsi en 1928, sous prétexte d'aller interviewer Rachilde

377 Gaston Picard, « Rachilde », *Larousse Mensuel* n°467, juillet 1953, p. 302.
378 Pierre Quillard, « Rachilde », *Mercure de France*, XII-1893, p. 326.
379 Ibid., p. 326.
380 Han Ryner, *op. cit.*, p. 18.
381 Ibid., p. 20.
382 Gustave Kahn, *La Revue*, I-IV-1901.

au lendemain de la parution du *Théâtre des bêtes*, elle décrit une femme misanthrope et protectrice des souris et des rats. Certaines de ses amies se complurent, comme Natalie Clifford-Barney dans son recueil de souvenirs *Aventures de l'esprit* (1929), à consigner les impressions que la romancière leur laissa :

> « *Rachilde, qui taillade une foule de ses sarcasmes, est douce envers les chauves-souris et les souris blanches, les soigne et les décrit avec un sens maternel qu'elle doit dérober à sa famille apparente. Sa vraie famille est un monde sous terre et sous eau dont elle émerge pour, avant d'en suffoquer, crier à tue-tête sa rage contre les humains*383 ».

De tels portraits n'aident en rien à la compréhension de l'œuvre de Rachilde, mais ils renseignent sur les centres d'intérêt de la critique féminine. Les comptes rendus littéraires viendront plus tard, en 1920 avec *Rachilde et la femme* que donna Louise Martial à la revue *Point et Virgule*. La même année Henriette Charasson consacrait une page entière à celle qu'elle avait secondée à la rubrique littéraire du *Mercure de France*. En 1934, *Corymbe* fait paraître une critique de Anna Denis-Dagieu intitulée *Rachilde et le Merveilleux*. La liste n'est pas exhaustive mais elle fait état des analyses les plus intéressantes. Il faudrait cependant mentionner l'article de Colette, celle-ci en 1904, tentait timidement de définir ce qui, chez Rachilde, lui plaisait et notamment dans « ce beau cauchemar de *La Tour d'Amour* ». Elle tentera de définir l'univers de la romancière par ces mots : « Toute cette horreur de solitude, d'épouvante, d'ivrognerie désolée, de folie, c'est pourtant Rachilde qui l'a rêvée384 ».

Si les critiques masculins se sont complus à insister sur cette virilité qui faisait l'originalité du style de Rachilde, les littératrices vont, au contraire, interpréter son écriture comme l'expression même de la féminité. Une féminité qui se différencie de celles des autres femmes de lettres par son fort accent de sincérité : « Sans faiblesse, sans souci de propagande, elle a, tout au long de son œuvre, exposé ses croyances, comme ses négations, sans autre *préoccupation que de rester vraie, c'est-à-dire elle-même. [...] Rachilde est une libérée. C'est* l'affranchie qui, hors de ses chaînes, se sent maîtresse de sa destinée385 ». Remy de Gourmont ne consignait pas autre chose dans son *Livre des Masques* : « Des pages comme *La Panthère* ou *Les Vendanges de Sodome* montrent qu'une femme peut avoir des phases de virilité, écrire [...] sans le souci des coquetteries obligées ou des attitudes coutumières, faire de l'art avec rien qu'une idée et des mots, créer386 ». On le voit, quel que soit le sexe des critiques, Rachilde est toujours distinguée du bataillon des femmes de lettres. Certaines n'hésiteront pas à écrire que « l'œuvre de Rachilde se détache, originale, et (est) d'une réelle valeur intrinsèque387 ». Anna Denis-Dagieu parlera de « la grande Rachilde » et de « son clair génie388 » dans son article consacré au

383 Natalie Clifford-Barney, *Aventures de l'esprit,* p. 167
384 Colette, « À propos de Rachilde », *La Revue Périgourdine* n°9, sept. 1904. p. 49.
385 Louise Martial, « Rachilde et la femme », *Point et Virgule*, 1920. p. 4-5.
386 Remy de Gourmont, *Livre des Masques* T.1, 1898, *Mercure de France* cité in E. Gaubert, *Rachilde*, p. 44.
387 Louise Martial, op. *cit*., 1920. p. 4.
388 Anna Denis-Dagieu, « Rachilde et le merveilleux », *Corymbe,* n° mai-juin 1934. p. 18.

merveilleux dans ses romans. En concevant le style de Rachilde comme la pure expression de sa féminité, il va de soi que ces critiques ne pouvaient lui reprocher aucune perversité. Et l'on pourrait reprendre cette réflexion de Francis de Miomandre qui définit bien la position des critiques féminines : « On préfère éperdument se suspendre aux hypothèses de perversité, de sadisme, de bizarrerie, d'étrangeté plutôt que d'y voir, tout simplement de l'intuition[389] ». Intuition, ce mot revient également souvent sous la plume de ces femmes de lettres, et notamment chez Anna Denis-Dagieu qui en fait la base même du merveilleux rachildien : « Avec sa seule intuition, Rachilde découvre des mondes cachés, elle entend les voix innombrables du silence[390] ». Et n'est-ce pas à cette même intuition que fait référence Colette lorsqu'elle écrit que Rachilde « entend la langue sacrée des bêtes, (et que) elle se souvient du temps [...] où la royale toison moirée couvrait [...] son corps[391] »? Seule Louise Martial n'emploiera pas ce vocable, même si, en récusant certains propos de M. Barrès, elle en donne la définition exacte. Alors que pour M. Barrès l'œuvre de Rachilde se limite « à une pornographie, à une série de tableaux risqués », Louise Martial voit au contraire que Rachilde, dans ces mêmes peintures de l'existence « les ayant captés, les tourne,[...], et les renvoie sur l'écran[392] ».

On retrouve là, à travers cette féminité, cette sincérité et cette intuition, la même définition que les critiques donnaient de la littérature féminine. Rachilde femme de lettres exceptionnelle certes, mais femme avant tout. La tentation fut grande pour nombre de ses consœurs de faire de cette championne de la féminité un précurseur du féminisme. C'est cette conclusion qu'en vient à formuler Louise Martial : Rachilde étant une femme bien consciente, elle n'a nullement besoin d'intuition ou même d'instinct pour restituer les tâtonnements de « l'embryon de la femme des temps nouveaux » qui, de ce fait, « avance en hésitant et se fourvoie[393] ». Elle suppose que la romancière « a une philosophie féminine raisonnée ou instinctive[394] », et n'hésite pas à prêter à celle-ci l'ambition d'avoir voulu faire « l'apologie de la volonté chez le sexe dit faible. [...] Car, qui dit volonté dit vaillance et femme forte est femme vraie. C'est à Rachilde que revient l'honneur d'avoir pressenti la femme en chemin[395] ». Si les critiques féminines insistèrent tant sur cette filiation, c'est qu'elles trouvaient de solides preuves dans son œuvre. Louise Martial, pour illustrer ses propos, citera bien sûr Raoule de Vénérande de *Monsieur Vénus* (1884) qui est à ses yeux « la pierre de touche des futures héroïnes fortes de Rachilde[396] », qui sont Éliante Donalger, figure centrale de *La Jongleuse* (1900), Basine, la princesse du *Meneur de louves* (1905), Magui des *Rageac* (1921) ou encore Marie Faneau dans *Le Grand Saigneur* (1922). Elle en arrivera à la conclusion que « l'œuvre de Rachilde est le

389 Francis de Miomandre, *L'Art Moderne*,9 mars 1903.
390 Anna Denis-Dagieu, op. *cit.*, p. 16.
391 Colette, « À propos de Rachilde », *La Revue Périgourdine* n° 9, sept. 1904, p. 50.
392 Louise Martial, « Rachilde et la femme », *Point et Virgule*, 1920, p. 5.
393 Ibid., p. 6.
394 Ibid., p. 6.
395 Ibid., p. 6.
396 Ibid., p. 7.

symbole de cette Ève future [...], de cette femme rampant d'abord aux pieds de l'homme, puis mesurant sa force, qui se lève et l'essaye[397] ».Cette idée n'est pas nouvelle : déjà en 1909, dans son essai intitulé *Voici la femme*, Aurel faisait fréquemment référence à *Monsieur Vénus* et classait son auteur parmi les féministes de la première heure : « À peine pourrait-on citer dans le haut féminisme, Rachilde qui a précisé dans Monsieur Vénus, cette révolte amoureuse contre la nature elle-même, contre le rôle de proie dévolu à la femme, ou plutôt contre l'aspect de la prise[398] ».

Cette filiation n'était pas pour plaire à la principale intéressée, et elle se défendit toujours d'être sympathisante de l'idéologie féministe. Sa carrière durant, elle cherchera par tous les moyens à se défaire de cette image de militante indissociable de son personnage. À maintes reprises, elle donnera son avis sur le féminisme afin que cesse cette méprise : « j'ai retourné le problème », répondra-t-elle à l'interview de Léo Paillet, « je l'ai retourné dans tous les sens et je me refuse à lui découvrir le moindre intérêt[399] ». Une réputation tenace qui rendit sans doute nécessaire la parution en 1928 de son pamphlet au titre provocateur : *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Une mise au point, on le voit, qui semblait nécessaire. Certaines littératrices, comme Louise Martial, s'écarteront de ces considérations pour reprendre à leur compte la tentative de filiation que fit la critique masculine : « Rachilde est avant tout un précurseur. Comme tel, elle déroute ses contemporains qui la classent tantôt parmi les romantiques à cause de son panthéisme, tantôt, et, tout à fait par erreur, car ses audaces ne sont que cérébrales, parmi les naturalistes ; enfin parmi les symbolistes[400] ». Cependant elle ne précise pas en quoi Rachilde est précurseur. De son côté, Henriette Charasson citera : « Laclos, Théophile Gautier (celui de Melle Maupin), Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isles-Adam et Ponson du Terrail[401] ». C'est d'ailleurs de cette seule critique qu'émanera le plus sévère jugement féminin, jugement qui n'est pas sans rejoindre certaine attaque masculine. Ainsi pour elle, l'œuvre de Rachilde se définit par « L'exaltation, le goût du morbide et de l'invraisemblable ; une curiosité du vice toute intellectuelle ; un satanisme assez naïf ; l'imagination vive et sans contrôle ; la haine du réalisme, même justifiée ; l'impossibilité d'observer la vie sous son vrai sens[402] ».

B)... et Colette

Si Rachilde se pose en précurseur de la littérature féminine, par son succès remporté avant 1900, elle n'est cependant pas la seule à se singulariser sur la scène littéraire. Colette connut un statut identique, même si la critique reprit nombre d'objections traditionnellement faites aux

397 Ibid., p. 5.
398 Aurel, *Voici la Femme*. *Préférences*, Paris, E. Sansot, 1909, p. 27.
399 Cité in Louise Martial, « Rachilde et la femme », *Point et Virgule*, 1920, p. 6.
400 Ibid., p. 5.
401 Henriette Charasson, « La Littérature féminine », *Vingt ans de littérature féminine*, T.2. p. 70.
402 Ibid., p. 70.

romans féminins. À l'inverse de Rachilde qui se distingue par une écriture "virile", Colette se caractérise par l'illustration des grands thèmes que développa l'ensemble de ses consœurs. Ses premiers succès, les *Claudine*, exploite la mode saphique du début du siècle. Quant aux premiers titres qu'elle signa seule, *La Vagabonde* et *L'Entrave*, ils passèrent inaperçus. Il faut attendre les années vingt pour voir ses romans véritablement critiqués, jusqu'alors la plupart des articles et comptes rendus publiés se limitaient au seul résumé de l'intrigue, ou se risquaient à clamer le talent de Colette, sans pour autant le justifier. Ainsi, en 1913, lors de la parution de *L'Entrave* : « Un volume nouveau de Mme Colette Willy, est un événement. Non [...] à cause de sa personnalité ou de sa situation, mais à raison du talent dont il doit être la manifestation. [...] Colette a mieux encore que du talent, elle a un talent[403] ». Cette affluence de critiques, après la guerre, correspond à la gloire naissante de Colette, c'est-à-dire à la publication de *Chéri*, roman « qui occupe le premier rang de l'impressionnisme[404] ». Avant cette date, « au moment où la guerre éclate, le talent de Colette fait peur encore. Le souvenir des Claudine, du divorce clabaudé, de la « déclassée » faisant du music-hall, pèse sur le jugement des timorés[405] ».

En 1905 pourtant, J. Charles-Ernest tentait une timide analyse du style de Colette, analyse où après avoir jugé « d'une insupportable prétention et extrêmement factices » les *Dialogues de bêtes*, il concédait à cette jeune romancière « un sensualisme délicat et parfois poétique, le sens de la nature[406] ». Des observations qui seront reprises et amplifiées par les critiques qui lui succéderont. Jean de Gourmont poussera l'analyse encore plus loin : « une œuvre lyrique, un poème où la sensibilité la plus sensible se cristallise esthétiquement en intellectualité », n'hésitant pas à écrire que « Ce style dont on pourrait dire, [...] ce qu'on a dit à propos de celui de Rimbaud, qu'il est une synthèse émotive intéressant à la fois tous les modes de sentir[407] ». Il faudrait également citer l'analyse de Buenzod qui, en 1941, pensait de la romancière : « Qu'elle est animale, instinctive, éperdument sensuelle [...]. Tout est vrai de ce que l'on peut dire de la nature. La nature [...] est toute elle-même dans chaque instant. Ainsi que Colette[408] ». Cette nature qui fera oublier à certains critiques, comme Thierry Maulnier, qu'elle n'est pas le seul thème développé par Colette, car il n'hésitera pas à affirmer que « Il est donc admis que Colette est d'abord un écrivain de la nature, un écrivain de la campagne ; et en effet personne n'a connu comme elle les fleurs, les bêtes[409] ». Une idée reprise en 1954, par Jean Tortel : « Elle ne parle que de ce qu'elle connaît. Du jardin plein de surgeons et d'abeilles lourdement bourdonnantes sur les rosiers vivaces, du plaisir à marcher dans les champs mouillés,

403 *La Revue hebdomadaire* du 31-10-1913. Article contenu dans le dossier *Colette* de la Bibliothèque Marguerite Durand, le titre et le nom de l'auteur n'ont pas été reportés.
404 Léon Pierre Quint, « Chéri », *Le Temps*, 8-IV-1926.
405 Gérard Bauer, « La Vivante prose de Mme Colette », *Le Capitole*, 25-XII-1924, p. 125.
406 J. Charles-Ernest, L*a Revue bleue*, 7-X-1905, T.4, p. 474.
407 Jean de Gourmont, « Chéri », *Le Mercure de France*, 1-IV-1926, p. 145.
408 Emmanuel Buenzod, *Une époque littéraire : 1890-1914*, p. 149.
409 Thierry Maulnier, *Introduction à Colette*, p. 14.

de la chambre que l'ombre approfondit, du chat qui se soulève...[410] ». Ce rapide aperçu permet de voir quelles caractéristiques de l'écriture de Colette ont été retenues : sensualité et nature. Des particularités qui n'ont rien d'original puisque ne sont répétées là que les spécificités de la littérature féminine. En 1925, Paul Reboux écrit que « dans le style de Colette, on sent la joie d'écrire, comme, dans le bondissement d'un animal [...] on sent la joie de vivre[411] ». Et cette sensibilité paraît devenir le passage obligé, comme la perversité chez Rachilde, pour tout critique qui veut rendre correctement compte d'un titre de Colette. André Rouveyre, résumant *La Fin de Chéri*, finit son article en soulignant la « curiosité du monde physique » et la « poursuite des sensations les plus animales[412] » qui font le talent de la romancière. En 1942 encore, Ramon Fernandez écrit que « chez Colette, la recherche de la sensation verbale est subordonnée à la recherche de la sensation réelle par l'évocation du mot[413] ». Jean Tortel ne manque pas de reprendre encore une fois tous les poncifs de la littérature féminine lorsqu'il affirme que l'œuvre de Colette, c'est avant tout « la présence réelle du désir reconnue, regardée en face [...]. Colette a retrouvé un certain paganisme essentiel -nul panthéisme, nul romantisme- et nous fait accepter l'évidence. [...] Nous sommes au milieu de la vie naturelle qui est merveilleuse et triste[414] ».

Sensualité, nature, paganisme... On peut s'étonner que Colette, ainsi définie, ait réussi à se distinguer de cette littérature féminine dont elle ne semble que reprendre ses caractéristiques. Pour expliquer ce succès il faut sans doute rappeler qu'elle connaît ses premiers succès dans le courant des années vingt, quand l'écriture féminine s'essouffle et ne peut plus renouveler le « romantisme féminin » de ses débuts. Cette hypothèse trouve confirmation dans le fait que l'écriture de Colette est à maintes reprises jugée instinctive, un qualificatif qui revenait également pour définir la littérature féminine. En rendant compte de l'ouvrage de Robert-Gigl, *Colette*, Jean de Gourmont parle en 1926 de « cette synthèse émotive, une sorte d'instinct primitif resurgi et qui a la sûreté de l'instinct animal[415] ». Déjà en 1925, Paul Reboux, dans son analyse *Colette ou le génie du style*, constatait que « Colette écrit comme elle sent. Et son style a cette sorte de sûreté qui est le propre de l'instinct[416] ». En 1954, Maulnier parle de son « univers sensible, (son) amoralisme instinctif, animal », concluant que « avec elle, nous sommes du côté féminin, à l'envers du décor [...] tandis que l'homme est là-bas en face de nous[417] ». Ayant connaissance de ces éléments, certaines critiques verront en Colette une romancière « entièrement serve de sa condition[418] » féminine. En 1953 encore, dans *Le Figaro littéraire*, Raymond Queneau écrira :

410 Jean Tortel, « Un certain paganisme essentiel », *Cahiers du Sud*, octobre 1954, p. 438.
411 Paul Reboux , *Colette ou le génie du style*, p. 9.
412 André Rouveyre, « La Fin de Chéri », *Mercure de France*, 15-V-1926, p. 152.
413 Ramon Fernandez, « Un Matérialisme sensualiste », *Nouvelle Revue française*, 19-III-1942, p. 146.
414 Jean Tortel, *op. cit.*, p. 438.
415 J. de Gourmont, « Chéri », *Mercure de France*, 1-IV-1926. p. 145.
416 Paul Reboux, *op. cit.*, p. 59.
417 Thierry Maulnier, *Introduction à Colette*, p. 66.
418 Emmanuel Buenzod, *Une époque littéraire : 1890-1914*, p. 152.

> « Colette a su exprimer la sagesse latente. Fait à peu près unique dans l'histoire des lettres et des idées, une femme a su exprimer les principes d'une sagesse authentiquement féminine. Non, d'ailleurs, une sagesse pour les femmes, mais cette réflexion qui est libération et qui, comme le dit Simone Beauvoir à la fin du *Deuxième sexe*, rendra possible que « par-delà leurs différenciations naturelles, hommes et femmes affirment sans équivoque leur fraternité »[419] ».

C'est sans doute pour cette raison que l'ensemble de la critique ne retient de son œuvre que ce qui a trait à cette nature. Ce qui est fort pratique pour trouver une filiation littéraire à Colette. Ramon Fernandez n'hésite pas à comparer Colette à F. Mauriac chez qui aussi « les sensations isolées et les affections s'imposent à son imagination plutôt que les lignes et les structures ». Plus loin, il affirme « il y a du Théocrite chez Colette, et de quoi rappeler les chants de la terre et des cieux de la latinité[420] ». Théocrite, c'est bien la référence qui revient le plus fréquemment lorsqu'il s'agit d'affilier Colette : « Il semble qu'il ait fallu l'attendre pour que la littérature française possédât enfin ses Bucoliques ou son Théocrite[421] », écrira Th. Maulnier.

Mais cette image de Colette comme héritière du romantisme féminin ne rencontre cependant pas l'unanimité. Certains, comme ce même Th. Maulnier, soulignent que

> « *La grande partie de son œuvre est, au contraire aimantée vers une vie citadine et même mondaine, vers la jungle des salons, l'arène fascinante de la scène, la bohème épuisée, courageuse et terriblement petite-bourgeoise des coulisses [...] la gravité des plaisirs que l'on nomme, à la légère, physiques, et des occupations que l'on nomme à la légère, frivoles*[422] ».

D'autres objections viendront brouiller quelque peu les lignes de ce portrait si soigné. Si la dimension féminine de l'œuvre de Colette ne paraissait faire jusque-là aucun doute, en 1942, Ramon Fernandez remet en question cette évidence : « J'avouerai qu'à mon sens le style de Colette ne ressemble pas du tout à celui de la plupart de ses contemporaines[423] ». Pourquoi ? Parce que, pour lui : « Tantôt la femme écrivain choisit l'interprétation précieuse, en raffinant sur les mots, en fuyant la réalité dans les mots ; tantôt elle se complaît dans un impressionnisme de croquis sans chercher à coordonner les lignes, ni à leur donner [...] une substance[424] ». Alors que Colette dépasse cette préciosité et cet impressionnisme, il affirme que toute son originalité tient dans son style qu'il définit ainsi : « C'est cette union de la santé du muscle syntaxique et de la délicatesse sensorielle de certains mots [...]. Style de gourmet, qui ne prend les mots que bien à point, mais aussi style de gymnaste, aux rebondissements souples, aux élans joliment freinés[425] ». Colette leur semble à ce point féminine qu'elle constitue un cas à part dans cette littérature féminine. Loin de subir sa nature, elle a au contraire réussi à la dominer et à en exploiter les meilleurs éléments. L'accueil de l'œuvre de Colette ne peut être pleinement compris si l'on passe sous silence les attaques que lancèrent ses détracteurs. Tous reprochent à Colette

---

419 Raymond Queneau, « Sagesse authentiquement féminine », *Le Figaro littéraire*, 24 janvier 1953. p. 7.
420 Ramon Fernandez, *op. cit.*, p. 148.
421 Thierry Maulnier, *op. cit.*, p. 15.
422 Ibid., p. 16.
423 Ramon Fernandez, *op. cit.*, p. 149.
424 Ibid., p. 149.
425 Ibid., p. 149.

cette sensualité qui leur a toujours semblé immorale sous la plume d'une femme. En 1908, Eugène Gilbert écrit dans *La Revue des Deux Mondes* que « Ce n'est pas sans un regret mélancolique que nous voyons de grands talents donner la consécration de leur autorité à des audaces de plume[426] ». Dans son article « Les Valeurs humaines », Henriette Charasson se fait le porte-étendard de ces protestations que soulève la prose de Colette. Cette critique cite Gonzague Truc qui, dans *Balzac*, marque nettement « les limites » de l'art de Colette, il souligne chez elle « une de ces hérésies d'ordre moral, sinon religieux qui ont toujours [...] leurs répercussions sur l'art[427] ». Dans *La Nouvelle Lanterne*, René Planhol exécute en dix-huit pages ce qu'il appelle « *l'art déplaisant de Mme Colette* » regrettant que l'être mental et moral de Colette paraisse si « *rudimentaire* ». Il n'hésite pas à écrire que :

> « Ce qu'elle nous enfante avec complaisance, ce sont des êtres, non pas même asservis, mais réduits à leur seule impulsion élémentaire. [...] On nous leurre en attribuant à l'art de Mme Colette la vertu de justesse et de propriété. Cet art, surtout se révèle à la longue terriblement monotone [...]. L'instinct de Mme Colette la porte à rapetisser tout ce qu'elle touche[428] ».

Autre diatribe, celle de Philippe Amiguet qui, à la fin de son article fait directement allusion au succès que connaît alors Colette : « Notre époque est indulgente. Elle court au plus facile et se fiche de l'échelle des valeurs. Mais attendons le jugement des siècles qui remettra chacun à sa place[429] ».

Les femmes de lettres, en revanche, n'ont pas attendu les années cinquante pour manifester leur intérêt et saluer le talent de leur consœur. À commencer par Rachilde qui, dès les premiers romans de Colette s'enthousiasme et l'inscrit au nombre des rares femmes qu'elle apprécie. Des *Claudine*, dont elle connaît le véritable auteur, elle écrira que cette série est « l'œuvre la plus extraordinaire qui puisse éclore sous la plume d'une débutante, elle promet plus que la gloire à son auteur : *le martyre*[430] ». En 1910, dans son compte rendu de *L'Ingénue libertine* : « Colette, vous n'êtes ni ingénue, ni libertine et vous devez rester bonne, car les femmes de génie doivent être douces pour humilier les autres qui sont amères comme toute la mer à boire...[431] ». Si Rachilde ne s'était jusque-là attachée qu'à la seule personne de Colette, elle va lors de son compte rendu de *L'Entrave* en 1913, s'intéresser à son écriture qui lui paraît exceptionnelle : « Quoi qu'elle fasse, quoi qu'elle dise, on a la sécurité. La justesse de son geste et le rythme de son style lui servent de balancier[432] ». Elle ne sera pas la seule à l'applaudir ; à ses louanges se joindront celles d'autres consœurs, comme Anna de Noailles, dans un texte intitulé *Éloge* : « L'extraordinaire talent de Madame Colette me semble sans rival[433] ». Cependant si

---

426 Gilbert, « Dix ans de roman français », *Revue des Deux Mondes*, 1908, cité in *Le Capitole*, 24-XII-1924, p. 125.
427 Henriette Charasson, « D'Émile Zola à Mme Colette », *L'Ordre*, 12-X-1933.
428 Cité in Henriette Charasson, *op. cit*.
429 Cité in Henriette Charasson, « D'Émile Zola à Mme Colette », *L'Ordre*, 12-X-1933.
430 Rachilde, compte rendu *Claudine à l'école*, « Les Romans », *Mercure de France*, V-1900. p. 475.
431 Rachilde, compte rendu *L'Ingénue libertine*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-I-1910, p. 107.
432 Rachilde, compte rendu *L'Entrave*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-XII-1913, p. 587.
433 *Lettres à ses Pairs* p. 59. Article paru initialement dans *Le Capitole*, 25 décembre 1924.

l'écriture de Colette ne rencontre pas l'unanimité auprès de la critique masculine, elle ne la trouve pas non plus auprès de ses consœurs, ainsi Henriette Charasson, qui ne manquera jamais l'occasion de souligner les faiblesses de style de Colette. Que lui reproche-t-elle ? « Elle a souvent gâté ses lucides dons d'analyste en écrivant pour plaire, en pipant ses souvenirs, en flirtant avec son lecteur ; elle dose alors, sans souci de l'âpre vérité psychologique, un mélange de pudeur factice, de sensualité roublarde et de sensiblerie dont le charme est immédiat[434] ». À ces défauts vient s'ajouter cette réflexion au sujet toujours de son écriture qui est pour elle « nullement spontanée, quoi qu'on croie, ni dans son admirable style travaillé, ni dans ses analyses personnelles[435] ».

L'une des premières à s'intéresser à Colette, fut, on l'a vu, Rachilde. Il est intéressant de revenir à ses comptes rendus dans la mesure où il semble qu'elle fait été la première à avoir imprimé à Colette l'image de romancière animalière. Nous ne sommes pas loin de l'héritière du romantisme féminin de la critique masculine. C'est sur cette seule facette que le portrait donné par les littératrices diffère de celui brossé par la critique masculine. Au fil des analyses, ce trait romanesque va gagner en importance au point d'occulter totalement toute autre originalité de l'œuvre de Colette. Rachilde fait son compte rendu sur les *Dialogues de bêtes* qui paraît au *Mercure de France* en 1904, y applaudissant ces « histoires de chats, racontars du foyer, histoires de chien, intimités des petites scènes conjugales », brossant des portraits flatteurs de ces étonnants personnages que sont « le chat [...] qui a des idées sur ce qu'il pouvait déjà perpétrer au temps qu'il était un égoïste dieu du côté de Memphis » et Toby-chien avec sa « naïve jobardise[436] ». Quel regard porte la « patronne du *Mercure* » sur cette jeune romancière ? « Mme Colette Willy nous dévoile une âme naïve et une complexité cérébrale, bien curieuse. Elle est femme de lettres par le choix du détail, littérateur par la nouveauté, un brin précieuse, de la métaphore et simplement femme tout court dans son admiration pour ses bêtes[437] ». En 1916, dans les dernières années où Rachilde fut critique littéraire, elle donne encore son point de vue sur *La Paix chez les bêtes* : « Ce sont les meilleures pages de l'auteur des Claudine sur les animaux, les charmeurs ou les déshérités. On voit passer nos amis les chiens et nos amies les chattes qui sont ce qu'il y a de plus traître dans la femme... Ainsi soit-il, ô Colette ![438] ». C'est à ce même talent animalier que ses consœurs, Anna de Noailles et Lucie Delarue-Mardrus rendront hommage. Ainsi la comtesse de Noailles voudra « saluer en elle l'observatrice unique des animaux familiers et farouches[439] ». Quant à Lucie Delarue-Mardrus, Colette est pour elle la romancière des bêtes, titre qu'elle lui décerne et qui est celui de son article :

---

434 Henriette Charasson, « La Littérature féminine », *Vingt ans de littérature féminine*, T.2. p. 75.
435 Ibid., p. 75.
436 Rachilde, compte rendu *Dialogues de bêtes*, « Les Romans », *Mercure de France*, IV-1904, p. 181-182.
437 Ibid., p. 181.
438 Rachilde, compte rendu *La Paix chez les bêtes*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-VI-1916. p. 501-502.
439 Anna de Noailles, « Éloges », *Le Capitole*, 25 décembre 1924.

> « Seuls, St François d'Assise et Colette auront voulu les bêtes comme Dieu les avait faites, St François pour leur parler, Colette pour les écouter. [...] La grande nouveauté de Colette c'est d'avoir donné aux animaux le langage qu'ils devraient avoir s'ils n'étaient pas nés muets. [...] L'honneur de Colette et sa grande nouveauté, répétons-le, c'est d'avoir assez adoré, respecté la nature pour faire en sorte que ses chiens et ses chats, s'ils parlent, parlent du moins « chien » et parlent du « chat », jusqu'à nous donner l'impression d'un langage encore jamais entendu sur cette terre[440] ».

Jusqu'à Gérard d'Houville qui, lors de la parution de *La Chatte* en 1933, rendra hommage à un écrivain animalier, se risquant dans le compte rendu qu'elle fit pour *Le Figaro* à comparer le roman de sa consœur aux contes de Mme d'Aulnoy qui écrivit *La Chatte blanche*[441].

Cette facette de l'œuvre de Colette qui a paru mineure à la critique masculine et qui est importante aux yeux des littératrices ne contredit nullement ce génie que tous lui reconnaissent et font résider dans son style. Ce génie, Anna de Noailles tente de le définir dans *Le Livre de ma vie*, biographie dont il convient de citer ces quelques lignes :

> « Autorisez-la à faire usage d'un dictionnaire entier, elle y creusera son gîte, produira [...] une œuvre succulente, sanguine, végétale [...]. Ne lui accordez plus que l'emploi de quelques adjectifs, Colette les disposera d'une main si habile à construire, que le monde viendra se refléter en eux [...]. Colette, dès qu'elle écrit [...] sait fonder une contrée, élever des villes, susciter la mer et le ciel variés. À l'égal du Nil déifié, elle rend fertile et vivace le feuillet aride, fait croître des récits envahissants, tentateurs et redoutables par leur active présence[442] ».

Autre hommage, celui de Suzanne Normand qui fait, en 1926, dans le *Figaro* la critique de *La Fin de Chéri*. Après avoir retracé l'intrigue de ce tragique roman, elle clôt sur :

> « Pitié ? Cruauté ? lequel de ces deux vocables convient au génie de Colette ? L'un et l'autre, sans doute, en leur dualité siamoise ; il faudrait, sur son œuvre, les inscrire en lettres aussi coupantes, aussi irradiantes que le diamant, dont cet original génie a la dureté, la splendeur, et la matière incorruptible »[443].

En 1938 encore, lors de la représentation de *Duo* au théâtre, Germaine ne pourra s'empêcher de faire référence au style inimitable de Colette, à son « écriture parfaite, ronde et parfumée, jonglerie magique de sensations et d'harmonie[444] ». Elles s'accordent également à reconnaître ce paganisme et cette sensualité que souligna la critique masculine, sans doute parce qu'elles exploitaient toutes cette veine, à commencer par Anna de Noailles, Gérard d'Houville et Lucie Delarue-Mardrus. Rachilde, dans le compte rendu qu'elle donna de *La Retraite sentimentale* en 1907, y fait allusion :

> « De la pourriture des feuillages et des cadavres vous savez extraire le parfum persistant de la terre nourricière, de celle qui ne tourne que pour mieux bercer les morts, et vous avez su mieux qu'aucun autre poète dire les paroles sacrées, dont la vieille humanité a besoin pour se rappeler l'aurore de ses vertus[445] ».

---

440 Lucie Delarue-Mardrus, « Colette et les bêtes », *Le Capitole*, 25 décembre 1924.
441 Gérard d'Houville, « De la blanche à la grise », *Le Figaro littéraire*, 17 août 1933.
442 Anna de Noailles, *Le Livre de ma vie*, Paris, Hachette, 1932. p. 61.
443 Suzanne Normand, « La Fin de Chéri », *Le Figaro*, 2-VI-1926.
444 Germaine Grey, « Toute la magie de Colette sur une scène dans un tragique *Duo* », *Minerva*, 19-XI-38.
445 Rachilde, compte rendu *La Retraite sentimentale*, « Les Romans », *Mercure de France*, 1-II-1907, p. 114.

Outre ce paganisme, certaines évoqueront son don d'observatrice « cette lucidité un peu cruelle, cette vision si nette des êtres et des choses, cette mystérieuse entente avec la nature qui toujours nous enchante[446] ». Lucie Delarue-Mardrus résume cependant cette disposition par cette formule lapidaire : « Madame Colette nous apporte dans ses livres le sang de l'homme[447] ». Quant à Anna de Noailles elle dira en 1925 : « Et si, empli de gratitude envers la donatrice, on contemple avec elle le monde qu'elle nous découvre, il est équitable de s'arracher à cette fascination pour suivre le génie de Madame Colette dans sa connaissance de la créature humaine[448] ». Il faudra attendre l'analyse d'Elsa Triolet, en 1943, pour véritablement définir son univers particulier et sur ce qui fait sa véritable originalité : « Le monde de Colette limité, dirait-on, à elle-même, à ses amis, sa soif, son désir, sa fille, ses habitués, ses bêtes, ce monde s'agrandit démesurément par ce que Colette a de divin, par sa pénétration, son expérience fabuleuse des hommes, des bêtes, par sa sagesse de serpent[449] ».

C) Rachilde et Colette : une cordiale animosité ?

Ce n'est ni au hasard ni même à son intuition que Rachilde doit d'avoir découvert le véritable auteur des *Claudine*, mais seulement aux excellentes relations qu'elle entretenait avec Willy. C'est notamment à elle que Willy s'adressera pour assurer la publicité nécessaire au lancement de *Claudine à l'école* (1900). Celui-ci paraît être un habitué de ses mardis auxquels il ne manquera pas d'être accompagné de Colette, et c'est au cours d'une de ces réunions que les deux femmes se lièrent d'amitié. Il semble que ce soit leur origine provinciale qui les ait rapprochées, de même le fait que leur père respectif ait été militaire de carrière. De treize ans son aînée, Rachilde eut tôt fait de prendre sous sa protection cette jeune femme ; la "patronne" ira même jusqu'à la défendre contre la réputation de bourgeoise que lui fit Francis Jammes dans sa préface des *Sept dialogues de bêtes*. Dans le compte rendu qu'elle donna de ce même recueil, Rachilde écrira : « Il faut l'avouer une bonne fois [...], nous ne tenons pas à être d'honnêtes gens à la façon provinciale[450] ». Et l'on pourra interpréter ce « nous » comme un collectif, car il se trouve que Rachilde eut également à subir pareil quolibet de la part de Verlaine. De son côté, Colette acceptera cette amitié, flattée de voir cette romancière au faîte de sa gloire s'intéresser à elle : « Dites, est-ce que je pourrais venir vous voir dimanche, ou lundi, parce que mardi nous partons pour Versailles... [...] Voilà que j'ai la veine de vous plaire un peu, laissez-moi le temps

446 Germaine Grey, *op. cit.*
447 Lucie Delarue-Mardrus, « Colette et les bêtes », *Le Capitole*, 24 décembre 1924.
448 Anna de Noailles, « Éloges », *Le Capitole*, 24 décembre 1924.
449 Elsa Triolet, « La Voix de nos maîtres ou les Forces intérieures du roman », *Confluences*, juillet 1943.
450 Rachilde, compte rendu *Sept dialogues de bêtes*, « Les Romans », *Mercure de France*, I-VII-1905. p. 104. Colette la remerciera de cette critique : « *Merci, chère Rachilde, pour mes bêtes et pour moi […]. Vous me convainquez, bête intelligente que vous fûtes toujours, que le monde irait beaucoup mieux, s'il ne portait que des gens comme vous, et comme moi* ». Voir le manuscrit 10.165 du fonds J. Doucet.

de vous aimer de plus près et de vous voir souvent la saison prochaine »[451]. Une réelle complicité semble donc rapprocher les deux femmes, car Rachilde, au moment de rendre compte de *Claudine à l'école*, dut écrire ou demander à Colette la permission de la citer. Demande à laquelle la jeune femme répondit par un « Fichtre non, il ne faut pas me nommer dans Claudine! Raisons de famille, convenances, relations, patati, patata -Willy tout seul ! À Willy toute cette gloire![452] ». Rachilde respectera donc la volonté de son amie, s'autorisant, malgré tout, certaines allusions suffisamment explicites pour ceux qui connaissaient les procédés d'écriture de Willy : « Que par un tour de force de son seul esprit [...] Willy le boulevardier, le potinier, le brillant auteur et le plus délicat des virtuoses ait créé ce personnage de Claudine ou qu'il ait réellement cueilli ces pages des mains aimées d'une femme...[453] ». Il faut dire que le principal intéressé lui-même ne cachait pas la part active qu'avait prise Colette dans ce roman, aimant à répéter quand on le félicitait : « Mais vous savez que cette enfant m'a été précieuse ?[454] ». Sans doute la « patronne » du *Mercure* aurait-elle voulu mentionner le nom du véritable auteur, par goût du scandale peut-être -*Claudine à l'école* écrit par une femme étant autrement plus savoureux que par le boulevardier Willy- ou tout simplement parce qu'elle jugeait Colette digne d'être connue et reconnue du grand public comme une audacieuse femme de lettres. D'ailleurs Rachilde l'encourage à écrire, comme le révèlent ses comptes rendus enthousiastes et surtout ces remerciements que Colette lui adressa dans le courant de l'année 1904 : « Je suis très flattée, je vous jure, d'être traitée en homme-de-lettres et de m'entendre dire par vous « j'aime ça et ça, et j'aime moins autre chose »[455] ». Quelques lignes qui nous renseignent assez bien sur leur relation à cette époque et sur l'origine de cette émulation que chercherait toute son existence durant à retrouver Colette auprès de ses autres consœurs de lettres. Est-ce également à Rachilde que Colette doit son opinion sur la littérature féminine ? Sans doute puisqu'elle tira une grande fierté à être traitée en « homme de lettres », ce qui confirmerait le fait qu'elle chercha sa carrière durant à s'abstraire de sa féminité pour continuer à mériter cette qualification, elle semble d'ailleurs y tenir beaucoup comme le confirment ces félicitations qu'elle envoya à Rachilde au sujet de sa nouvelle *Le Cheval qui rêve* : « Il n'y a encore que vous qui soyez digne des bêtes. Et personne n'écrit aussi « mâle » que vous[456] ». Mais leur opinion sur la littérature féminine n'est pas le seul point sur lequel elles s'accordent ; les animaux, comme thématique romanesque, comme y fait référence ce billet, paraît également les rapprocher. Si l'image de Colette comme écrivain animalier est passée à la postérité, celle de Rachilde en revanche fut ignorée. Rachilde a pourtant cultivé tout au long de ses œuvres une veine animalière, qu'il s'agisse de nouvelles dont

451 Colette, *Lettres à ses Pairs*, p. 45, lettre à Rachilde, datée approximativement 1900.
452 Lettre à Rachilde, datée du 29 mars 1900, citée par Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, p. 43-44.
453 Rachilde, *Claudine à l'école*, « Les Romans », *Mercure de France*, V-1900, p. 474.
454 Colette, *Mes apprentissages*, T.2, p. 1231.
455 Colette, *Lettres à ses pairs*, lettre à Rachilde, datée 1901-1904 (?), p.47.
456 Ibid., lettre à Rachilde, datée fin juin 1907, p.47.

la plus célèbre est *La Panthère*[457], ou de romans comme *L'Animale* (1893), *Le Meneur de Louves* (1905), *Notre Dame-des-rats* (1931), de rares poèmes qu'elle donna, comme dans *Survie* où l'on peut lire « Le Grand flambé », quatrains sur le papillon du même nom. Même si cette veine n'est que secondaire dans son œuvre, les animaux n'ayant jamais le premier rôle, il n'est pas exclu que celle-ci ait encouragé Colette à exploiter cette thématique. Une hypothèse que confirmerait cette dédicace « À Rachilde » du premier des *Dialogues de bêtes*, « Sentimentalités », que Colette fit lors de sa parution en 1904 au *Mercure de France*. Et il n'est pas non plus exclu que Rachilde n'ait pas aidé à l'insertion dans les pages du *Mercure de France* les premiers textes de son amie.

Si cette place de confidente qu'occupe Rachilde au sein du couple Gauthier-Villars, lui permet de connaître la vérité quant à la naissance de *Claudine à l'école*, celle-ci va s'avérer des plus délicates à mesure que les relations vont se dégrader entre les Gauthier-Villars. Leur rupture imminente va sans doute pousser Rachilde à choisir son camp, du moins dans les premiers temps à essayer de temporiser les tensions entre les deux époux. En 1907, Willy vend à Vallette les droits de *Claudine en ménage*, sans que Colette soit au courant de cette cession. À la même époque, celle-ci fait paraître *La Retraite sentimentale* au *Mercure de France*, et signe avec cette même maison d'édition un contrat pour la publication des six premiers textes des *Vrilles de la vigne*. Ne doit-on pas voir là une volonté d'équité de la part des Vallette qui, à aucun moment, ne voulaient prendre parti ou favoriser l'un des deux époux sur le plan littéraire et financier ? Rien ne permet néanmoins de l'affirmer. Même si son divorce en 1907 et ses débuts sur les planches éloignent Colette de la sphère littéraire parisienne, elle ne continue pas moins de correspondre avec Rachilde et de se confier : « Hélas, Rachilde, vous me connaissez, vous savez que je suis capable de jouer la pantomime à poil, mais non de franchir certaines portes, de flatter certaines gens ou de me faire présenter à eux, de forcer certaines admirations, certaines sympathies...[458] ». Et Rachilde de rendre compte avec le même enthousiasme des romans de son amie, comme en 1913 *L'Entrave*, titre dont elle rend compte en une page et demie. Bien plus qu'un avis sur ce roman, les lignes qu'elle lui consacre sont un vibrant plaidoyer en faveur de leur auteur et de sa nouvelle existence de « saltimbanque », sa liaison avec Missy, que juge scandaleuse la morale de l'époque.

> « Je crois qu'on est toujours digne quand on mène sa vie avec intensité, sans hypocrisie ni concession. La société a inventé des entraves et des lois que l'humanité n'a pas à sanctionner par son obéissance ou sa peur du bâton. Nous devons d'abord obéir à nos lois intérieures qui sont nos instincts et qui viennent de bien plus loin que nous[459] ».

Journaliste et mariée à Henry de Jouvenel, Colette n'en oublie pas pour autant Rachilde, comme tendrait à le prouver cette carte postale qu'elle lui écrira en 1917, lors d'un séjour en Italie, et au

457 Rachilde, « La Panthère », *Le Mercure de France*, 15-VI-1907, p. 668-683.
458 Lettre du 2 janvier 1909 citée par Geneviève Dormann, *Amoureuse Colette*, p. 128.
459 Rachilde, compte rendu *L'Entrave*, « Les Romans », *Mercure de France*, I-XII-1913. p. 588.

dos de laquelle elle se plaindra de n'avoir pu envoyer « L'Hermaphrodite endormi ». Rachilde suivra sans doute de très près la carrière de Colette, sa nouvelle existence de baronne de Jouvenel, son entrée au *Matin*. C'est à la suite des textes que Colette donnera à ce journal que Rachilde lui prédira en 1918 : « Colette, vous serez demain le plus grand des journalistes qui savent écrire460 ».

Pourtant, lorsque Colette quitte la scène, elle ne se rapproche pas pour autant de Rachilde. Il semble que ce soit après la Première Guerre mondiale que les relations entre ces deux femmes se soient dégradées. Pour preuve, ces lignes consignées dans les *Cahiers bleus* de Liane de Pougy qui rendent compte d'une entrevue de la demi-mondaine et de Rachilde : « Nous avons [...] la même opinion sur Colette Willy, son insincérité, ses simagrées, son talent cependant et son infernale méchanceté461 ». Comment expliquer ce changement ? Rien au cours de cette période ne paraît expliquer pareille opinion ; rien, si ce n'est le mariage de Colette avec Henry de Jouvenel. Par ce mariage Colette devenait baronne, et accédait à une classe supérieure à la sienne. Une ascension dans la hiérarchie sociale qui n'était pas du goût de Rachilde, comme elle l'avait déjà montré lors du mariage de la courtisane Liane de Pougy avec le prince de Ghika. Avant qu'elle ne devînt princesse, celle-ci était accueillie à bras ouverts lors des mardis de la "patronne" du *Mercure de France*. Rachilde, qui cultivait le paradoxe et déclarait à qui voulait l'entendre aimer mieux les putains que les bourgeoises, exprima alors sa déception dans les termes suivants : « Il me plaisait de la recevoir quand elle était courtisane, mais depuis qu'elle est princesse, je ne veux plus la voir462 ». La principale incriminée fit amende honorable en confessant un soir : « Rachilde, permettez-moi de vous présenter le petit mari que Dieu m'a donné, et que je ne mérite pas463 », ce qui lui permit de revenir tous les mardis au *Mercure de France*. Amende honorable que ne fit jamais Colette.

Une autre hypothèse pourrait justifier ce revirement de sentiments : la jalousie. Jalouse du titre nobiliaire de sa consœur de lettres certes, mais sans doute également de ses succès littéraires. C'est en 1920, à la fin septembre que Colette est nommée Chevalier de la Légion d'honneur, son nom devait circuler depuis un certain temps déjà dans les milieux littéraires. Sans doute fut-elle outrée que Colette, de treize ans plus jeune qu'elle, reçut avant elle pareille distinction. D'où ces propos échangés avec Liane de Pougy. Et c'est en ce sens que vont les paroles que rapporte Léautaud dans son *Journal Littéraire* :

> « Elle (Rachilde) est indignée de la décoration de Colette Willy. Elle me dit : « Certes, elle a eu beaucoup de talent. Elle n'en a plus aucun. Le petit Rostand en a plus qu'elle... Elle est jolie, leur Légion d'honneur, avec toutes les putains à qui on la donne. C'est simple, on décore ceux qui amuse le public »464 ».

460 Lucie Delarue-Mardrus, « Colette et les bêtes », *Le Capitole*, 25-XII-1924, p. 132.
461 Liane de Pougy, *Mes cahiers bleus*, 22 février 1920, Paris, èd. Plon, 1977. p. 101.
462 André David, « le Mercure de France, entre les deux guerres », *La Revue des Deux Mondes*, août 1971, p. 294.
463 C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 199.
464 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*,13 octobre 1920, T.1, p. 1099-1100.

Ce même Léautaud qui, en 1914, s'était vu adresser par Rachilde une lettre de protestation, à la suite d'une de ses chroniques de théâtre[465] où, tout en éreintant les femmes de lettres, il mettait sur un pied d'égalité le talent de Rachilde et de Colette : « Je ne lui (P. Léautaud) donne pas le droit de me mettre sur le même rang que Madame Colette Willy, ma modestie et le respect dû à mon âge ne le permettent pas [...]. Tout en admirant comme il sied, le talent...[466] ». Preuve que cette jalousie n'était pas nouvelle et que depuis tout ce temps, Rachilde ne lui témoignait de ce fait qu'une hypocrite amitié. Une attitude étrange pour celle qui, réputée pour son franc parler, n'hésitait pas dans sa rubrique littéraire à dire ce qu'elle pensait de ses amies romancières. Pourquoi alors conserver l'amitié de Colette ? Rester dans l'entourage de Colette était une façon de bénéficier de sa gloire naissante, celle de Rachilde étant, rappelons-le, sur son déclin.

En 1924, Rachilde est décorée de la Légion d'honneur, après l'avoir refusée une première fois sous prétexte « qu'on ne la donne qu'à des putains[467] ». Une référence explicite à la décoration de Colette bien évidemment. Autre manifestation de son animosité, toujours rapportée par Léautaud, cette conclusion à une longue diatribe de la « patronne » du *Mercure* contre les femmes de lettres qui la détestent :

> « Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est, Colette ! Je ne connais pas de plus immonde fripouille que Colette ! Nous, le Mercure, nous l'avons sauvée ! Heureusement je m'en fiche. Quand on a 52 volumes sur la tête ! Mes livres se vendent à 20.000. Vous comprenez comme je m'en fiche ![468] ».

Cette véhémence à l'encontre de sa consœur n'est pas innocente, elle est très certainement due à la présence de Colette dans les murs du *Mercure* qui est à cette époque venue établir le contrat avec Vallette pour la publication des *Douze dialogues de bêtes*. Si cette inimitié était restée au stade de la rumeur, la parution en 1930 du recueil *Portraits d'hommes* de Rachilde allait la confirmer. Dans la galerie de portraits qu'elle a rassemblée, un chapitre est consacré à Willy, "l'à peu près grand homme" comme le définit le titre. Elle y rend compte des débuts de leur amitié, des conseils que Willy lui prodigua et surtout fait une peinture qui est l'antithèse du portrait que brossera six ans plus tard Colette dans *Mes apprentissages*. Pour Rachilde, Willy est d'abord « le type du spirituel viveur, le plus naïf et le plus doux des hommes. Il y a les coupables qui préméditent et les innocents qui éditent les œuvres dangereuses des autres[469] ». Il ne peut y avoir d'allusion plus claire à la publication de *Claudine à l'école*, car à cette époque l'identité de son véritable auteur ne laisse plus aucun doute. Autre pointe destinée à sa consœur : « Quand j'ai contemplé, jadis, notre Willy national entre deux jeunes et très jolies femmes qui se ressemblaient un peu par le même amour du factice, c'est-à-dire des planches, du même tremplin de la monomanie de l'exhibition...[470] ». Nous sommes loin des encouragements à suivre ses

---

465 Paul Léautaud, « Le char d'Apollon », *Le Théâtre de Maurice Boissard* T.1, mars 1914, p. 392.
466 C. Dauphiné, *op. cit.*, p. 189.
467 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, T.1, 27 octobre 1924, p. 1534.
468 Ibid., T.2, du 3 juin 1930, p. 574.
469 Rachilde, *Portraits d'hommes*, p. 45.
470 Ibid., p. 57. Allusion aux « twins » formées par Colette et Polaire et qui paraissaient aux côtés de Willy.

instincts que prodiguait avant la guerre Rachilde... En guise de conclusion, elle aura soin de souligner le talent bien particulier de son ami. Le négrier qu'il était, est en fait pour Rachilde ce mentor à qui Colette doit en quelque sorte son talent car « Willy, c'est Paris affinant la plante de province, l'émondant et la forçant en serre pour qu'elle donne des fleurs doubles. S'il ne crée pas, il recrée, ce qui est encore plus malin[471] ». Colette paraît être devenue une idée fixe pour Rachilde. En 1932, elle s'en prend encore à elle, expliquant à Léautaud et à Dumur, un autre collaborateur de la revue, les conseils qu'elle a donnés à une jeune romancière : « Vous voulez réussir. Pas de meilleur moyen. Faites la putain. Voyez Colette. Il n'y a plus que cela qui réussit[472] ».

Cette putain, comme elle se plaît à l'appeler, lui fait pourtant parvenir en 1933, un exemplaire de luxe dédicacé de *La Chatte*, son dernier roman :

> « À Rachilde
> Cette histoire de son pays -tout ce qui est chat lui
> appartient.
> Son amie, Colette[473] ».

Dédicace qui inspira cette réflexion à Léautaud : « Qui sait ? Toute son amie qu'elle se dit, Colette traite peut-être Rachilde en conversation comme Rachilde la traite[474] ». Il semble bien que l'hypocrisie qui entourait leur relation ne fasse plus illusion pour personne. Comment expliquer que Colette après avoir pris connaissance du portrait de Willy et des attaques qu'il contenait, n'ait pas préféré ignorer définitivement Rachilde, plutôt que de lui envoyer son dernier roman ? On ne peut alléguer, pour expliquer son geste, une sincère amitié, car la réponse qu'elle fit à Duhamel indique manifestement une volonté de se tenir à distance de la maison du *Mercure de France*. Duhamel est chargé en 1935, après la mort de Vallette, de contacter des écrivains susceptibles de collaborer au numéro qui lui rend hommage.

> « Colette, [...] a répondu à Duhamel que somme toute elle connaissait peu Vallette, qu'elle ne l'avait guère vu, et très peu, qu'autrefois, qu'elle avait été très intimidée de se trouver en face de lui, qu'elle s'était tout de suite sentie à l'aise devant sa « rassurante épaisseur » et qui finalement [...] n'a rien envoyé[475] ».

Colette paraît oublier qu'en 1930 elle signait un contrat avec ce même Vallette pour la parution de *Douze dialogues de bêtes* au *Mercure de France*. Et, dans une de ses dernières lettres envoyées à Rachilde n'avouera-t-elle pas qu'elle « n'aime pas beaucoup La Retraite sentimentale : mais ce titre m'est cher, il est d'Alfred Vallette[476] ». Si elle voulut sciemment oublier Vallette, elle n'ignorera pas Rachilde dans ses souvenirs rassemblés en 1942 sous le titre *De ma fenêtre*. Ce sera l'occasion pour elle de dresser un portrait fort ambigu de sa consœur de lettres :

---

471 Ibid., p. 59.
472 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, T.2, 16 août 1932, p. 1051.
473 C. Dauphiné, *Rachilde*, p. 176.
474 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, T.2, 23 juin 1933, p. 1299.
475 Ibid., 14 novembre 1935, p. 1557.
476 Le manuscrit 10.161 n'est pas daté, cependant la référence explicite au roman *Duvet d'Ange* permet de situer sa lettre dans le courant 1940. Colette écrit en effet : « *Je lis votre « duvet », qui s'envole à la fin, (et que ferait-il d'autre ?)* ». (Fonds Jacques Doucet).

> « La romancière prit pour le caractère des rats une estime telle qu'il supplanta chez elle les autres animaux familiers. [...] Ses cinq ou six rats quittaient, réintégraient librement une cage dont la porte restait souvent ouverte, [...]. « Les rats sont à mon gré, disait Mme Rachilde ; ils ont l'attachement solide et le caractère fier ». De fait, ils entendaient ses paroles et ses appels avec joie et obéissance, et, comme elle, ils avaient l'œil d'un éclat fixe et les dents aiguës et intactes[477] ».

Ce portrait est-il une réponse à celui de fit d'elle Rachilde dans *Portrait d'hommes* ? Une hypothèse qui n'est pas à exclure, car si Rachilde ne la traitait ni plus ni moins d'opportuniste, pour avoir abusé de la gentillesse de Willy et d'avoir le goût de l'exhibition pour se faire valoir, Colette, en la comparant à ses rats semble ni plus ni moins la taxer de bourgeoise qui n'eut jamais à se servir de ses dents -puisqu'elles demeurent "intactes"- pour réussir sa carrière. Le peu d'estime que Colette porte à Rachilde se confirme au cours d'une conversation qu'eut Marie Dormoy (la maîtresse de Léautaud) et Colette : « Colette lui a demandé des nouvelles de Rachilde. Elle la lui a dépeinte : une petite vieille tassée, ratatinée, un vrai pot à tabac. Ce qui a paru réjouir Colette[478] ».

Un règlement de comptes qui n'interrompt pas leurs relations. Elles continuent à correspondre comme en témoignent ces quelques lettres de Colette adressées à Rachilde qui ont subsisté, de brèves missives dans lesquelles Colette ne se risque jamais à tutoyer Rachilde. Il est intéressant sans doute de noter que Rachilde est la seule femme de lettres que Colette ne tutoya jamais. Dans ses billets, celle-ci remercie Rachilde de lui avoir expédié son dernier roman, « enrichi d'une dédicace[479] », comme en 1940 pour *Duvet d'Ange*. Elle achève sa lettre en réclamant un portrait d'elle : « C'est une image de profil, avec un accroche-cœur tout noir sur une joue toute blanchie et un œil meurtrièrement bridé ». Et c'est ce portrait qui se retrouve dans *Le Fanal bleu* (1949) : « les noirs accroche-cœurs envahissant la pâleur de Rachilde et son visage de chat[480] ». En 1943, elle remercie encore Rachilde pour lui avoir envoyé *Face à la Peur,* œuvre dont elle s'empresse de faire l'éloge : « Je reste éprise de tant de fermeté, d'une insolence de grandeur, des réactions fauves qui furent toujours les vôtres[481] ». Comment expliquer que ces vieilles femmes, -en 1943 Rachilde a quatre-vingt-trois ans et Colette soixante-treize ans- continuent cet échange hypocrite d'amabilités ? À moins qu'il ne faille trouver une autre interprétation à leur relation. Cet envoi de livres n'est-il pas une façon pour Rachilde de continuer à prouver à Colette son talent ? Comme Colette a pu le faire en lui faisant parvenir *La Chatte* ? Ayant sombré totalement dans l'oubli, n'essaie-t-elle pas de montrer à sa consœur, alors à l'apogée de sa gloire, qu'elle n'a rien perdu de son génie ? Un manège compris de Colette dont les commentaires ne sont là que pour réconforter celle qui l'aida à faire ses premiers pas sur la scène littéraire. Ainsi, en 1945, Colette la remercie pour lui avoir envoyé « ce pur et émouvant roman

477 Colette, *De ma fenêtre,* T.3, p. 226.
478 Paul Léautaud, *Journal Littéraire*, T.2, 31 mars 1942, p. 2175.
479 Fonds J. Doucet, manuscrit 10.161.
480 Colette, *Le Fanal bleu*, T.3, p. 762.
481 Fonds J. Doucet, manuscrit 10.162 1.

d'amour, où chaque ligne dit la passion qui se bride et la noblesse du cœur[482] », que doit être *Survie*, le titre n'étant pas précisé dans sa lettre. On pourrait également citer ce bref billet daté de février 1948 : « J'attends votre livre avec impatience. Je vous embrasse sur votre dur et solide petit front de chat[483] ». Mais l'intérêt de Colette pour cette consœur de lettres s'explique également par ce retour sur le passé qu'elle effectue, nous l'avons vu, lorsque éclate la Deuxième Guerre mondiale. La figure de Rachilde est en effet importante à plus d'un titre puisqu'elle incarne une époque dévolue, mais est surtout celle qui l'aida à ses débuts. Pour conclure, nous pourrions dire que Colette, en renouant avec Rachilde, effectua là une sorte de retour aux sources...

La période littéraire à laquelle appartiennent Rachilde et Colette correspond, on le voit, à d'importants changements intellectuel et culturel. De menace pour la société, la femme de lettres est en passe, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, de devenir une actrice importante du roman, genre dans lequel elle s'illustre plus particulièrement. Décriée ou célébrée, cette nouvelle figure ne laisse personne indifférent, comme en témoignent les nombreux commentaires que celle-ci provoqua durant la période qui nous intéresse. La principale préoccupation des critiques a été de définir l'écriture féminine, aussi les œuvres de Rachilde et de Colette n'échappent pas à cette analyse. Il en ressort que Rachilde, en tant que précurseur du roman féminin se conforme encore à la littérature masculine, alors que Colette, représentant la génération nouvelle, possède une écriture originale par sa sensualité. Deux œuvres qui, bien que contemporaines, révèlent donc une évolution du roman féminin.

482 Manuscrit 10.163. Billet daté du 26-II-1945. Fonds J. Doucet.

483 Manuscrit 10164. Billet daté du 13-II-1948. Fonds J. Doucet. Le livre tant attendu doit être *Quand j'étais jeune* paru en 1947.

CONCLUSION

Si Rachilde et Colette se distinguèrent des autres femmes de lettres, leurs carrières n'offrent que peu de points communs. Il est vrai qu'elles appartiennent à deux générations différentes, représentant ainsi deux périodes importantes du roman féminin, l'œuvre de Rachilde en marque, en effet, son essor et celle de Colette son apogée. Il faut cependant noter que toutes deux menèrent de front plusieurs activités, elles ne furent jamais tentées de prendre position au moment des crises que connaissent les soixante ans couverts par leurs carrières. Et malgré le succès qu'elles connurent toutes deux, seule Colette passa à la postérité, Rachilde, du fait même d'une écriture jugée sulfureuse, sombra dans l'oubli, et ce dès la fin de la Première Guerre mondiale.

La réussite de ces deux romancières ne tient cependant pas à leur seul talent, la fin du 19^{e} siècle est marquée par l'émergence de toute une littérature féminine qui bouleverse le paysage culturel français. Malgré leur nombre, les femmes écrivains ne s'imposèrent pas facilement sur la scène culturelle, elles furent en butte à de violentes attaques qui visèrent aussi bien la dangereuse émancipation que représentait l'accaparement de cet acte d'écrire, que leurs œuvres romanesques jugées de peu d'intérêt. Et si cet essor connaît un net ralentissement au cours de l'entre-deux-guerres, à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, les femmes de lettres ne sont plus considérées comme des êtres dénaturés menaçant les valeurs sociales.

Malgré ce climat de contestation et de passion qui entoure l'émergence de la littérature féminine, Rachilde et Colette parviennent à se distinguer. Pourtant la critique ne s'accorde pas pour définir leur talent ; pour les critiques masculines, elles se distinguent des autres femmes de lettres par leur écriture « virile », celle de Rachilde étant cérébrale et celle de Colette sensuelle. Les critiques féminines -plus tardives- pensent, au contraire, que c'est l'expression hors du commun de leur féminité qui fait leur renommée. Au vu d'une telle différence il faut voir si ces qualités reconnues se retrouvent dans leur représentation du masculin et surtout qui, des critiques masculines ou féminines, a le mieux cerné leur écriture. Accueil mitigé, talent contesté, c'est pourtant dans ce contexte littéraire et culturel que paraissent et sont lus leurs romans.

DEUXIÈME PARTIE

DE LA SOCIÉTÉ À L'INDIVIDU : L'HOMME SOCIAL

INTRODUCTION

Les penseurs catholiques et les réformateurs sociaux de la fin du 19e siècle, ont structuré la société suivant ces trois sphères d'influence que sont la société, la famille, l'individu. L'homme, avant d'être un personnage romanesque, se trouve être, en effet, un acteur et un représentant d'une communauté particulière. En reprenant cette distinction des fonctions, ce sont les différents comportements de ces protagonistes, tant face à leur propre évolution que face aux nombreux rôles sociaux qu'ils ont à tenir, que nous chercherons à mettre en lumière. Cette parcellisation que subit, dans cette présente étude, l'identité masculine, permettra dans le même temps de voir comment Rachilde et Colette conçoivent celle-ci et surtout quel angle elles ont adopté pour mettre en scène l'homme en tant qu'individu.

Mais pour mener à bien cette analyse, il convient de définir la société dans laquelle évoluent les personnages, afin de faire apparaître les influences que peut avoir celle-ci sur leur comportement. D'autres attitudes masculines seront intéressantes à étudier : celles qu'ils adoptent en présence des autres personnages, et particulièrement des femmes. Nous en profiterons pour voir quelle place ils accordent aux sentiments et comment ils réagissent lorsqu'ils vivent une relation amoureuse. De la même façon, nous déterminerons le cercle familial qui est le leur, avant de se préoccuper des rapports qu'ils entretiennent avec les autres membres. À noter que, comme les personnages occupent les mêmes fonctions dans ces sphères -sociale et familiale-, nous n'avons pas jugé utile d'étudier séparément les corpus.

L'analyse séparée trouve cependant toute sa pertinence dans l'étude de l'homme comme individu. De cette façon, les différents stades de l'existence, leur représentation et leur définition, seront exposés suivant la conception propre à ces romancières. Et même si l'écriture « cérébrale » de Rachilde ne paraît rien avoir en commun avec le style « sensuel » de Colette, nous nous permettrons de comparer ces deux visions avant de les confronter aux conceptions romanesque et sociale de l'homme que propose leur époque. Cette comparaison sera l'occasion de voir comment ces romancières se démarquent des tendances et des courants de pensée de ce large demi-siècle que couvrent leurs romans.

I. L'HOMME EN SOCIÉTÉ

Parce que l'homme appartient à une sphère sociale qui influe sur son comportement et participe par conséquent à sa définition, l'univers dans lequel il évolue demande par conséquent à être défini en premier lieu. Nous ne pouvons faire l'économie de définir les milieux auxquels différents personnages de Rachilde et de Colette appartiennent et de voir comment ceux-ci conçoivent leur position sociale. Mais la société qui est la leur est également constituée par le tissu de rapports qu'ils entretiennent avec d'autres individus. Un aspect important que cette analyse ne peut ignorer si elle veut définir leur comportement, aussi prendrons-nous soin d'étudier séparément leurs réactions suivant le sexe des interlocuteurs. Cette distinction permettra de comprendre notamment comment ils gèrent leurs relations amicales et amoureuses.

1) Décor et prétentions

A) Une question de milieu social...

Toutes les sociétés comportent des stratifications, des hiérarchies souvent complexes dans lesquelles s'intègrent les individus et la Famille. La définition du caractère des couches sociales repose sur une large part d'arbitraire, aussi est-il préférable de se baser sur les informations fournies par Rachilde et Colette pour déterminer les différentes classes décrites. Une observation doit être d'ores et déjà faite au sujet de la société dessinée par ces romans : nous sommes en présence d'une société moderne. La position sociale des personnages est, en effet, définie non pas par leur naissance mais par leur puissance et par leur fortune. À noter que ces deux facteurs se trouvent rarement associés, Rachilde seule présente de riches aristocrates, et encore ceux-ci constituent une minorité. Ainsi le baron de Raittolbe, ex officier de hussards, qui a des revenus suffisants pour prendre sa retraite à trente ans et partir « à la voile pour Constantinople[484] ». Les frères de Fertzen sont également des aristocrates fortunés si l'on en croit les bijoux que porte Paul-Éric au cours d'un bal masqué : « Regarde !... des brodequins cramoisis, bordés d'hermine, avec boucle de diamants, des vrais, je n'ai pas une pierre fausse ![485] » fait remarquer celui-ci. Le cadet des Fertzen est d'ailleurs présenté comme l'arbitre de l'élégance parisienne, son nom et son image sont connus du grand public grâce à un « fameux portrait de La Gandara qui fit courir toutes (les) petites femmes[486] ». Un autre noble fortuné, le marquis de Valerne qui « possédait dans le Périgord un château entouré de grands terrains forestiers d'où il tirait ses revenus [...]. La guerre terminée, il vendit l'hôtel de Paris pour pouvoir conserver encore le château, prit un appartement rive-gauche, s'estimant fort heureux d'avoir

484 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 73.
485 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 199.
486 Ibid., p. 145. Antonio de La Gandara (1861-1917), ami de Robert de Montesquiou, est un portraitiste très goûté par la High Society de l'époque d'avant-guerre.

sauvé le berceau de la famille et quelques beaux meubles anciens[487] ». Dans les romans de Colette, un seul aristocrate riche est à mentionner, le petit baron Couderc dont l'oisiveté, la fréquentation de *Maxim's* et les nuits passées dans les tripots, où il perd ce qu'il veut, laissent[488] supposer qu'il jouit d'une certaine aisance financière.

Mais cette riche aristocratie est minoritaire dans les milieux aisés car la classe dirigeante -définie comme celle qui exerce un pouvoir au sein de la société- de Rachilde et Colette est surtout constituée par les représentants de professions libérales, si l'on entend par profession libérale toute profession à caractère intellectuel. Les acteurs de ce milieu sont des hommes de savoir, comme le savant Antoine-Célestin qui a « fait fortune » grâce à « ses théories, on avait applaudi ses audaces, couronné ses découvertes. Professeur à l'École de médecine, grand amateur de sciences naturelles, botaniste enragé, diplômé de tous les congrès, ayant publié un traité d'anatomie fort en honneur[489] ». Autre profession libérale, la magistrature représentée par Dormoy père qui est « magistrat dans une grande ville de province[490] » et dont la fortune est suffisante pour que son fils Henri n'ait jamais à travailler. Cependant c'est le monde artistique qui occupe la plus large place dans la classe dirigeante présentée par Rachilde. Il convient de citer « le célèbre Sainte-Claire », un romancier fort apprécié du « grand public[491] ». Preuve de sa renommée, il est invité à donner une conférence sur *La Femme de l'avenir*, lors d'une grande réunion mondaine où « il y avait là Monseigneur l'évêque de Paris, toute sa maison épiscopale [...] et il y avait là tout ce que Paris contient de femmes distinguées, de grands noms de l'armorial[492] ». Alain Montarès, en sa qualité de peintre célèbre, appartient lui aussi à ce milieu ; ce « nouveau riche » parle d'ailleurs de ses débuts, lorsqu'il était encore « dans le ventre de la gloire[493] ». Maurice de Saulérian représente un cas particulier : s'il doit sa réussite sociale à son seul talent d'écrivain -son dernier roman *Crime d'alcôve* a déjà été tiré à « vingt mille exemplaires »- sa fortune lui vient de son mariage avec la nièce de son éditeur qui apporte en dot « trois cent mille francs[494] ». Pareille tendance se retrouve chez Colette, avec Maugis qui est aussi un « romancier » à succès puisque « tout le monde le sait[495] » qu'il signe Henry. Un autre écrivain célèbre, Farou qui est auteur dramatique et dont Colette nous résume l'ascension : « Les pièces de Farou [...] prirent l'habitude de passer la centième [...]. La notoriété venue, les Farou vécurent comme des princes, et ne s'en doutèrent pas. Comme des princes ils eurent, entre les reporters, les échotiers, le public et les acteurs, une maison de verre[496] ».

487 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 139-141.
488 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 770. Lui-même avoue qu'il « mène une vie de bâton-de-chaise », p. 754.
489 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 174 et p. 174-175.
490 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 8.
491 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 19 et p. 123.
492 Ibid., p. 68-69.
493 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 9 et p. 8.
494 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 200 et p. 330.
495 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 783.
496 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 676-677.

La classe dirigeante de ces romancières n'est cependant pas exclusivement constituée de professions libérales. Il faut compter cette autre figure masculine dont les faits et les gestes intéressent la presse et notamment le magazine *Tout-Paris*[497] dont Renée Néré a la paresse d'ouvrir un numéro pour retrouver le nom exact. Il s'agit de Maxime Dufferein-Chautel lequel appartient à la haute bourgeoisie industrielle, sa mère –« la mère Coupe-Toujours ! [...] Elle coupe, elle coupe, et elle scie, et elle vend[498] »- s'occupe, en effet, des exploitations forestières familiales. Sans pouvoir estimer sa fortune, on devine l'aisance dans laquelle il vit lorsqu'il entend offrir « une automobile neuve, fleurant le maroquin et la térébenthine[499] » à Renée Néré. Toni, le fils de Marianne, profite également de la fortune maternelle qui est « un argent triste, mystérieux, qui a une gueule sombre et mexicaine, qui fait un bruit de métaux prisonniers sous terre[500] ». Un autre fils de riche industriel, Lucien Girard, le jeune protagoniste des *Voluptés imprévues*, dont le père est un « grand marchand de charbon[501] ». Cette haute bourgeoisie compte également Jean, le second amant de Renée Néré, dont le père -surnommé *l'Autocrate*- dirige une banque. Sa fortune ne fait aucun doute quand on sait qu'il projette d'acheter « un joli petit voilier[502] ». Un autre homme profitant de la fortune familiale, Chéri qui, grâce à la carrière de demi-mondaine de sa mère, a « trois cent mille francs de rente[503] ». La fortune familiale n'est cependant pas le seul moyen pour ces hommes d'être riches, beaucoup doivent leur position sociale à leur mariage. C'est le moyen qu'a choisi le comte d'Espivant, désormais député, puisque avant d'épouser « la dame Marianne-Hélène, veuve de Hortiz Ludovic-Ramon », il partageait l'existence de Julie de Carneilhan et, « nous étions pauvres[504] » se souvient-il. Il se marie avec Marianne qui a financé sa campagne électorale : « Quatre mois tout juste pour mener une campagne électorale, une beauté » qui me faisait la cour, et une situation... nettement obérée... Voilà ce que j'avais devant moi[505] ». Homme public, les journaux ne manquent pas de suivre ses faits et gestes, aussi suite à un malaise cardiaque, son ex femme se demande, moqueuse : « Herbert... mort ? Pas mort ? S'il est mort, il est en première page[506] ». Véritable parvenu, son ancienne condition se révèle dans le choix de cette « bagnole de parvenu [...]. Ça devait être un laissé-pour-compte de maharadjah » et son « urgent besoin d'un tas de bibelots inutiles[507] ». Une autre figure de parvenu, celle de Jacques Silvert, cet « enfant trouvé qui allait barrer de deuil le

497 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 843 : « Depuis l'autre soir, trop paresseuse pour ouvrir un Tout-Paris, je l'appelle tour à tour Thureau-Dangin, Dujardin-Beaumetz, ou Duguay-Trouin... ».
498 Ibid., p. 875.
499 Ibid., p. 876.
500 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 139.
501 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 51.
502 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1069. Voir p. 1100 : « l'Autocrate aurait une attaque ».
503 Colette, *Chéri*, T.2, p. 36.
504 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 117 et p. 113.
505 Ibid., p. 115.
506 Ibid., p. 105.
507 Ibid., respectivement p. 108 et p. 116. Voir également p. 136 : « *Du Louis XIV vénitien, ce qu'il y a de pire au monde [...]. Toute la pièce pue Venise* ».

blason vermeil des Vénérande » : avant son mariage avec Raoule de Vénérande, il n'était en effet qu'un « pauvre ouvrier toujours sans travail », « un ouvrier fleuriste[508] ».

On l'a vu, les représentants fortunés de la noblesse ne sont pas majoritaires dans cette classe dirigeante. La plupart des aristocrates ne sont plus assez riches pour exercer une quelconque autorité sociale. Ces nobles n'en continuent pas moins de constituer une classe à part, difficile à définir puisque, malgré leur déchéance, ils conservent un certain prestige, tant à leurs yeux qu'à ceux de la société. C'est effectivement le cas de Sylvain d'Hauterac qui se trouve « toute la pâleur aristocratique souhaitable » et qui est appelé « mouchur d'Hauterac[509] » pour les paysans, parce qu'il appartient à la noblesse périgourdine. Interrogé sur sa famille, il présente l'écusson familial gravé sur « l'une des belles chevalières de (son) père » oubliant cependant de dire que sa seule fortune réside dans le fait qu'il « mange de la viande presque tous les jours, du pain blanc, (et qu'il a) un cheval, une voiture[510] ». Cette fierté et cette pauvreté se retrouvent chez Duvet d'Ange qui est « d'origine noble, comme (son) père, naturellement... [...] (Il a) donc appris d'abord à être Camelot du roi en vendant *L'Action française*, puis à porter des oeillets blancs à la boutonnière quand (il va) dans le monde[511] ». Quant à sa pauvreté, elle est due à son père qui « était un original méprisant l'argent, jouant à la Bourse avec sa bourse[512] ». Un autre noble déclassé, le baron de Caumont, qui ne possède plus, « outre une cinquantaine de mille francs, débris de ses splendeurs, (que) la Caillotte, une maisonnette de Fontainebleau[513] ». Son mariage avec Mary Barbe étant l'occasion d'augmenter sa fortune, il n'hésite pas, pour convaincre celle-ci, à lui montrer son « tortil bordé en violet au fond du claque doublé de satin noir[514] ». M. de Saint-Charles, nobliau de province, est attiré par la fortune de Louise de Valrasse, car il ne possède qu'une propriété voisine de celle des Valrasse et « son petit hôtel du chef-lieu[515] ». Quant aux nobles de Colette, ils sont peu nombreux et s'ils veulent reconstituer la fortune familiale, c'est par le travail, et non le mariage, qu'ils y entendent parvenir. Ainsi le vicomte Desmond, ami de Chéri, joue les parasites[516] jusqu'à la guerre, avant de devenir directeur de dancing. Léon de Carneilhan, dont le nom est attaché « aux restes de l'épais château-ferme qui ne s'était jamais appelé, depuis neuf cents ans, autrement que Carneilhan, comme ses maîtres[517] », s'est lancé dans l'élevage de canards, de cochons de lait et de chevaux, comme son père.

Une autre classe difficile à définir, la bourgeoisie, bien qu'il s'agisse de la classe la plus représentée ; à noter que sa composition varie suivant les romancières. Rachilde nous montre une

---

508 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 195, p. 103 et p. 181.
509 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 82 et p. 66.
510 Ibid., respectivement p. 84 et p. 107. Voir p. 134 : « *Nous ne sommes pas riches* » lui rappelle son père.
511 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 16.
512 Ibid., p. 91.
513 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 219.
514 Ibid., p. 202. Il est intéressant de noter que Mary Barbe accepte ce mariage parce que « *pour démolir ces murs* (qui l'emprisonnent) *il lui fallait un nom de dame, il lui fallait le tortil de baronne* », p. 208.
515 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 231.
516 Colette, *Chéri*, T.2, voir p. 21 : « *le vicomte Desmond, parasite à peine majeur, exigeant et dédaigneux...* ».
517 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 114. Voir p. 101 : « *-Ca va les canards Léon ? -Non. Si je n'avais pas les cochons de lait...* ».

petite bourgeoisie constituée presque exclusivement de professions libérales. Dagon est étudiant en médecine, ayant placé « l'héritage de ses parents morts merciers à Valenciennes[518] » ; un autre étudiant en médecine, Léon Reille, celui-ci est le fils « d'un brave notaire de province[519] ». Les autres personnages sont comptables comme Jean Lucain, « teneur de livres de la maison Blanchet[520] », un négociant en vin, ou sont dans l'armée, comme le colonel Daniel Barbe, « officier de fortune sorti du rang, selon l'expression consacrée[521] », voire dans les ordres pour Raoul Desgranges. Il ne faut pas oublier Jean Maleux et Barnabas, fonctionnaires d'état comme gardiens de phare. Concernant les personnages de Colette, ils appartiennent tous à une petite bourgeoisie d'industriels et de commerçants. Ainsi Phil, qui est le fils « d'un petit industriel parisie » travaillant dans « les glacières pour hôtels, phares, pièces détachées et quincaillerie pour l'automobile »[522]. Coco Vatard est « un honnête jeune industriel » qui « travaille très bien dans les matières colorantes[523] » ; Alain a succédé à son père dans l'entreprise familiale, « *les Amparat-de-la-soie*[524] ». Antoine, fils d'un médecin à la retraite, tient « la comptabilité de la maison Pleyel[525] », Vial est décorateur comme l'indique ses cartes de visite[526]. Michel, quant à lui, est un metteur en scène connaissant des difficultés financières telles qu'il envisage de vendre Cransac, sa propriété familiale[527]. Le personnage de Masseau est le seul à poser problème puisque nous savons seulement que c'est « un colonial[528] ».

Rachilde est la seule à mettre en scène le monde paysan avec Étienne Culoux, « le second enfant d'une riche famille de paysans habitant le sommet de la colline au lieu dit : les Baraques » ; celui-ci après avoir refusé de rentrer dans les ordres, remplace son père aux champs, en « tirant la charrue[529] ». À cette classe appartient également Paul Richard dont la mère « avait une petite laiterie et elle vendait son lait de porte en porte[530] », celui-ci a pu commencer des études de médecine grâce à l'aide financière du baron de Caumont, son père naturel. Ses origines paysannes ne font aucun doute puisqu'il est désigné comme « un paysan », « un étudiant campagnard[531] ». Jean Lucain est lui aussi issu du monde rural, conservant, malgré sa carrière de comptable, « ses vieilles croyances de paysan[532] ». Sans vraiment appartenir au milieu agricole, le père Brifaut et Siroco travaillent la terre, étant horticulteurs, dans « la véritable vallée des roses, (qui) s'entourait

518 Rachilde, *Le Mordu*, p. 102.
519 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 64.
520 Rachilde, *Le Mordu*, p. 78.
521 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 17.
522 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 312 et p. 349.
523 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 120 et p. 121.
524 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1066.
525 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 747.
526 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 597 : il « *use de cartes de visite au nom de « Vial, décorateur*' ».
527 Colette, *Duo*, T.2, p. 1128 : « *Cransac vendu, je reprendrais du poil de la bête...* ».
528 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1035. Voir également p. 1111 où il est question de « *la péroraison d'un de* (ses) *discours à Saigon en 1893* ».
529 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 27 et p. 181.
530 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 222.
531 Ibid., respectivement p. 212 et p. 217.
532 Rachilde, *Le Mordu*, p. 94.

d'une triple haie de sureau formant un mur[533] ». La société que décrivent Colette et Rachilde se limite à ces seules classes, rares sont, en effet, les représentants des milieux populaires. On ne recense guère que Jacques Silvert, mais celui-ci quitte sa condition d'ouvrier après sa rencontre avec Raoule de Vénérande. Une absence qu'explique Claude Dauphiné par le fait que Rachilde

> « n'a jamais véritablement tenté de décrire les milieux populaires qu'elle connaissait mal et pour lesquels elle ne ressentait aucune sympathie. [...] Rachilde, en effet, partageait le point de vue d'Edmond de Goncourt qui [...] avait affirmé que "la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées[534] ».

À noter cependant que cette remarque peut, si l'on en croit Michel Mercier, s'appliquer à toute la littérature féminine : « Au plus juste, le roman féminin répugne à s'aventurer hors du milieu social et familial qui est familier à son auteur, et une lucidité aiguë peut là diriger ses développements ; au plus beau : la porte est ouverte au rêve, [...] à une certaine complaisance à l'héroïne ou aux personnages qui l'aiment[535] ».

B) Et l'ambition ?

La société que concernent ces corpus n'est donc composée que d'un nombre restreint de milieux, où l'on ne rencontre que des hommes fortunés. Si la plupart des personnages sont pourvus de revenus suffisants qui leur permettent de subsister, il est légitime de se demander s'ils sont motivés par une quelconque ambition, car il semble que beaucoup se satisfassent de l'existence qu'ils ont. Sylvain d'Hauterac apparaît, dès l'adolescence, dénué d'ambition, il se décrit d'ailleurs comme « un garçon spleenétique [...] fatigué d'avance par tous les métiers[536] ». Une oisiveté qu'il entend préserver, aussi lorsque sa maîtresse lui suggère de travailler pour augmenter leurs maigres revenus, il lui répondra : « Hein ? moi, gagner de l'argent ? [...] Nous ne sommes pas riches, et nous pouvons cependant vivre avec ce que nous avons. Pourquoi veux-tu m'envoyer au diable sous prétexte d'argent à gagner[537] ». Et, argument suprême : « D'ailleurs, de quel droit irais-je demander des positions quand de plus pauvres n'en trouvent pas ?[538] ». Chéri affiche ce même goût pour l'oisiveté, déjà enfant, après son départ de l'internat « il cessa tout à fait de travailler, voulut chevaux, voitures, bijoux, exigea des mensualités rondes[539] ». Adulte, c'est sa femme qui s'occupe de gérer leur fortune, grâce à la procuration qu'il lui a donnée, elle a ainsi « le droit de vendre, acheter, passer en bail en (son) nom[540] ». Et si Phil est impatient, ce n'est pas de réaliser ses rêves, c'est de grandir, sa carrière a été choisie par ses parents et il ne semble

533 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 86.
534 Claude Dauphiné, *op. cit.*, p. 297-298. L'auteur fait référence ici à la préface des *Frères Zemganno* (1879).
535 Michel Mercier : *Le Roman féminin*, p. 20.
536 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 107. Voir également p. 1 : « *moi qui ne fus jamais capable de travailler comme un honnête imbécile* ».
537 Ibid., p. 219.
538 Ibid., p. 220.
539 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
540 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 499.

pas remettre en question ce choix : « Ces années qui viennent, ces années de bachot, d'examens, d'institut professionnel, ces années de tâtonnement [...]... Ces années où il faut avoir l'air, devant papa et maman, d'aimer une carrière pour ne pas les désoler[541] ». Mais c'est sans doute parmi les jeunes adultes que se rencontrent le plus d'inactifs, comme Henri Dormoy qui avoue mener « la vie d'un oisif, ne (s)'occupant ni de gérer, ni d'augmenter (sa) fortune, (il se) laiss(ait) bercer[542] ». Maxime Dufferein-Chautel profite également des avantages financiers offerts par l'affaire familiale, sans pour autant participer à sa bonne marche. Pour Renée, il demeure « cet homme qui n'a rien à faire, qui trouve de l'argent dans sa poche à toute heure... [...] Il n'a pas de métier : aucune sinécure ne déguise sa liberté d'oisif"[543]. Et certains, comme Reutler de Fertzen, pourraient s'enrichir et connaître la gloire grâce à leurs travaux scientifiques, mais, comme le constate le comte de Crossac, celui-ci n'a pas « la mine d'un qui désire follement enrichir la France de nouvelles découvertes. Il s'exprimait en amateur, comme un dépaysé qu'aucune gloire n'intéresse[544] ». Le marquis de Valerne est un oisif, étant persuadé que « si tout semblait aller de travers ce n'était certainement pas lui qui remettrait les choses dans le droit chemin[545] ». Et si son ami, Lucien Girard est secrétaire d'un député, c'est uniquement « pour complaire à la manie de son père », et parce qu'il « devait se préparer à la diplomatie par quelques études techniques[546] ». Et ce n'est pas sans un certain agacement que Jean dans *L'Entrave*, est obligé de remplacer son père malade à la tête de son établissement bancaire, aussi avoue-t-il : « Je n'ai pas encore l'habitude, ni le goût du travail, moi... C'est une manière de pensum...[547] ».

Quant à ceux qui exercent une profession, ils ne paraissent pas non plus désirer une situation autre que celle qu'ils ont. Ainsi Farou qui, même s'il est un auteur dramatique à succès, ne nourrit pas d'ambition particulière. Une fois sa dernière pièce mise en scène, il a seulement « une terrible envie de vacances, de vulgarité, de sottises, de bombance, visible à travers son voile de surmenage[548] ». Une attitude qui ressemble à celle de Michel. Ainsi à sa mort, Alice fait « le bilan d'une pauvre petite vie d'homme, besogneux, un peu léger, un peu travailleur, qui était souvent en bas de la côte, et (qu'elle remontait)[549] ». Alain Montarès avoue lui-même « je ne suis pas ambitieux, ni intéressé par quoi que ce soit en dehors de mes passions, de ma passion[550] », sa maîtresse Pauline. Léon de Carneilhan, sitôt son établissement vendu, regagne le château familial, ne pensant pas à créer une nouvelle entreprise, heureux que ce qu'il a vendu le

541 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 312.
542 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 117.
543 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 894. Voir également p. 908 où il est question de « *l'oisiveté [...], cette flânerie de lycéen en vacances perpétuelles* » de Max.
544 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 62.
545 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 139-140.
546 Ibid., p. 113.
547 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1130.
548 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 714.
549 Colette, *Le Toutounier*, T.2, p. 1401.
550 Rachilde, *Refaire l'Amour*, p. 211.

« tire d'épaisseur [...] un bon moment[551] ». Quant à Coco Vatard, il est, comme le note Julie de Carneilhan, « *tout juste capable de suivre*[552] » son père avec qui il travaille, incapable d'initiative dans leur entreprise de textile. Il en va de même pour Alain qui a depuis longtemps délégué son pouvoir de décision au « plus ancien collaborateur » de son père au sein de l'entreprise familiale ; la seule innovation qu'il souhaiterait apporter, c'est une « nouvelle machine-comptable, qui coûte dix-sept mille francs[553] ». Certains, pourtant, sont tentés par la gloire, comme Jacques Silvert qui ambitionne un temps de concourir pour le Prix du Salon : « Ah ! oui, c'était une noble ambition, la médaille ! [...] il deviendrait célèbre, lui le pauvre ouvrier[554] ». Mais son exaltation retombe vite, il préfère sa vie d'entretenu dont le seul travail consiste à tracer « des initiales ornées sur du papier à lettres[555] ». Quant au jardinier Brifaut, « médaillé de tous les concours, (il) avait failli devenir le jardinier d'un prince de Bavière[556] », une place qu'il refusa pour demeurer dans son jardin. De la même façon, Jean Maleux ambitionne de devenir gardien-chef, « toute (sa) vie (il avait) rêvé d'être propriétaire, d'une de ces belles tours de l'État[557] »... mais il attend patiemment la mort de son coéquipier pour monter en grade ! Duvet d'Ange veut faire autre chose que « regarder taper les romans de René de Sainte-Claire par Marguerite Logeard. (Il voudrait) [...] faire quelque chose de grand », « un poème ou un livre très sensationnel[558] ». Et s'il parvient à faire publier un de ses poèmes dans *La Revue Mauve*, ce début de gloire lui fait découvrir qu'il n'a « plus aucune envie... de travailler[559] ». Une ambition là encore de courte durée.

Si ce goût pour la tranquillité est partagé par la majorité de ces personnages, il faut pourtant savoir que le désir de réussite se rencontre, notamment chez de jeunes gens comme Maurice de Saulérian. À son arrivée à Paris, il avait refusé toute compromission pour réussir, ayant « l'idée correcte et hautaine de l'art pour l'art » ; mais, après sa tentative de suicide, il se réveille avec cette idée : « Je veux réussir, voilà ma seule monomanie, [...] je suis envoûté par le désir d'arriver à un résultat, bon ou mauvais », car il « rentrait en lice avec une arme neuve : l'appétit[560] ». Des jeunes hommes ambitieux se rencontrent également chez Colette, et notamment Antoine qui « détourne [...] quelques heures de son temps [...] pour les donner à la reconstruction d'instruments grecs ou égyptiens. [...] La reconstruction du barbytos (lui) vaudra peut-être un bout de ruban rouge[561] ». Ou encore chez Vial, qui réalise des maquettes de meubles : « J'emploie mes quatre sous et même un peu plus, à réaliser en bois et en métal mes

551 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 153.
552 Ibid., p. 122.
553 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1057. Voir p. 1078 où il est dit qu'il travaille sous « *la tutelle de M. Veuillet* ».
554 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 103.
555 Ibid., p. 133.
556 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 90.
557 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 12.
558 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 90-91 et p. 96. Marguerite Logeard est la secrétaire de René de Sainte-Claire.
559 Ibid., p. 166.
560 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 22, p. 123 et p. 133.
561 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 747.

modèles. Mais si je réussis, c'est pour moi la direction des ateliers d'ameublement moderne des Quatre-Quartiers[562] ». Jean Farou a également des projets en tête, car il entend partir en Amérique du Sud, car « j'aurai toujours pris trois ans, presque, de Sud-Amérique et de vie commerciale[563] ». Il est intéressant de constater que tous ces personnages ambitieux sont au sortir de l'adolescence, n'ayant aucune expérience de la vie active ni de la société. Est-ce à dire que l'inertie des autres protagonistes, plus vieux, est la conséquence d'un désenchantement total, voire d'un échec dans leurs entreprises ? Pourtant des hommes âgés et ambitieux se rencontrent, ainsi René de Sainte-Claire vise la Légion d'honneur : « Tâchez aussi de joindre Mme Durand-Moinaud. [...] Ceci pour ma rosette », demande-t-il à Duvet d'Ange ; mais la véritable « ambition de René de Sainte-Claire est de faire tourner un de ses romans[564] ». Un autre vieillard ambitieux, Célestin Barbe qui « espérait bien voir luire encore de beaux jours pour les débats de ces questions ardues[565] » que ses travaux ont soulevées. Il faut noter que si les hommes ambitieux sont rares, plus rares encore sont ceux qui ont réalisé leurs rêves. On ne peut guère compter que Jean Lucain qui, à la fin de son service militaire est soudain pris de l'envie d'aller faire fortune à Paris : « Ainsi libre, sans affectation, il ferait bientôt fortune : ni femmes ni parents ne l'empêcheraient de réussir. Et il était devenu teneur de livres dans la maison Blanchet [...] très fier de sa position absolument mesquine[566] ». Herbert d'Espivant est celui qui est parvenu à ses fins car il voulait devenir député et riche. Cependant il ne se satisfait pas de sa nouvelle condition : « Je voulais une liasse d'inédits de Corneille, de quoi faire un livre formidable... Je voulais un château[567] ».

C) Paresse et crise existentielle

Comment expliquer que ces hommes soient si peu animés du désir de réussir ? Si leur fortune, parentale ou conjugale, permet de répondre à leurs besoins matériels, cette situation ne justifie en rien leur absence d'ambition. Faut-il alors imputer ce manque de motivation à leur comportement social, à moins que leur caractère en soit la principale cause ? Il est intéressant de noter que l'absence d'ambition va de pair, chez les personnages de Rachilde, avec une certaine lassitude existentielle. Ainsi Henri Dormoy a une « attitude de garçon nonchalant, mal éveillé, fatigué[568] » ; Sylvain d'Hauterac adolescent, est « déjà hypocondre » et a « la pensée lancinante qu'il était, en somme, bien inutile de vivre[569] ». Une fois à Paris, il avoue que son « naturel ne

562 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 626.
563 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 689.
564 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 22 et p. 48.
565 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 175.
566 Rachilde, *Le Mordu*, p. 78.
567 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 116.
568 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 22.
569 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 72 et p. 104.

changera pas. (Il) ne veu(t) pas (se) mêler à la vie qui gronde derrière (le) grand mur noir[570] » de son appartement. Lucien Girard, « cet ennuyé dès le berceau qui ne veut rien, n'aime rien », est dégoûté de l'existence car il « détestait le travail, l'application à comprendre, la recherche de la voie. En un mot il manquait d'estomac » et ce, parce que pour lui « tout [...] a le détestable relent d'une farine moisie[571] ». Le colonel Barbe semble profondément amer si l'on s'en tient aux confidences faites à sa sœur : « Tu vois, Juliotte, si je n'étais pas à la tête de tout, je crois que je ficherais mon camp[572] ». Et si Maurice de Saulérian apparaît comme un des rares personnages ambitieux de l'œuvre de Rachilde, il faut savoir qu'il entend réussir pour faire plaisir à sa famille, « il était l'enjeu de bonnes gens qui le jouaient un peu sans son autorisation » ; mais au fond de lui, il s'avoue « vaincu par l'ennui », et se sent « désolé à l'avance par ce qu'il promettait d'être[573] ». On retrouve ce comportement chez Chéri qui souffre du même malaise car, comme il le confie à sa mère : « Travailler, ça veut dire fréquenter des types... [...] Ma pauvre mère, vous ne savez pas que si les types me dégoûtent, les femmes ne m'inspirent pas mieux[574] ».

Ce désespoir existentiel n'est cependant pas l'unique raison de cette absence d'ambition, celle-ci s'explique également par cette paresse dont fait preuve par exemple Jean Maleux, heureux de devenir gardien de phare parce que, comme il le dit lui-même : « Fini (les) ballottements et (les) apprentissages. On était casé [...], un endroit respectable où qu'on (sic) serait tranquille », car « tout ce (qu'il voulait) c'était de ne plus caboter. (Il en avait) assez d'éternuer dans leurs soutes à charbon[575] ». Une paresse qui se retrouve chez Max, puisqu'il est « un peu paresseux, [...] et le plus gâté » des enfants de sa famille, paresseux au point de n'avoir aucune véritable passion car « 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[576] ». Alain paraît également paresseux, étant « jeune et capricieux, et choyé », vivant encore dans « cette enfance[577] » qu'il ne veut pas quitter. Une insouciance qui se traduit par le fait que, s'étant réfugié chez sa mère après une dispute conjugale, il oublie d'aller travailler ; « Il est neuf heures et demie. Tu ne connais pas les habitudes de la maison ?[578] » lui rappelle sa mère. Farou est empreint d'une certaine mollesse de caractère qui le fait fort peu ressembler à un homme de théâtre ainsi que le remarque sa femme :

> « Pourquoi suis-je ainsi faite que j'assimile son métier, son art, à un capricieux travail de femme ? Non, pas tout à fait un travail de femme, mais à un travail facile. Mais si c'était un métier facile, nombre d'autres y réussiraient. Si Farou réussit, c'est qu'il a beaucoup de talent. A-t-il beaucoup de talent ?[579] ».

---

570 Ibid., p. 219.
571 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 169, p. 13 et p. 75.
572 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 29.
573 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 21, p. 8 et p. 17.
574 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 524.
575 Rachilde, *La Tour d'amour*, respectivement p. 8 et p. 10.
576 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 851 et p. 858.
577 Colette, *La Chatte*, T.2, respectivement p. 1063 et p. 1112.
578 Ibid., p. 1112.
579 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 685.

Une autre raison pour expliquer ce manque d'ambition, c'est cette trop grande intégrité dont font preuve des personnages comme Duvet d'Ange. Lorsque son *Conte de la Chandeleur* est publié dans *la Revue Mauve*, il ne peut s'empêcher d'être triste, sentant qu'il n'a « plus envie d'écrire en vers » parce qu'il ne peut pas se « dépouiller de (ses) susceptibilités et [...] (il n'a) pas l'étoffe d'un grand aventurier[580] ». Il poursuit son introspection :

> « En somme l'honnêteté d'un bon petit garçon comme moi est-ce que ce serait tout bonnement l'impuissance à faire des sottises ? [...] pour y arriver il me faudrait faire un effort gigantesque, même pour tourner mal, ce qui s'appelle tourner mal, c'est-à-dire tout sacrifier à une mauvaise passion[581] ».

Une autre forme d'honnêteté se retrouve chez Jacques Silvert, celui-ci refuse, en effet, de se faire entretenir par sa maîtresse : « L'honnêteté ne l'étouffait point, mais on aurait pu être bon jusqu'au bout, lui laisser son illusion et le temps de se créer une fortune pour rembourser un jour[582] ». Une situation que connaît Paul Richard car, plutôt que de se laisser entretenir par sa maîtresse, il a, comme il le lui annonce, « refusé (sa) huitième inscription. (Il) ne (croit) plus au remboursement par (son) travail. [...] (Il ira), dès qu'(il sera) solide, (s')embaucher sur les quais pour décharger les bateaux ; un rustre a toujours cette ressource[583] ». Une autre passivité due au découragement cette fois, celui de l'amant de Renée Néré, Jean qui, s'il ne manifeste aucune ambition, c'est que nombre de ses entreprises se sont soldés par un échec : « Monsieur s'est ruiné un petit peu dans l'automobile, un petit peu dans la finance, et dans la politique -il était conseiller général d'Ille-et-Vilaine, un moment[584] .

Inversement on peut s'interroger sur ce qui motive leur goût de la réussite. Pour Jean Lucain et Léon Reille, c'est l'urgence de quitter le cercle familial. Ainsi Jean Lucain, après avoir été injustement giflé par sa mère, décide de devancer l'appel du service militaire et à la fin de son service, il « demanda une recommandation au curé de son village pour un négociant de Paris. [...] La vie ne l'inquiétait plus[585] ». Quant à Léon Reille, à la fin de ses études de médecine, il refuse de retourner chez ses parents, en province, qui le considèrent comme « l'ennemi de leur bourse », préférant « vivre ici (à Paris) ou (aller) aux colonies, étudier la peste pour (se)... consoler[586] ». Ce refus de demeurer en famille est aussi présent dans l'œuvre de Colette avec Vial qui entend échapper à la carrière que lui destine son père car il a « peur d'un père demeuré vert, âpre à son commerce et orgueilleux », et surtout parce qu'il « pèche souvent par orgueil, comme il arrive aux gens de petite origine qui se dégoûtent du milieu où ils sont nés[587] ». C'est au contraire pour se rapprocher de sa femme, « tourmenté par le besoin de se grandir aux yeux de Minne », qu'Antoine entreprend de reconstruire des instruments anciens, espérant ainsi obtenir la Légion

---

580 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 148 et p. 189.
581 Ibid., p. 96.
582 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 63.
583 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 240-241.
584 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1095.
585 Rachilde, *Le Mordu*, p. 78.
586 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 65.
587 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, respectivement p. 596 et p. 633.

d'honneur. On le voit, les seuls hommes à faire preuve de carriérisme ne réalisent que des rêves sans véritable envergure. Une attitude quelque peu mesquine qui laisse penser que le type du « self-made man » est absent de l'œuvre de ces romancières.

2) Société masculine

A) Un homme insociable

On le voit, le goût de la réussite sociale ne fait pas partie des aspirations premières de ces hommes. Et s'ils ne caressent, pour la majorité d'entre eux, aucune véritable ambition qui les obligerait à entrer en compétition avec le reste de la société, il est intéressant de voir comment ces mêmes personnages se comportent vis-à-vis des autres hommes. Il semble qu'en dépit du manque de carriérisme, ceux-ci ne manifestent pas de véritable sympathie pour leurs semblables. Pour nombre d'entre eux, et notamment chez Rachilde, c'est une réelle peur des autres qui pousse des protagonistes, comme Sylvain d'Hauterac, à s'isoler. Celui-ci « redout(ait) les femmes et les hommes pêle-mêle » au point de vouloir tuer ceux qui l'importunent, il songeait « aux habitants du pays, [...] à tous ces ruraux stupides. [...] On (les) volait, on (les) salissait partout, et (il aurait) volontiers décimé cette racaille à coups de revolver. [...] Des haines fermentaient en (lui) de manière sinistre[588] ». Un dégoût qu'il tient de son père car celui-ci aussi « détestait les citadins et les ruraux[589] ». Léon Reille éprouve, comme il l'avoue lui-même, « la terreur nerveuse des soirées de brasserie » et déteste « les façons du monde où l'on s'ennuie » ; entendant frapper à sa porte, il se demande, rageur, qui « va (le) déranger pour fumer tout (son) tabac en (lui) contant des choses imbéciles[590] ». Lucien Girard fait les mêmes aveux au marquis de Valerne : « J'ai peur de tout », trouvant que « toutes les soirées de ce genre demi-monde bourgeois sont ennuyeuses formidablement. Ça manque vraiment de but[591] ». Il faut compter Chéri au nombre de ces hommes répugnant à côtoyer ses semblables car, comme il l'avoue à sa mère, « J'ai que tout le monde est des salauds. [...] Non, je ne suis pas en colère, [...] je crois bien que je suis à bout. [...] Je voudrais que les gens ne soient pas des salauds, je veux dire pas uniquement des salauds[592] ». Cette insociabilité n'est pas nouvelle, déjà au lendemain de leur mariage, Edmée remarquait qu'il « y a des moments, [...] où il ressemble à un sauvage [...] il a parfois l'air de ne même pas connaître l'humanité[593] ». On ne peut guère parler de terreur vis-à-vis des autres hommes en ce qui concerne Farou, mais seulement de manque d'assurance. Celui-ci manifeste « l'inquiétude, la rogue timidité des petites gens », en effet il faut à celui-ci « l'isolement, des

588 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 56 et p. 69.
589 Ibid., p. 31.
590 Rachilde, *La Jongleuse*, respectivement p. 30, p. 21 et p. 127.
591 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 47 et p. 93.
592 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 521-522.
593 Colette, *Chéri*, T.2, p. 48.

semaines de travail capricieux, [...] la certitude de ne pas rencontrer ce qu'il appelait des « gueules ». [...] Une fois pour toutes, (il veut) passer (ses) étés tout seul, sans souliers et sans faux-cols[594] ». C'est ce même manque de confiance en soi qui le rend "méchant à l'homme"[595] avec ceux qui ne partagent pas son avis. Cette attitude se retrouve chez Michel qui entend également passer ses vacances seul, n'hésitant pas, pour être tranquille, à mentir au conseil municipal de son village qui l'invitait à un banquet : « Je leur ai dit que j'étais arrivé de Paris mal fichu, qu'on ne banquette pas à Cransac en buvant de l'eau minérale [...]. Enfin je leur ai dit que j'étais malade[596] ».

Mais ces hommes n'ont pas nécessairement besoin de détester leurs semblables pour aspirer à la solitude. Ainsi Célestin Barbe a « besoin de calme, besoin de solitude. (Ses) travaux exigent une indépendance absolue d'idées », une solitude confortée par l'idée que « les réflexions et le temps, pour parodier le mot des Anglais, c'est la science[597] ». Et s'il accepte de paraître en société, c'est uniquement pour un « anniversaire scientifique, [...] un jour de découverte précieuse", où "on discutait avec rage des questions extraordinaires[598] ». Peut-on d'ores et déjà considérer la solitude comme une des caractéristiques de la vieillesse dans l'œuvre de Rachilde ? Sans doute, car le jardinier Brifaut est « une espèce de philosophe qui, retiré du monde » cultive des rosiers, ne quittant sa roseraie que pour se rendre, tous les ans, à « la procession[599] » de la foire de Sainte-Colombe. Quant à l'écrivain René de Sainte-Claire, « il ne déteste que la jeunesse », ayant « préféré la tour d'ivoire"[600] » comme mode d'existence. Il daigne malgré tout quitter sa retraite pour se rendre à une réunion mondaine où il doit faire une allocution. Et quand Jean Maleux arrive pour prendre ses fonctions de second dans le phare, Barnabas ne « lui montra rien, se roula en paquet, sans ôter son surcot, [...] et il se rencogna contre la muraille[601] ». Le vieux médecin de campagne, Jean-Jacques Servière, est « sans famille, regorgeant de tendresses inemployées[602] », ayant pour seule compagnie la famille de Valrasse.

La vieillesse n'est pas le seul âge à aspirer à la solitude, l'œuvre de Colette révèle de jeunes personnages manifestant ce goût. La solitude paraît être ici affaire de tempérament, comme pour Vial qui, s'il passe ses vacances en compagnie d'amis, aime à s'échapper. Il est décrit comme un « garçon qui vit à petit bruit », « un garçon solitaire[603] ». La narratrice de *La Naissance du Jour* s'interroge sur sa personnalité et ses manières de solitaire : « À quoi donc songe ce garçon, au lieu de traîner ses espadrilles le long du petit port, ou de danser [...] ? Il est

---

594 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 682.
595 Ibid., p. 712.
596 Ibid., p. 1160.
597 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 181 et p. 177.
598 Ibid., respectivement p. 193 et p. 200.
599 Ibid., respectivement p. 86 et p. 108.
600 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 20-21.
601 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 26-27.
602 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 19.
603 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, respectivement p. 596 et p. 611.

trop sage[604] ». Alain paraît être aussi solitaire que Vial car, comme le remarque sa femme Camille : « Toi, [...] à part Patrick qui est parti, tu n'as guère d'amis. Et même Patrick, tu t'en fous au fond...[605] ». Il n'apprécie que la compagnie de sa chatte, Saha, au point qu'il avoue à celle-ci : « Après toi, je serai sans doute à qui voudra... À une femme, à des femmes... Mais jamais à un autre chat[606] ». Un autre solitaire, Léon de Carneilhan qui se consacre uniquement à « ce qu'il aimait sur tout au monde, le cri aigu des juments fidèles[607] ». Jacques Silvert préfère également la solitude à toute compagnie car dès le début de sa liaison avec Raoule de Vénérande, il « demandait rarement à sortir [...] et lisait toute espèce de livres » menant « l'existence des orientales murées dans leur sérail, qui ne savent rien en dehors de l'amour[608] ». C'est son amour pour Raoule qui en fait un homme casanier : « Au début, [...] il serait descendu et, sous prétexte de respirer un air plus pur, il serait allé boire un bock au cabaret voisin, en compagnie de petits commis ou d'ouvriers cascadeurs[609] ». Il semble que Paul Richard aime également à s'isoler, ainsi en été il se retrouve « seul », n'ayant « ni ami, ni parent pour l'inviter aux ébats de la campagne » car « peu carabin de sa nature, (il) n'aimait pas courir : quand il quittait l'amphithéâtre, c'était pour[610] » regagner sa chambre. Et s'il décide « de manger chez des camarades (c'est) pour ne pas toucher à son argent. Les invitations s'épuisèrent, il était si morne que les compagnons en eurent vite assez[611] ». Nous retrouvons un autre solitaire dont l'isolement est dû, cette fois, à sa fonction. L'abbé Raoul Desgranges qui est, « perpétuellement occupé à compulser d'anciens grimoires[612] ».

Ces romancières ne mettent donc en scène que des solitaires ou des hommes que toute société effraie ? Nombre de personnages apprécient pourtant la compagnie de leurs semblables, comme Alain Montarès qui aime « la vie publique dont les agitations (le) tentent toujours comme des promesses d'oubli » aussi est-il gai parce qu'il sort. Il a envie de se griser « de vins rares, de parfums de fleurs et de femmes. (Il se sent) capable de dévorer et de prendre la musique, ou la lumière comme une éponge[613] ». Un autre viveur, le baron de Caumont qui, après son mariage, éprouve le « besoin de renouer (des) relations interrompues [...]. Il fréquenta son cercle, passa des nuits blanches, offrit un souper à des actrices, fuma, de cinq à six, son cigare sur le boulevard des Italiens[614] ». Quant au marquis de Valerne, il fait « partie de ces personnages bien connus

604 Ibid., p. 603.
605 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1079.
606 Ibid., p. 1109.
607 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 103.
608 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 116.
609 Ibid., p. 117.
610 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 217.
611 Ibid., p. 266.
612 Rachilde, *La Femme Dieu* : p. 51. Voir également p. 52 : « *Son ministère au couvent lui laissait des loisirs qu'il passait à compulser les nombreux volumes de la bibliothèque de Valrasse* ».
613 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 39 et p. 89. Voir également p. 46 : « *Je me saoulerais volontiers, à ma façon, d'air vicié, de boissons frelatées, de parfums violents... de cette odeur dangereuse de la vie publique* ».
614 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 239.

appelés *gens du monde* [...] parce qu'on les rencontre partout[615] ». Henri Dormoy recherche également la société, invitant « chez (lui), en garçon, des amis qui n'étaient que des inconnus, des passants qui (le) recevaient chez eux, [...] des camarades du cercle, des gens qu'on rencontre dans des salons, dans des théâtres[616] ». Il semble que le colonel Barbe soit ainsi, aimant à réunir « ses officiers une fois par mois », leur faisant à cette occasion « servir des punchs très copieux, du champagne, des liqueurs fortes[617] ». Mais peut-on véritablement parler de sociabilité à propos de ces personnages ? Car si tous ces hommes semblent apprécier les relations amicales, cette disposition paraît motivée par un certain malaise. On peut même dire que cette amabilité se conçoit comme une sorte de distraction car si Henri Dormoy reçoit autant, c'est qu'il « faut bien s'amuser, n'est-ce pas ? [...] j'aurai pu dire encore [...] je m'ennuie[618] ». Quant au colonel Barbe, réunir ses soldats est l'occasion pour lui d'oublier « l'ennui lourd de son ménage gâté », ennui causé par "la douleur profonde qu'il ressentait de la maladie de sa femme[619] ». En ce qui concerne le baron de Caumont, s'il renoue avec d'anciennes connaissances, c'est qu'il entend « user du moyen suprême de l'indifférence » vis-à-vis de sa femme, de cette façon celle-ci « lui reviendrait un soir plus abordable, plus soumise[620] ». On le voit, cette recherche et cette fréquentation de la société ne sont jamais gratuites, celles-ci sont toujours motivées par un désir de fuite. Le marquis de Valerne n'échappe pas à cette tendance : s'il aime à aller en société, c'est que « son état normal (est) la séduction, à n'importe quel prix », une parade pour se fuir lui-même dont il prend un jour conscience : « J'aurai dû, à mon âge... savoir demeurer seul[621] ». Une attitude à rapprocher de celle d'Alain Montarès qui aime à se griser de mouvements parce que « lorsque retombe le silence, c'est la solitude la plus absolue, l'horreur de l'abandon ou l'appréhension de la chute[622] » qu'il éprouve.

Les romans de Rachilde proposent un autre cas de figure, celui d'hommes qui, vivant perpétuellement en société, rêvent de quitter celle-ci. Paul-Éric, habitué des salons mondains, ne supporte plus cette existence : « J'en ai assez, moi, d'être des hommes sérieux », car comme il le confie à son frère Reutler : « Après nos études ou un concert, excursions dans les sociétés hostiles... toujours seuls, car tu remarqueras que nous ne connaissons personne intimement. Puis on rentre, ou chez soi, ou chez elles, et on continue à s'assommer[623] ». Ils quitteront Paris pour leur château en province. Maurice de Saulérian semble partager ce sentiment car même s'il « invitait des camarades et (qu')on peuplait volontiers son cinquième étage », il demeure « ce jeune garçon d'humeur farouche (qui) se blase [...] parce qu'il s'aperçoit déjà que la société a des

615 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 10.
616 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 118.
617 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 33 et p. 18.
618 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 176.
619 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 36 et p. 35.
620 Ibid., p. 239.
621 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 18 et p. 214.
622 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 39.
623 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 177.

mœurs détestables[624] ». Et s'il vit en compagnie de Jean Lucain et de Charles Dagon, c'est qu'il pense que ceux-ci pourront lui faire « un rempart contre l'éternelle méchanceté du monde[625] ». On le voit, la sociabilité, loin d'être une caractéristique de leur personnalité, apparaît plutôt comme symptomatique de troubles affectifs ou émotionnels dont sont affectés ces hommes.

Même s'ils sont minoritaires, des personnages véritablement sociables se rencontrent. Le mutisme de Barnabas fait regretter à Jean Maleux l'époque des pensions de l'État : « On avait des camarades pas très jaseurs ; cependant, on riait quelquefois, et le long de (ses) voyages, dans la soute, (il échangeait ses) impressions avec le voisin de chauffe. Ici, rien... le silence[626] ». Duvet d'Ange fréquente le salon de la romancière Bathilde et fait partie d'une bande de jeunes littérateurs, « quelques copains de lettres », ayant l'habitude de se retrouver au café de *la Régence* pour discuter « sur des sujets complètement en dehors de (leurs) occupations ordinaires[627] ». Un autre homme aimant la société, M. de Saint-Charles qui demande à Mme de Valrasse l'autorisation de chasser dans sa garenne pour offrir « un tiré facile à [...] (ses) amis[628] » pour les distraire. Max aime également à vivre en société, car « il connaît « pas mal de gens' » même s'il « n'arrive pas à nommer, en dehors de son frère aîné, trois amis intimes[629] ». Et Jean Farou, s'il passe ses étés seul à vagabonder « à travers champs », à Paris il fait partie d'un comité : « Il vibrait encore des cris que cent bouches outrecuidantes et jeunes avaient proférés autour de lui, des paroles qu'il avait jetées, insensées et vaines, dans la fumée[630] ». Il n'a pas peur de lier connaissance avec des inconnus comme le révèle Jane. Celle-ci fait savoir à Fanny : « J'ai laissé Jean Farou avec un des fils Silvestre ; mais comme ils sont jumeaux, je ne peux pas vous dire lequel...[631] ».

B) Relations et comportements

Même si la majorité de ces hommes prise peu la compagnie de leurs semblables, ils ne peuvent cependant pas échapper à une confrontation avec la société. Pareilles rencontres amènent à s'intéresser aux réactions et surtout aux sentiments qu'elles suscitent. À noter que si Rachilde et Colette ne montrent que très rarement leurs personnages dans l'exercice de leur profession, elles sont tout aussi discrètes sur les rapports qu'ils entretiennent au sein du monde professionnel. Les quelques situations données à voir révèlent une certaine tension, ainsi le colonel Barbe qui réunit chaque mois ses soldats, « pour maintenir la bonne harmonie entre les chefs », « n'était pas très aimé de son régiment » ; en effet « les officiers du 8e hussards craignaient beaucoup leur colonel

624 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 224 et p. 152.
625 Ibid., p. 128.
626 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 36.
627 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 72 et p. 143.
628 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 169.
629 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 858.
630 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 683 et p. 709.
631 Ibid., p. 728.

qui était de caractère cassant[632] ». Quant à Duvet d'Ange, il trouve René de Sainte-Claire, vulgaire, celui-ci « ne voit rien, ne connaît rien, ne jouit de rien. Il demeure un brave homme, vendeur d'épices pour délire cérébral » ; s'il reste à son service c'est qu'il paie le loyer « avec son gain de secrétaire. Deux cents francs par mois, c'est tout de même une somme[633] ». Maurice de Saulérian, quant à lui, est de plus en plus méfiant à l'égard de son éditeur, M. Holer, qui « devenait de plus en plus rapace » : « C'est qu'Holer a tiré à trois mille pour mille, et comme (il a) en tout un accusé de cent dix mille volumes vendus, [...] cela donne un chiffre assez rond[634] ». Si Duvet d'Ange évolue au milieu d'un cercle d'amis, ce n'est pas une franche amitié qui règne entre eux, le jeune homme est, en effet, souvent la risée de ses camarades. Ainsi avouant ne pas connaître la chanteuse Sylvette Maubert, "les trois journalistes s'esclaffèrent" et le taquinent au sujet de son jeune âge : « Mon petit Duvet-d'ange, bouche-toi les oreilles si tu tiens à ta pudeur » ou « Grouille-toi, le poussin mal éclos ![635] ». Duvet d'Ange ne se fait pas d'illusion sur la nature de leurs relations : « L'égoïsme de (ses) camarades (lui) est bien connu. Chacun pour soi et comme, sans doute, ils ont tous passé par les transes où (il se) trouve, ils ont résolu la question en supprimant les remords[636] ». C'est un véritable ami qui lui manque, lui-même en a conscience : « Il me faudrait un confident sérieux pour me mieux éclairer sur mon cas vraiment un peu particulier[637] ». Ce genre de relation se retrouve chez Maurice de Saulérian qui note que ses compagnons de lettres, « pour le moment (le) cultivaient [...] comme on tisonne le feu en hiver, ne s'informant point de quel bois il était. Leurs égoïsmes voulus lui laissaient son égoïsme réel. On ne se prenait rien naturellement, encore moins le cœur que tout autre objet[638] ». Le superficiel de cette camaraderie ne lui a pas échappé, il remarque en effet que « des amis, il n'avait pas le temps d'en faire, il regardait ce monde sans voir personne[639] ». Après sa tentative de suicide, il décide pourtant de rester avec Jean Lucain et « sa bonté débordante », et Charles Dagon, « avec sa réserve pleine de déférence, sa science de la matière s'inclinant devant l'inconnu de l'esprit[640] » parce que ceux-ci le protègent du monde. De cette façon, son « égoïsme hautain trouvait enfin le nid capitonné qui lui était nécessaire. [...] Il serait seul et cependant entouré : seul, ne devant pas les comptes de sa gestion imaginative ; entouré, c'est-à-dire régnant[641] ». Mais cette belle amitié ne dure pas, en devenant l'amant de Louise de Bérol, la femme dont Jean Lucain est amoureux, il perd définitivement son ami, entre eux « la confiance était morte[642] ».

632 Rachilde, *La Marquise de Sade*, pour les deux premières citations p. 33 puis p. 18.
633 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 34 et p. 170.
634 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 255 et p. 258.
635 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 75 et pour les deux dernières citations p. 147.
636 Ibid., p. 189.
637 Ibid., p. 141.
638 Rachilde, *Le Mordu*, p. 229.
639 Ibid., p. 42.
640 Ibid., p. 128.
641 Ibid., p. 128.
642 Ibid., p. 297.

Peut-on parler d'amitié pour définir les rapports qu'entretiennent Jacques Silvert et Raittolbe? Si l'amitié est un sentiment réciproque d'affection ou de sympathie qui ne se fonde ni sur les liens du sang ni sur l'attrait sexuel, alors nous n'avons pas, dans ce cas présent, affaire à de l'amitié, les relations de ces deux hommes se trouvant fondées sur un attrait sexuel à peine dissimulé. Rachilde aime cette situation équivoque si l'on en croit les nombreux rapports qui jouent sur cette ambiguïté. On pourrait penser que c'est de la jalousie qui motive la brutalité dont le baron fait preuve à l'égard de Jacques, étant lui aussi amoureux de Raoule de Vénérande. Il le bat pour qu'il la quitte, « saisi par une colère aveugle dont il ne s'expliquait peut-être pas bien la violence[643] ». Un mouvement de violence en fait provoqué par le charme équivoque de Jacques, puisque lorsque « son souffle parfumé effleura le baron [...] celui-ci frémit jusqu'aux moelles et se détourna[644] ». Une autre relation ambiguë, celle de Lucien Girard et du marquis de Valerne. Si ce dernier considère leur situation comme celle d'une « amitié sincère de deux hommes[645] », le doute s'installe quand il apprend que Lucien est suspecté par son entourage d'homosexualité. Doute confirmé par cette remarque d'une de ses amies : « Si notre meilleur ami était une femme, il serait notre maîtresse[646] » et par le fait que Lucien lui-même joue sur cette ambiguïté. Pour que le marquis le laisse repartir à Paris, il raconte qu'il a « un ami, [...] un être délicieux aussi jeune, plus jeune que (lui) et (qu'il a) pour lui une amitié très vive[647] ». Cette relation est également celle d'Henri Dormoy et de son précepteur, l'abbé de Sembleuse, lequel énoncera la formule citée plus haut : « Si notre meilleur ami était une femme, il serait notre maîtresse[648] ». Si Henri Dormoy remarque que son « précepteur était vraiment devenu (son) ami », il se rend vite compte que leur « amitié de frères, (sa) ferveur de discipline, sa gravité d'apôtre, tout avait disparu, tout sombrait dans l'équivoque[649] ». Une relation qui se termine par le départ de l'abbé de Sembleuse, la veille du mariage d'Henri Dormoy avec sa cousine.

Nous ne trouvons pas de telle relation dans les romans de Colette, c'est essentiellement sous le signe du parasitisme que sont envisagées les relations masculines. Masseau apparaît vite comme l'homme de main de Jean, il va chercher Renée Néré pour que celui-ci puisse passer l'après-midi avec elle. Renée Néré parle de lui comme d'un « garde du corps[650] », puisqu'il lui tient compagnie lorsque Jean a à s'absenter. Cette serviabilité n'est cependant pas gratuite, Masseau en fait l'aveu quand Renée lui demande d'intercéder en sa faveur auprès de Jean : « Rien ! Comprenez donc, ma pauvre amie, [...] l'opium est cher », son amant lui donne en effet « de

643 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 145.
644 Ibid., p. 225. Voir p. 234 : il ne peut s'empêcher de le corriger une nouvelle fois parce que « *son honneur est plus susceptible que* » le sien.
645 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 158-159.
646 Ibid., p. 165.
647 Ibid., p. 208.
648 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 56.
649 Ibid., respectivement p. 22 et p. 32.
650 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1104. Voir p. 1068 : « *Masseau lit un journal de Genève, [...] comme si sa mission était pour l'heure terminée* ».

quoi acheter la drogue[651] ». C'est également sur des rétributions financières que repose l'amitié de Chéri et de Desmond et ce, depuis leur adolescence. Desmond était alors un « parasite à peine majeur, exigeant et dédaigneux » et c'est ce rôle qu'il remplit encore lorsque Chéri vient le chercher au lendemain de son mariage, il « connaissait à fond son dur et difficile métier de parasite[652] ». Cette situation évolue pourtant, après la guerre Desmond est devenu directeur de dancing, et « l'assurance et la poche bien emplie (le) rendaient moins laid[653] ». Aussi c'est d'égal à égal qu'il va parler avec Chéri, le regardant désormais « de haut, en face, d'un œil réconcilié » et devant un Chéri totalement désemparé, il « jouissait de son rôle, et se payait d'une servitude ancienne[654] ».

À un degré moindre, Antoine ne fréquente M. Chaulieu que parce que celui-ci s'occupe de publicité et qu'il a des relations qui l'intéressent. Une situation que Minne résume ainsi : « Tes relations avec Pleyel ! Et la publicité des journaux affermés par Chaulieu ! Et Lugné-Poe qui veut commander un barbytos ![655] ». Et si Maxime Dufferein-Chautel sympathise avec Hamond, ce n'est pas parce que celui-ci connaît sa mère, mais parce qu'il est le confident de Renée Néré. Max n'a trouvé que ce moyen pour se rapprocher d'elle. Hamond se fait donc le porte-parole de son ami auprès de Renée Néré et, « s'il osait, il (lui) dirait, en paternel entremetteur : « Voilà l'amant qu'il vous faut, ma chère ! Bonne santé, ne joue pas, ne boit pas, fortune suffisante »[656] ». Et il semble que, indépendamment de cette amitié intéressée, une certaine solidarité masculine se soit créée entre eux, car Hamond, loin d'être choqué, prend au contraire plaisir à aider Max, aussi « tantôt il patronne [...] les visites de son pupille [...] tantôt il s'efface, [...] se fait attendre, juste assez[657] ». Cette camaraderie masculine ne se maintient pourtant que grâce à la présence de Renée Néré. Ces hommes n'apparaissent ensemble qu'en sa présence, ainsi « hier, Hamond et Dufferein-Chautel (l)'ont emmenée dans les bois de Meudon, comme deux rapins invitant une modiste » et lorsque Max réussit enfin à s'immiscer dans l'intimité de celle-ci, « Hamond s'obstinait, depuis tant de jours, à rester chez lui[658] ». On le voit, même dans l'œuvre de Colette, il est difficile de parler d'amitié, le petit baron Couderc parle même « d'amis en galerie malveillante[659] », toutes les relations se trouvant dans ces romans sont aussi basés sur un rapport de pouvoir ou de séduction. D'ailleurs le père de Phil confie à celui-ci : « Tu verras comme c'est rare des amis avec qui on passe l'été tous les ans, sans se faire de mal[660] ». L'absence de spontanéité dans les relations masculines s'explique sans doute par le fait que, comme le confie un ami à la narratrice du *Pur et de l'Impur* : « Je n'ai rien à échanger, je n'ai jamais rien eu à

651 Ibid., p. 1110.
652 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 21 et p. 58. Voir également p. 59 : « *Desmond ne comprenait plus rien à Chéri, mais Chéri payait, et mieux qu'au meilleur temps de leur adolescence* ».
653 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 503.
654 Ibid., p. 503 et p. 506.
655 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 746.
656 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 850.
657 Ibid., p. 857.
658 Ibid., respectivement p. 879 et p. 897.
659 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 741.
660 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 353.

échanger avec les hommes. Pour le peu que je les ai fréquentés, leur conversation, en général, m'écœure, et ils m'ennuient, en outre. Je crois [...] que je ne les comprends pas[661] ».

Il ne faut pas conclure que toutes les relations soient basées sur des rapports d'intérêt sous couvert d'amabilité, certains personnages de Colette font preuve d'une réelle agressivité vis-à-vis des autres. Cette attitude se traduit chez Michel par des gestes violents, notamment quand il voit approcher son régisseur, ainsi fait-il signe à sa femme « d'un geste furieux qui lui ordonnait de fermer la fenêtre », parce que celui-ci « (l)'ennuie avec sa gueule d'héritier[662] ». Et sa femme Alice lui fait remarquer qu'il a « plus d'une fois mordu l'intérieur de (sa) joue pour (s)'empêcher de casser la figure à des gens d'affaires ». Nous retrouvons cette même violence chez Farou qui, au cours de querelles avec ses confrères, devient rapidement « méchant à l'homme », une agressivité telle qu'un « très beau jeune homme [...] s'en alla gonflé de pleurs comme de pluie une rose[663] » de son bureau. On peut se demander si cette agressivité vis-à-vis des autres hommes n'est pas là pour masquer une certaine timidité, car Michel au téléphone, use de cet « accent d'intransigeance (qu'il) réservait aux subalternes lorsqu'ils étaient hors de vue[664] » et Herbert d'Espivant n'a « jamais su parler à un secrétaire ou à un subalterne, sur un ton naturel[665] ».

C) La femme au centre des conversations

La sociabilité ne fait donc pas, avec l'ambition, partie des qualités premières de l'homme, celui-ci ne fréquentant en effet ses semblables que par intérêt. Mais est-ce également par intérêt que les personnages, qui se trouvent réunis, ont pour principal sujet de conversation la femme ? Il est curieux de constater que, aussi bien dans l'œuvre de Rachilde que dans celle de Colette, tous les propos échangés ont trait au sexe féminin. Cette préoccupation apparaît dès l'adolescence car Antoine et ses camarades de lycée comparent les différentes femmes qu'ils connaissent. Ainsi au sujet de Minne : « C'est égal, elle est plus jolie que la sœur de Bouquetet. Ils ont beau la chiner [...] parce que sur ses photographies, ses cheveux viennent blancs ; ils n'ont guère de cousines aussi chouettes, ni aussi distinguées[666] ». Ce sont les premières expériences sexuelles qui constituent l'un des principaux sujets de conversation de Phil et de ses « camarades d'externat, tremblants d'attente sur un seuil ignoble qu'ils passaient en sifflotant, menteurs, décolorés de dégoût et vantards. Puis ils n'y pensaient plus, puis ils y retournaient, le tout sans interrompre l'étude, les jeux, les cigares clandestins et les débats politiques et sportifs[667] ». Cet intérêt ne faiblit pas avec l'âge, bien au contraire, entre amis, « les conversations, assez vives, dans le

661 Colette, *Le Pur et l'Impur*, T.2, p. 900.
662 Colette, *Duo*, T.2, p. 1153.
663 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 712 et 713.
664 Colette, *Duo*, T.2, p. 1170.
665 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 112.
666 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 699.
667 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 350.

mauvais sens du mot, roulaient surtout sur les scandales et les potins de boudoir[668] » ; et lorsque Duvet d'Ange rejoint ses amis dans un café, leur principale activité est de discuter des mérites des femmes de lettres, car « il n'y a jamais de personnalités féminines sacrées pour les hommes de lettres. Leur plaisir favori est de découvrir les tares de ces consœurs, leurs rivales[669] ». Et à cette soirée à laquelle participe Alain Montarès, il est question de la pudeur féminine : « La pudeur? Un joli mot. Il habille bien, mais c'est le demi-deuil du plaisir[670] ». Débattue dans les réunions masculines, la femme est également le sujet de maintes confidences, comme celle que fait un ami à Henri Dormoy qui lui a « déclaré, très nature, que ça l'embêtait parce qu'il ne voyait plus que le viol en perspective[671] » pour posséder la marquise de Vailly. Et Chéri, dînant un soir avec Desmond au restaurant, « ne cessa de parler de Léa. [...] Il vanta le mariage, mais en rendant justice aux vertus de Léa. Il chanta la douceur soumise de sa jeune femme, pour trouver l'occasion de critiquer le caractère résolu de Léa[672] ». Un sujet de conversation qu'il reprend sept ans plus tard, ce qui lui attire cette réflexion de Desmond : « Tu ne peux donc parler de rien sans mêler tout de suite « ma femme, les femmes... » ou encore : « Du temps de Léa » ; réflexion qui fait dire à Chéri : « D'autres sujets de conversation ? [...] Pourquoi y en aurait-il d'autres ?[673] ». On le voit, toute discussion entre hommes revient inévitablement à la femme. Aux lamentations de Jean Lucain qui rêve d'avoir « cent mille livres de rente », Maurice de Saulérian réplique : « Si nous avions cent mille livres de rente, mes pauvres amis, nous aurions des femmes qui nous grugeraient[674] ».

Mais la femme n'est pas uniquement un sujet de confidences, elle est également à l'origine des nombreux conseils que prodiguent les personnages à un interlocuteur plus jeune. Ainsi Hamond confie à Renée qu'avec Max : « Nous avons parlé de vous, naturellement... [...] il sait que vous aimez les roses, les bonbons à la pistache. Il a commandé un collier pour Fossette[675] ». De la même façon, Henri Dormoy et son précepteur s'entretiennent de Lucienne qui « est la dernière des femmes. [...] Il n'y a pas d'excuse à sa mauvaise conduite » et au cours de leur séjour en Italie, ils en viennent à disserter sur cette « race (qui est) celle de la femme[676] ». Lucien et le marquis de Valerne passent leurs soirées à discourir sur le tempérament féminin, et ce dernier lui fait part de son expérience : « Que l'on poursuive la panthère dans la jungle, la bécasse [...] ou le petit lapin [...], il est toujours inutile de froisser ces dames[677] ». Quant à Raittolbe et Jacques, leur principal sujet de conversation est Raoule de Vénérande. Le baron ne tarit pas de conseils et tente de mettre Jacques en garde : « C'est que cette hystérique finira par

668 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 119.
669 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 144.
670 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 101.
671 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 138.
672 Colette, *Chéri*, T.2, p. 58.
673 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 507.
674 Rachilde, *Le Mordu*, p. 112.
675 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 851.
676 Rachilde, *La Souris japonaise*, respectivement p. 30 et p. 50.
677 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 16.

vous épouser malgré vous, je la connais[678] ». Barnabas met également en garde Jean Maleux, quand celui-ci parle de se marier : « Tu seras cocu. [...] Une femme, c'est du malheur dans un ménage[679] ». À noter également cette leçon que donne Étienne Culoux à Sylvain d'Hauterac, son ancien élève : « Il y a des leçons pour vous comme lorsque vous étiez enfant... Défiez-vous de la femme... Servez-vous en, n'en abusez pas[680] ». Et même si René de Sainte-Claire apprécie peu son secrétaire Duvet d'Ange, il ne manque pas de lui dire : « Il n'y a pas d'amour noble, aucun sentiment exalté (qui) ne lui semble digne de ce nom », pour lui « une femme, ce n'est jamais que le tremplin qui nous permet de rebondir plus haut que l'humanité et cela va très bien la plume à la main[681] ». Et les nombreuses visites que Jean-Jacques Servière fait à l'abbé Desgranges et à M. de Saint-Charles ont pour but de les entretenir de Louise de Valrasse, sa filleule. Ainsi en tête-à-tête avec l'abbé, il reparle du mariage de Louise car « elle aura seize ans bientôt. Pourtant, ce n'est pas le rêve, le prétendant », et avec M. de Saint-Charles des mystérieuses escapades nocturnes de la jeune fille expliquées comme des crises de somnambulisme : « Les fillettes, [...] ont parfois de trompeuses apparences, [...] mais ne sont pas capables de trahir[682] ».

Si la femme est au centre de conversations, elle est également un objet de dispute entre les hommes, qu'ils soient parents ou amis. À noter que ce type de situation ne se rencontre que dans l'œuvre de Rachilde, ainsi Jean Lucain et Maurice de Saulérian sont définitivement brouillés, parce que ce dernier a pour maîtresse Louise de Bérol dont est amoureux Jean. Celui-ci avait fait jurer à Maurice que « si elle revient, (il) ne la courtise pas [...]... Ah ! vrai de vrai, ça (lui) causerait une peine de chien si (il) la courtis(ait)[683] ». Mais les événements ont fait que Maurice céda aux avances de Louise ; aussi pour se défendre il répond à Lucain : « J'avais juré de ne pas l'aimer, [...] si je l'ai eue, c'est qu'une putain vous mène à tous les sacrilèges[684] ». Une autre maîtresse est à l'origine de la brouille définitive entre Sylvain d'Hauterac et son père. Sylvain prétend épouser Grangille, chose dont ne veut pas entendre parler son père : « Tu n'épouseras pas ta bâtarde, ni maintenant, ni plus tard, ou je te ferai interdire[685] ». Ce refus entraîne la fuite de Sylvain avec Grangille à Paris. Le père et le fils se retrouvent également dressés l'un contre l'autre dans *La Souris japonaise*, mais cette fois-ci parce que Henri Dormoy refuse d'épouser sa cousine Lucienne enceinte, malgré l'ordre paternel : « Devenez-vous fou et désirez-vous que je vous fasse interdire ? [...] Elle est mère, c'est la seule vérité indéniable de cette triste aventure. Et comme elle n'a aimé que vous...[686] ». Sylvain cède mais décide de

678 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 143.
679 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 109.
680 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 183.
681 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 101-102.
682 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 197 et p. 225.
683 Rachilde, *Le Mordu*, p. 161.
684 Ibid., p. 291.
685 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 137.
686 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 74.

quitter « la maison de (ses) parents pour toujours[687] » le soir de son mariage. Les frères de Fertzen se disputent également à cause de Mica, une petite vagabonde qu'ils ont recueillie. Paul-Éric conçoit une vive jalousie pour celle-ci, une jalousie telle qu'il lui coupe les cheveux avant de lancer à son frère : « C'est cela ta divinité ? Mais je t'apprendrai à respecter la mienne. Je briserai cette petite comme mes ciseaux, comme ton cœur, comme tout[688] ». Pour ce geste, Reutler le fouette jusqu'au sang et s'en suit une brouille d'un mois durant lequel Paul-Éric vit « comme une femme de harem[689] ». Duvet d'Ange et René de Sainte-Claire se disputeront également, cette fois-ci à cause de la romancière Bathilde. Si le premier reconnaît du talent à cette « femme de génie », le second pense que « Mme Bathilde est un cas spécial, un cas clinique. Elle doit écrire sous l'empire d'une névrose particulière[690] ». Cette admiration est l'une des principales raisons de son renvoi définitif, car René Sainte-Claire justifie son geste par le fait que « on ne peut jamais servir deux maîtres[691] ».

3) Homme-Femme : le face à face

A) Opinions sur le « beau sexe »

Objet de conversation ou sujet de dispute, la femme tient une place importante dans les conversations et cette fréquence amène à s'interroger sur une telle obsession. On peut véritablement parler d'obsession dans la mesure où ce sujet tend à accaparer tout le champ de la conscience de ces personnages. Quelle image ceux-ci ont de la femme pour être aussi fascinés ? Le premier constat que font les protagonistes de Rachilde, comme ceux de Colette d'ailleurs, est que la femme est « un abîme obscur[692] » ; Phil ne dit pas autre chose en affirmant que : « On est toujours fou, quand on cherche à savoir ce que veut une femme, et quand on s'imagine qu'elle sait ce qu'elle veut ![693] ». Antoine en arrive également à cette conclusion : « Les filles, c'est toujours un peu maboul[694] ». Ils soupçonnent cependant les femmes d'entretenir cette incompréhension, notamment par le mensonge. Les femmes mentent, et particulièrement sur leur âge ; le diplomate Stany apprenant l'âge de sa maîtresse, pense : « Si elle avoue trente-six ans, elle en a quarante-cinq[695] » ; c'est la même réflexion que se fait Léon Reille quand Éliante Donalger avoue son âge : « Mettons quarante, pensa-t-il[696] ». Si elle ment par coquetterie, la femme est également dissimulatrice, voire hypocrite comme le constate Duvet d'Ange devant le comportement de la

687 Ibid., p. 96.
688 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 342.
689 Ibid., p. 429.
690 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 169 et p. 109.
691 Ibid., p. 170
692 Rachilde, *Le Mordu*, p. 15. Voir également p. 43 où il est question de « *ces femmes énigmatiques* ».
693 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 358.
694 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 708.
695 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 237.
696 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 14.

secrétaire de René de Sainte-Claire. Celle-ci fait mine d'admirer le romancier mais il sait pertinemment « qu'elle n'est pas sincère mais elle n'avouera pas même » à lui, car « les femmes n'avouent jamais[697] ». Alain en arrive à cette conclusion quand Camille, après avoir poussé Saha dans le vide, lui demande : « Et si je n'avais rien dit, hier ? », il réplique : « Belle idée de femme[698] ». Farou découvre cette propension féminine à masquer les sentiments lorsque Fanny lui apprend qu'elle sait qu'il est l'amant de Jane : « Tu le savais depuis longtemps ? », elle de lui répondre : « Oh ! ... très longtemps...[699] ». Phil est également surpris que son amie Vinca sache qu'il a une maîtresse : « Alors tu savais... ![700] ».

Un autre trait du caractère féminin que ces personnages remarquent, c'est cette amoralité qu'elles manifestent. Le marquis de Valerne résume cette caractéristique ainsi : « Il serait enfantin de croire à la vertu des femmes [...] mais il serait aussi ridicule d'affirmer qu'elles n'ont pas la vertu de leur inconscience... morale ![701] ». Une amoralité telle, qu'elles sont toutes capables de se prostituer, d'après Henri Dormoy : « Il n'y a pas de femmes qui résistent à la fortune [...] et, en amour, le nerf de la guerre, c'est l'argent, pour la grue, pour la femme du monde et aussi pour la plus aimante des maîtresses[702] ». Le marquis de Valerne ne dit pas autre chose en affirmant que « toutes les femmes sont à vendre, quand on sait y mettre, sinon le prix, au moins la forme[703] ». De ce fait, pour les hommes il ne peut exister de femme honnête que « passé un certain d'âge. Ou elles regrettent les occasions manquées ou elles songent que le pot-au-feu conjugal est furieusement conjugal[704] », Henri Dormoy parle d'un « curieux échantillon de l'espèce féminine dit : honnête femme[705] ». Il faut préciser que, pour Rachilde, une honnête femme, c'est « une femme qui n'aime qu'un seul homme dans sa vie[706] ».

Cependant les hommes semblent persuadés que cette facilité de dissimulation et cette amoralité sont les caractéristiques d'une nature faible. Ainsi pour Armand de Sembleuse : « Ce sont des créatures plus faibles que nous, plus entraînées aux émotions et il me semble naturel de leur accorder toute l'indulgence que mérite leur fragilité[707] ». Reutler ne dit pas autre chose quand il affirme que « les femmes ne sont pas des volontaires en amour, elles sont les reflets pâles d'une puissance qu'elles ne comprennent pas et subissent[708] ». C'est cette même faiblesse de caractère qu'Antoine constate : « Les filles sont toutes les mêmes, elles ne savent que

697 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 49.
698 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1114.
699 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 740.
700 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 357. Voir p. 360 : « *Je n'ai donc jamais su ce qu'elle pensait ?* ».
701 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 7.
702 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 120.
703 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 105.
704 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 146.
705 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 138.
706 Rachilde, compte-rendu *Un Grand amour* de Barrucaud, « Les Romans », *Mercure de France*, VIII-1898, p.518.
707 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 14.
708 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 472.

rapporter[709] » et qui fait penser au marquis de Valerne : « Les femmes n'étaient que des instruments de plaisir ou des animaux reproducteurs[710] ». La femme comme être purement physiologique, c'est l'idée qu'en a René de Sainte-Claire : « Les grands sentiments des femmes tiennent à leurs nerfs d'abord. Et quand, d'autre part, elles n'ont pas de nerfs, elles n'ont pas de grands sentiments bien durables[711] ». Charles Dagon ne pense pas autre chose : « La femme est un merveilleux instrument quand on sait s'en servir. [...] La femme est toujours la victime d'un inexpérimenté et, en somme, sa chair serait le plus fin régal de l'homme, s'il savait convenablement l'assaisonner[712] ». Si ces hommes concluent que la femme est un être fragile, cette vulnérabilité ne leur inspire pas pour autant l'indulgence. La sournoiserie qui constitue la seule force féminine en fait avant tout une créature foncièrement fausse. L'abbé Desgranges va jusqu'à prétendre que « Ève a tenté le serpent, et ce n'est pas le serpent qui a commencé[713] » ; René de Sainte-Claire voit, quant à lui, dans la femme un être « frêle et naturellement pervers parce qu'habituée depuis des siècles à la ruse, (qui) ne répudie jamais son origine, elle a l'étoffe du serpent tentateur[714] ».

Il est légitime de se demander si cette vision négative de la femme n'est pas surtout la conséquence de l'incompréhension masculine. Le comportement des femmes auxquelles ont affaire ces personnages ne paraît pas, en effet, coïncider avec l'image qu'ils ont de la féminité. C'est ce qui explique pourquoi ils sont si déconcertés par certaines réactions féminines, ainsi Antoine surprenant Minne en train de mentir : « C'est épatant, les filles, ce que ça a du culot, avec leurs airs de rien dire ![715] ». Et Jean ne cache pas son étonnement devant le comportement de Renée Néré : « Je suis toujours surpris [...] de te voir si peu de gestes de femme », c'est-à-dire « tu n'arranges pas les fleurs dans les vases, tu ne tires pas le coin du tapis de la table [...], tu ne tapes pas les coussins de la chaise longue... Tu s'assieds, tu croises les jambes...[716] ». Michel, quant à lui, tente d'expliquer à sa femme Alice ce que doit être la sensualité féminine : « Une brutalité sensuelle est presque toujours, dans la vie d'une femme -je parle d'une femme équilibrée- une crise d'exception, un passage morbide[717] ». Et venant de rompre un contrat pour prouver son amour à Alice, il lui explique comment interpréter son geste : « Inspirer des décisions aussi jalouses, passer avant les questions d'argent, avant les raisons raisonnables, avant... avant tout, il y a plus d'une femme -à mon avis, à mon humble avis ! - qui serait orgueilleuse[718] ». Lorsque Vinca commence à entretenir Phil de la sexualité féminine, celui-ci, surpris, s'empresse de lui répondre : « Je te jure qu'une jeune fille ne peut pas parler, ne doit pas

709 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 1098.
710 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 143.
711 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 103.
712 Rachilde, *Le Mordu*, p. 112.
713 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 206.
714 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 56.
715 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 699.
716 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1098.
717 Colette, *Duo*, T.2, p. 1176.
718 Ibid., p. 1175.

entendre[719] » de tels propos. C'est cette même sexualité exprimée par son épouse qui inspire des inquiétudes à Alain ; devant le désir de Camille, il se demande bien « qui lui a appris à (le) devancer ainsi[720] ».

Cette incompréhension peut se transformer en haine contre les femmes. Un sentiment qu'ils ne prennent pas la peine de déguiser, comme Léon Reille qui déclare en effet : « J'ai de la haine contre toutes les femmes, car je les devine méchantes », et il entend « s'éprendre d'aucune femme[721] ». Alain Montarès avoue également qu'il a « horreur des femmes du monde, parce qu'(il a) horreur du thé. (Il a) horreur des femmes du demi-monde, parce qu'(il a) horreur des mauvais alcools[722] ». Quant à Barnabas, il les déteste car "les femmes, ça vous colle à la peau [...]. Ça vous embête[723] ». Duvet d'Ange paraît lui aussi peu apprécier les femmes, ne déclare-t-il pas en effet : « Mon respect de la femme va jusqu'à moi-même. J'ai une sensibilité de personne vraiment nerveuse qui ne me permet pas de devenir grossier devant elles ou seulement en parlant d'elles[724] ». Et si Reutler ne fréquente aucune femme, c'est que : « Une maîtresse, une femme ! [...] c'est-à-dire mon inférieure... Toute communion cérébrale exige l'égalité entre les deux communiants. Je n'ai jamais eu de maîtresse[725] ». Cette haine est également nourrie du ressentiment qu'éprouvent quelques personnages. Non seulement les femmes ne se soucient pas de se faire comprendre, mais elles s'inquiètent encore moins de les comprendre, uniquement occupées, selon eux, à satisfaire leur seul plaisir. C'est ce dont se plaint Michel en disant à Alice : « Tu ne comprendras jamais ce que c'est qu'un homme qui aime, ni l'idée qu'un homme se fait de la trahison... Tu ne comprendras jamais qu'un homme pardonne, oublie presque une histoire de coucherie, une surprise des sens[726] ». Renée Néré se voit adresser le même reproche par Jean : « Tu me prêtais des pensées conformes à l'idée fausse que tu te faisais, non de moi, mais de l'homme, l'homme, ton ennemi, ta bête noire[727] ». Le marquis de Valerne en arrive également à cette conclusion : les femmes « mesurent nos actions qu'en regard des leurs, elles qui ne s'élèvent jamais jusqu'aux idées générales [...]. N'avoir jamais tort est leur seule idée[728] ». Au vu de ces circonstances, et surtout de l'interprétation faite du comportement féminin, le dialogue paraît impossible entre les sexes. Une impasse que Masseau résume ainsi : « Comme si l'amour féminin avait quelque chose à voir avec le nôtre ![729] ».

B) Misogyne, Don Juan : seules relations possibles ?

719 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 364.
720 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1078.
721 Rachilde, *La Jongleuse*, respectivement p. 20 et p. 13.
722 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 82.
723 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 109.
724 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 22.
725 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 290.
726 Colette, *Duo*, T.2, p. 1151.
727 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1131.
728 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 14.
729 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1127.

Si ces hommes exècrent les femmes, ils ne renoncent cependant pas à fréquenter certaines d'entre elles. Célestin Barbe « n'aimait guère les femmes. Aux époques passionnées de sa vie, il avait su borner ses aventures galantes à de simples relations hygiéniques[730] », quant à Maurice de Saulérian, « à part quelques exercices hygiéniques, [...] détestait les femmes » ; il avoue même : « J'avais le respect des femmes, je l'ai noyé[731] ». La seule présence féminine que ces personnages tolèrent est donc celle de la prostituée, les femmes n'existant que le temps de satisfaire leurs désirs. Léon Reille a payé, pour la nuit, une « charmante... cruche de Montmartre, blonde, grasse, blanche[732] ». Et si Jean Lucain pense que « les femmes sont comme les chats, quand on les caresse, elles vous mordent. Le mieux quand on en rencontre une, c'est de la prendre par la peau du cou et de la foutre à l'eau vivement », il n'a pas peur de s'offrir « quelquefois [...] une ouvrière de la place Maubert qu'il abandonnait au matin[733] ». Son voisin Charles Dagon agit de la même façon car « on ne lui savait pas de maîtresse. Il allait au diable les jours fériés pour se procurer des distractions coûteuses dans son idée fixe d'être tranquille à domicile[734] ».

Et c'est une haine formidable qu'inspirent les femmes qui tentent de les séduire. Duvet d'Ange éprouve un étrange sentiment de répulsion lorsque la secrétaire de René de Sainte-Claire s'avise de lui faire du pied : « Cette fille me dégoûte profondément [...]. J'ai horreur des avances aussi vulgaires de la part des femmes... même supposées innocentes[735] ». C'est une antipathie identique que lui inspire la baronne Deslinières, une femme de lettres qu'il trouve ridicule, en effet, « le grand monde recèle des... animaux, sinon biscornus qu'il est tout au moins regrettable de rencontrer en liberté soit dans les salons, soit en littérature[736] ». Armand de Sembleuse, considérant la cousine d'Henri Dormoy, en vient à songer que c'est « une singulière créature [...] joignant la sentimentalité d'une petite modiste aux manœuvres abominables de la prostituée. (Il) la redoute de plus en plus[737] ». Cette vive aversion se manifeste également lorsque les femmes cherchent à obliger ces hommes. Maurice de Saulérian explique sa pauvreté et sa solitude par le fait qu'il refuse de se plier à leurs caprices, car il « ne connaissait pas de femme capable d'employer sa pauvreté sans l'avilir ou sans lui faire faire des dettes. Il s'abstenait, ne doutant guère qu'un jour luirait où la femme méprisée deviendrait l'ennemi[738] ». Henri Dormoy voue une haine féroce à la grand-mère de Zinette, fillette dont il s'est pris d'affection. S'il déteste cette vieille femme, c'est que son « premier mouvement de haine à l'endroit de cette femme » a pour

730 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 175.
731 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 24 et p. 125.
732 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 30.
733 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 77-78 et p. 79.
734 Ibid., p. 102.
735 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 57-58.
736 Ibid., p. 178.
737 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 39-40.
738 Rachilde, *Le Mordu*, p. 43.

cause son « horreur du laid, du pauvre et du vil quand il devient obséquieux[739] ». Il va voir celle-ci pour obtenir la garde de Zinette, mais « dans le courant, un peu capricieux de (son) indignation, elle put démêler, cependant, des brutalités bien et dûment constatées par (lui) et les honorables locataires de la maison[740] ».

La misogynie n'est cependant pas la seule attitude masculine que l'on rencontre, nombre d'entre eux abordent les relations avec les femmes sur le mode de la séduction. Il est vrai que l'on révèle plusieurs figures de séducteurs dans les oeuvres de Rachilde et de Colette d'ailleurs. Ainsi, le baron de Caumont ressent « un continuel besoin de volupté (qui) semblait le mener à travers les sociétés les plus interlopes. [...] Il courtisait à la fois, la comtesse, une fille du quartier latin, la prostituée des trottoirs, les cocottes du café Américain[741] ». M. de Saint-Charles est réputé être un « incorrigible Don Juan », car il « n'avait jamais pu se dispenser de lancer une galanterie en face d'une femme de n'importe quelle classe[742] ». Raittolbe ne manque aucune occasion de flirter ; il tente même de séduire Raoule de Vénérande : « Ne vous mariez pas, soit ! mais prenez un amant ! », avant de flâner sous ses fenêtres parce que « le minois de Melle Jeanne[743] » lui plaît. Les personnages de Colette adoptent un comportement identique : en présence de femmes, ils essaient à tout prix de plaire. Renée Néré note cette propension chez Maxime, lors de sa première visite : « Il ne rit pas parce qu'il me désire. Il ne me veut aucun bien, cet homme-là, il me veut[744] ». Un autre séducteur dont le portrait est brièvement brossé, l'ancien mari de Renée Néré. Adolphe de Taillandy est, selon ses dires, un pastelliste qui entend n'avoir « pour modèles que (ses) maîtresses, et pour maîtresses que (ses) modèles », et qui, pour arriver à ses fins, « ciselait l'ingénieuse traîtrise, agencée avec mille soins, parée de toutes les recherches d'une fourberie magistrale[745] ». Le petit baron Couderc a également une réputation de séducteur : « Les dames de chez Maxim's (le) traitent tendrement de « petite frappe' » et Maugis, à côté de Minne, « emballé, [...] lui dépeint son état d'âme en termes vigoureux[746] ». Il en va de même pour Jean qui, en présence de Renée Néré, « cède à des mouvements de coquetterie physique, un peu grue. [...] Ce manège, appris chez les femmes et à leur imitation, ne (la) choque pas cependant. [...] (Elle) laisse donc Jean parader devant (elle) comme un cheval de carrousel[747] ». La femme n'est ni plus ni moins considérée comme un gibier de choix, si l'on croit les termes de vénerie qu'emploient ces séducteurs se trouvant dans la situation « d'un homme et d'une femme en présence, chasseur et gibier arrêtés l'un par l'autre[748] ». Ainsi Henri Dormoy qui avoue que

739 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 180.
740 Ibid., p. 217.
741 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 268.
742 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 162 et p. 161.
743 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 68 et p. 122. Mlle Jeanne est la femme de chambre de Raoule de Vénérande.
744 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 824.
745 Ibid., p. 826.
746 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 740 et p. 750.
747 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1075.
748 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 20.

« rien ne (l)'émeut en dehors de (sa) chasse. (Il est) sur la piste de (son) gibier comme les autres sur la piste d'une affaire » ; une façon, de se prouver qu'il est toujours désirable car il était « encore un homme séduisant et (il aimait) quelquefois à (se) l'entendre dire... pour ne point l'oublier[749] ». Une attitude qui ressemble à celle du marquis de Valerne, car celui-ci « témoignait d'un de ces tempéraments de carnassier que rien n'empêche de guetter une proie, cerveau d'adolescent ou corps de femme[750] ». On pourrait encore noter cette métaphore militaire employée par Raittolbe : « Quand j'aperçois le fossé, je ne m'attarde pas à effeuiller des marguerites. Hop ! je presse l'éperon et vous envoie la charge[751] ».

Qu'ils soient misogynes ou séducteurs, ces personnages semblent toujours installer leurs relations avec les femmes dans un rapport de pouvoir. Mais est-ce à dire que toutes les relations s'inscrivent dans cet antagonisme ? Il semble que non : certains personnages entretiennent des rapports amicaux avec une femme, à la condition, cependant, que celle-ci soit beaucoup plus jeune que lui. Henri Dormoy se prend d'affection pour Zinette, une petite fille de « six ans[752] » qu'il reçoit quelquefois chez lui. Elle lui confie comment sa grand-mère prédit l'avenir : « Un, deux, trois, quatre : un joli brun vous aime » et Henri lui raconte des histoires : « Voilà... c'est un grand parc où il y a des arbres ![753] ». Alain Montarès, se prenant de sympathie pour une jeune passante, lui propose : « Voulez-vous que nous fondions une société secrète à nous deux ? Vous aurez bien [...] une heure à me donner pour goûter, aller au théâtre ou au cinéma[754] ». Le peintre Hamond, confident de Renée Néré, va « manger de temps en temps ses pâtes bouillies chez » elle, pour s'amuser avec elle « à se faire du chagrin. Il (lui) parle d'Adolphe Taillandy [...]. (Elle) l'entretien(t) de sa jeune et méchante épouse[755] ». Celle-ci s'est également liée d'amitié avec Masseau ; elle définit leur relation en ces termes : « Je ne lui fais pas de confidences, mais j'ai pris l'habitude de lui [...] et mets, dans la familiarité que je lui témoigne, un peu de la confiance impudique qu'inspirerait un eunuque ou une nourrice sans scrupules...[756] ». Maugis accueille Minne chez lui, dans « une chambre aux rideaux de gaze jaune, où les paroles leur venaient faciles, sincères, où leur pensée s'est livrée[757] ». Une telle relation est aussi possible lorsqu'il s'agit d'une femme plus âgée qu'eux : Chéri emmène dans ses nombreuses courses en voiture la baronne de la Berche, « virile compagne [...] avare de paroles » vers qui il se sent porté par « un mouvement qui ressemblait à l'amitié[758] ». Et il fréquente la Copine, une vieille femme qu'il est « content de [...] voir » parce qu'elle lui confie « des réminiscences sans venin, des glorifications

749 Rachilde, *La Souris japonaise*, respectivement p. 137 et p. 171.
750 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 18.
751 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 68.
752 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 176.
753 Ibid., respectivement p. 200 et p. 231.
754 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 35.
755 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 837.
756 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1110.
757 Colette, *l'Ingénuité libertine*, T.1, p. 801.
758 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 512-513.

purement descriptives[759] » de sa maîtresse Léa. C'est à Bathilde que va l'amitié de Duvet d'Ange, car il se sent avec elle « à (son) aise[760] ». Si les relations professionnelles entre hommes peuvent être tendues, celles avec les femmes paraissent au contraire moins difficiles si l'on en croit le mime Brague et Renée Néré. Il n'oublie cependant pas de la traiter « en amateur intelligent », c'est-à-dire qu'il montre quelque impatience de la discussion et tient à faire prévaloir son avis[761] ». Rentre dans ce cas de figure les femmes infirmes. Lucien Girard a sympathisé avec une naine, et ils causent ensemble « comme des gamins qui complotent une bonne farce[762] », et Sylvain d'Hauterac regarde sa cousine paralysée « comme une sœur à qui l'on raconte des choses tendres[763] ». Au vu de ces exemples, on peut croire que l'amitié entre les deux sexes est possible à condition, toutefois que les individus appartiennent à des générations différentes, seule situation qui neutralise tout antagonisme.

C) Et l'amour ?

Il est intéressant de constater que l'homme cesse de considérer la femme en rivale lorsque aucun désir n'est en jeu, ou lorsque l'âge et l'expérience décident seuls de la supériorité d'un sexe sur l'autre. Cette rivalité disparaît également quand l'homme est amoureux, car bien plus que séduire une femme et la soumettre à son désir, celui-ci entend au contraire combler le sien, adoptant ainsi une position de soumission. À Phil, qui vit sa première histoire d'amour, Mme Dalleray lui fait entendre qu'elle « n'aime que les mendiants et les affamés », aussi : « Si vous revenez, revenez la main tendue...[764] ». Et, quel que soit leur âge, les personnages se comporter en mendiant ; Alain Montarès décrit son amour ainsi : « Comme un chien fidèle, mon désir t'a suivie jusqu'au tournant de cette route, le nez dans ta robe, sans voir, sans entendre, sans essayer de comprendre, ne cherchant plus qu'à te sentir vivre du même frisson que le mien[765] ». Léon déclare à Éliante Donalger sa passion en ces termes : « Je suis comme un petit enfant nu dans un grand vent. [...] Mes lèvres conservent le singulier goût de fruit de votre bouche [...]. Je veux bien mériter la joie et ne plus chercher à me dérober... Je m'appliquerai à vous suivre[766] ». Célestin Barbe aime sa nièce « d'un amour de pauvre qui mendie » et, comme il le lui répète : « Je t'ai proposé mon nom, ma fortune, tout le reste de ma vie, et je te répète que je suis prêt à me faire ton esclave[767] ». La force de l'amour de Paul Richard se mesure aux grandes décisions qu'il a prises, ainsi « il avait abandonné brusquement ses travaux, car il se moquait de l'avenir sans elle. [...] N'était-il pas sa chose, son bien, ne l'achetait-elle pas et devait-il se reprendre pour la mort

759 Ibid., respectivement p. 539 et p. 564.
760 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 155.
761 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 835.
762 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 101.
763 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 236.
764 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 331.
765 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 5.
766 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 84.
767 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 211 et p. 197.

?[768] ». Et Jacques Silvert avoue à Raoule de Vénérande : « Je vous aime, comme vous avez appris à vous aimer... [...] je veux être lâche, [...] je veux être vil et [...] quand vous voudrez de moi, je serai encore votre esclave[769] ». Quant à Antoine, il aimerait dire à son épouse Minne : « Tu me trouves bête parce que je fais la bête volontiers. Si je pouvais, je m'abêtirais encore, jusqu'à ne pouvoir que t'aimer, t'aimer sans pensée[770] ».

Qui leur inspire de telle passion ? On ne peut guère en effet recenser que Jacques Silvert dans *Monsieur Vénus* et le baron de Caumont dans *La Marquise de Sade*, Antoine dans *L'Ingénue libertine* et Michel dans *Duo* qui soient amoureux de leurs épouses. La plupart des passion amoureuses sont des adultères, les femmes étant mariées, ainsi Paul Richard s'est épris de Mary de Caumont, Alain Montarès de Pauline Vallier, Paul-Éric de Fertzen de Geneviève de Crossac. Cette tendance se retrouve, dans une moindre mesure, dans l'œuvre de Colette puisque le petit baron Couderc aime Minne, Phil Mme Dalleray. Les autres passions masculines vont à des veuves, comme Maurice de Saulérian pour Louise de Bérol, Léon Reille pour Éliante Donalger, ou à une divorcée comme Coco Vatard pour Julie de Carneilhan, à une parente comme Célestin Barbe pour sa nièce. Autant de positions sociales et familiales qui mettent ces femmes convoitées hors de portée du désir des personnages. Cette remarque est valable pour les épouses adorées, car celles-ci se mettent hors de portée de toute tendresse maritale par leur froideur comme Raoule de Vénérande, Mary Barbe, ou par leur faute comme Minne et Alice qui ont eu un amant. Face à cet obstacle insurmontable, ces personnages reproduisent le schéma de la passion fatale, de l'amour impossible. Et parce qu'ils ne peuvent combler leur désir, ils en viennent à concevoir cette femme comme le centre de leur existence et la source interdite du bonheur. Ainsi l'écrit le petit baron Couderc à Minne : « Je ne peux pas te dire, ma chère petite reine, tout ce que tu apportes dans ma vie » et il est si convaincu que Minne est la femme de sa vie que lorsqu'elle le quitte, il se suicide : « La mort n'est (-t-elle) pas le secours de toute vie que se refuse à couronner l'amour ?[771] ». Léon Reille écrit lui aussi à Éliante Donalger que « la seule qu('il veut), c'est (elle), non pas pour une nuit, mais pour la seule nuit de l'amour unique [...] (il aimerait) à mourir dans (ses) bras pour être sûr d'y rester[772] ». Alain Montarès a cette jolie formule pour décrire ce sentiment : « Refaire l'amour, chérie, c'est en effet la plus noble des intentions et le refaire à ton image est certainement le plus pur de mes désirs[773] ». Quant au baron de Caumont, il avoue à sa femme : « Toi, tu es l'idéal de nos passions, la créature qu'on désire d'autant plus qu'elle est dangereuse[774] ». Michel, quant à lui, « ne tenait déraisonnablement qu'à Alice » car, comme il le constate lui-même :

768 Ibid., p. 269.
769 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 135.
770 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 774.
771 Ibid., respectivement p. 757 et p. 790.
772 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 88-89.
773 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 203.
774 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 220.

« Qu'est-ce que j'aime en dehors d'Alice ? Rien[775] ». Et Coco Vatard avoue, en parlant de Julie de Carneilhan : « J'ai bien peur que cette femme-là ne soit la femme de ma vie...[776] ». Pour Paul Richard, « une vie d'exquises folies commença pour » lui, « décidé à ne plus penser, il lui obéissait comme un enfant, passant ses jours à la désirer[777] ». Jacques Silvert aime Raoule de Vénérande « par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues. Il avait cette passion d'elle comme on a la passion du haschich[778] ».

Malgré cette soumission, ce n'est pas une passion heureuse que vivent ces personnages, étant tous en proie à la jalousie, souffrant de ne pouvoir posséder exclusivement l'objet de leur passion ou craignant de le perdre. Antoine, regardant Minne, pense que « son tourment est devant lui, sérieux et farouche. [...] Va-t-elle, chaque jour, lui rapporter une beauté changée pour le bouleverser d'inquiétude ?[779] ». Le petit baron Couderc, rencontrant Minne dans une soirée, « souffre de jalousie parce qu'il aime[780]» celle-ci. Léon est pris d'une « jalouse fureur[781] » lorsque Éliante Donalger lui relate son passé, réaction qui est également celle d'Alain Montarès lorsqu'il aperçoit la photo du mari de Pauline, et cette dernière de remarquer : « Vous serez toujours le même, Alain. La jalousie vous rend féroce[782] ». Même Chéri, qui a pourtant quitté Léa pour se marier, est en proie à la jalousie quand il tente d'imaginer le nouvel amant de sa maîtresse : « Ma Nounoune... Ma Nounoune... tu m'as fait ça ? Tu m'as salement trompé ? ... Tu m'as fait ça ?[783] ». Et Maurice de Saulérian est « devenu d'une jalousie féroce, [...] il voulait (Louise de Bérol) à lui tout seul », revenant chez elle chaque soir, « inquiet de ne pas avoir reçu de lettres d'elle et lui ayant écrit une dizaine de télégrammes[784] ». La jalousie torture également Célestin Barbe notamment lorsqu'il croise sa nièce en compagnie de son mari : « Ce qu'il n'osait pas s'avouer à lui-même, c'est qu'il était jaloux de les voir causer [...] si près de lui » ; quant à Paul Richard, également épris de Mary, il « devenait follement jaloux. Le mari de madame de Caumont n'était plus pour lui le bienfaiteur, c'était le mari, le monstre[785] ». Coco Vatard se montre également très jaloux et suspicieux à l'égard de Julie qui passe ses après-midi chez son ex mari. Elle-même a remarqué cette méfiance : « Il m'espionne. Il recense l'emploi du temps de mes heures et de mes jours. Il sait que je n'ai rien à faire, à part ces ravaudages, ces savonnages [...]. Il sait qu'Espivant est en ce moment mon fruit défendu[786] ». Pour la première fois de sa vie, Michel expérimente la jalousie, savourant « la licence d'entrer [...] dans un élément nouveau, un

775 Colette, *Duo*, T.2, respectivement p. 1128 et p. 1192.
776 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 158.
777 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 251.
778 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 115.
779 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 778.
780 Ibid., p. 754.
781 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 81.
782 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 202.
783 Colette, *Chéri*, T.2, p. 66.
784 Rachilde, *Le Mordu*, p. 274.
785 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 204 et p. 237.
786 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 151.

peu résistant, de tonalité brune et rougeâtre [...] et il comprit qu'une telle illusion n'était que de la fureur[787] ».

Et la peur de perdre celle qu'ils aiment est si grande que nombre d'entre eux n'hésitent pas à recourir aux menaces. Ainsi le baron de Caumont met en garde sa femme : « Ah ! si tu me trompais, je te tuerais, Mary... Sur mon honneur de gentilhomme, je jure que je te tuerais ![788] ». Cette jalousie masculine n'est pas seulement l'expression d'une possessivité mais aussi celle d'un certain désespoir. En effet si ces hommes sont amoureux, leurs maîtresses ne sont pas nécessairement éprises d'eux. C'est ce que remarque le petit baron Couderc devant « l'insouciance » que Minne a de lui, et après ses aveux : « Je ne vous aime pas. J'ai horreur de vous, de votre souvenir, de votre corps... J'ai horreur de vous ![789] ». Julie de Carneilhan n'est pas très tendre avec Coco Vatard, celui-ci doit mendier pour être aimé : « Tu ne veux pas être gentille avec moi aujourd'hui ? », et se fait gifler s'il s'avise de l'embrasser, « le geste fit un bruit clair et théâtral[790] ». Et c'est parce que leur passion n'est pas partagée que ces hommes éprouvent pareille inquiétude, comme Antoine devant Minne endormie : « C'est un mensonge déjà, que cet assoupissement harassé, cet autre visage qu'elle ne lui montre jamais[791] ». D'autres préfèrent se suicider plutôt que continuer à vivre cette situation ; sa nièce mariée, Célestin Barbe choisit ainsi de se supprimer, « il était étendu, les yeux fixes, sa barbe toute hérissée, un peu d'écume aux lèvres[792] ». De la même façon Paul Richard, se croyant abandonné, « était en train d'enfoncer un clou et d'arranger une corde, il avait décidé de mourir, sa lettre d'adieux était terminée[793] ». Le petit baron Couderc, devant le refus de Minne, choisit le revolver et « on l'a retrouvé chez lui, avec une balle dans le poumon[794] » ; Michel, quant à lui, ne pouvant supporter l'idée que sa femme l'a trompé avec son associé, « traversa le boqueteau où la nuit régnait encore, et rencontra sous ses pas, lourde, retardée par son limon ferrugineux, la rivière qui battait à petit flot muet la clôture[795] ».

Doit-on conclure que, du fait de leur appartenance à des milieux aisés, ces hommes fassent si peu preuve d'ambition ? À moins que la réussite sociale ne soit pas leur préoccupation première, tout comme d'ailleurs l'entretien de relations amicales avec leurs semblables. Les rapports que ceux-ci acceptent d'entretenir sont motivés par des intérêts financiers ou sont symptomatiques d'un certain malaise existentiel, à noter qu'avec les femmes, ils se posent en rivaux, jouant les misogynes, les séducteurs. Au vu de la haine que leur inspire le sexe féminin,

787 Colette, *Duo*, T.2, p. 1189.
788 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 219.
789 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 789.
790 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 120 et p. 123. Voir également p. 130 : « *il souhaitait qu'elle fût, enfin, gentille* ».
791 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 762.
792 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 258.
793 Ibid., p. 266.
794 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 807.
795 Colette, *Duo*, T.2, p. 1193.

on peut se demander si nous n'avons pas affaire ici à une véritable obsession. En effet, s'ils enragent de ne pas comprendre la nature féminine, ils font preuve d'une surprenante humilité lorsqu'ils sont amoureux. Il est cependant un peu tôt pour conclure que la femme soit la seule préoccupation de ces personnages.

II. LA FAMILLE SELON RACHILDE ET COLETTE

Si l'étude du milieu social et des différents comportements adoptés par les personnages révèle un homme peu sociable, cette analyse ne suffit pas pour rendre compte de tous les traits de leur caractère. Leur tempérament, comme leur personnalité d'ailleurs, ne sont que le résultat de l'empreinte d'un environnement familial qui reste à déterminer. La sphère familiale représente sans doute l'autorité la plus importante à laquelle ces hommes sont confrontés. Acteurs eux-mêmes de cette structure qui connaît plusieurs formes, ils se retrouvent impliqués dans un réseau plus ou moins complexe de relations et d'influences. Nous ne manquerons pas de comparer les différents comportements rencontrés avec ceux que propose la littérature masculine.

1) Le cercle familial

A) Trois et plus...

La présence -comme l'absence- d'une famille tient une place majeure dans l'existence de ces personnages, du fait même de l'influence que chaque membre exerce sur les autres. Plus le cercle familial est important, plus il influe sur l'existence des hommes, aussi faut-il voir au sein de quelle famille évoluent les protagonistes. Avant d'étudier véritablement les différents types de cercles familiaux, il est nécessaire de définir cette notion même de famille. Ainsi, d'après le *Grand Dictionnaire universel du XIXe*, la famille se détermine comme une « association de personnes issues du même sang et vivant ensemble sous le même toit[796] ». Cette définition est reprise par *le Petit Robert* car, pour ce dictionnaire, la famille est représentée par « les personnes apparentées vivant sous le même toit[797] ». Il convient de souligner cette délimitation d'une aire géographique particulière mentionnée par les deux articles, étant donné que c'est sur ce découpage spatial que va reposer notre analyse. Elle est le seul facteur commun aux deux œuvres qui permet de définir les multiples situations familiales et leurs évolutions.

La famille se concevant donc une association de personnes vivant sous le même toit, il apparaît que seule Rachilde s'est intéressée aux familles nombreuses. Les plus larges cercles

796 P. Larousse, *op. cit.*, article « famille », T.8, 1e partie, p. 73.
797 L*e Petit Robert*, article « famille », p. 890.

familiaux se trouvent en effet dans son œuvre, avec *La Marquise de Sade* qui représente le cercle familial le plus complexe. Ce roman s'ouvre sur une famille de cinq personnes, celle du colonel Barbe qui est père de deux enfants, Mary et Célestin, et qui vit avec Caroline, « sa jeune femme, toujours malade », et « la cousine Tulotte, sœur du colonel[798] ». Ce groupe se réduit rapidement suite à une série de décès : Caroline meurt en mettant au monde Célestin, lequel meurt peu de temps après, écrasé par sa nourrice ivre ; le père est tué sur un champ bataille[799]. La disparition de ses parents conduit Mary Barbe à se réfugier chez son oncle Célestin Barbe, « un savant plein d'idées nouvelles qui enrichissait la science de trouvailles fabuleuses[800] », à qui il a fallu « sans témoigner son irritation, bouleverser un peu sa demeure pour y introduire cette petite inconnue et, par-dessus le marché, Tulotte, une sœur qu'il ne supportait pas[801] ». Ce même cercle familial s'élargit suite au mariage de Mary Barbe avec le baron de Caumont. Les époux entendent vivre sous le même toit que Célestin Barbe ; celui-ci a, en effet, promis d'abandonner son hôtel à Mary qui rêve « de faire certains changements, [...] je transporterai son laboratoire dans les appartements d'en haut[802] ». À cette famille il convient d'ajouter Paul Richard installé dans « la mansarde de l'hôtel[803] », et qui se révèle être le fils naturel du baron. Ce lien de parenté est soigneusement caché jusqu'à ce que le baron surprenne Mary et Paul : « L'amant... c'est mon fils !!![804] ». Un cercle familial complexe, on le voit, tant par son évolution que par les relations qui le constituent. À noter que *La Marquise de Sade* est d'ailleurs le seul roman à proposer un si grand nombre de rapports tant horizontaux, entre époux, entre frère et sœur, que verticaux, comme en témoignent les rapports filiaux présentés.

Rachilde propose d'autres structures, importantes par le nombre d'acteurs mais plus simples dans leur évolution et les rapports les régissant. Plus simple est, en effet, la famille Culoux : elle compte six personnes, Étienne est le seul fils : « Il y avait le père, un homme à figure d'ivrogne content, la mère qui rappelait assez les perches que l'on met sous les cordes où sèche le linge [...], et les demoiselles Culoux. L'aînée, à trente et un ans, ressemblait à la mère, [...], la cadette, toute pierrotte [...] ; celle du milieu, la mine déplorable, était rouge[805] ». Même si aucun membre de cette famille, hormis Étienne, ne joue de rôle dans *La Sanglante ironie*, la présentation qu'en fait Rachilde ne peut que susciter l'intérêt : « Les Culoux [...] ne s'occupaient que de leurs dissensions intestines et se chamaillaient entre eux de toute la force de leurs tempéraments sobres[806] ». Cette famille ne connaît pas d'autre évolution que le décès de Culoux père. À noter l'existence d'une autre famille nombreuse, celle de Maurice de Saulérian, qui

798 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 17-18.
799 Ibid., p. 84, « *Ta pauvre maman est morte* » ; p. 129 : « *On ne voyait plus le petit enfant [...] elle s'était jetée dessus de tout son poids* » ; p. 173 : « *Ton père ! Ils l'ont tué!* ».
800 Ibid., p. 19.
801 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 174.
802 Ibid., p. 203.
803 Ibid., p. 217.
804 Ibid., p. 247.
805 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 27.
806 Ibid., p. 29.

regroupe sous le même toit cinq personnes, à savoir « la mère, le grand-père, la grand-mère (qui) étaient d'enragés cérébraux ayant chacun sa lunaison. Le père dissimulait la sienne[807] ». Maurice est le seul enfant de cette maison dont l'atmosphère se dégrade régulièrement, comme le laisse supposer cette remarque maternelle : « Quand survenait la discussion de fin de semaine c'était affreux[808] ». Les seuls changements que connaît cette famille sont les départs de Maurice d'abord, qui s'installe à Paris, puis celui de son père[809]. À partir de ce moment-là, Maurice n'a de contact avec sa famille que par l'intermédiaire de sa mère qui « lui envoyait des sommes en se cachant des autres[810] ». Un autre de ses romans, *La Souris japonaise*, met en scène un foyer de quatre personnes, celui d'Henri Dormoy, composé de ses parents et de sa cousine, Lucienne, « fille de grands commerçants morts, le mari et la femme d'une grippe infectieuse [...]. (Ses) parents [...] avaient réparé l'exagération de leur prudence par une courageuse adoption de la jeune personne, horriblement mal élevée, en dépit de sa situation de grosse héritière[811] ». Le seul intérêt qu'offre cette structure familiale, c'est la transformation des rapports cousin/cousine en relation maritale puisque Henri Dormoy épouse Lucienne. Ils quitteront le toit familial une fois mariés, pour vivre à Paris.

Rachilde met également en scène des cercles familiaux plus restreints, composés de trois personnes. Si le nombre de personnages est réduit, il ne faut pas croire que les relations soient plus simples. Ainsi dans *La Jongleuse*, M. Donalger frère vit entre sa nièce Missie, et sa belle-sœur, Éliante, à qui revient l'initiative d'avoir réuni les derniers membres de sa famille : « J'ai recueilli chez moi, sans y être obligée [...], un pauvre bonhomme qui crevait de faim pour avoir été trop gourmand [...]. Je fis chercher, sur ses indications, une petite fille de quinze ans, l'enfant de sa sœur, Mme Chamerot[812] », cercle de famille qui, après avoir déploré le suicide d'Éliante, s'élargit lors du mariage de Missie et de Léon Reille, puis avec leur « petite fille qui venait de naître[813] ». Une autre famille de trois personnes, c'est aussi celle formée par un parent remarié ou qui vit en concubinage, avec son enfant ; cette structure revient très fréquemment dans les romans de Rachilde. C'est la situation de Jean Lucain dont la mère « songeait à reprendre un nouveau maître pour la ferme », son mari étant mort « après une trop chaude journée de vendange[814] ». Celui-ci ne supporte pas la présence d'un beau-père et préfère partir. Il en va de même pour Sylvain d'Hauterac qui apprend que celle qu'il croyait être sa mère, n'est que leur

807 Rachilde, *Le Mordu*, p. 28.
808 Ibid., p. 29.
809 Ibid., Voir p. 328 : ce départ n'alarme personne car « *Mme de Saulérian ne désirait plus qu'une chose : ne jamais retrouver le sien* (de mari) ».
810 Ibid., p. 23.
811 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 16.
812 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 113.
813 Ibid., p. 181. Au sujet de la mort d'Éliante p. 180 : « *Le couteau, plus lourd, venant de plus haut, se planta droit, et ses petits doigts puissants l'y enfoncèrent de toutes leurs forces* ».
814 Rachilde, *Le Mordu*, p. 70.

domestique et la maîtresse de son père : « 'Je ne suis pas ta mère ! » lâcha-t-elle tout crûment » ; sa véritable mère s'est pendue « dans le salon, à la barre d'un rideau[815] ».

Trois personnes, c'est à ce nombre que se résume pour Colette la famille nombreuse, car elle ne met jamais en scène de cercles plus larges. Les familles sont composées traditionnellement des parents et d'un enfant unique. C'est ce schéma qu'on trouve dans *Le Blé en herbe*, avec « Phil et ses parents[816] ». Un cercle familial dont les relations demeurent assez floues puisque les parents appartiennent aux « Ombres vaines[817] », comme les appelle Phil. Seuls nous sont donnés de connaître les rapports que Phil entretient avec son père. Dans *Julie de Carneilhan*, ce type de famille se trouve représenté sous trois formes : celle de Coco Vatard d'abord, jeune homme vivant encore chez ses parents et qui doit rentrer de bonne heure parce que c'est « ce soir le dîner d'anniversaire du mariage de (ses) parents[818] ». Il y a aussi Toni, fils de Marianne, la riche veuve de « Hortiz Ludovic-Ramon[819] », laquelle s'est remariée avec Herbert d'Espivant. Une autre forme de ce cercle de famille, l'entourage de Léon de Carneilhan se composant de son père et de sa sœur Julie. Ils ont tous deux connu « une enfance dressée à petits coups de cravache distribués par la main paternelle, [...] Léon et Julie se poussaient, luttaient [...] à qui ne serait pas battu le premier[820] ». Julie quitte le château de Carneilhan pour se marier et Léon reste pour aider son père à élever des chevaux. La Seconde propose le remariage de Farou qui, à la mort de la mère de Jean, « une gentille créature, pas bien solide, la pauvre[821] » a épousé Fanny.

Ces familles de trois membres répondent cependant à d'autres schémas, tel celui de la cohabitation d'un personnage chez son frère marié, comme c'est le cas de Maxime Dufferein-Chautel qui occupe « le second étage de l'hôtel, chez son frère » ; un frère qui n'est d'ailleurs jamais autrement désigné que par « Dufferein-Chautel aîné[822] ». Il ne faut cependant pas passer sous silence l'existence d'une mère qui, si elle vit pas avec ses enfants, semble avoir une grande influence sur leur existence, car, comme le fait remarquer Maxime, celle-ci est une « maîtresse-femme, c'est elle qui dirige tout[823] ». Une autre famille à trois où la mère joue un rôle important, est celle de Chéri. Celui-ci, après son mariage, vit avec Edmée dans l'hôtel maternel, parce que « le mauvais temps retardait l'achèvement d'un hôtel neuf, avenue Henri-Martin, et aussi les caprices de Chéri[824] ». Cette première typologie nous permet de voir comment chacune de ces romancières conçoit la famille nombreuse. Rachilde met en scène de larges cercles familiaux qui sont le théâtre, sinon le cœur de l'action -il suffit de relire *La Marquise de Sade*-, impliquant ainsi

815 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 41 et p. 141
816 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 309.
817 Ibid., p. 325.
818 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 130.
819 Ibid., p. 117.
820 Ibid., p. 103.
821 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 676.
822 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 923 et p. 867.
823 Ibid., p. 851.
824 Colette, *Chéri*, T.2, p. 48.

les personnages dans un réseau complexe de relations. Une façon de mettre l'accent sur l'influence déterminante que peut avoir la famille sur l'existence de l'individu. À l'inverse, Colette ne met en scène qu'un cercle familial restreint aux rapports peu décrits, voire passés sous silence, comme dans *Le Blé en herbe*. Au vu de cette démarche, on peut conclure que cette dernière a préféré s'intéresser à l'individu plutôt qu'à la famille, refusant de prendre en compte l'éventuelle influence que pourrait avoir la famille sur ses personnages.

B) La famille à deux

Malgré leur importance, ces familles ne constituent qu'un faible pourcentage des structures présentes dans ces romans. Rachilde et Colette ont, en effet, préféré s'intéresser aux cercles familiaux de deux personnes. Deux personnes qui sont un vieux couple sans enfant, comme celui de l'écrivain René de Sainte-Claire dont l'épouse « tient son ménage avec le soin que mettent certaines compagnes se sacrifiant à la gloire du mari[825] ». Ce type de foyer est exceptionnel chez ces romancières, leur intérêt se porte plutôt sur les familles monoparentales. Ainsi rencontre-t-on dans l'œuvre de Rachilde, Lucien Girard qui vit seul avec son père, sa mère « est morte, on n'a jamais bien su de quoi : maladie de langueur[826] ». Duvet d'Ange vit avec sa mère, son père étant mort : « Ce brave homme était un original méprisant l'argent, jouant à la Bourse avec sa bourse [...] et... il mourut en attendant cette chance-là[827] ». Ces familles réduites permettent de mettre en lumière les relations parent/enfant sans qu'aucun autre facteur ne vienne interférer dans ce rapport.

Une autre forme de famille monoparentale est à relever, comme celle d'Alain Montarès qui adopte le fils de son modèle défunt. Jusque là, Alain Montarès n'avait « plus de parents. Pas d'ami digne de ce nom », « voici près de quinze ans (qu'il est) seul[828] », ce peintre, pourtant fort célèbre vit effectivement en solitaire : « Je fuis les occasions d'amour [...]. Je m'efforce à la correction de mes moindres gestes, parce que j'ai toujours envie de tuer quelqu'un[829] ». C'est parce que le fils de son modèle lui ressemble qu'il décide de l'adopter : « Demain on ira chercher [...] l'enfant d'Henriette Nordin [...] ce petit garçon que je ne connais pas et je le ferais élever ici, chez moi[830] ». C'est ce type de rapport qui s'est instauré entre Siroco et de son patron, le père Brifaut dans *La Marquise de Sade*. Siroco est orphelin : « On l'avait trouvé sur le bord du Rhône, un jour de grand vent, et il ne se connaissait ni père ni mère[831] ». Aide-jardinier, il est surtout un fils pour ce vieillard passionné par la culture de rosiers. C'est à la mort de Siroco, emporté par la maladie, que les sentiments du vieillard se manifestent, il se répand en louanges : « Ils (ses

825 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 50.
826 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 51-52.
827 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 91.
828 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 43 et p. 58.
829 Ibid., p. 48-49.
830 Ibid., p. 257.
831 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 93.

nouveaux apprentis) ne faisaient pas le quart du travail que vous abattait ce coquin de Siroco. [...] Siroco aimait les roses, lui[832] ». Cette relation se retrouve dans *La Tour d'amour*, avec un autre orphelin, Jean Maleux. Celui-ci avoue n'avoir connu ni « (s)a grand-mère ni (s)a mère » puisqu'il sort de « l'hospice de Brest, (il n'a) pas de famille[833] ». Il cohabite avec le vieux Barnabas qui est veuf : « Y a si longtemps » lui confie-t-il, « je m'avais (sic) marié dans le temps jadis, maintenant personne [...] ne peut plus me tromper[834] ». Si les rapports sont parfois tendus entre les deux hommes, cela n'empêche pas Jean Maleux de dire à Barnabas : « Je n'ai guère que vous comme famille » et lorsque ce dernier est près de mourir et qu'il lui confie les dernières directives, « ce fut comme si (son) père, (son) vrai père (lui) parlait[835] ». Plus qu'au mariage, Rachilde paraît s'être davantage intéressée à l'adoption, mais nous reviendrons ultérieurement sur l'intérêt accordé à cette relation.

Toujours dans les romans de Rachilde, un autre type de relation revient fréquemment : les relations fraternelles. Ainsi *Les Hors Nature* a pour personnages principaux les frères de Fertzen qui se partagent leur hôtel particulier de Bellechasse. Ils sont orphelins depuis 1870 ; leur mère est morte en donnant naissance à Paul-Éric, quant à leur père, un officier allemand, il a été tué au cours d'une bataille[836]. Tout le roman porte sur cette relation fraternelle qui se double d'une passion incestueuse inavouée. *La Femme Dieu* offre un autre exemple de relation fraternelle, celles des frères Desgranges. L'aîné Raoul Desgranges, est « un jeune prêtre de la Compagnie de Jésus » qui entretient son cadet Paul Desgranges, « un malheureux criminel qui est sorti de prison depuis à peine un an[837] ». Même s'il est décrit comme « un peu plus jeune (que son frère), les cheveux roux, ce qui l'avantage en lui faisant le teint plus clair, des yeux plus tendres[838] », Paul se révèle n'être qu'une fable montée de toutes pièces. L'abbé Desgranges a, en effet, inventé ce double pour approcher son élève Louise de Valrasse, dont il est amoureux. Outre ces relations entre frères, Rachilde peint dans *Monsieur Vénus* la relation entre frère et sœur, avec Jacques et Marie Silvert. Contrairement aux frères de Fertzen qui sont orphelins, ceux-ci ont encore de la famille, une mère qui les a « chassés pour s'acoquiner avec un autre homme », leur père étant « mort dans un engrenage à Lille [...], un jour qu'il avait bu un coup de trop[839] ». Cette relation paraît être tout aussi conflictuelle que les autres, dans la mesure où Jacques Silvert doit essuyer les fréquentes colères de sa sœur. Ils se séparent après le mariage de Jacques avec Raoule de Vénérande, Marie ayant décidé de tenir une maison close.

Ce type de cercle familial se retrouve également dans l'œuvre de Colette. En effet, celle-ci loin de préférer les grandes familles, a mis en scène de nombreuses relations binaires.

832 Ibid., p. 137.
833 Rachilde, *La Tour d'amour*, respectivement p. 18 et p. 95.
834 Ibid., respectivement p. 110 et p. 114.
835 `Ibid., respectivement p. 109 et p. 159.
836 Rachilde, *Les Hors Nature*, voir p. 109-118 pour connaître l'histoire des parents de Reutler et de Paul-Éric.
837 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 51 et p. 204.
838 Ibid., p. 205.
839 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 58.

Cependant contrairement à Rachilde, elle s'est peu intéressée à la famille monoparentale, car on ne peut que compter que celle d'Antoine et de son père, jamais désigné autrement que par « oncle Paul », dans *L'Ingénue libertine*. À noter que ces deux hommes fréquentent la sœur et de la nièce d'oncle Paul, Minne et Maman, chez qui ils déjeunent tous leurs dimanches et avec qui ils passent tous les étés. Ce petit groupe se resserre davantage lorsqu'à la mort de la mère de Minne, celle-ci épouse son cousin Antoine : « Maman est morte, comme si j'étais la cause de sa mort, se dit Minne, [...] elle n'a rien trouvé de mieux à me dire que [...] Épouse Antoine, ma chérie[840] ». C'est sans doute le seul roman où Colette met véritablement en scène des relations familiales aussi complexes, puisque se combinent des rapports horizontaux, père/fils, frère/sœur, et verticaux, oncle/nièce et cousin/cousine. Mais le type de famille qui se retrouve le plus souvent dans ce corpus, ce sont les couples sans enfant, comme celui de Masseau qui vit avec celle qu'il « nomme sa congaï », et qui incarne la femme idéale : « C'était (sa) femme de ménage[841] ». Duo est construit autour d'une semblable relation conjugale, celle de Michel et d'Alice. Comme l'écrit Françoise Burgaud, « *Duo* mérite bien son titre : deux personnages, Michel et Alice, sont face à face et bientôt dressés l'un contre l'autre, sans vraie passion[842] ». Cependant le cercle familial est plus large que le montre ce roman, Michel a, en effet, trois belles-sœurs auxquelles il pense après avoir appris la trahison d'Alice : « Si je m'étais toqué de Colombe ou de Bizoute, est-ce que la même chose me serait arrivée ?[843] ». *La Chatte* est un roman mettant en scène la crise que connaissent Camille et Alain. Ce dernier, jeune marié, a du mal à renoncer à sa vie de fils unique pour s'investir dans sa nouvelle existence. La crise que connaît leur couple, tourne autour de deux problèmes, le fait que Camille soit jalouse de l'affection qu'il porte à sa chatte Saha, et la réticence qu'il éprouve à l'idée de voir Camille s'installer dans la demeure maternelle : « Camille en peignoir éponge, sous la charmille d'ormes... [...] Pas ici, pas ici -pas encore...[844] ». Alain a encore sa mère avec qui il est très complice, c'est d'ailleurs à elle qu'il se confie : « Pensez-vous qu'il y ait un moyen [...], un moyen gentil, naturellement [...], un moyen d'empêcher Camille d'habiter ici ?[845] ». Il est un autre titre mettant en scène de telles tensions conjugales, c'est *L'Ingénue libertine* qui, dans sa seconde partie, décrit Antoine dans l'incapacité de comprendre sa femme Minne : « Qu'a-t-elle de changé ? [...] ce n'est plus la même Minne...[846] ». *La Fin de Chéri* reprend comme thème cette incompréhension entre les deux conjoints, Chéri ne dira-t-il pas à Edmée qui dirige un hôpital : « Tu accomplis une mission sacrée. Mais pour moi ? [...] Ça me laisserait tout aussi... tout aussi à part[847] ». On le voit, si ces romancières se retrouvent pour mettre en scène un nombre réduit de personnages, elles ne s'intéressent pas au même type de

840 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 745.
841 Colette, *L'Entrave*, T.1, respectivement p. 1054 et p. 1127.
842 Françoise Burgaud, notice de *Duo*, T.2, p. 1123.
843 Colette, *Duo*, T.2, p. 1149.
844 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1075.
845 Ibid., p. 1087.
846 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 762.
847 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 498.

relations familiales. Rachilde met davantage en scène des relations fraternelles ou d'adoption, alors que Colette se consacre plus volontiers aux rapports conjugaux.

C) Sans famille

Grandes familles ou cercles restreints, ces formes de foyer à deux ou trois personnes, ne rendent cependant pas compte de la totalité des situations que connaissent ces hommes. En effet, beaucoup de personnages échappent à toute influence familiale ou conjugale. Ainsi Rachilde présente une figure d'orphelin, dans *Le Mordu*, Charles Dagon qui « venait du Nord, (il) ne disait pas ses débuts, avait un magot placé, l'héritage de ses parents morts merciers à Valenciennes[848] ». Personnage secondaire de l'intrigue, il n'est pas moins décrit comme un homme étrange et presque marginal car il est « formellement épris de la chair de la femme, il dissimulait son vice [...]. On n'entendait jamais de bruit chez lui, on ne lui connaissait pas de maîtresse. Il allait au diable les jours fériés pour se procurer des distractions coûteuses[849] ». Une autre figure de solitaire, dans *La Femme Dieu*, celle de Jean-Jacques Servière, médecin de campagne. Il est un « vieil homme sans famille, regorgeant de tendresses inemployées », qui eut une « jeunesse toute consacrée au labeur des écoles, une vie d'amour si terre à terre, réduite aux seuls actes répugnants sans aucune illusion[850] ». Il faut noter que l'homme seul ne se rencontre que très rarement dans l'œuvre de Rachilde ; le plus souvent les personnages se trouvent seulement géographiquement éloignés de leur foyer d'origine avec qui ils restent en contact. C'est ainsi le cas de Léon Reille, monté à Paris pour poursuivre ses études de médecine, qui est le fils unique d'un « brave notaire de province » et d'une « dévote, muette[851] ». De la même façon, le marquis de Valerne fait à plusieurs reprises allusion à son neveu, « Marcel de Chancelot », avec qui il s'est « tout dernièrement brouillé », parce que celui-ci « n'avait rien trouvé de mieux, pour redorer son blason, que d'offrir son nom à la plus authentique des grues[852] ». Si l'on ignore les détails de leur querelle familiale, celle-ci est l'une des raisons qui poussèrent le marquis à se lier d'amitié avec le jeune Lucien Girard, car « Vous êtes plus intelligent que Marcel ![853] », lui concède-t-il. Là encore on retrouve l'idée d'adoption qui plaît tant à Rachilde. Le baron de Raittolbe, quant à lui, fait allusion à une « cousine charmante aux carmélites de Moulins[854] » et mène une existence de célibataire.

Colette, de son côté, donne également à voir fort peu d'hommes dans cette situation, et les personnages vivant seuls partagent tous une même caractéristique, leur appartenance au milieu artistique. À l'exception du petit baron Couderc qui vit de sa fortune, on trouve Maugis

848 Rachilde, *Le Mordu*, p. 102.
849 Ibid., p. 102.
850 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 19 et p. 42.
851 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 65.
852 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, toutes ces citations se trouvent p. 54.
853 Ibid., p. 55.
854 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 96-97.

dans *L'Ingénue libertine* qui est un « gros romancier », un « auteur célèbre[855] », vivant seul dans une garçonnière tapissée en jaune. D'ailleurs à son sujet le petit baron Couderc ne dit-il pas : « Un peu bohème, mais quand on est célibataire, n'est-ce pas ?[856] ». Dans *La Vagabonde*, à noter la présence de Brague, qui est « mime » et le professeur de pantomime de Renée Néré[857]. Un autre homme seul, le vieux peintre Hamond, autre figure mineure de *La Vagabonde* qui vit en célibataire depuis que « sa jeune et folle femme, épousée follement, (est) partie quatre mois après avec je ne sais qui[858] ». Colette met également en scène des hommes vivant éloignés de leur famille, comme Valère Vial, à qui il ne reste qu'un « père demeuré vert[859] » pour seule famille ou encore Jean dans *L'Entrave* qui, s'il possède une garçonnière, ne peut manquer à ses devoirs filiaux. Ainsi confie-t-il à Renée Néré, « Mon sacré père, je n'y coupe pas de trois jours chez lui [...]. Manquer le bout de l'an de ma mère, l'Autocrate en aurait une attaque[860] ». Il est intéressant de constater que l'homme seul est une figure exceptionnelle aussi bien chez Rachilde que chez Colette. Cette curieuse discrétion laisse supposer que cette forme d'individualisme n'a aucun intérêt aux yeux de ces romancières.

2) Quelles relations ?

A) Conjugalité

L'un des rôles les plus importants au sein cercle familial est celui du mari, le mariage représentant son premier fondement. A noter que cette analyse du comportement marital prend également en compte les rares concubinages présents dans l'œuvre de Rachilde comme le père et le fils d'Hauterac qui vivent respectivement avec Joana et Grangille dans *La Sanglante ironie*, et dans celle de Colette avec Jean et Renée Néré dans *L'Entrave*. À quel moment de son existence conjugale l'homme est-il montré ? C'est aux premiers temps de son mariage -soit moins d'un an de vie commune- que Rachilde s'intéresse. Comme jeunes ménages, nous trouvons Jacques Silvert et Raoule de Vénérande : « Il y avait trois mois qu'ils étaient mariés, trois mois que chaque nuit les retrouvait s'étourdissant de caresses[861] », le baron de Caumont et Mary Barbe, après « cinq mois de ménage[862] » ; la vie commune de Sylvain d'Hauterac avec Grangille correspond à « une semaine [...] ou un mois[863] » après leur arrivée à Paris. À noter également le mariage de Maurice de Saulérian et de Nonnette, lesquels « s'envolèrent vers une région

855 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 783 et p. 777.
856 Ibid., p. 754.
857 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 821.
858 Ibid., p. 837.
859 Colette, *La Naissance du jour* T.2, p. 596.
860 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1100.
861 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 219.
862 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 224.
863 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 206.

inconnue[864] » à la fin du roman, celui de Léon Reille et de Missie qui a eu lieu « moins d'un an après[865] » après leur rencontre. Les vieux ménages sont aussi nombreux, il faut compter celui de Sainte-Claire, celui d'Henri Dormoy et de Lucienne, sa cousine, dont l'existence est décrite « après deux ans d'apprentissage de la vie parisienne[866] », et le colonel Barbe et Caroline mariés depuis près de sept ans si l'on en croit l'âge de leur fille Mary[867] au début du roman. C'est ainsi que l'on peut estimer à vingt et un ans la vie commune des parents de Maurice de Saulérian, étant donné que c'est l'âge de celui-ci[868]. Un autre couple, aux relations plus complexes cette fois, celui de Hauterac père et sa domestique Joana. Leur liaison a début alors que la mère de Sylvain était encore en vie, c'est elle qui « découvrait le honteux commerce de l'adultère : son mari, le brillant officier [...] vautré dans les torchons de la cuisine[869] », cet adultère paraît durer depuis près de vingt ans[870], âge de Sylvain d'Hauterac.

Cette égalité de représentation ne se retrouve pas dans l'œuvre de Colette : les jeunes ménages sont en effet très peu représentés. On ne recense que celui d'Alain et de Camille, montré au lendemain de leur mariage : il est fait allusion au visage de Camille, attentif « à tout ce jeune homme qu'une nuit de mariage venait de lui donner[871] ». Il faut parler de Jean et de Renée Néré qui vivent « depuis deux mois[872] » ensemble et de Chéri et Edmée, « après six mois[873] » de vie conjugale. À noter que ce couple se retrouve dans *La Fin de Chéri* « après sept ans de mariage[874] ». Les autres personnages ont derrière eux une existence maritale plus ou moins longue, « deux ans de mariage[875] » pour Antoine et Minne, trois ans[876] pour Herbert d'Espivant et Marianne. Le ménage de Michel et d'Alice existe « depuis dix ans[877] » ; si le texte de La Seconde ne comporte aucune indication temporelle, on peut estimer à une dizaine d'années également la vie commune de Farou et Fanny[878].

Pour comprendre pourquoi ces hommes se sont mariés, il faut voir quelles qualités, chez leur épouse, ont motivé pareille décision. Les sentiments doivent être d'ores et déjà exclus, nous avons vu que l'amour était rare au sein des couples mariés. Le premier motif est sans doute la beauté, et c'est d'ailleurs ce qui décide les hommes de Rachilde à se marier. Le baron de Caumont

---

864 Rachilde, *Le Mordu*, p. 332.
865 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 181.
866 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 106.
867 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 8 : il est question d'une "*enfant de sept ans*".
868 Rachilde, *Le Mordu*, p. 4.
869 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 140.
870 Ibid., p. 132. Il ne s'agit là que d'une date approximative établie selon l'âge de Sylvain qui a alors « *vingt ans* ».
871 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1070.
872 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1128.
873 Colette, *Chéri*, T.2, p. 67.
874 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 498.
875 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 745.
876 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, voir p. 98. Julie en parlant de Herbert son ex mari : « *Un homme qui m'a trompée pendant huit ans, et qui s'est remarié depuis trois* ».
877 Colette, *Duo*, T.2, p. 1130.
878 Le texte de *La Seconde* ne fournit aucune date précise à ce sujet, mais Jean Farou ayant seize ans et Fanny ayant pris soin de lui alors qu'il était enfant, on peut estimer qu'ils se sont mariés il y a plus d'une dizaine d'années.

considérant Mary Barbe, se souvient : « Dès leur première entrevue, [...] elle lui avait paru gauche ; depuis un an elle s'était épanouie en une floraison mystérieuse, et chaque visite [...] l'avait rendu plus amoureux879 ». C'est cette même transformation que remarque Maurice de Saulérian chez la nièce de son éditeur qu'il épousera : « Nonnette, grandie, débarrassée de ses langueurs. [...] Ses lourdes tresses flottaient derrière elle, [...] sa taille (était) déjà bien formée880 ». Il en va de même pour M. de Saint-Charles qui voit en Louise de Valrasse, « la plus belle fille du pays » car elle possède « les plus beaux yeux du monde881 », et pour Jacques Silvert qui ne peut s'empêcher de « s'extasier devant (la) splendide stature d'amazone882 » de Raoule de Vénérande. Il semble que ce soit également la beauté de la petite Marie avec « sa petite figure tachée de son, sa bouche méchante [...]. Ils étaient beaux ses yeux noirs, un peu sournois883 », qui incite Jean Maleux à la demander en mariage. Il semble que les femmes mariées soient conscientes de l'importance de leurs charmes aussi les entretiennent-elles soigneusement : Dormoy mère est « mince, élégante, blonde, sans coquetterie884 », et la mère de Mary Barbe « avait l'amour du chiffon et se faisait des toilettes d'intérieur soignées885 ».

Une propension qui se retrouve chez les protagonistes de Colette. Ainsi Antoine s'extasie devant la beauté de sa femme : « Que tu es belle, Minne ! [...] Viens vite, ma poupée ! », ressentant « l'agressif orgueil de tout homme qui promène à son bras une très jolie créature886 ». Herbert d'Espivant ne peut s'empêcher de louer la beauté de Marianne, « cette chair rosée comme la cire rose, cette chevelure [...] si longue et si profonde887 », et Chéri vante à Léa les beautés de sa femme, « des yeux si sombres sous ses beaux cheveux... Tu sais comme elle a de beaux cheveux ?888 ». Une autre beauté, celle de Fanny, une « beauté vaguement désordonnée et sans venin qui lui donnait un air un peu créole, un peu, disait Farou, « George Sand »889 ». Alain découvrira au lendemain de son mariage la beauté de Camille : « Il reconnut les belles jambes [...] mais le ventre, raccourci par le nombril placé un peu bas, l'étonna. [...] « Elle un dos de femme de ménage. » [...] « Non, ce n'est pas vrai, elle est belle890 ». Alice n'échappe pas à la règle, et son mari « éprouvait un plaisir inépuisable à constater que les yeux d'Alice et sa bouche, étirés dans le sourire, devenaient presque égaux et de forme pareille891 ». Son attachement à la beauté est tel que celui-ci n'hésite pas à la conseiller : « Remets-toi de la poudre... Tu as du noir,

879 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 202.
880 Rachilde, *Le Mordu*, p. 299.
881 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 70.
882 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 112.
883 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 94.
884 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 8.
885 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 22.
886 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 747 et p. 764.
887 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 139.
888 Colette, *Chéri*, T.2, p. 85.
889 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 662.
890 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1067.
891 Colette, *Duo*, T.2, p. 1125.

là, sous l'œil. Non, pas avec ton doigt, tu l'étales... [...] Il lui tendit son mouchoir[892] ». De même Phil s'impatiente devant l'absence de coquetterie chez Vinca : « Dieu, que tu es mal peignée, Vinca ! [...] La laideur temporaire, ça t'est égal... dit-il durement[893] ». Tout comme Vial qui fait des reproches à la narratrice dont il est amoureux : « Vos mains ressemblent aux mains de l'homme qui vient en journée, votre casaquin sans jupe a perdu sa couleur, et vous n'avez pas daigné vous poudrer le visage depuis ce matin[894] ».

Ces qualités physiques ne sont cependant pas les seules à séduire les hommes, il semble qu'ils soient aussi sensibles à une certaine candeur, à cette docilité naturelle dont les jeunes femmes font preuve. Ainsi le baron de Caumont considérant Mary : « Son éducation lui assurait sa vertu en même temps qu'elle lui promettait des surprises pour le coin du feu. Elle n'avait jamais eu le temps d'aller dans le monde, donc elle était chaste[895] ». C'est également la simplicité de sa maîtresse qui charme Sylvain d'Hauterac, car pour lui Grangille est avant tout « une primitive nature qui se laissera diriger, (l')aimera, car (il se fera) son Dieu à (son) tour. [...] Tant mieux que Grangille soit bâtarde, pauvre, presque sauvage : elle (lui) devra tout. Il est impossible qu'élevée par (lui) à la dignité d'ennemie de la vie elle (le) trahisse[896] ». Une réflexion qui se retrouve chez Maurice de Saulérian, « Nonnette, ignorant [...] les choses du monde, n'allait jamais au bal et ne connaissait point les joies du spectacle, [...] Nonnette était une nature honnête et... naturelle[897] ». Et ce qui séduit Henri Dormoy, c'est qu'il pense dominer sa cousine : « Moi, je ne l'ai jamais crue bonne, sinon par une sorte d'inconsciente ruse qui la rendait soumise devant les plus forts. [...] Elle n'a peur que de moi, ici, heureusement[898] ». Cette passivité se retrouve chez des femmes mariées comme Dormoy mère, qui est « une personne mystérieuse qui ne pensait à rien[899] ». La mère de Mary Barbe, poitrinaire, a un « air doux et résigné », ce qui fait se demander au colonel « si ce n'était pas un genre adopté par une nature trop sentimentale[900] ».

Cette docilité conjugale semble également être appréciée des protagonistes de Colette, car c'est le mot *soumission* qui revient souvent dans le langage de ces hommes pour évoquer leur épouse ou celle qu'ils aiment. Phil voulait Vinca « confiante, promise à lui seul, et disponible[901] » ; Chéri « chanta la douceur soumise de sa jeune femme[902] », et Alain se souvient de la « chaude docilité, d'un zèle un peu intempestif, si agréable...[903] » de Camille

892 Ibid., p. 1136.
893 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 310-311.
894 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 618.
895 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 203.
896 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 145.
897 Rachilde, *Le Mordu*, p. 300-301.
898 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 17-18.
899 Ibid., p. 8.
900 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 18 et p. 22.
901 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 306.
902 Colette, *Chéri*, T.2, p. 58.
903 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1070.

durant leur nuit de noces. Une docilité qui se retrouve chez Fanny, dont Jane condamne le « ouimonchérisme » d'esclave[904] ». Même chez un amoureux comme Antoine qui voue à Minne un amour « d'une manière absolue, sans nuances, pour toujours », celui-ci est séduit par la « frimousse à repriser des chaussettes[905] » de sa femme. Herbert loue également la docilité de sa femme qui se plie à sa volonté : « Elle est parfaite [...]. Elle fera chambre à part loyalement[906] ». Si par hasard leur épouse se mêle de donner des conseils, ils font la sourde oreille. C'est l'attitude adoptée par Michel qui refuse d'écouter sa femme, comme le lui rappelle d'ailleurs celle-ci : « Tu n'as pas l'habitude de donner beaucoup d'importance à mon opinion, du moins quand il s'agit d'affaire[907] ». Quant à Farou, il écarte de toute discussion Fanny « parfois avec une diplomatie qu'il n'employait que dans ces cas-là[908] ».

B) L'autorité paternelle

Pour beaucoup de personnages ce rôle marital se double de celui du père, c'est-à-dire « un homme considéré par rapport à ses enfants[909] ». Il faut noter que tous ces hommes ont affaire à un enfant unique, à l'exception pourtant du Colonel Barbe et de Carneilhan père qui ont chacun deux enfants. Outre le nombre d'enfants, le sexe de ce dernier est un facteur déterminant dans cette relation. On peut d'ores et déjà noter que c'est la relation père/fils que Rachilde et Colette ont le plus souvent choisie de mettre en scène. Rares sont, en effet, les rapports père/fille, ils ne sont guère présents que dans *La Marquise de Sade* et *Julie de Carneilhan*. La rareté de ces rapports oblige à s'y attarder. En présence de sa fille, c'est à un père intransigeant que nous avons affaire, comme tend à le prouver l'attitude de Carneilhan père qui n'estime que peu sa fille, selon l'aveu de Léon : « Si nous l'avions averti (que tu venais), il aurait trouvé le goût d'écrire rien que pour t'empêcher de t'embarquer[910] ». Le colonel Barbe ne cesse de reprocher à sa fille son sexe et la différence d'éducation qui en résulte : « Ah ! si tu étais un garçon, au moins ! comme je te ferais rentrer dans le rang... », « Quel malheur que tu ne sois pas un garçon [...]... Allons décampe, tu me dégoûterais de la paternité[911] ». Comment expliquer cette attitude sinon par le fait que ces mouvements d'impatience paternelle traduisent une frustration, voire une humiliation : « Oh ! c'était un vrai désespoir, cela... un garçon, il l'aurait élevé à lui tout seul, d'une manière solide, la cravache à la main[912] ». Le père ne se reconnaît pas dans sa fille, trouvant même

904 Colette, *La Seconde*, p. 668.
905 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 747 et p. 752.
906 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 138.
907 Colette, *Duo*, T.2, p. 1175.
908 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 678.
909 P. Larousse, *op. cit.*, article « père », T. 12, 1e partie, p. 593-596.
910 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 174.
911 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 21 et p. 119.
912 Ibid., p. 28.

« ridicule d'avoir une fille[913] » ; puisque représentante du sexe opposé, il n'a pas de véritable autorité sur elle.

Cette relation paternelle est à mettre en parallèle avec les rapports entre oncle et nièce. Rachilde a souvent exploité ce type de situation dans *La Marquise de Sade*, *La Souris japonaise*, *La Jongleuse* et *Le Mordu* alors que celui-ci ne se rencontre chez Colette que dans *L'Ingénue libertine*. C'est sous le signe de la haine que se place cette relation dans l'œuvre de cette dernière, l'oncle Paul accuse Minne « en toute injustice d'avoir fait mourir Maman de chagrin et de rendre son fils malheureux[914] ». Rachilde met au contraire en scène un oncle se pliant à toutes les volontés de la nièce. On peut même parler d'une véritable adoration, ainsi l'éditeur Holer pour qui sa nièce Nonnette « est sacrée », « vole tout le monde[915] » pour lui constituer une dot. Mais cette adoration tourne à la passion amoureuse, comme c'est le cas pour le père d'Henri Dormoy qui a été séduit par sa nièce Lucienne, « une fille experte[916] ». Quant à Célestin Barbe, il tombe amoureux fou de Mary : « Je ne la pervertissais pas, je l'aimais. Je ne la touche pas, je ne l'embrasse pas », au point de lui offrir « (son) nom, (sa) fortune, tout le reste de (sa) vie », étant prêt « à (se) faire (son) esclave[917] ».

Cependant la relation la plus présente est celle qu'entretiennent le père et le fils. On la trouve, pour l'œuvre de Rachilde, dans *La Marquise de Sade*, avec le colonel Barbe et le petit Célestin, le baron de Caumont et son fils naturel, Paul Richard, Maurice de Saulérian et son père dans *Le Mordu*, dans *La Sanglante ironie* avec Sylvain d'Hauterac et son père, dans *La Souris japonaise* avec Henri Dormoy et son père, Girard père et Lucien dans *Les Voluptés imprévues*. Dans l'œuvre de Colette, cette relation n'est présente que dans *L'Ingénue libertine* entre l'oncle Paul et Antoine, Farou et Jean Farou dans *La Seconde*, et Phil et son père dans *Le Blé en herbe*. Au vu de l'attitude du père face à sa fille et des griefs qu'il a contre celle-ci, on peut s'attendre à un comportement plus amical à l'égard de son fils. Bien plus que de la tolérance, c'est de l'amour que manifeste le colonel Barbe à l'envers de son fils Célestin : « Le père était tout attendri par la subite rencontre de l'héritier présomptif[918] ». Ce petit Célestin est « le point faible de Daniel Barbe » car le colonel avait « désiré un garçon de tout temps[919] ». À noter cependant que ce sentiment est exceptionnel, c'est un visage paternel sévère et peu amène qui est habituellement offert au fils. Doit-on parler ici encore de frustration ou d'humiliation, pour expliquer cette attitude ? Dans la situation du baron de Caumont, on peut parler de jalousie car, le soir où il présente Paul Richard à Mary, il le traite de « *grand maladroit* » parce qu'il marche sur la robe de celle-ci ou encore d' « imbécile » parce qu'il saigne du nez[920]. Plus tard, « Le baron rudoyait cet

913 Ibid., p. 155.
914 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 767.
915 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 256 et p. 255.
916 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 91.
917 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 210 et p. 197.
918 Ibid., p. 109.
919 Ibid., respectivement p. 109 et p. 100.
920 Ibid., respectivement p. 206 et p. 207.

étudiant inutile, plus beau que lui [...], il se croyait le devoir de le morigéner à propos de ses manières gauches [...]. - Tu es un animal, ajoutait-il pour terminer ses harangues de monsieur à bonnes fortunes[921] ». L'attitude du baron est, en effet, curieuse : il a toujours caché la nature de ses relations avec Paul Richard, ce dernier n'apprend que par hasard qu'il est son fils naturel. On ne peut cependant justifier ce comportement en avançant que Paul Richard rappelle une faute passée car l'attitude paternelle est la même vis-à-vis d'une descendance légitimée. En ce qui concerne Saulérian père, il est même question de mépris quand on connaît l'opinion qu'il a de son fils : « De toutes les façons, Maurice ferait un mauvais sujet, parce que les fils uniques doivent, en général, tourner de travers » ; quant à la carrière littéraire qu'envisage celui-ci, « le père avait sa phrase nette, toujours la même : « Il ne réussira pas »[922] ». Ce dédain peut s'expliquer par les déceptions qu'infligent ces fils à leur père ; c'est le cas pour Étienne Culoux dont le père espérait qu'il entrerait dans les ordres, pour « illustrer le nom si ridicule de ses parents[923] ». Mais celui-ci ayant jeté son froc aux orties, Culoux père quitte la ferme familiale « abandonnant son garçon, qu'il méprisait[924] ». Sylvain ne remonte pas dans l'estime paternelle après son passage devant le conseil militaire qui l'a réformé en raison de sa faible constitution : « Tonnerre de Dieu ! [...] Mon garçon exempté... et qu'est-ce que je vais en faire maintenant ? [...] Tu es un polisson[925] ». Cette déception est également visible chez le père de Lucien Girard qui, à la fin des études de celui-ci « était fier de son fils et il le lâcha dans la vie en lui criant : Amuse-toi bien[926] ». Et Lucien déçoit les espoirs de son père qui est « absolument désemparé devant l'énigme de sa descendance » parce que comme celui-ci l'explique au marquis de Valerne, « Ce qui me navre le plus dans mon fils, que j'ai pourtant élevé avec le désir d'en faire quelqu'un, c'est qu'il est incapable d'avoir envie de quelque chose[927] ». Une déception qui va jusqu'à l'incompréhension chez le père d'Henri Dormoy : il contemple son fils « en se demandant de quel bois il l'avait fait », ne s'étant jamais intéressé à lui parce qu'il n'avait « pas le temps[928] ».

Colette ne propose pas d'autre comportement paternel. En effet, tous les pères présents dans ses romans jettent ce même regard sévère et intransigeant sur leur fils. Ainsi l'oncle Paul qui ne cesse de dénigrer Antoine : « Mon pauvre garçon, tu es extraordinaire ! Tu n'écris à personne, pourquoi veux-tu qu'on t'écrive ? » ou encore « il est congestionné ce gamin-là[929] ». Il prend un malin plaisir à rappeler les misères physiques de celui-ci : « Si tu crois que c'est en te bourrant de salaisons que tu feras passer tes boutons », « tu me feras le plaisir de te remettre à boire de la

921 Ibid., p. 238.
922 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 13 et p. 22.
923 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 27.
924 Ibid., p. 29.
925 Ibid., p. 194-195.
926 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 51.
927 Ibid., respectivement p. 183 et p. 169.
928 Rachilde, *La Souris japonaise*, respectivement p. 73-74 et p. 19.
929 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 704 et p. 709.

gentiane : ça te fera passer tes boutons[930] ». C'est dans *La Seconde* que ce type de relation est le plus longuement décrit. Ainsi lorsque Jean se mêle de donner son avis, son père le traite de « puceron », se retenant de « lui parler rudement, ainsi qu'à une femme[931] ». On retrouve ce mépris chez Farou quand il « toisa, d'un coup d'œil où manquaient la charité et l'orgueil paternels[932] » son fils. Le mépris, certes, mais surtout une certaine jalousie se fait sentir quand Fanny remarque que Jean « devient très joli garçon », Farou répond brièvement : « Très [...]. Mais quelle façon de s'habiller ![933] ». Les sentiments que lui inspire Jean sont particulièrement bien exprimés dans ce face-à-face : « Il s'arrêta en regardant mieux l'étranger issu de lui-même, à peine achevé [...]. Farou contint son animosité et la dépassa sagement[934] ». Il faut souligner l'utilisation du substantif *étranger* que l'on retrouve chez Rachilde et qui traduit non seulement l'absence de toute sympathie, mais aussi le fait qu'il ne voit en son fils que l'homme que celui-ci deviendra, c'est-à-dire un futur adversaire. Il est à ce point indifférent à son fils qu'il ne sait pas ce qu'il fait, « Il a un comité ? » ou encore « Si tu vois mon fils...[935] » lance-t-il à Fanny. Celle-ci est étonnée qu'il n'ait jamais entretenu Jean de la mise en scène de ses pièces : « Il ne t'y a pas encore emmené ?[936] » demande-t-elle à son beau-fils. Regard méfiant et critique, c'est à ces seules caractéristiques que semble se résumer la fonction paternelle tant chez Rachilde que chez Colette.

Pourtant on ne peut parler de démission dans la mesure où les pères s'instituent juges de leur progéniture, ceux-ci renoncent seulement à s'en occuper lorsqu'il s'agit d'enfant d'un premier lit. La relation beau-père/fils est deux fois présente dans le corpus, dans *Le Mordu* avec Jean Lucain et le second mari de sa mère, et dans *Julie de Carneilhan* avec Herbert d'Espivant et son beau-fils Toni. Chez Rachilde comme chez Colette, le beau-père affiche une indifférence totale à l'égard de cet enfant. Jean Lucain écrit-il à sa famille ? « Le beau-père ne répondait jamais, sa mère chargeait le curé de le remercier de ses vœux[937] ». Quant à Herbert, il s'explique à Julie : « C'est-à-dire que je m'en fous à peu près totalement. Si encore je l'avais fait moi-même... Mais je n'ai ni l'âge ni l'âme d'un père adoptif[938] ». Pourtant lorsque Julie lui apprend que Toni est amoureux d'elle, il ne peut s'empêcher de devenir jaloux de Toni : « Ta liberté ne va pas jusqu'à venir sous mon nez supputer les avantages du petit Hortiz[939] ».

C) Relations filiales

930 Ibid., respectivement p. 698 et p. 709.
931 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 673 et p. 688.
932 Ibid., p. 674.
933 Ibid., p. 687.
934 Ibid., p. 688.
935 Ibid., respectivement p. 722 et p. 713.
936 Ibid., p. 709.
937 Rachilde, *Le Mordu*, p. 79.
938 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 135.
939 Ibid., p. 144.

À cette attitude il convient de confronter le comportement filial pour voir quelles réactions provoque cette froideur. Il faut cependant noter que la position du fils est double puisqu'il entretient des rapports avec le père et avec la mère. Le regard filial n'intéresse cependant pas autant Rachilde que celui du père : il ne se rencontre que dans *La Marquise de Sade* avec Paul Richard, *La Sanglante ironie* ou encore *La Souris japonaise* avec Henri Dormoy. Dans *Le Mordu*, il sera intéressant d'étudier les rapports que Jean Lucain entretient avec son beau-père. Cette tendance s'observe aussi chez Colette, puisqu'on le retrouve dans *L'Entrave* avec Jean, dans *Le Blé en herbe*, *Julie de Carneilhan* avec Toni et Coco Vatard, dans *La Seconde*, et dans *La Naissance du jour*. Une première remarque est à formuler : le fils a conscience de cette distance imposée par le père. Henri Dormoy évoque son père « si rigidement sévère[940] » à son égard, et Paul Richard tient rigueur au baron de Caumont de son attitude, de l'égoïsme de « cet homme (qui) n'a pas été aussi bon pour le pauvre mendiant, son fils, qu'il aurait pu l'être[941] ». Si son père ne l'aime pas, son ressentiment envers lui est tel que « il n'aimerait jamais ce père de hasard dur et hautain, l'ayant abandonné aux vagabondages des rues tant qu'il avait pensé que les preuves de sa naissance n'existaient pas[942] ». Il en va de même pour Jean Lucain, car « une jalousie féroce le prit vis-à-vis de (son) beau-père insouciant » qui l'ignore totalement : « C'était un voleur : il volait le lit de l'ancien père, l'enfant, la maison, la fortune[943] ». Il faut comprendre que le fils, qui est souvent enfant ou adolescent, n'a pas encore intégré sa place dans la société, aussi ne comprend-il pas le rôle qu'entend jouer son père. Celui-ci se trouve donc jugé, non pour ses "fonctions" paternelles, mais pour l'individu qu'il est, ce qui explique les nombreux défauts qui lui sont trouvés. Ainsi Sylvain d'Hauterac devine la lâcheté de son père lorsqu'il remarque qu'il ne fait rien contre ceux qui les volent : « Le domestique mâle vendait nos canards aux voisins, les voisins récoltaient nos avoines[944] ».

Cette attitude critique est particulièrement visible dans l'œuvre de Colette : Phil méprise un peu son père parce qu'il « chercha sur le front gris de son père la trace d'une lumière, au moins d'une brûlure. « Oh ! décréta-t-il [...] le pauvre homme n'a jamais aimé »[945] », aussi manifeste-t-il « cette froide prévenance pitoyable, qui tombe de haut de l'enfant sur le père, chaque fois que le père est un homme tranquille et mûr, et le fils un adolescent tumultueux qui vient d'inventer l'amour[946] ». Jean Farou ne se prive pas non plus de juger son père, rougissant même de « toucher la mollesse épaisse du grand Farou, élastique, capricieux et dépourvu du sens de l'avenir comme eût pu l'être une femme voluptueuse[947] ». Il semble qu'aucun défaut paternel n'ait échappé à son étonnant sens de l'observation : « Vous ne me ferez pas croire que vous n'avez

940 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 44.
941 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 249.
942 Ibid., p. 250.
943 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 75 et p. 76
944 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 69.
945 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 325.
946 Ibid., p. 353-354.
947 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 689.

jamais remarqué, Mamie, que mon père est timide ? », s'étonne Jean, et Fanny de s'interroger : « Explique-moi comment tu sais que ton père est timide ! [...] toi qui ne vis pas avec lui, qui causes si peu avec lui, qui n'es pas son allié, verse-moi [...] ce que tu connais miraculeusement de lui[948] ». Le fils en arrive à calquer son comportement sur celui de son père, ainsi « Farou se blessa à un fils bleu métallique, rehaussé d'or, aigu, taillé de facettes dures, à réfractions mystérieuses[949] ». Est-ce parce qu'il a deviné les faiblesses de son père qu'il refuse d'embrasser la même carrière ? Il avoue, en effet, à sa belle-mère : « Je n'écrirai jamais de pièce. [...] Ce n'est pas toujours le plus facile de renoncer[950] ».

On pourrait supposer que le sévère jugement paternel conjugué à la surprenante lucidité dont font preuve ces fils les amène à se rebeller, il n'en est cependant rien car ils font preuve d'une étonnante obéissance. En effet, si Jean, dans L'Entrave, trouve son père bien sévère, il parle de lui « sur le ton d'un respect excédé, en collégien qu'on rationne », et ne veut pas le contrarier : « Mon sacré père [...]... Manquer le bout de l'an de ma mère, l'Autocrate en aurait une attaque[951] ». Cette soumission filiale se retrouve chez Coco Vatard qui préfère abréger sa soirée avec Julie, comme ça « Au moins ma journée de travail est intacte et je n'ai pas de crosses avec papa[952] », lui explique-t-il. Il ne veut pas non plus déroger aux traditions familiales, faussant donc compagnie à Julie car « c'est ce soir le dîner d'anniversaire du mariage de (ses) parents[953] ». Il en va de même pour Vial qui a, quant à lui, « peur, [...], d'un père demeuré vert, âpre à son commerce et orgueilleux », et rusant « avec sa longue minorité commerciale [...] (en usant) de cartes de visite au nom de « Vial décorateur »[954] ». Cette soumission met un frein à son envie de « vivre beaucoup, [...] travailler beaucoup » et fait s'interroger la narratrice : « Que lui manque-t-il donc ? Quel désordre ? Quel drame de gestation de croissance ? [...] c'est un grand malheur pour un garçon qui est obligé de vivre médiocrement[955] ». Il est étonnant de voir que, loin d'entraîner un conflit des générations, le fils aurait pu se rebeller contre le père pour sa froideur ou lui tenir tête parce que conscient de ses faiblesses. Cette situation amène au contraire le fils à se soumettre à l'autorité paternelle. Tous ces personnages respectent, en effet, ce protocole familial et en viennent même à calquer leur comportement sur celui du père.

Parallèlement à cette déférence qu'il affecte vis-à-vis du père, on peut se demander comment le fils se comporte envers la mère. Il semble que Rachilde et Colette aient accordé le même intérêt à ce type de relation puisque nous le rencontrons dans *Le Mordu* avec Jean Lucain et Maurice de Saulérian, mais aussi dans *Duvet d'Ange*, *La Souris Japonaise*. Quant à Colette, ses romans rendant compte de cette situation sont *La Vagabonde*, avec le personnage de Max, *Chéri*

948 Ibid., respectivement p. 709 et p. 710.
949 Ibid., p. 689.
950 Ibid., p. 670.
951 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1100.
952 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 127.
953 Ibid., p. 130.
954 Colette, *La Naissance du jour* T.2, p. 596-597.
955 Ibid., p. 633.

et *La Fin de Chéri*, *La Chatte* avec Alain, et *Julie de Carneilhan* avec Toni. À prendre également en compte les relations que le fils entretient avec sa belle-mère, comme dans *La Marquise de Sade* ou dans *La Seconde* ou avec la maîtresse du père, comme dans *La Sanglante ironie*. Si le nombre de références est peu élevé il ne faut cependant pas croire que cette relation soit secondaire, celle-ci est au contraire plus largement détaillée. Rachilde, comme Colette, font effectivement de la mère un personnage essentiel dans l'existence du fils et ce, quel que soit l'âge de celui-ci, qu'il ait trente ans comme Max ou Chéri, ou dix-sept ans comme Jean Farou. La mère semble être plus accessible que le père, même si les relations que le fils entretient avec elle sont souvent conflictuelles. Max ne veut pas retourner voir sa mère durant l'absence de Renée parce que celle-ci « voudra encore une fois (le) marier »[956]. Chéri se dispute avec Charlotte parce qu'il « voulut chevaux, bijoux, exigea des mensualités rondes[957] » ou encore à cause d'une boutade[958] de celle-ci. De la même façon, Duvet d'Ange se querelle avec sa mère parce qu'elle « n'admettait pas (qu'il) veuille une cravate neuve[959] ». Maurice de Saulérian se heurte également à sa mère au sujet de sa carrière de romancier, celle-ci lui prédit : « Vous deviez être notre gloire, vous finirez par être notre honte[960] ». C'est cette tension qui règne entre Marianne et Toni, une tension telle que Herbert ne peut s'expliquer la disparition de Toni que comme la conséquence d'une dispute, même si « Marianne a beau jurer qu'il n'y a rien eu entre elle et cet idiot d'enfant[961] ». Ces querelles sont parfois si nombreuses que Henri Dormoy en vient à penser que sa mère ne « (l)'aimait pas car elle n'admettait pas que (ses) idées fussent opposées aux (s)iennes[962] ». Jean Farou insulte « du regard[963] » sa belle-mère à la suite d'une plaisanterie. Seul Alain paraît entretenir avec sa mère des rapports sereins, bien qu'ils ne s'accordent pas pour juger Camille : « Elle n'est pas si mauvaise [...]. Un peu... grosse, un peu sans manières[964] », estime sa mère.

Mais loin de refuser d'obéir à cette autorité, le fils semble faire au contraire l'apprentissage de l'autonomie, car ces querelles, ce « perpétuel malentendu entre les enfants et les parents » dues au fait que « les uns commencent à s'en aller quand les autres commencent à arriver[965] », cachent une vive tendresse ou du moins une sincère affection filiale. Ainsi Chéri qui, à la suite d'une dispute avec sa mère Charlotte, « confusément la préférait aux deux autres créatures présentes (Edmée et la baronne de La Berche), mais il ne sut pas que cette préférence, cette partialité s'appelaient peut-être amour filial. Il rit, applaudit Mme Peloux d'être encore,

956 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 875.
957 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
958 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 550. Chéri s'emporte parce qu'il ne veut pas que sa mère révèle qu'il revient de chez Léa.
959 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 117.
960 Rachilde, *Le Mordu*, p. 169.
961 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 135.
962 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 9.
963 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 667
964 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1113.
965 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 184.

d'une façon éclatante, celle qu'il avait connue, haïe, redoutée, insultée[966] ». La tendresse de Jean Farou pour sa belle-mère est contenue dans ce geste : sa « joue chaude chercha sa main pendante[967] » ; quant à Alain, près de sa mère, il « renversait son visage qu'il contraignait par habitude, par tendresse et par diplomatie, à l'ancienne expression enfantine[968] ». Ce même élan se retrouve chez les personnages de Rachilde. Henri Dormoy est venu chercher de l'aide auprès de sa mère, et se sentant « si proche d'elle, si sincèrement son fils » il décide d'épouser sa cousine « en échange de la vie de (sa) mère[969] ». Duvet d'Ange, découvrant que sa mère brode des mouchoirs pour payer le loyer, éprouve pour elle une profonde gratitude : « Depuis combien de temps travaille-t-elle pour aider à me faire vivre moi qui ne fais plus rien ?[970] ». Et même Sylvain d'Hauterac qui est ému[971] par les larmes de Joana, la maîtresse de son père qui l'a élevé, éprouve « un besoin de la respecter malgré tout », même si celle-ci l'a « renié spontanément un jour (qu'il) l'aimai(t) bien[972] ».

Cette tendresse filiale se double d'une totale confiance, confiance telle que Jean Lucain est étonné de voir sa mère s'emporter contre lui, car « jamais sa mère ne l'avait réprimandé depuis son enfance. [...] Oui, elle devait être malade », aussi quand elle « s'approcha. Il ne recula pas. [...] Elle leva la main. Jean tendit la joue, machinalement, et reçut une gifle énorme, une gifle à étourdir un veau[973] ». Cette confiance se traduit également par les aveux et les confidences que font les fils. C'est vers sa mère que se tourne Maurice de Saulérian ruiné : « Restait la [...] ressource d'une dépêche à sa mère. Lui expliquer, en économisant les mots, qu'aujourd'hui comme hier il n'avait pu ni manger ni réussir[974] ». C'est encore à elle qu'il annonce son intention de se marier : « En échange de votre fils, je vous donnerai une fille qui sera selon votre cœur » ; ayant enlevé la nièce de son éditeur qui l'a exploité, il lui écrit tout bonnement : « Apportez-moi un billet de mille francs ; j'oubliais de vous dire que Melle Bosq en a trois cents de même valeur à nous restituer[975] ». C'est vers sa mère que se tourne Henri Dormoy pour clamer son innocence au sujet de la grossesse de sa cousine : « Il faut, pourtant, que j'en appelle à vous puisque mon père me condamne sans vouloir m'entendre ou me comprendre[976] », et c'est à elle que Duvet d'Ange confie ses projets et ses ambitions : « Oui, maman, je voudrais, moi, faire quelque chose de grand[977] ». Les personnages de Colette ne se comportent pas autrement, Chéri confie à sa mère son dégoût de l'existence : « Vous croyez que c'est une vie ? [...] Ma vie. La vôtre. Tout ça.

966 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 549.
967 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 699.
968 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1088. Voir également p. 1109 : « *Sur ce mot il étreignit sa mère, l'embrassa en aveugle sur les yeux* ».
969 Rachilde, *La Souris japonaise*, respectivement p. 89 et p. 96.
970 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 191.
971 Rachilde, *La Sanglante ironie*, voir p. 49 : « *Elle pleura, se lamenta ; je m'attendris* ».
972 Ibid., respectivement p. 89 et p. 62.
973 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 73 et p. 74.
974 Ibid., p. 34.
975 Ibid., respectivement p. 170 et p. 324.
976 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 83.
977 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 91.

Tout ce qu'on voit"[978] », Alain discute avec elle de son avenir conjugal[979]. Jean Farou révèle à sa belle-mère la liaison entre Jane et son père Farou, et parce qu'elle a surpris les amants et qu'elle a simulé un malaise, il vient s'entretenir avec elle : « Ils étaient... où ? [...] Est-ce qu'ils étaient ici ?[980] ».

Ce rôle de confidente dévolu à la mère montre bien toute l'importance de celle-ci dans l'existence du fils. Mais le pouvoir maternel va plus loin encore, puisqu'en dépit des querelles qui les opposent, les conseils maternels sont suivis. Ainsi Paul Richard obéit à sa belle-mère « comme un enfant[981] » ; Maurice de Saulérian quitte définitivement ses amis après que sa mère lui ait demandé : « Est-ce que tu ne veux pas rompre avec tes camarades de la rue Linné ?[982] ». Sans emploi, Duvet d'Ange suit les conseils de sa mère en « travaillant régulièrement » comme elle le lui a conseillé et tremble de la décevoir quand il rentre le soir « pour lui rendre compte de (sa) journée, toujours de plus en plus désastreuse[983] ». Malgré le dégoût que lui inspire sa cousine, Henri Dormoy accepte de l'épouser parce que c'est sa mère qui a « inspiré à (son) père l'idée d'une union qui ne peut guère être heureuse mais qui, en effet, effacerait tout[984] ». Cette même attitude se retrouve chez les personnages de Colette : c'est Chéri qui apprend à sa maîtresse son mariage parce que sa mère « trouve plus convenable que ce soit (lui)[985] ». C'est également Charlotte qui prend l'initiative d'appeler Léa et de fixer un rendez-vous pour Chéri, après quoi celui-ci ira la voir sans protester[986]. De la même façon, il semble que Max ait suivi le conseil de sa mère et se soit marié pour oublier Renée. En effet, celle-ci le croise sur la Promenade des Anglais en compagnie de sa femme et de son enfant. Ces présences qui lui font dire qu'il « a dû se marier vite, lui [...] puisque son enfant marche déjà. Il n'a pas dû se lamenter longtemps sur la lettre que je lui laissai[987] ». À noter encore que Alain partage la condescendance de sa mère au sujet de Camille, « une jeune fille qui n'est pas tout à fait de notre bord", disait Mme Amparat[988] ».

Au vu de cette relation privilégiée entre la mère et le fils, il n'est pas étonnant que le fils se range du côté de la mère chaque fois que celle-ci est confrontée à un mari adultère comme dans *La Seconde*. Ainsi Jean Farou n'hésite pas à prendre parti pour sa belle-mère « chaque fois qu'il la devinait mécontente de Farou ou chagrine », ou à lui avouer son désaccord avec son père :

---

978 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 521.
979 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 112 : « *Par un divorce ? [...] Est-ce qu'une séparation... temporaire...* » propose sa mère.
980 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 719.
981 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 251. Voir également p. 269 : « *Paul [...] ne discutait plus ses ordres* ».
982 Rachilde, *Le Mordu*, p. 331.
983 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 183 et p. 181.
984 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 90-91.
985 Colette, *Chéri*, T.2, p. 30.
986 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 525 : « *Allô... c'est toi, Léa ? [...] À n'importe quelle heure tu es chez toi ?* « demande Charlotte Peloux.
987 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1027.
988 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1066.

« Dieu ! que je n'aime pas ce titre »[989] », dit-il au sujet de la dernière pièce paternelle. Cependant il ne faut pas croire que le fils soit aveuglément lié à sa mère, la tendresse et la confiance qu'il lui témoigne peuvent à tout moment lui être ôtées. En effet, le fils se révolte si la mère attente à l'existence du père. Paul Richard, en froid pourtant avec son père, et amoureux de sa belle-mère, s'emporte lorsqu'elle fouette le baron : « Mon père ! gronda l'étudiant, se levant affolé. Je te défends de frapper mon père ! », et il s'enfuit, courant « le restant de la nuit parmi les bêtes de la forêt[990] ». C'est à son père qu'il fait ses adieux : « Pardonnez-moi, râla-t-il... mon père... je m'en vais... pour toujours...[991] ». Cette situation se retrouve dans *La Sanglante ironie*, lorsque Sylvain d'Hauterac surprend la maîtresse de son père avec Étienne Culoux : « Ils s'installèrent en travers de la table[992] ». Par la suite « je détestais notre servante-maîtresse », dira-t-il, et même « quelquefois, je la cinglais de ce vous en pleine figure, pour essayer de l'intimider[993] ».

D) Fraternités

Une dernière relation familiale convient d'être étudiée, ce sont les rapports fraternels. Leur analyse est une excellente occasion pour révéler une nouvelle facette de ces personnages. Il faut dès maintenant noter que, chez ces romancières, la relation entre frères est très peu présentée, aussi ne peut-on recenser que celle de Reutler et Paul-Éric de Fertzen dans *Les Hors Nature*, et celle de Max et Henri Dufferein-Chautel dans *La Vagabonde*. La relation du petit baron Couderc avec son frère est trop brièvement mentionnée dans *L'Ingénue libertine* pour être comptée dans cette étude[994]. Sans doute faut-il également mentionner cette curieuse relation qu'entretient Raoul Desgranges, dans *La Femme Dieu*, avec son frère imaginaire Paul. Rachilde conçoit la relation fraternelle comme un rapport de force, même si cet affrontement est fondé sur une passion incestueuse entre Reutler et Paul-Éric de Fertzen. C'est à Reutler que revient le rôle de chef de famille pour ces orphelins, de ce fait, c'est lui qui gère leur fortune. C'est au nom de ce droit d'aîné qu'il cache à Paul-Éric les « sottes complications de la famille[995] », de peur qu'il ne souffre, et qu'il fixe le prix de la pièce de théâtre du cadet : « Si trente mille francs sont un sourire de plus[996] ». Cependant Paul-Éric ne supporte pas sa générosité et lui reproche d'être le « prisonnier de (sa) grandeur d'âme ! [...] Ceci n'est plus une existence ! Mon frère est très au-dessus de moi[997] ». Celui-ci entend conserver son autorité, aussi corrige-t-il à plusieurs reprises

989 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 677 et p. 695.
990 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 281.
991 Ibid., p. 283.
992 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 63.
993 Ibid., respectivement p. 70 et p. 92.
994 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 740 : La seule allusion est : « *... à part l'Anglaise de mon petit frère [...] aucune femme ne m'a impressionné comme ça...* ».
995 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 83. Il a à lui apprendre qu'il est prussien alors que lui-même est français.
996 Ibid., p. 140.
997 Ibid., p. 141-142.

son frère : « Il le traîna de la table au lit de repos, cherchant à le jeter sur les genoux. Il y eut un instant de lutte effroyable, ni l'un ni l'autre ne voulant céder[998] ». C'est sur ce même rapport de pouvoir que repose toute la supercherie de l'abbé Raoul Desgranges. Il fait croire à Louise de Valrasse, son élève qu'il aime, qu'il a un frère cadet, Paul Desgranges, et c'est sous cette identité qu'il la rejoint la nuit. Et ce cadet fictif de se plaindre de l'aîné : « Je suis la tare de son existence. Il aura toujours peur que je sorte de mon ombre pour l'humilier, lui, le prêtre orgueilleux qui rêve de devenir une force de l'Église[999] ». Cette position de dominé est très mal vécue, même si elle se justifie par le fait que ce « Paul » sort de prison : « Fataliste, il savait que rien ne le relèverait aux yeux de ce frère atteint cruellement dans son orgueil. [...] Il ne laisserait pas le coupable mourir de faim, mais il ne le tirerait pas de son obscurité[1000] ».

Rien de tel ne se retrouve dans les romans de Colette. Au contraire c'est sous le signe de la complicité que se placent les relations fraternelles. Cela est vrai pour les frères Dufferein-Chautel qui assistent ensemble aux mêmes soirées et que Renée ironique désigne par « Dufferein-Chautel n°1 [...] Dufferein-Chautel n°2[1001]». Ils vont également ensemble au théâtre, « deux hommes qui sont Dufferein-Chautel aîné et Dufferein-Chautel cadet » sont aperçus dans la salle ; et Max part avec son frère en voyage : « Mon frère va partir pour les Ardennes, et je l'accompagne[1002] ». Ils vivent ensemble, Max habitant « le second étage de l'hôtel chez son frère[1003] ». Une grande complicité lie ces deux hommes comme le prouve l'engagement de Renée Néré par Dufferein-Chautel aîné pour animer une réception, ce qui fournit ainsi l'occasion à Max de faire plus ample connaissance avec elle : « Et voici mon frère, Maxime Dufferein-Chautel, qui désire si vivement vous être présenté[1004] ».

Rachilde et Colette se sont plus particulièrement intéressées au couple frère/sœur qui est le plus souvent mis en scène, plus particulièrement dans l'œuvre de Rachilde avec Jacques et Marie Silvert dans *Monsieur Vénus,* dans *La Marquise de Sade*, le colonel Daniel Barbe et Tulotte, puis Célestin Barbe et Tulotte ou encore dans *La Sanglante ironie*, Étienne Culoux aux prises avec ses trois sœurs. Colette présente seulement pareille relation dans *L'Ingénue libertine* avec l'oncle Paul et Maman, et dans *Julie de Carneilhan* avec Léon et Julie de Carneilhan. La différence d'âge entre les deux personnages est rarement indiquée, elle est absente dans *Monsieur Vénus*, mais il semble que dans les œuvres de Rachilde, le frère soit le cadet. Dans *La Sanglante ironie,* Étienne Culoux se trouve être « le second enfant d'une riche famille de paysans[1005] », l'aînée étant sa sœur Clémence. Tulotte se trouve être la benjamine de la famille, Célestin Barbe

998 Ibid., p. 181.
999 Ibid., p.105.
1000 Ibid., p. 106
1001 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 840.
1002 Ibid., respectivement p. 867 et p. 917.
1003 Ibid., p. 923.
1004 Ibid., p. 840.
1005 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 27.

étant l'aîné et Daniel le cadet[1006]. On peut inclure ici une autre relation, celle de cousin/cousine qui n'est présente que dans *La Souris japonaise*, avec Henri Dormoy et sa cousine Lucienne Morin qui a été adoptée. À noter qu'ici, c'est Lucienne la plus âgée, elle « avait deux ans de plus que[1007] » Henri. C'est la tendance inverse qui se rencontre dans les quelques titres de Colette, le frère faisant également figure d'aîné, ainsi l'oncle Paul « sourit à Maman (celle de Minne) qu'il traite toujours en petite sœur[1008] », et dans *Julie de Carneilhan*, il est dit que Julie est « cadette par l'âge et par la force[1009] ».

Il semble que de la position du frère dépendent ses relations avec sa sœur ; ainsi les romans de Rachilde, révèlent un frère dominé par la sœur. Cette position d'infériorité est particulièrement flagrante dans *Monsieur Vénus*, car c'est Marie qui régit leur existence commune. Ainsi lorsqu'elle arrive avec son frère dans l'atelier prêté par Raoule de Vénérande, elle « décida qu'on mettrait deux couchettes de fer dans le cabinet des modèles [...] », et c'est elle qui habille son frère malade avec « une chemise de femme, une chemise garnie d'un feston[1010] ». Jacques apparaît comme dénué d'ambition, ce qui provoque « quelquefois des scènes avec sa sœur au sujet de sa tranquillité. Elle lui aurait voulu un train de maison, d'autres maîtresses » ; en effet « il navrait sa sœur, dont les espérances allaient bien au-delà de l'atelier rempli de chiffons[1011] ». Ce manque d'ambition masculine à l'origine de ces tensions se retrouve dans les rapports ombrageux qu'entretient Étienne Culoux avec ses trois sœurs. Celui-ci, à la fin de son séminaire, n'a jamais voulu prononcer ses vœux pour devenir prêtre et « les trois demoiselles Culoux [...] ne s'en consolaient point. Toutes trois rêvaient d'être la sœur de Monsieur le Curé, une position fort honorable dans les campagnes du Midi[1012] ». Comme Marie Silvert, elles méprisent leur frère, n'hésitant pas à le traiter de « défroquat ». Pas plus Jacques Silvert qu'Étienne ne pense cependant à se révolter contre elles ou même à riposter : « Le Défroquat, comme elles le nommaient entre elles, se promenait, silencieux, [...] n'osant rien dire, toujours de trop sur le chemin de ses sœurs[1013] ». Cette haine sororale est telle qu'un soir de Noël, au retour de la messe, alors qu'Étienne est resté à la maison, ses sœurs l'accusent d'avoir volé le boudin du réveillon « et toutes ensemble elles agonirent leur frère[1014] ». Le Colonel Daniel Barbe et Célestin subissent également la tyrannie de leur sœur Tulotte. Cette soumission s'explique pour Daniel Barbe par le fait que celui-ci vénère Tulotte « à l'égal d'un docteur en

1006 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 209 : Célestin se mettant en colère : « *Juliette* (Tulotte), *sors... je te l'ordonne, suis-je l'aîné ?* » et p. 210 où cette même Tulotte s'emporte contre Daniel Barbe : « *Redressée, prenant l'aplomb de jadis, quand elle morigénait son cadet* ».

1007 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 15.

1008 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 698.

1009 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 152.

1010 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 51 et p. 78.

1011 Ibid., respectivement p. 116 et p. 119. Voir également p. 54 Jacques considère sa sœur comme « *cette perpétuelle mécontente* ».

1012 Rachilde, *La Sanglante ironie*, voir p. 27.

1013 Ibid., p. 29-30.

1014 Ibid., p. 66.

droit[1015] », et accepte sans broncher ses observations. Tout comme Marie Silvert, elle reproche à ce frère son manque d'ambition et le blâme d'avoir épousé Caroline qui n'a « pas de dot, pas de santé [...]. Avec ta solde, nous aurions vécu très heureux comme jadis... Est-ce que j'ai besoin d'une direction pour emballer la vaisselle quand on a l'ordre de départ ? [...] Tout va mal !... et c'est de ta faute ![1016] ». Le colonel se révolte timidement, la seule réponse qu'il trouve à ces reproches est : « Si tu devenais plus douce, toi aussi [...]... tu irrites toutes les situations !... Tu as une figure revêche qui ne peut guère nous mettre en joie ![1017] ». Tulotte a cependant plus de mal à avoir un ascendant sur son frère Célestin, il oppose une forte résistance à cette « sœur qu'il ne supportait pas[1018] ». Il la juge comme « une créature tellement extraordinaire » qu'il n'hésite pas à menacer de la chasser si elle continue à le « couvrir de ridicule[1019] » en se grisant comme elle le fait. Tulotte vient malgré tout à bout de sa résistance lorsqu'elle apprend qu'il a abusé de sa nièce, Célestin a maintenant une terreur folle de celle-ci : « Durant ses cours à l'École de médecine, il lui arrivait de se tourner d'un air anxieux pour s'assurer si Tulotte n'allait pas entrer ivre et lui reprochant de vouloir violer sa nièce[1020] ». Henri Dormoy n'est pas non plus à l'abri des remarques de sa cousine, notamment au sujet de l'amitié qu'il porte à son précepteur Armand de Sembleuse : « J'aurais tant voulu te garder tout entier ![1021] » lui reproche Luce. Cette vindicte sororale qu'essuient tous ces hommes n'est pas sans rappeler le mépris paternel, conséquence également d'espoirs et d'ambitions déçus. Il semble donc que, d'une part le père serve de modèle à tous ses enfants, et que d'autre part, le fils soit le personnage le plus important du cercle familial dans la mesure où, c'est sur lui que reposent tous les espoirs des autres membres.

Ce n'est pas un frère tyrannisé par une sœur autoritaire que présentent les romans de Colette, bien au contraire ces hommes sont admirés et paraissent doués d'une autorité qui en fait le guide plein de sollicitude de leur jeune sœur. Ainsi l'oncle Paul est très proche de sa sœur, ils déjeunent ensemble tous les dimanches, « comme tous les dimanches, l'oncle Paul est venu déjeuner chez Maman », et passent leurs vacances ensemble dans « la maison des champs[1022] » de l'oncle Paul. Celui-ci n'hésite pas à la rassurer lorsqu'elle s'inquiète au sujet de Minne, car « Devant les larmes inexplicables, la fièvre de Minne, Maman, éperdue, envoie chercher l'oncle Paul qui prescrit bouillon, poulet [...] et départ pour la campagne[1023] ». Et après la fugue de celle-ci, c'est l'oncle Paul que l'on va chercher pour l'examiner : « L'oncle Paul et Maman penchés sur le lit taché de boue, achèvent une effrayante recherche[1024] ». Cette attitude se retrouve dans Julie de Carneilhan avec Léon qui manifeste à l'égard de sa sœur une profonde tendresse

1015 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 19.
1016 Ibid., p. 29.
1017 Ibid., p. 29.
1018 Ibid., p. 174.
1019 Ibid., respectivement p. 185 et p. 209.
1020 Ibid., p. 211.
1021 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 26.
1022 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 698 et p. 703.
1023 Ibid., p. 703.
1024 Ibid., p. 738.

ressemblant pourtant « à celle des félins d'une même portée, qui ne jouent pas ensemble sans se marquer de la dent et de la griffe[1025] ». Il paraît très au courant des affaires de Julie, particulièrement en ce qui touche Herbert d'Espivant, son ancien beau-frère. Parce que ce dernier a eu un malaise, Léon demande à sa sœur si elle ne pourrait pas tirer profit de son décès : « Et s'il te laissait en mourant un témoignage, bien matériel, de son amitié ?[1026] ». Il paraît tellement bien connaître sa sœur qu'il « ne marqua aucune surprise, habitué aux effondrements de cette belle femme » quand celle-ci pleure, et lui conseille de ne pas rencontrer Espivant, « Parce que tu n'es pas de force[1027] ». On peut d'ores et déjà constater que, dans l'œuvre de Colette, toutes les relations fondées sur un lien de sang, comme les relations fils/mère et frère/sœur, sont placées sous le signe de l'affection. Les autres, père/fils et oncle/nièce paraissent plus artificielles si l'on en croit les nombreuses tensions. Dans *Julie de Carneilhan,* Colette insiste sur cette similitude, ainsi Léon « contracta ses narines comme faisait sa sœur, et il lui ressembla, blond-gris, encore davantage », devenant ainsi « l'homme blond au long museau, fait à (la) ressemblance » de Julie[1028]. S'il n'existe aucune tension entre ces personnages, une certaine défiance se fait cependant jour à son égard de la sœur, et durant tout le roman Léon, « un Carneilhan aux aguets[1029] », tente de deviner si Julie lui ment. Ainsi quand celle-ci lui montre une reconnaissance de dettes d'Herbert, il tient à savoir qui « a bien pu (lui) mettre en tête[1030] » l'idée de réclamer cet argent. Mais Julie déjoue sa méfiance, en lui disant, lorsqu'elle a touché cet argent, que c'est un cadeau de son premier mari : « Pour ses soixante ans, il m'a envoyé ça[1031] », sans qu'il puisse se douter un instant que cela vient d'Herbert.

3) Une certaine idée de la famille...

A) La famille, l'antithèse du bonheur ?

En circonscrivant au seul cercle familial la représentation de l'homme, certains de ses comportements se voient passer sous silence, et son image s'en trouve quelque peu faussée. Qu'ils soient un époux voulant dominer sa femme ou le juge peu amène de son fils, il faut avouer que les personnages ne sont pas montrés sous un jour particulièrement flatteur. Cependant l'image masculine ne se limite pas à ces facettes, nombre de ces chefs de famille se révèlent aussi être des amants. Et nombreux sont ceux qui entretiennent des liaisons adultères, relations présentes chez Rachilde, dans *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *La Souris japonaise* et *La Sanglante*

1025 Colette, *Julie de Carneilhan,* T.3, p. 100.
1026 Ibid., p. 97.
1027 Ibid., respectivement p. 99 et p. 155.
1028 Ibid., respectivement p. 96 et p. 153. Voir également p. 106 où il est dit que « *Julie ressemblait à son frère par ce qu'ils avaient de plus sauvage* ».
1029 Ibid., p. 156.
1030 Ibid., p. 155.
1031 Ibid., p. 172.

ironie, comme chez Colette : *Chéri*, *La Seconde*, *Duo* et *Le Toutounier*. L'importance de ce type de relation laisse, certes, supposer un certain malaise au sein du couple, mais surtout dénote un trait de caractère commun à ces hommes. C'est dans les romans de Rachilde que se révèlent ces vies parallèles, et notamment dans *La Souris japonaise*, puisque Henri Dormoy retrace, pour son avocat, les liaisons qu'il a eues alors qu'il était marié : la marquise de Vailly, la danseuse Clémentine...1032. Dans *La Sanglante ironie*, le lecteur suit Sylvain d'Hauterac qui passe ses jeudis en compagnie de son arrière-cousine paralysée qui est sa maîtresse : « Je lui découvrais de mystérieuses grâces, [...] une femme spéciale pour poète épris seulement des yeux bleus et des cheveux blonds... et de voluptés chastes1033 ». Colette ne nous montre que le retour de Chéri chez Léa, six mois après son mariage. Celle-ci, « n'eut pas le temps de prendre une résolution, la porte s'ouvrit sous une main brutale : Chéri était devant elle, en pardessus ouvert sur son smoking, [...], pâle et l'air mauvais1034 ». Cette situation se retrouve également par deux fois dans Le Toutounier, les deux sœurs d'Alice, Hermine et Colombe, sont les maîtresses de leur employeur auprès de qui elles occupent un poste de secrétaire. Hermine est celle d'un certain M. Week-end, directeur d'une « maison de commerce », et Colombe celle d'un chef d'orchestre qui « va diriger l'opérette de Pouric, à la rentrée1035 ». Et Julie de Carneilhan se souvient que « Herbert filait en taxi chez une poule quelconque1036 ».

Et comment ces hommes justifient-ils ce comportement ? Henri Dormoy, ayant été forcé d'épouser sa cousine, se conduit froidement avec elle et « elle n'obtint de (lui) autre chose que la politesse extérieure de l'existence conjugale et toutes ses avances, [...] furent absolument, courtoisement repoussées1037 ». Aussi ses nombreuses liaisons sont là pour user « des forces latentes, inemployées ou jadis versées dans la chaudière cérébrale, pour étudier cet éternel féminin [...] afin de me dresser un jour, dompteur sûr du triomphe, en face de proies dangereuses à capturer1038 ». Et si Sylvain d'Hauterac trompe Grangille avec son arrière-cousine, c'est que cette dernière « répondait à toutes (ses) aspirations vers l'impossible, car celui qui aurait la volonté de ne pas conclure, en amour, serait Dieu... Jeanne Siméon était la fontaine scellée dont parle l'Écriture1039 ». Il semble que l'adultère soit pour ces deux personnages une quête de l'Absolu féminin, quête que n'a pas comblé le mariage. Nous avions auparavant vu que les liaisons adultères étaient souvent une passion amoureuse, et c'est ce que confirment ce M. Week-end et ce Balabi évoqués dans *Le Toutounier*. Le premier est l'amant d'Hermine et les seuls détails que l'on connaît de leur relation, c'est qu'il lui a offert « une rose d'or. Sur l'un des pétales,

1032 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 137-167.
1033 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 249-250.
1034 Colette, *Chéri*, T.2, p. 81.
1035 Colette, *le Toutounier*, T.2, respectivement p. 1388 et p. 1383.
1036 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 108.
1037 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 107.
1038 Ibid., p. 118.
1039 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 249-250.

une gouttelette de diamant brillait » et qu'il « a amené sa femme à demander le divorce[1040] ». Quant au Balabi, amant de Colombe, il lui a offert une place de « secrétariat très étendu... Tout un boulot très honorable, et technique » ; il ne peut divorcer, sa femme étant gravement malade, « elle a un régime très dur[1041] ». Il ne faut pas oublier Chéri, également épris de sa vieille maîtresse Léa, avec qui il est « depuis six ans[1042] » et qu'il va retrouver après s'être marié. Cependant l'adultère peut également être le symptôme d'une sexualité débridée. Après son mariage, le baron de Caumont éprouve un « continuel besoin de volupté (qui) semblait le mener à travers les sociétés les plus interlopes[1043] », pulsion que connaît Michel : « Une surprise... une griserie... Un coup de chaleur bien sale... Parbleu, nous savons ce que c'est, nous autres…[1044] » ; Farou parle de sa « fringale de femmes » qui le pousse à « s'appliquer n'importe quelle grue de théâtre[1045] ». On le voit, le mariage, l'amour et le plaisir sont totalement dissociés, aussi peut-on se demander pourquoi ces personnages consentent à fonder une famille. Pour suivre un certain conventionnalisme sans doute dicté par la société, un conformisme qui expliquerait par la même occasion leur comportement familial.

Quelles que soient les raisons qui poussent ces hommes à entretenir des relations extra conjugales, à aucun moment ceux-ci ne se sentent coupables envers leur épouse. D'ailleurs ces liaisons sont soigneusement cachées, à moins qu'un événement n'amène la vérité à éclater en plein jour. Si le père d'Henri Dormoy vient avouer à sa femme sa liaison avec sa nièce, c'est que celle-ci menace de tout révéler si Henri ne l'épouse pas. « Je l'ai vu pleurer de honte à la place même où tu pleures[1046] », confie Dormoy mère à son fils. Cette découverte vient également du fait que l'homme ne prend pas soin de cacher son aventure. C'est ainsi que Hauterac père est surpris par sa femme, laquelle « découvrait le honteux commerce adultère : son mari, [...] vautré dans les torchons de la cuisine[1047] » avec Joana. Fanny surprend son mari avec Jane : « Il pressa Jane contre le mur, la masqua toute de son corps haut et épais. [...] De sa paume appliquée sur le front, il lui renversa la tête et lui baisa commodément la bouche[1048] ». Mais elle est depuis longtemps au courant des infidélités de Farou : « Maint repli de sa mémoire cachait des souvenirs de petites larmes aigres, d'insomnies, de lettres soustraites, puis restituées en secret à Farou[1049] ». Alice paraît également être au courant des incartades conjugales de son mari. Ne dit-elle pas, en effet : « Du point de vue conjugal, je valais Michel. Aucun de nous deux ne s'imaginait qu'il trahissait l'autre[1050] ». Mary apprend les incartades de son mari par la bouche

1040 Colette, *Le Toutounier*, T.2, respectivement p. 1385 et p. 1415.
1041 Ibid., respectivement p. 1410 et p. 1417.
1042 Colette, *Chéri*, T.2, p. 11.
1043 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 268.
1044 Colette, *Duo*, T.2, p. 1151.
1045 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement, p. 677 et p. 663.
1046 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 91.
1047 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 140.
1048 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 715.
1049 Ibid., p. 694.
1050 Colette, *Le Toutounier*, T.2, p. 1408.

même de sa maîtresse chez qui il a eu un malaise : « Il est resté roide sur mon lit, les membres tordus : un cadavre, ma chère ; je suis folle !1051 ». Mais la plupart du temps, ces hommes ont recours au mensonge pour dissimuler cette existence : Jacques Silvert, pour se rendre dans la maison close que dirige sa sœur, annonce ainsi à son épouse qu'il se rend à « un assaut de maîtres en renom1052 ».

Cependant, le mensonge ne sert pas seulement à masquer un adultère, il sert à occulter, voire à transformer, certains faits dont les hommes ne veulent pas révéler l'existence à leurs proches. Ainsi Herbert d'Espivant ment à Marianne au sujet de ses entrevues avec Julie et sur le montant de l'argent qu'il doit à celle-ci. C'est lors de son entretien avec Marianne que Julie se rend compte de certaines inexactitudes : « Attention... Ça glisse, et je n'y vois pas très clair... Quinze jours, Ah ! le chameau, qu'est-ce qu'il est allé lui raconter ?1053 ». De la même façon, Chéri fait appeler sa femme par son ami Desmond pour qu'il lui dise : « Je me suis trouvé souffrant chez toi...1054 ». Un malaise qui dure tout de même trois mois, Chéri ne voulant plus rentrer chez lui. Il mentira encore une fois à sa femme, lui cachant sa visite à Léa et refusant que sa mère en parle, car « comme d'habitude, elle savait tout1055 ». Mais il ne s'arrête pas là, et entend se trouver « un coin tranquille... Un rien, une garçonnière, un pied-à-terre... [...] Il n'avait songé qu'à une chose : posséder une retraite dont la porte s'ouvrirait, se refermerait pour lui seul, sur un lieu ignoré Edmée, de Charlotte, de tous...1056 ». Le désir de se retrouver seul montre bien la charge que représente pour Chéri, comme pour les autres personnages, la vie conjugale et familiale. Loin de répondre à un souhait, celle-ci semble au contraire être considérée comme une fonction à laquelle ils tentent de se soustraire. À peine marié, Alain expérimentant l'existence commune, commence à mentir, cachant à Camille, « sa répugnance à ménager, dans la maison natale, une place pour la jeune femme étrangère », et « il recourut à l'indispensable allié, le mensonge1057 », il ne lui révélera jamais ses visites du chantier de leur future maison. Jean ment également à Renée, mais par omission ; en effet, celle-ci en est « encore à ignorer si sa rupture avec May est chose accomplie1058 ». Il lui ment encore, prétextant un séjour à la campagne : « Les siens l'attendaient à la campagne, son père, malade ou non, l'y appelait", et "pendant qu'il traversait le trottoir large, tout son dos [...] mentait1059 ».

B) Le mariage, opinion des personnages de Rachilde

Au vu du comportement des hommes mariés, il est légitime de se demander comment ces personnages envisagent les institutions du mariage et de la famille. Et ils sont nombreux, les

1051 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 272.
1052 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 227.
1053 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 163.
1054 Colette, *Chéri*, T.2, p. 59.
1055 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 550.
1056 Ibid., p. 555.
1057 Colette, *La Chatte*, T.2, respectivement p. 1082 et p. 1085.
1058 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1091. May est l'ancienne maîtresse de Jean.
1059 Ibid., p. 1121.

protagonistes de Rachilde, à y songer sérieusement. Ainsi Jean Lucain souhaite fonder une famille parce que « le cœur lui démangeait d'aimer passionnément quelque chose[1060] ». Il est amoureux de la comtesse Louise de Bérol, et « si c'était la vérité qu'elle ne fût pas une honnête veuve, cela offrait un petit espoir de s'entendre un jour [...] Louise [...] deviendrait Mme Lucain » ; ses projets vont même plus loin : « l'enfant (le fils de Louise) il l'aimerait comme les siens... et il en fabriquerait des tas d'autres, de vrais Lucains, d'un noir de corbeau, qui s'appelleraient tous Jean ou Jeanne pour qu'il n'y eût pas d'erreur ni de contrefaçon dans la marque[1061] ». Un comportement qui rappelle celui de Jean Maleux, car l'envie de ce dernier est motivée par un impérieux besoin d'aimer qu'il exprime ainsi : « Je voulais être un homme, je voulais être heureux[1062] ». « Ce qu'il me fallait à présent, pour éclairer mon cerveau, c'était quelques petits animaux sautelant autour de mes jambes. Je pensais à un singe ou à un chien », mais une meilleure idée lui vient : « Pourquoi ne pas me marier, avoir des enfants ?[1063] ». En effet, pourquoi ne pas se marier puisque « un mariage, c'est de l'ordre pour toute une vie » ; aussi va-t-il, lors de sa première permission à Brest, « courir l'aventure d'une fiancée[1064] ». Tout comme Lucain, il tombe amoureux de la première femme qu'il rencontre, Marie, une bretonne de quinze ans, et tout comme lui il échafaude mille projets : « Je serais nommé à la place de Barnabas, gardien de la Tour d'Amour... ou d'ailleurs... et nous aurions des enfants, tout de suite, aussi grands que leur petite mère. Vive la joie ![1065] ». Étienne Culoux paraît connaître la même situation. Il semble que c'est à cause de cet impérieux besoin d'aimer qu'il ait abandonné la prêtrise : « J'ai cru en Dieu, [...] ma chair m'a tourmenté : je n'ai plus cru [...] ; je suis sorti du séminaire pour devenir un honnête cultivateur (aussi) j'ai cherché des mariages, j'ai demandé des bergères qui n'avaient que leurs frusques en dot[1066] », mais toutes ont refusé.

Ce besoin de se ranger, de fonder une famille, n'est pas propre aux jeunes hommes, il est aussi celui de protagonistes plus âgés, comme M. de Saint-Charles, qui entend « faire une fin, une jolie fin[1067] ». Celui-ci est disposé, en effet, à épouser Louise de Valrasse : « Il avait besoin de ce rayon de printemps pour réchauffer l'hiver qu'il sentait descendre en lui [...]. Et puis... il y avait les belles espérances ! En réunissant les deux propriétés cela réaliserait une telle étendue de terrains de chasse ![1068] ». Et surtout, en se mariant avec cette fillette de quinze ans, il espère avoir « la bonne fortune d'avoir une postérité non douteuse », parce que « Clémence (la cuisinière) l'a entendu derrière une porte, qu'il veut avoir beaucoup d'enfants[1069] ». Le baron de Caumont tient le même raisonnement : « Malgré l'intérêt pécuniaire qu'il avait à ce mariage, il ne

1060 Rachilde, *Le Mordu*, p. 78.
1061 Ibid., p. 187-188.
1062 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 103.
1063 Ibid., p. 53.
1064 Ibid., respectivement p. 54 et p. 71.
1065 Ibid., p. 115.
1066 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 184-185.
1067 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 70.
1068 Ibid., p. 70-71.
1069 Ibid., respectivement p. 15 et p. 103.

pensait qu'à la possession de la belle créature [...]. Elle n'avait jamais eu le temps d'aller dans le monde, donc elle était chaste[1070] ». Lui-même souhaite une descendance si l'on en croit la méchanceté avec laquelle Mary Barbe lui rappelle qu'elle a décidé : « Nous n'aurons pas d'enfants "[1071]. Il ne faut pas oublier de mentionner la curieuse conception du mariage de Reutler de Fertzen qui « pense à (se) marier... [...] Une baronne de Fertzen [...], ce serait du trouble... des scènes ! On s'ennuie à la campagne, je l'avoue » ; il envisage ainsi le mariage comme « une distraction pour toi (Paul-Éric) et pour moi une certaine tranquillité d'esprit[1072] ». Il va même jusqu'à proposer à leur domestique Mica de l'épouser si Paul-Éric abusait d'elle : « Si mon frère vous viole, vous serez baronne de Fertzen, avec trois millions de fortune ![1073] ».

Toutes les raisons avancées par ces personnages confirment l'idée que le mariage n'a rien à voir avec l'amour, étant seulement affaire de raison, voire d'intérêt. Et cette dissociation de l'amour et du mariage est si flagrante que certains, comme le colonel Barbe, en viennent à regretter de s'être mariés : « Je n'aurai jamais dû me marier... et pour avoir un avorton de fille ![1074] », ou de vivre en concubinage, comme Sylvain d'Hauterac. Après quelque temps de vie commune, il prend conscience qu'ils vivent « toujours à une lieue de distance l'un de l'autre[1075] » avec Grangille. On ne peut guère compter que Léon Reille qui, amoureux d'Éliante de Donalger, entend épouser celle-ci, et au sujet des lettres qu'elle lui a envoyées : « Je te les rendrai lorsque tu deviendras ma femme, et j'attendrai cinq ans pour t'épouser. Je serai le héros, n'ayant pu être l'homme, s'il y a vraiment de l'héroïsme à épouser le même jour toutes les amoureuses en une seule folle[1076] ». Maurice de Saulérian, paraît aussi faire un mariage d'amour : « Veux-tu de moi pour mari ?[1077] » demande-t-il à la nièce de son éditeur, « parce que je suis amoureux pour la première fois de mon existence[1078] ». Le mariage représente également l'argument suprême pour séduire une femme : le baron de Raittolbe entend épouser Raoule de Vénérande, parce que, dit-il, « Je vous affirme qu'une femme ne vit pas sans amour » et que surtout « Raoule, je vous aime sincèrement », lui avoue-t-il[1079].

C) Le mariage dans les romans de Colette

Le mariage, étape importante dans une existence masculine, ne laisse personne indifférent, dans l'œuvre de Rachilde, mais qu'en pensent les personnages de Colette ? Il faut d'emblée noter qu'aucun des hommes présents dans cette œuvre n'appartient au clergé, tous sont,

1070 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 203.
1071 Ibid., p. 220.
1072 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 286-287.
1073 Ibid., p. 475.
1074 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 29.
1075 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 256.
1076 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 150. Voir également p. 41 : "*Je la garde* (votre lettre) *comme promesse de mariage. Vous m'avez séduit, je suis le monsieur victime*" et p. 102 : "*Éliante ! Voulez-vous m'épouser ?* "
1077 Rachilde, *Le Mordu*, p. 305.
1078 Ibid., p. 329.
1079 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 68 et p. 74.

par conséquent, libres d'opter ou non pour le mariage. Une autre remarque est à formuler, contrairement aux protagonistes de Rachilde, aucun homme de cette œuvre ne paraît avoir réfléchi à la question. Ces personnages ne se font d'opinion sur le mariage qu'après l'avoir expérimenté, c'est donc en découvrant l'existence conjugale, qu'ils vont prendre conscience des enjeux de cette situation nouvelle. Aucun ne paraît donc a priori s'opposer au mariage, si ce n'est Vial parce qu'il n'a pas trouvé de compagne à son goût. Il refuse d'épouser Hélène Vincent que son « indifférence désole », et lorsque la narratrice lui propose de se marier, il lui répond : « Oh !... J'ai trente-cinq ans[1080] », une façon de lui faire comprendre qu'il a encore le temps avant de s'engager. Pourtant il ne refuserait pas de partager l'existence de son interlocutrice, n'envisageant comme fin de cette relation : « La vôtre -ou la mienne. J'avoue, [...] oui, j'avoue qu'à certains moments, votre mort ne m'aurait pas déplu[1081] ».

Quant à ceux qui se sont mariés, leurs motivations premières ne sont pas, pour la plupart, clairement définies, c'est le cas de Farou dont le mariage se résume au fait que « l'ombre gesticulante de Farou s'était abattue » sur Fanny ; il semble que ce soit elle qui ait demandé à régulariser leur union : « Je suis une jeune fille, avoua Fanny épouvantée[1082] ». Farou lui répondra un : « Oh ! quel embêtement!... Tant pis, on se mariera, que veux-tu ![1083] ». Et lorsque Fanny lui demande s'il l'aime, il fait cette réponse ambiguë : « Je n'en sais rien, ma chère... [...] Non je ne m'aperçois pas toujours que je t'aime. Mais si je cessais de t'aimer, je m'en apercevrais immédiatement. Et je deviendrai très malheureux[1084] ». Il faut également compter Max, l'amant de Renée Néré dans La Vagabonde. Au prime abord il semble véritablement amoureux de Renée, car lorsque celle-ci lui fait part des idées de son ami Hamond, c'est-à-dire épouser Max et fonder une famille, il s'écrie : « Chouette ! vive Hamond ! Il l'aura son gosse !... tout de suite, Renée, si vous voulez ! [...] Un enfant ! [...] un petit à nous[1085] ». Un enthousiasme qui cache mal un amour possessif puisqu'il ajoute : « Et puis au moins, tu ne pourrais plus me quitter, ni courir toute seule les grands chemins[1086] ». Il va même jusqu'à lui proposer de l'épouser : « Vous aurez à vous toute la terre, jusqu'à ne plus aimer qu'un petit coin à nous, où vous ne serez pas Renée Néré, mais Madame Ma Femme ![1087] ». Il apparaît que c'est plus l'idée de se marier qui l'enthousiasme que celle de vivre avec Renée, une attitude qui traduit le besoin de se conformer à une conduite sociale. Après leur rupture, cette dernière le rencontre sur la Promenade des Anglais : « Il a dû se marier vite, lui, mon ami, mon presque amant, puisque son enfant marche déjà. Il n'a pas dû se lamenter longtemps[1088] ». Un comportement qui rappelle celui de Jean, dans

1080 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, respectivement p. 627 et p. 596.
1081 Ibid., p. 636.
1082 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 676.
1083 Ibid., p. 676.
1084 Ibid., p. 685.
1085 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 901-902.
1086 Ibid., p. 902.
1087 Ibid., p. 923.
1088 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1027.

L'Entrave. Celui-ci paraît, en effet, vouloir à tout prix habiter avec quelqu'un. Il propose de partager son hôtel particulier avec Renée Néré, comme il l'avait proposé à son ancienne maîtresse, May, qui n'en a pas voulu : « Elle m'a dit que j'avais un certain culot de lui offrir cette « boîte à grue »[1089] ».

Ce besoin de répondre à un modèle social donné n'est cependant pas leur seule motivation, les personnages de Colette entendent également se marier par intérêt, un moyen rapide de réaliser de substantiels bénéfices financiers. C'est ainsi que peut se concevoir le mariage d'Alain qui ne semble qu'à moitié satisfait de son union future avec Camille : « Mon mariage contente tout le monde et Camille, et il y a des moments où il me contente aussi, mais...[1090] ». Il faut noter qu'à aucun moment il n'est question des sentiments amoureux qu'elle pourrait lui inspirer, Camille apparaît plutôt comme une habitude de son existence : « Camille ne viendrait qu'à l'heure du dîner, ce serait très gentil[1091] ». Quant à avoir des enfants, cette perspective le glace de peur : Camille en lui effleurant le bras le fait sursauter : « J'ai cru, avoua-t-il lâchement, j'ai cru [...] que tu allais me dire que tu étais enceinte », et elle lui trouve « une figure de condamné[1092] ». Il semble si peu comblé par son mariage, qu'il songe à divorcer, mais « Il y a encore le côté embêtant -je veux dire le point de vue famille qui se confond avec le point de vue commercial. Du point de vue Malmert, mon divorce serait sans excuse[1093] ». Un autre mariage motivé par des intérêts financiers, celui d'Herbert d'Espivant qui explique à Julie pourquoi il a épousé Marianne :

> « Quatre mois tout juste pour mener une campagne électorale, une beauté veuve qui me faisait la cour, et une situation... nettement obérée... Voilà ce que j'avais devant moi. [...] Si je n'avais été que l'amant de Marianne, qu'est-ce qu'on aurait entendu comme chœur des petits amis et des adversaires politiques, sur l'air : D'où vient l'argent ?[1094] ».

À noter que là encore Herbert pense à divorcer d'avec Marianne, mais c'est « trop tôt. Je n'ai rien à moi[1095] ». Chéri se retrouve dans la même situation, car lorsque sa maîtresse lui demande : « Enfin, cette petite, pourquoi l'épouses-tu ? », il lui répond : « N'est-ce pas, il faut faire une fin. Et puis il y a de gros intérêts en jeu. [...] La petite a une fortune personnelle. [...] Quinze cents billets et des bijoux de monde bien[1096] ». Il semble que les mariages d'intérêt soient les plus difficiles à vivre car, on le voit, tous les hommes se trouvant dans cette situation pensent un temps à divorcer, y compris Chéri : « Le divorce Peloux fils ? Il y avait songé à mainte heure du

---

1089 Ibid., p. 1085.
1090 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1006.
1091 Ibid., p. 1073. Voir également p. 1056 : "*Il se reprocha [...] son inclination à aimer, en Camille [...] un portrait, ou le vif souvenir qu'elle lui laissait de certaines heures, de certaines robes...*".
1092 Ibid., p. 1091.
1093 Ibid., p. 1112.
1094 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 115.
1095 Ibid., p. 138.
1096 Colette, *Chéri*, T.2, p. 31-32.

jour et de la nuit, et ces mots-là représentaient alors la liberté, une sorte d'enfance retrouvée, peut-être mieux encore...[1097] ».

Si aucun personnage de Colette ne refuse de se marier, ils sont cependant fort peu à vouloir se marier par amour, les sentiments ne paraissent pas être une condition essentielle pour contracter une union. Ils sont rares, en effet, les maris amoureux, on ne peut guère compter qu'Antoine, « cet amant sincère » de sa cousine Minne, au point qu'il lui demande sa main : « C'est une chose très grave que je veux te dire. [...] Minne, est-ce que tu m'aimerais assez pour m'épouser plus tard ?[1098] ». Quant à Phil, il entend que Vinca soit « promise à lui seul », et l'idée ne lui vient même pas d'interroger celle-ci sur ses propres sentiments, partant du principe que : « Elle est à moi... Elle est à moi[1099] ». Et lorsque ses parents parlent de fiancer les deux enfants, « Philippe sourit [...]. Des fiançailles... À quoi bon ? Vinca lui appartenait, comme il appartient à Vinca. Sagement, ils ont déjà escompté combien des fiançailles officielles à lointaine échéance troubleraient leur longue passion[1100] ». Et cette certitude d'épouser plus tard Vinca va même jusqu'à hanter ses rêveries : « Il fut en même temps un Phil très ancien et sauvage, dénué de tout, mais originairement comblé, puisqu'il possédait une femme... Un cri plus haut l'obligea à soulever ses paupières [...] : "Un enfant... c'est juste, nous avons un enfant...[1101] ». Un autre grand amoureux : Coco Vatard. S'il ne demande pas à Julie de Carneilhan de l'épouser, il en a cependant l'idée, comme le laisse supposer cette question que pose une amie à Julie : « Tu n'épouserais pas Coco Vatard ? [...] Ce n'est pas moi qui en ai eu l'idée, Julie ! C'est Coco[1102] ». C'est également l'amour qui pousse Michel à épouser Alice ; en effet, « il n'aima que la moins jolie[1103] » des sœurs Eude. De plus ne s'avoue-t-il pas juste avant de se suicider : « Qu'est-ce que j'aime en dehors d'Alice ? Rien[1104] ». On peut également compter Masseau parmi ces grands amoureux, car il avoue à Renée Néré qu'il a épousé la femme idéale : « C'était ma femme de ménage[1105] ».

La première remarque qui s'impose, au vu de cette typologie des relations familiales et des raisons qui motivent le mariage, c'est que les personnages, qu'ils appartiennent aux romans de Rachilde et de Colette, répondent au même comportement. Loin d'obéir à un désir personnel, il semble que, quels que soient leur rôle au sein de la famille et l'importance de celle-ci, ils l'interprètent comme une fonction à part entière, reproduisant une sorte de modèle. Et ces hommes paraissent tellement absorbés par cette "mission", que le cercle de famille en vient à

1097 Ibid., p. 62.
1098 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 723 et p. 722.
1099 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 306 et p. 318
1100 Ibid., p. 324-325.
1101 Ibid., p. 322.
1102 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 158.
1103 Colette, *Duo*, T.2, p. 1148.
1104 Ibid., p. 1192.
1105 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1127.

graviter autour du couple mère/fils, seule relation motivée par de véritables sentiments. Aussi n'est-il pas étonnant que la majeure partie des unions contractées soient des mariages de raison ou d'intérêt, les sentiments étant rarement pris en compte. Vie de famille et amour apparaissent comme deux domaines distincts que ces hommes ne cherchent pas à concilier, aussi peut-on se demander s'ils entendent à véritablement être heureux.

III. UN INDIVIDU EN ÉVOLUTION

L'individu constituant la base de la société, c'est à l'évolution des hommes comme représentants de cette instance que va s'intéresser cette nouvelle étude. Une démarche qui oblige l'analyse séparée des corpus dans la mesure où, la différence d'écriture qui existe entre Rachilde et Colette, laisse supposer certaines dissimilitudes dans l'évocation des différents stades de l'existence. Ces galeries de portraits sont faites à partir des éléments fournis par le traitement narratologique et par l'importance accordée aux personnages, aussi ne faut-il pas s'étonner si certains âges sont plus longuement décrits que d'autres. Mais ces disparités de représentation sont aussi le résultat d'un choix d'écriture, c'est ce que nous essaierons de montrer en comparant la conception de ces romancières avec celle de la littérature du moment.

1) Rachilde : les différents stades de l'homme

1) Le nouveau-né

Une première constatation s'impose, en dépit du large éventail des romans sélectionnés : rares sont ceux où il est question de la venue au monde des protagonistes. Rachilde passe, en effet, quasi systématiquement sous silence les premières années de personnages principaux comme Jacques Silvert, Sylvain d'Hauterac ou encore Henri Dormoy pour ne citer que ces noms[1106]. Elle y fait cependant allusion en évoquant l'accouchement maternel : Bouchette « est morte [...] à la Maternité en accouchant d'un garçon[1107] », la mère de Paul-Éric de Fertzen, abandonnée par la domesticité, « se tordait, s'entrait les ongles dans les flancs et semblait vouloir en extirper son fardeau de chair[1108] ». La naissance de certains protagonistes est parfois suggérée par l'acte de procréation, comme celle de Siroco, « né de cet amour dont il parlait si librement[1109] » ; concernant Maurice de Saulérian, il est question du "vieil accoucheur l'ayant

1106 Ces noms sont respectivement ceux des protagonistes de *Monsieur Vénus*, *La Sanglante ironie*, *La Souris japonaise*. À cette liste non exhaustive, on peut également ajouter les personnages de *La Tour d'amour*, de *La Jongleuse*, de *Refaire l'amour*, de même que ceux de *La Femme Dieu* et de *Duvet d'Ange*.
1107 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 250.
1108 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 116.
1109 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 93.

mis au monde", et, au sujet de Jean Lucain, est évoqué son père agriculteur qui, « ayant épousé une belle servante de ferme avait procréé ce garçon[1110] ». Et si Rachilde ne fait que de brèves allusions aux premières années de l'existence de ses personnages, c'est que les nouveau-nés en tant que personnages sont fort rares, ceux mis en scène n'ont qu'un rôle épisodique. On peut, sans crainte de sombrer dans la longueur d'un recensement, dresser la liste de tous les nouveau-nés : Célestin, le petit frère de Mary Barbe qui meurt étouffé par sa nourrice, Paul, le fils de la comtesse Louise de Bérol, Paul-Éric de Fertzen, le cadet des *Hors Nature*. Il convient d'ajouter ceux qui n'apparaissent qu'une fois comme ce nourrisson qu'embrasse Bouchette dans le parc[1111] ou même le propre fils de celle-ci. À noter également que c'est dans *La Marquise de Sade* que la petite enfance est la plus présente, car Rachilde décrivant la ville de Haguenau, ne manque pas de souligner cet « amour de son intérieur et de son berceau[1112] » qui fait, selon elle, l'originalité de cette ville alsacienne.

À l'aide des rares descriptions qui sont données, on peut tenter de faire une description de ce nouveau-né. Rares sont, en effet, les portraits de cet âge, on peut mentionner celui de Célestin, le petit frère de Mary Barbe, âgé de quelques heures. Il est décrit comme « un être au visage rougeaud, encore informe, tout plissé, microscopique, (qui) vagissait dans ses langes[1113] ». Une description qui rappelle celle de Paul-Éric, le cadet des Fertzen, également présenté « tout rouge dans (son) berceau pâle[1114] ». À noter que le portrait de ces nourrissons concerne seulement les enfants de femmes mortes en couches. Un des éléments récurrents dans toutes ces descriptions, est cette blancheur qui environne bébé, et qui est présente dès les premiers instants de son existence. Ainsi Célestin Barbe, à peine sorti du ventre de sa mère, est couché dans « un berceau de dentelles[1115] », tout comme Paul-Éric que son frère porta dans un « berceau pâle[1116] ». Ce sont également le blanc et les teintes pastel qui prédominent dans la tenue vestimentaire : Célestin est promené « vêtu d'une robe brodée, couverte de rubans », ou « couverte de dentelles[1117] » et Paul de Bérol est par deux fois décrit comme un « bébé blanc[1118] », puis présenté « tout vêtu de blanc comme un chérubin[1119] ». À la veille d'une soirée donnée par sa mère, il est montré dans « une bouffante jupe de soie rose voilée de guipures légères », ou ressemblant à un dahlia blanc car « sa jupe à triple volants de batiste s'ébouriffait comme une masse de pétales[1120] ». C'est cette même atmosphère de candeur qui entoure le nouveau-né que

1110 Rachilde, *Le Mordu*, pour la naissance de Maurice de Saulérian voir p. 35, pour celle de Jean Lucain, p. 70.
1111 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 74.
1112 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 143.
1113 Ibid., p. 84.
1114 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 117.
1115 Ibid., p. 84.
1116 Ibid., p. 116.
1117 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 103 et p. 109.
1118 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 80 et p. 81.
1119 Ibid., p. 82.
1120 Ibid., respectivement p. 88 et p. 157.

Bouchette embrasse dans le parc : le couvre-pieds est brodé d'une fleur, « un bleuet pour les garçons[1121] ».

Mais cette blancheur ne doit cependant pas faire croire à une petite enfance angélique, car les allusions faites au caractère de ces personnages laissent supposer le contraire. Ainsi saurons-nous que le petit Célestin « criait de l'aurore à la nuit », remplissant « la maison de clameurs aiguës comme celles d'une perruche"[1122] ». Ses cris sont tels que sa sœur pense que : « Il crie tant que je finis par croire qu'il se fendra la bouche, elle ira rejoindre ses oreilles », et la maîtresse du colonel Barbe, l'apercevant, ne peut s'empêcher de s'exclamer : « Il crie selon son habitude, ce polichinelle[1123] ». La cause de ces cris semble être les nombreux maux dont sont accablés les nourrissons. Ainsi « Célestin avait des coliques, des convulsions [...]. Il souillait abominablement ses langes », plus tard il est dit qu'il « fait ses dents[1124] ». Paul de Bérol n'est pas épargné, sa mère fait savoir qu'il « avait la rougeole[1125] ». Ces enfants ne font cependant pas que pleurer, ils babillent également. Maurice de Saulérian entend une « voix de bébé (qui) gazouillait des choses bizarres[1126] », celle du fils de Louise de Bérol, ce qui n'empêche pas celui-ci de pleurer « de peur[1127] » à la moindre occasion. Ce babil, qui peut être interprété comme signe de bonne santé n'est pas le seul, il faut aussi mentionner cette agitation que manifeste Paul, présenté comme un enfant « trop trépignant » qui, « excité [...], cabriolait sur le divan[1128] ». Et c'est pour dépenser ce trop plein d'énergie qu'il s'amuse à frapper « sur un tambourin de basque enrubanné » ou qu'il casse « un cheval mécanique coûtant huit cent francs[1129] ». Cette agitation se retrouve chez Célestin, Mary Barbe confiant à son ami Siroco qu'il « casse (ses) poupées[1130] ». Ce passage des cris aux babils révèle certes un état de santé s'améliorant, mais marque sans doute aussi la fin de ce premier âge. Le comportement de ces bébés évolue, ainsi que le constate le Colonel Barbe. Son fils Célestin : « criait moins, [...] il suivait du regard les lumières, [...] il commençait à marcher, à gesticuler, à rire[1131] ».

Si avec la naissance débute le premier âge de l'homme, on peut se demander quand Rachilde y met un terme. Une question à laquelle il est difficile de répondre, dans la mesure où n'est fournie aucune indication d'âge qui permettrait de savoir quand l'homme cesse d'être un nouveau-né pour devenir un enfant. Les indications chronologiques sont en effet rares, et les seules qui sont données concernent des personnages secondaires comme le petit Célestin. Son âge est su de façon indirecte : né à la mort de sa mère, il est précisé que « depuis un an [...] la mère

1121 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 74.
1122 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 85 et p. 100.
1123 Ibid., respectivement p. 91 et p. 108
1124 Ibid., respectivement p. 102 et p. 104.
1125 Rachilde, *Le Mordu*, p. 234.
1126 Ibid., p. 154. Voir également p. 157 : « *le bébé gazouillait toujours, installé dans l'écharpe de sa mère* ».
1127 Ibid., p. 82.
1128 Ibid., respectivement p. 85 et p. 158.
1129 Ibid., respectivement p. 88 et p. 273.
1130 Ibid., p. 92.
1131 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 133.

était morte, laissant le petit frère comme une ombre de son corps malade[1132] ». Une référence temporelle est également donnée dans *Refaire l'amour*, roman où Alain Montarès adopte le fils de Bouchette, un nourrisson « *d'à peine deux mois*[1133] ». Cette absence de repère temporel oblige à se tourner vers la sémantique employée pour mieux définir cet âge. Il n'est pas étonnant que ce soit le substantif *bébé* qui revienne le plus souvent sous la plume de Rachilde. Il apparaît pour la première fois dans *La Marquise de Sade*, lorsque est décrite l'atmosphère des demeures alsaciennes d'où s'échappent des « cris de paons, des éclats de rire et des pleurs de bébés corrigés » et où se comptent « bien vingt-cinq bébés[1134] » pendant les fêtes de fin d'année. Ce syntagme n'est pas employé moins de dix fois[1135] dans *Le Mordu* pour désigner le fils de la comtesse Louise de Bérol. Rachilde ne se contente pas de cet unique substantif, pour le seul roman *La Marquise de Sade*, sont recensés « nourrisson », « son dernier », « bambins » et « son petit[1136] ». Ce dernier terme est cependant plus fréquemment employé comme adjectif épithète ; ainsi lit-on, toujours dans *La Marquise de Sade*, « le petit Célestin[1137] » et dans *Le Mordu*, « le petit prince », « son petit garçon », « le petit enfant », « le petit gosse[1138] », pour décrire le fils de Louise de Bérol. Une construction similaire se retrouve dans *Refaire l'amour* pour désigner ce « beau petit garçon[1139] » qu'est le fils de Bouchette. Il faudrait mentionner le substantif *poupon*, et sa variante *poupard* qui, même s'ils sont peu usités, sont caractéristiques de cette tranche d'âge : on relève ainsi dans *La Marquise de Sade* : « le second poupard[1140] » et dans *Le Mordu*, « poupon étouffant » et « des nourrices allaitant leurs poupons[1141] ».

B) L'enfance

Étant donné l'incertitude entourant les limites de ce premier âge de l'existence masculine, il faut avoir recours à l'examen du champ sémantique pour définir l'enfance. Rien d'étonnant donc à ce que les mots les plus usités soient *garçon* et *enfant*. Le premier substantif, de loin le plus employé, se trouve particulièrement en faveur dans *La Marquise de Sade* où il est relevé près d'une douzaine de fois. Il faut cependant noter que ce recensement tient compte de ce substantif[1142] et de son diminutif *garçonnet*[1143] présent également dans *Le Mordu*[1144], mais

---

1132 Ibid., p. 85.
1133 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 254.
1134 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 143 et p. 153.
1135 Rachilde, *Le Mordu*. Pour les occurrences se reporter à la p. 80 « *un bébé blanc* », p. 81 « *le bébé blanc* », p. 85 « *le bébé trop trépignant* », p. 89 « *le bébé épanoui* », p. 154 « *une voix de bébé* », « *le bébé grattait* », p. 157 « *le bébé gazouillait* » et « *Bébé* », p. 158 « *le bébé, excité* », p. 159 « *Viens donc, bébé* ».
1136 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 110, p. 143 et p. 147.
1137 Ibid., p. 100 et p. 109.
1138 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 82, p. 85, p. 88 et p. 161.
1139 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 254.
1140 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 254.
1141 Rachilde, *Le Mordu*, p. 218 et p. 300.
1142 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 41 « *ce garçon* », p. 94 « *je suis un garçon* », « *c'est les garçons* » ; p. 103 « *un garçon* » ; p. 113 « *l'intrépide garçon* ».
1143 Ibid., p. 86 « *un garçonnet* » ; p. 91 « *le garçonnet* » ; p. 111 « *le garçonnet* ».

aussi des syntagmes *petit garçon*, *jeune garçon*[1145] relevés dans *La Sanglante ironie*[1146] et dans *Duvet d'Ange*[1147]. Quant au substantif *enfant*, s'il n'apparaît pas dans *La Marquise de Sade*, le plus grand nombre d'occurrences se trouve dans *Le Mordu*[1148], *La Sanglante ironie*[1149], *Duvet d'Ange*[1150]. Cependant le champ sémantique employé pour désigner l'enfance ne se borne pas là, le substantif *gamin* se trouve dans des titres comme *La Marquise de Sade*[1151], *Le Mordu*[1152] ou *La Sanglante ironie*[1153]. L'enfance est également définie par le syntagme *petit* suivi d'un nom, comme dans *La Marquise de Sade*, où il est question du « petit Paul Marescut[1154] ». Le plus souvent c'est un substantif que qualifie petit, ainsi Paul-Éric est taxé de « petit monstre[1155] » et Siroco de « petit jardinier[1156] », de la même façon se trouvent, dans *La Sanglante ironie*, « petits voisins », « petits villageois[1157] ». Mais il faut remarquer que c'est le syntagme *petit homme* qui revient le plus fréquemment, Siroco, Maurice de Saulérian, Henri Dormoy sont tous désignés ainsi[1158]. La première remarque qu'inspire cette rapide analyse, c'est que le champ sémantique employé pour définir l'enfance est plus varié que celui de l'âge précédent. Une diversité qui révèle un marquage sexuel, caractéristique jusqu'ici quasiment absente et qui est à mettre en relation avec les quelques descriptions physiques qui sont données de ces personnages.

Un autre élément confirme cette importance de l'enfance, c'est l'inscription de cet âge dans une temporalité, comme le soulignent les nombreuses indications temporelles. Cette augmentation d'occurrences est à mettre en rapport avec le nombre lui aussi plus conséquent des protagonistes concernés par cet âge. À noter que les enfants n'apparaissent pas avant l'âge de neuf ans, Paul-Éric a neuf ans lorsque son frère, Reutler, venant le chercher, se trouve « en présence d'un petit monstre[1159] ». C'est à ce même âge que Lucien Girard situe les seuls souvenirs de son enfance passée durant la Première Guerre mondiale : « J'avais neuf ans. Je n'y comprenais rien et je hurlais de terreur[1160] ». Duvet d'Ange fait également référence à cette époque quand il se rappelle ses premiers émois : « Un jour, j'avais huit ou neuf ans peut-être, dix, je tombai

---

1144 Rachilde, *Le Mordu* p. 30 : « *un si joli garçonnet* ».
1145 Rachilde, *La Marquise de Sade* : p. 38 « *Pour les petits garçons* », p. 39 « *les petits garçons* » et « *les petits garçons se servaient* », p. 105 « *le jeune garçon devint triste* », p. 111 « *le jeune garçon s'arrêtant brusquement* ».
1146 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 36 « *des petits garçons* » et « *ces petits garçons* ».
1147 Rachilde, *Duvet D'Ange* : p. 64 « *un bon petit garçon* », p. 66 « *un petit garçon* ».
1148 Rachilde, *Le Mordu* : p. 27 « *Étant enfant* », p. 32 « *l'enfant* » et « *lèvre d'enfant* », p. 33 « *l'enfant devenant homme* ».
1149 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 33 « *enfant* » et p. 48 « *mon enfance* ».
1150 Rachilde, *Duvet d'Ange* : p. 65 « *mon enfance* », p. 92 « *Enfant* ».
1151 Rachilde, *La Marquise de Sade* : p. 40 « *le gamin* », p. 96 « *entre gamins* », p. 107 « *le gamin* », p. 114 « *le pauvre gamin* ».
1152 Rachilde, *Le Mordu*, p. 32 « *le pauvre gamin* ».
1153 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 16 "*gamins*".
1154 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 40.
1155 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 120
1156 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 96.
1157 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 17.
1158 Ces personnages appartiennent respectivement à *La Marquise de Sade* p. 89, p. 95 et p. 96 ; *Le Mordu* p. 32 ; *La Sanglante ironie* p. 15.
1159 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 120.
1160 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 50.

amoureux d'une petite fille[1161] ». Un autre âge qui revient souvent, ce sont les dix ans de petits garçons comme Paul Marescut qui, « fort de ses dix ans[1162] » se bat avec Mary Barbe pour lui voler son agneau enrubanné. C'est également à cet âge que Paul Richard se souvient d'avoir rencontré pour la première fois le baron de Caumont, « J'avais dix ans, je vagabondais dans les rues des villages[1163] ». Siroco, quant à lui, est âgé « de douze ans[1164] » lorsqu'il rencontre Mary Barbe ; douze ans encore, c'est l'âge auquel Sylvain d'Hauterac rencontre un chat sauvage, « le plaçant au nombre des animaux féroces qu'il convient de braver quand on a douze ans[1165] ». Un dernier âge évoqué : treize ans. Maurice de Saulérian se souvient que c'est à « l'âge de treize ans, (que) l'instinct de l'amour est réveillé par un bruit d'aile[1166] », ou pour Reutler qui se « rappelle les jours ténébreux de l'invasion. [...] J'avais treize ans[1167] ». C'est à cette période que s'achève l'enfance, comme le confirme cette réflexion de Sylvain d'Hauterac évoquant ce souvenir : « Nous passâmes (sa mère et lui) le pont : je laissai derrière moi toute mon enfance[1168] » et ce, juste après sa communion. Les personnages font assez fréquemment référence à cette cérémonie religieuse pour laisser supposer que cet événement coïncide avec la fin de l'enfance. Nous ne citerons que celle de Maurice de Saulérian, accomplie à la hâte[1169], et celle de Duvet d'Ange qui coïncide avec son premier amour : « Je tombai amoureux d'une petit fille. On me préparait, vers la même époque à ma première communion[1170] ».

Plus largement représentée, l'enfance est mieux analysée dans ses caractéristiques. Les quelques descriptions qui sont données, révèlent une certaine beauté, ainsi Paul-Éric est « irrésistiblement séduisant, jouant de (ses) yeux langoureux comme une demoiselle du trottoir[1171] », Siroco a « les yeux bruns, fort beaux[1172] » et Maurice de Saulérian est, l'année de ses treize ans, un « si joli garçonnet » d'un « blond, blond cendré[1173] ». Duvet d'Ange enfant est lui aussi « un joli blond, d'un blond roux, du reflet même de l'or[1174] ». C'est *La Marquise de Sade* qui présente le plus grand nombre d'enfants : le petit Paul Marescut, Siroco et Paul Richard, trois enfants ayant en commun un caractère vif et batailleur qui les pousse à frapper les autres. Parce que Mary Barbe refuse de céder son agneau, Paul Marescut se jette sur elle, « déchira la robe, envoya rouler Mary sur le gazon » ; quant à Siroco, il n'hésite pas lui non plus à battre Mary parce qu'elle réclame une rose qu'il refuse de lui donner, se mettant « peu à peu en colère »,

1161 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 65.
1162 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 40
1163 Ibid., p. 222.
1164 Ibid., p. 86.
1165 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 21.
1166 Rachilde, *Le Mordu*, p. 30.
1167 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 109.
1168 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 39.
1169 Rachilde, *Le Mordu*, p. 13 : « *Et Maurice de Saulérian avait accompli à la hâte [...] les principaux actes religieux, confession, première communion* ».
1170 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 65-66.
1171 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 120.
1172 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 91.
1173 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 29 et p. 36.
1174 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 92.

« claqu(ant), disant des choses horribles[1175] ». Paul Richard, de son côté, subit les coups « de méchants camarades qui (le) rudoyaient[1176] ». Un comportement qui n'a rien d'exceptionnel, car au cours de la fête où le petit Marescut s'en prend à Mary, ce sont tous les garçonnets qui malmènent les petites filles ! Ainsi « on en vint aux claques [...] et les petits garçons se servaient à présent de leurs chevaux démolis pour taper sur les fillettes désolées[1177] ». Cette même violence se devine chez ces petits paysans en maraude qui « criaient des choses patoises » et « gaulaient (les) alises avec une rage inutile[1178] » dans *La Sanglante ironie*. Le narrateur de ce roman, Sylvain d'Hauterac, n'est pas exempt de pulsions violentes puisqu'il s'amuse à fabriquer « des frondes, des pistolets en sureau pour [...] lancer des morceaux de bouchons[1179] » sur un chat sauvage. Cette violence, pour ne pas parler de cruauté, est plus marquée encore chez de très jeunes enfants comme Paul-Éric qui, à neuf ans, passe son temps à tuer « [...] les oiseaux en leur enfonçant des épingles dans le corps, (à fouetter) les chiens jusqu'à leur briser l'échine et (à poursuivre) les poules pour les plumer vivantes[1180] ». Sans doute ce sadisme est à rapprocher de la grande imagination dont ces personnages font preuve. Celle-ci s'exprime à travers tous les contes fabuleux et les jeux qui occupent leur temps, comme peuvent en témoigner les histoires que Siroco invente. Il invite Mary Barbe à un grand voyage dont le terme est la foire du village voisin, et au retour de cette promenade il lui propose : « Si nous ne rentrions pas ! j'ai encore dix sous. Nous fabriquerions une hutte dans les bois, nous attraperions des oiseaux et nous irions les vendre à la ville !1181 ».

Mais cette imagination permet surtout à ces enfants de meubler la solitude qu'ils connaissent car, à l'exception de Siroco, tous s'amusent seuls. Maurice de Saulérian s'en va « galoper entre les grands peupliers de la route. Il imitait Pompon [...]. Il s'ébrouait, se cabrait, se roulait dans la poussière blanche[1182] » ; Pompon, c'est le cheval d'une femme égarée qu'il aida, femme ressemblant étrangement à « une jeune héroïne sortie de lui, jeune chimère qu'il habillait ou de mousseline ou de velours[1183] ». Sylvain d'Hauterac s'amuse, les jours de pluie, à se donner « des émotions, grimpant jusqu'en haut du rocher, agitant (son) mouchoir pour implorer des secours, hélant les navires, c'est-à-dire les collines voisines » ; il avoue : « J'étais très content [...] ; toute la journée je pensais aux nombreux dangers que j'avais courus[1184] ». Cette imagination fertile se manifeste encore lorsqu'il est face à un chat sauvage : « Un jeune tigre, à n'en pas

1175 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 40 et p. 96.
1176 Ibid., p. 223.
1177 Ibid., p. 39-40.
1178 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 17. Les alises sont de petites cerises sauvages.
1179 Ibid., p. 21.
1180 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 120.
1181 Ibid., p. 111.
1182 Rachilde, *Le Mordu*, p. 33-34.
1183 Ibid., p. 14.
1184 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 20. On pourrait également parler de ce cri rauque qu'il aime à pousser au cours de ses jeux, cri qui est une « *puérile déclaration de guerre à l'ennemi inconnu* », p. 15.

douter. J'allais bientôt devenir un héros en en purgeant la contrée[1185] ». Il semble, en effet, que ce soit le goût de l'aventure qui domine et marque l'enfance. Ce même Sylvain, à treize ans, avoue-t-il : « Je ne rêvais que dangers, solitudes effrayantes, vaisseaux luttant contre une mer impétueuse[1186] », une imagination à mettre en rapport avec cette facilité pour mentir que manifestent tous ces enfants. Reutler se souvient de son jeune frère « mentant... oh ! mentant d'une voix de soprano tout à fait exquise ![1187] ». Siroco n'est pas en reste car, après avoir offert à Mary une rose créée par son patron, il tente de justifier sa disparition auprès de celui-ci en « cherchant vainement une fable[1188] ». À Mary encore, il raconte des histoires pour lui prouver qu'il n'a pas froid : « Il était tombé dans un puits en tirant de l'eau pour une femme qui le nourrissait, il avait nagé dans le Rhône sous la glace, et jamais un rhume, non pas ça d'éternuement[1189] ». Quant à Sylvain d'Hauterac, son entourage en viendra à se demander « si (il) ne possédai(t) pas le génie de l'invention », car, il l'avoue lui-même, « (il) mentai(t) pendant des heures[1190] ».

Mensonge, violence, tous ces « vices » sont à mettre en rapport avec cette sensualité naissante qui trouble l'enfance, sensualité qui se manifeste brutalement, ainsi pour Sylvain, « à treize ans, [...] l'instinct de l'amour est éveillé par un bruit d'aile sous le buisson, par un refrain très bas chanté »[1191]. La « tendre passion[1192] » que Siroco voue à Mary Barbe semble être née à la faveur de leurs jeux. Ils jouent aux amoureux, suivant la définition qu'en donne ce garçon : ce sont « un garçon et une fille qui se causent, ils se font des cadeaux de fleurs, ils s'embrassent », chose qu'ils n'hésitent pas à faire « avec des rires très doux[1193] ». Mais bien vite les jeux de Siroco dépassent les simples baisers, il « s'imaginait qu'il jouait à la poupée et, en toute innocence d'ailleurs, il allait un peu loin[1194] », plusieurs fois il prend Mary dans ses bras et « la couvri(ra) de caresses », plus tard il la serre « à l'étouffer et de nouveau ce fut [...] des caresses folles[1195] ». Et c'est à cette sensualité que l'on doit sa soudaine pudeur lorsque Mary le surprend au sortir du bain : « la vérité était qu'il ne voulait plus se déshabiller devant elle. Il était pris d'une subite pudeur, parce qu'elle n'avait aucune idée de ce qu'il ne fallait pas faire[1196] ». Maurice de Saulérian ressent ses premiers émois lorsqu'il « remarqua ses yeux brillants (ceux d'une cavalière égarée) et il eut chaud dans ses yeux à lui[1197] ». Duvet d'Ange connaît pareils émois : il se

1185 Ibid., p. 21.
1186 Ibid., p. 22.
1187 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 120.
1188 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 99.
1189 Ibid., p. 106.
1190 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 34.
1191 Rachilde, *Le Mordu*, p. 30-31.
1192 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 91.
1193 Ibid., p. 93-94.
1194 Ibid., p. 97.
1195 Ibid., respectivement p. 103 et p. 112.
1196 Ibid., p. 106.
1197 Rachilde, *Le Mordu*, p. 31.

souvient qu'à « huit ou neuf ans, peut-être dix, (il) tomb(a) amoureux d'une petite fille », ajoutant que « ce n'était pas la première fois[1198] ».

L'enfance ne se résume cependant pas aux premières manifestations de la sensualité et à ce comportement violent, elle peut être également pour nombre de personnages une période marquée par la maladie. Reutler a contracté un tic nerveux qui crispe sa bouche, « suite d'une abominable fièvre d'enfance[1199] ». Sylvain d'Hauterac, quant à lui, se souvient d'avoir été à cette époque « toujours [...] malade, tantôt la croissance, tantôt les rhumes », mais surtout d'avoir été « un malade qui craignait le jour comme on craint le feu[1200] ». C'est également à cet âge que Duvet d'Ange ressent « une sensation qui (l)'étourdissait et faisait haleter (son) cœur irrégulièrement[1201] ». Et si Sylvain d'Hauterac a un précepteur, c'est que sa fragile santé « ne supportai(t) pas les duretés de la vie de collège[1202] ». Maurice de Saulérian affirme que « les collèges l'auraient tué », car, durant toute son enfance, il était considéré comme un « faible rejeton[1203] ».

C) L'âge transitoire

L'intitulé de cette partie peut surprendre. Il est, en effet, traditionnellement admis que c'est l'adolescence qui succède à l'enfance. Mais on ne peut véritablement parler d'adolescence dans la mesure où Rachilde emploie très rarement ce terme : il est seulement question des « souvenirs poétiques de l'adolescence[1204] » de Maurice de Saulérian, de la « maladive adolescence[1205] » de Henri Dormoy, de « l'homme en l'état d'adolescence », de « la sensation d'un adolescent », de « l'adolescent nerveux[1206] » au sujet de Sylvain d'Hauterac ou encore, et c'est là que se relève le plus grand nombre d'occurrences dans *Les Hors Nature*, de « l'adolescent aux fossettes », de la « vie d'adolescent », de la « frêle stature d'adolescent[1207] ». Le seul point commun que cet âge ait avec l'adolescence est l'âge à laquelle ils débutent : quatorze ans. Quant à son terme, Rachilde ne lui en assigne pas véritablement, vingt et un ans est l'âge qui revient le plus souvent, pour Maurice de Saulérian, Duvet d'Ange et Henri Dormoy. Celui-ci peut survenir plus tôt pour Jean Lucain qui a dix-huit ans, vingt ans pour Paul-Éric de Fertzen, voire plus tard, vingt-deux ans pour Jacques Silvert et Paul Richard, vingt-trois ans pour Léon Reille, vingt-quatre ans pour Sylvain d'Hauterac et vingt-cinq ans pour Lucien Girard. Une étonnante disparité d'âge qui se justifie par le fait que dans la plupart des cas, c'est la mort du protagoniste qui en fixe

1198 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 65.
1199 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 43.
1200 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 48 et p. 49.
1201 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 65.
1202 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 31.
1203 Rachilde, *Le Mordu*, p. 27.
1204 Ibid., p. 30.
1205 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 107.
1206 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 35, p. 36 et p. 55.
1207 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 276, p. 291 et p. 484.

le terme, et ils sont nombreux à mourir à cet âge : Duvet d'Ange meurt des « suites d'une fièvre cérébrale[1208] », Jacques Silvert[1209] à l'issue d'un duel, Paul-Éric[1210] dans l'incendie du château familial. Pour d'autres, l'adolescence se termine par une douloureuse expérience, comme un meurtre pour Sylvain d'Hauterac, la mort d'un proche comme pour Lucien Girard[1211]. C'est au moment où Paul Richard surprend Mary empoisonnant son père naturel[1212] qu'il la quitte définitivement. Certaines décisions sont également à l'origine de cette entrée dans l'âge adulte. Pour Maurice de Saulérian et Henri Dormoy, Léon Reille, c'est le mariage qui met fin à leur adolescence. Maurice de Saulérian décide d'épouser la nièce de son éditeur[1213], M. Holer, Henri Dormoy est contraint d'épouser sa cousine[1214] et Léon Reille la nièce d'Éliante Donalger[1215]. Quant à Jean Lucain, c'est après avoir été maltraité par sa mère, qu'il décide de s'engager dans l'armée et « en terminant son temps, à vingt-trois ans, il était un homme raisonnable[1216] ».

Si le substantif *adolescence* ne convient pas pour déterminer cet âge, comment le définir ? Rachilde emploie un autre terme qui révèle sa conception de cette période. Il s'agit du syntagme *homme-enfant*, qui est relevé dans *La Sanglante ironie*[1217], *Les Hors Nature*[1218] et *les Voluptés imprévues*[1219]. Est-ce à dire, si l'on reprend la traditionnelle définition de *la femme-enfant*, qu'il s'agit ici d'hommes ayant conservé les caractéristiques de l'enfance et qui cultivent un comportement enfantin ? C'est ainsi qu'ils sont avant de s'intégrer dans le monde adulte, car les deux substantifs revenant le plus souvent sous la plume de Rachilde sont *enfant* et *jeune homme*. Ces deux termes ne sont pas employés au hasard, c'est le syntagme « le jeune homme » qui sert le plus souvent dans la description, et *enfant*, comme l'élément comparatif dans une qualification. L'enfance se retrouve, en effet, à travers leur imagination, comme Sylvain d'Hauterac se perdant dans un monde de « visions hallucinantes » peuplé de « créatures muettes », au point qu'il ne parvient plus à distinguer le rêve de la réalité : « Les bougies s'allumaient spontanément devant moi, derrière moi, j'entendais des mots murmurés, des soupirs d'angoisse. La nuit, je me réveillais en sursaut, la gorge contractée, j'entendais aller et venir[1220] ». Paul-Éric vit les mêmes transes, car « ses yeux brillants disaient l'infatigue de son cerveau où galopaient [...] les chimères furieuses dont le furieux galop ne s'entend pas[1221] ». Léon Reille a des yeux « fouilleurs,

1208 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 200.
1209 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 242 : « *Il se fendit (...) et atteignit Jacques au milieu de ces frisons roux* ».
1210 Rachilde, *Les Hors Nature*, voir p. 519 : « *Sous la poussée frénétique de l'incendie, la trappe jaillit en une seule flamme rouge, énorme, dévorant le ciel* ».
1211 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 217 : « *Lucien Girard, [...], questionné par le maire de Saint-André-d'Abrac* » doit s'expliquer sur la mort mystérieuse de son ami le marquis de Valerne.
1212 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 283 : « *Ce poison, ce n'était que de la cantharide* ».
1213 Rachilde, *Le Mordu*, p. 142 : « *Me laisseriez-vous, un jour épouser votre nièce ?* ».
1214 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 96 : « *je consens à vous offrir mon nom et ma liberté en échange de la vie de mère* ».
1215 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 180. La nièce d'Éliante a pris la place de cette dernière dans le lit de Léon.
1216 Rachilde, *Le Mordu*, p. 77.
1217 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 211.
1218 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 283
1219 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 67.
1220 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 45-47.
1221 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 276-277.

chercheurs, rêveurs [...] sur des passions sommeillant en lui[1222] ». Cette imagination est entretenue par la lecture de romans, Sylvain s'est mis à lire des œuvres littéraires : « Nous possédions une bibliothèque prodigieusement bourrée d'œuvres sentimentales et démodées : je choisis mes auteurs parmi les plus sombres, les plus en rapport avec la mélancolie de mon royaume[1223] ». Lucien Girard s'avoue, quant à lui « intoxiqué de littérature » au point de ne pouvoir imaginer l'amour, « le vrai, sans un joli décor[1224] ». L'imagination de Jacques Silvert travaille aussi beaucoup lorsque Raoule de Vénérande veut le soigner. « Il se souvenait maintenant d'avoir acheté [...] un méchant livre [...] intitulé : Les exploits de la Brinvilliers, et c'était toujours avec une idée d'empoisonnement qu'il pensait aux amours des grandes dames[1225] ». Autant de lectures qui sont à l'origine d'actes aussi fous que ce duel auquel participa Maurice de Saulérian. Il avait organisé « un duel nocturne, aux flambeaux, derrière la haie de son jardin, un duel d'écolier qui a trop relu ses classiques. [...] Les adversaires avaient à peu près quarante ans à eux deux[1226] ». Aussi n'est-il pas étonnant que les projets de Sylvain d'Hauterac aient tous « certaines relations avec des romances sentimentales[1227] ». Henri Dormoy se voit reprocher de vivre en décalage avec la réalité : « Toi, tu ne comprends rien à rien depuis que tu vis dans les livres et dans les nuages[1228] ».

Si l'enfance tient un grand rôle dans le comportement de ces personnages, on peut se demander si c'est également l'enfance qui paraissait dans leur apparence physique. Il ne semble pas que celle-ci marque les personnages, même si certaines lumières font Léon Reille « plus jeune, presque collégien[1229] », et que la jeunesse de Paul Richard apparaît lorsqu'une « vive rougeur (envahit) sa peau de blond, toute tendre encore sur le cou et dans les cheveux taillés en brosse ; il avait un œil gris froncé, large ouvert comme par une stupeur perpétuelle[1230] », ou encore que « le cou (de Jacques Silvert a) un petit pli, le pli du nouveau-né qui engraisse[1231] ». Les descriptions physiques révèlent une autre ambiguïté qui se trouve cette fois sur le plan sexuel. L'homme-enfant de Rachilde apparaît, en effet, comme un être au sexe ambigu, dont la constitution physique emprunte bien des traits à la féminité, comme Lucien Girard avec ses « cheveux noirs assouplis jusqu'à la troisième ondulation, ses yeux en amande duvetés de cils bleus, ses lèvres mordues au rose permanent [...] sa taille svelte qui ployait sur elle-même[1232] ». Tout aussi ambigu est Maurice de Saulérian qui est présenté comme « de moyenne taille, très délicat en sa structure, d'une pâleur si absolue qu'on eût dit un malade sortant de l'hôpital [...].

1222 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 16-17.
1223 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 46-47.
1224 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 61.
1225 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 81.
1226 Rachilde, *Le Mordu*, p. 25-26.
1227 Ibid., p. 180.
1228 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 25.
1229 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 16-17.
1230 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 206.
1231 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 28-29.
1232 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 12.

Blond, d'un blond cendré[1233] ». On peut même parler d'hermaphrodisme pour qualifier certains protagonistes comme Paul-Éric chez qui « physiquement l'adolescent aux fossettes et aux grâces de princesse byzantine disparaissait pour laisser croître un être singulièrement idéal [...]. Plus mince, plus pâle [...]. Il ne se déguisait plus en femme et avait l'air d'une femme déguisée[1234] ». À noter que cette féminité ressort davantage chez les personnages blonds ou roux, car du portrait de Paul-Éric doit être rapproché celui d'Henri Dormoy : « Physiquement j'avais l'aspect d'une fille déguisée [...]. Mes cheveux d'un blond foncé [...] encadraient un visage de vierge dont les yeux seuls auraient été violés[1235] ». Ou encore celui de Jacques Silvert, qui est « un peu ramassé sur des hanches saillantes, avec des jambes droites [...]. La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs de son sexe[1236] ». Cette équivoque n'est cependant pas commune à tous les personnages. Léon Reille est « un brun imberbe au dur menton d'entêté [...] aux yeux gris foncé[1237] », Duvet d'Ange un rouquin aux « traits assez réguliers, des yeux vifs [...] de nuance gris-vert ou gris bleu qui foncent dans la colère[1238] ». Quant à Sylvain d'Hauterac, il se décrit ainsi : « J'avais la mine d'un exténué, les pommettes de mes joues saillaient, à peine carminées, [...] mes cheveux, d'un noir d'encre, éparpillaient leurs mèches comme des cheveux de noyé, mes yeux se creusaient pleins d'une flamme de fièvre. J'étais maigre, bien maigre[1239] ».

Cette féminité ne se limite pas au seul aspect physique, elle se retrouve dans le soin qu'apportent tous ces personnages à leur apparence. Un goût pour la parure qui va chez certains jusqu'à la passion pour le travestissement, comme Duvet d'Ange, qui rêve de se déguiser « en jeune page des époques où les hommes portaient, sans ridicule, du satin, de la dentelle[1240] ». Paul-Éric n'a pas peur de porter du satin et des dentelles, puisque à l'occasion d'un Carnaval il se déguise en impératrice byzantine, vêtu d'une « simarre de dentelles d'or, [...] et constellée de pierreries de toutes les nuances[1241] ». D'ailleurs un adolescent travesti est présent dans *La Souris japonaise*, le jeune lord D... au « corps moulé dans une dalmatique de velours de Gênes rose et argent[1242] ». Mais c'est le plus souvent à travers une élégance rare que se traduit ce goût pour la toilette. Paul-Éric, en véritable dandy, réfléchit des heures durant sur le choix des étoffes et de ses toilettes. Au début du roman il s'examine dans un miroir et critique son nouvel habit : « Mais l'étoffe ce n'est pas ça, je voulais [...] un noir plus profond, plus suie et de la soie dans la trame du

1233 Rachilde, *Le Mordu*, p. 35-36.
1234 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 276-277.
1235 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 10.
1236 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 28-29.
1237 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 16-17.
1238 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 92-93.
1239 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 111.
1240 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 92.
1241 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 195.
1242 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 163-164.

drap. De la soie qui m'aurait donné [...] un incendie couvant sous une nuit épaisse[1243] ». Lucien Girard a ce même souci d'élégance, et il se présente chez le marquis de Valerne dans « un joli costume gris-souris, des manchettes bleues pâles, un plastron flou de même nuance boutonné de trois turquoises et il risquait [...] des souliers en veau bleu marine[1244] ». Même si la plupart de ces personnages n'ont pas la fortune nécessaire pour se constituer une telle garde-robe, tous ont ce même souci de la distinction. Maurice de Saulérian, « méticuleux jusqu'à la féminisation » prend grand soin de ses habits, et « son modeste haut de forme, le même depuis deux ans, était encore irréprochable[1245] », Henri Dormoy avoue être fou « de vêtements de bonne coupe et de lingeries fines[1246] », et Léon Reille sacrifie ses maigres économies pour s'acheter « un pardessus très élégant et un chapeau sans ressort, un chapeau plus à la mode[1247] ». Jacques Silvert se fait confectionner « une jolie robe de chambre en velours bleu et doublée de bleu[1248] » et Duvet d'Ange exige une cravate mauve[1249], aux couleurs de la revue qui vient d'éditer un de ses poèmes. Et si par hasard l'habit imposé ne convient pas à ces personnages, ils ont, comme Sylvain d'Hauterac affublé d'un « vilain habit » pour participer au bal de la préfecture, « des envies de pleurer, de hurler[1250] ».

Il ne semble pourtant pas que ce souci de l'apparence traduise l'envie de devenir au plus vite adulte. Il est au contraire un moyen de résistance, car en magnifiant leur individualité, ces personnages entendent échapper à leur maturité future. De ce fait, cette féminité qu'ils cultivent est une échappatoire à cet âge adulte qui les effraie, il suffit de voir comment ceux-ci réagissent face aux événements, pour mesurer leur angoisse. Ainsi la mort accidentelle de sa maîtresse épouvanta Paul-Eric « par cette soudaine irruption de la réalité dans son rêve[1251] ». C'est une semblable panique que provoque la découverte de la réalité chez Maurice de Saulérian et Sylvain d'Hauterac. Le héros du *Mordu*, s'en rend compte un jour : « La vie [...] formée de répugnants matérialismes, d'ambitions déçues, de maximes creuses, de folies qu'on ne peut enfermer, passait colossale devant lui[1252] ». Quant à Sylvain d'Hauterac, sa première découverte est la laideur de celle qu'il croit être sa mère : « Je la trouvais épaisse, comme un animal d'un bleu aveuglant, gauche, les joues brûlées par les fumets des cuisines[1253] », et cette déception ne fait que s'accentuer avec le temps : « Tout me semblait maintenant plus mesquin et plus laid que par le passé » car, comme il l'écrit lui-même : « la vie [...] me semblait mauvaise. L'insupportable vie

1243 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 47. Voir également p. 373 pour une tenue de cheval et p. 399 pour la coupe d'une redingote.
1244 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 48 ; la coquetterie de Lucien est telle qu'il se chausse « *de cuir variant du sang de bœuf au vert saurien* », p. 12.
1245 Rachilde, *Le Mordu*, p. 24.
1246 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 40.
1247 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 59-60.
1248 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 119.
1249 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 117 : « *Un peu plus je me disputais avec maman qui n'admettait pas que je veuille une cravate neuve, tirant sur le mauve* ».
1250 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 84.
1251 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 164.
1252 Rachilde, *Le Mordu*, p. 29.
1253 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 40.

[...] me semblait une trahison universelle[1254] ». Et cette trahison le pousse au désespoir : « Toute la vie à traîner mon regard désolé dans les ordures ! Toute la vie à découvrir les saletés sur lesquelles on marche d'ordinaire [...] ! [...] Toute la vie à souffrir, en ruant, du vilain, du détail obscène ou grotesque[1255] ». De façon plus puérile, Jean Lucain se révolte, lui aussi, contre son existence, car après avoir été battu par sa mère, il se met à réfléchir : « Est-ce que l'amour des femmes c'était de battre les batteurs de blé ? [...] où se trouvait la justice ? Nulle part ! Le curé n'empêchait rien[1256] ». La résistance qu'ils opposent paraît vaine, dans la mesure où elle ne les empêche pas de percevoir la brutalité du monde. Mais paradoxalement cette crudité qu'ils expérimentent les conforte dans cette attitude de révolte, suscitant chez certains l'amer regret de l'enfance. Ainsi Maurice de Saulérian qui se souvient de sa foi en Dieu : « J'y croyais, jadis, et c'était amusant d'y croire, plus amusant que de vivre. [...] Il faut mourir à huit ans [...] pour conserver une illusion[1257] ». Duvet d'Ange ne dit pas autre chose lorsqu'il soupire : « O mourir en emportant toutes ses illusions[1258] ». Si peu de personnages meurent de cette première expérience de la réalité, aucun ne renonce à son univers chimérique. C'est vers l'écriture romanesque que vont se tourner Maurice de Saulérian, Paul-Éric de Fertzen, Duvet d'Ange et Lucien Girard, pour tâcher de conserver leurs illusions d'enfance. Maurice de Saulérian se lance dans une carrière de romancier à succès, commençant par publier *Les Grands Ormes*[1259]. Paul-Éric de Fertzen donne à jouer une de ses pièces en vers[1260] -une mise en scène de ses rêves- et Duvet d'Ange réussit à faire publier un de ses poèmes, *Le Conte de la Chandeleur*[1261] dans une grande revue.

Au vu de la réaction violente de ces protagonistes face à une réalité qui les traumatise, on comprend pourquoi l'enfance est si présente dans leur existence. Ces jeunes hommes pleurent suite à une vexation infligée : Paul Richard[1262], Jacques Silvert[1263], Léon Reille[1264], pleurent à cause des refus de leur maîtresse. Paul-Éric, à cause de ses nerfs fragiles[1265], ne peut supporter aucune vexation, et Sylvain d'Hauterac sanglote « de douleur en devinant combien les malheurs de l'existence réelle devaient être plus laids, plus lourds que ceux décrits par les romanciers[1266] ». Mais tous, quelle que soit la raison, pleurent, Lucien Girard[1267] trois fois,

1254 Ibid., respectivement p. 106 et p. 109.
1255 Ibid., p. 63.
1256 Rachilde, *Le Mordu*, p. 76.
1257 Ibid., p. 6-7.
1258 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 64.
1259 Rachilde, *Le Mordu*, p. 125.
1260 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 148.
1261 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 111-112.
1262 Rachilde, *La Marquise de Sade*. Paul Richard ne pleure pas moins de sept fois ; voir ainsi p. 227, p. 228, p. 230, p. 237, p. 240, p. 266, p. 272.
1263 Rachilde, *Monsieur Vénus*, Jacques Silvert pleure trois fois : p. 132, p. 136, p. 153.
1264 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 132.
1265 Rachilde, *Les Hors Nature*. C'est sans doute Paul-Éric qui pleure le plus, près de onze fois. Voir p. 79, p96, p. 101, p. 156, p. 185, p. 294, p. 327, p. 353, p. 412, p. 437, p. 465.
1266 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 47. Il pleure également p. 43, p. 47, p. 71, p. 84, p. 287.
1267 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 179, p. 214 et p. 217.

Duvet d'Ange[1268] seulement deux fois, comme Dormoy Henri[1269] et Maurice de Saulérian[1270] et une fois pour Jean Lucain[1271]. Cette expérience de la réalité ne provoque cependant pas que des larmes, tous sont tentés par la mort, considérée comme le seul remède à leurs désillusions. À noter que si le goût du suicide se manifeste chez tous, Maurice de Saulérian est le seul à passer à l'acte, il se jette dans la Seine[1272]. Sylvain d'Hauterac a à plusieurs reprises cette idée, car « le meilleur, ce serait de mourir, car on ne souffrirait plus[1273] » ; Paul-Éric voudrait s'étendre « n'importe où [...] ne plus vivre enfin », estimant lui aussi qu'il « vaudrait mieux en finir tout de suite[1274] ». Duvet d'Ange a cette même philosophie, « la vie n'étant qu'une marche à l'abîme de la mort, un peu plus tôt ou un peu plus tard. O mourir[1275] ». Henri Dormoy, parce qu'il est contraint d'épouser sa cousine, veut se tirer une balle dans la tête[1276], et Paul Richard se pendre, parce que Mary ne l'aime plus[1277]. Outre cette pulsion suicidaire, les personnages éprouvent une envie de meurtre. Mais seul Sylvain d'Hauterac cède à cet instinct en tuant l'amant de sa maîtresse et plus tard cette dernière[1278]. Déjà il n'avait pu résister à l'envie de tuer sa belle-mère surprise avec son amant, et avait lâché sur eux un chien de chasse[1279]. Maurice de Saulérian se bat en duel contre un ami « pour une plaisanterie douteuse dans une feuille très inconnue », puis il blesse l'actrice Perciali qui l'a insulté, en lui tordant le poignet[1280], Paul-Éric se bat aussi à l'épée contre son frère qui l'agace[1281] ; quant à Henri Dormoy, il a plusieurs fois envie de frapper sa cousine et de tuer son précepteur qui le tourmente de questions[1282]. Une pulsion à laquelle sait également résister Léon Reille, même s'il entend briser le vase qui fait office d'amant à la femme qu'il aime[1283].

D) L'âge adulte

En surmontant cette crise existentielle qu'ils connaissent tous, ces personnages entrent de plain-pied dans l'âge suivant que l'on peut désigner comme âge adulte dans la mesure où rien, sinon l'emploi du substantif *homme*, ne le qualifie. Quels protagonistes appartiennent à cette

1268 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 132 et p. 166.
1269 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 87 et p. 102.
1270 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 264 et p. 323.
1271 Ibid., p. 73.
1272 Ibid., p. 62 : « *Il passa les jambes de l'autre côté du parapet en faisant une volte gracieuse* ».
1273 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 123. Voir également p. 147 : « *J'eus l'envie de mourir pour toujours* » et p. 173 : « *Si elle me repousse, je la fuirai dans la mort* ».
1274 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 89.
1275 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 64
1276 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 101-103.
1277 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 266 : « *Paul était en train d'enfoncer un clou et d'arranger une corde* ».
1278 Rachilde, *La Sanglante ironie*, pour le meurtre de Julien Rosalès, voir p. 161 : « *J'entendis un hurlement de bête qui s'étrangle, et Julien Rosalès s'abîma jusqu'au fond de la fosse* », et pour celui de Grangille p. 298 : « *Je brandis le couteau, et je l'enfonçais jusqu'au manche entre ses deux épaules* ».
1279 Ibid., p. 96.
1280 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 25 et p. 54.
1281 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 174.
1282 Rachilde, *La Souris japonaise*, voir p. 28, p. 42, p. 56.
1283 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 33.

nouvelle tranche d'âge ? Sont ainsi désignés comme *homme*, le baron de Raittolbe, le colonel Barbe et le baron de Caumont, Jean Lucain, Étienne Culoux, Reutler, l'abbé de Sembleuse et Dormoy père, l'abbé Desgranges et Georges de Saint-Charles. Seul Henri Dormoy n'est pas ainsi décrit puisqu'il est le narrateur du récit. À cette liste il convient de rajouter des personnages qui, s'ils ne sont pas ainsi désignés, appartiennent à cette génération du fait de leur âge : Charles Dagon dans *Le Mordu* et le père de Sylvain d'Hauterac dans *La Sanglante ironie* et deux narrateurs, Jean Maleux dans *La Tour d'amour* et Alain Montarès dans *Refaire l'amour*. Les représentants de cette période sont nombreux, aussi convient-il maintenant voir quelle tranche d'âge les concerne. Le plus jeune d'entre eux est Jean Lucain qui a vingt-six ans[1284], Jean Maleux, l'abbé Desgranges ou Reutler, ont quant à eux trente ans[1285]. Le Colonel Barbe a quarante ans[1286], le baron de Caumont est un « ex-beau de quarante-trois ans[1287] », M. de Saint-Charles a « quarante-cinq » ans[1288], et le père de Sylvain d'Hauterac comme celui d'Henri Dormoy, ont cinquante ans[1289]. Cet âge paraît marquer le terme de cette période, puisque passé cinquante ans, la qualification change. Même si Rachilde omet de donner l'âge de certains personnages comme Charles Dagon, l'abbé de Sembleuse, le baron de Raittolbe, Étienne Culoux ou encore Alain Montarès, celui-ci est aisé à deviner. Le baron de Raittolbe est un homme « jeune encore[1290] », comme « cet homme jeune[1291] » qu'est l'abbé de Sembleuse, et parce que Charles Dagon est étudiant, on peut supposer que ces trois protagonistes sont proches de la trentaine, de même qu'Étienne Culoux, ce « garçon maigre[1292] ». Alain Montarès avoue qu'il a « un peu plus de quarante-cinq ans » sans préciser son « âge trop mûr[1293] ». Il faut constater que cet éventail de personnages se divise en deux groupes, ceux qui ont la trentaine et ceux qui ont la cinquantaine, début et fin de cet âge, seules périodes qui semblent avoir intéressé Rachilde.

Une autre remarque à formuler, concernant ces deux groupes : le premier est presque exclusivement constitué d'hommes qui sont ou qui ont été ecclésiastiques. En effet, outre l'abbé de Sembleuse et l'abbé Desgranges, Étienne Culoux « destiné, un temps, à la prêtrise, était sorti du séminaire instruit comme un docteur, muni de ses diplômes ; il jeta le froc aux orties[1294] », de même Reutler de Fertzen qui avoue que « un prêtre raté, c'est tellement le cousin du diable[1295] ». Quant aux autres, ils sont tous célibataires, que ce soit le baron de Raittolbe, Jean

1284 Rachilde, *Le Mordu*, voir p. 79 où il est dit qu'il est à Paris depuis trois ans. Ayant quitté l'armée à vingt-trois ans, on peut donc en déduire qu'il en a vingt-six au début de l'intrigue.
1285 Voir pour Jean Maleux, *La Tour d'amour* p. 8 ; l'abbé Desgranges, *La Femme Dieu*, p. 51 « *Il avait à peine trente ans* » et p. 85 « *l'homme de trente ans* ». Pour Reutler, *Les Hors Nature*, p. 41 « *un homme d'une trentaine d'années* ».
1286 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 23.
1287 Ibid., p. 269.
1288 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 15.
1289 Voir respectivement, *La Sanglante ironie*, p. 62 et *La Souris japonaise*, p. 62.
1290 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 68.
1291 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 46.
1292 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 98.
1293 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 47 et p. 88.
1294 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 26.
1295 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 290. Voir également p. 119 : « *Il m'envoya d'abord au séminaire* ».

Lucain, Charles Dagon ou Jean Maleux. En ce qui concerne les hommes plus âgés, si aucun d'eux n'est ecclésiastique, ils sont presque tous célibataires ou veufs. Sont célibataires, M. de Saint-Charles, considéré comme « un original, parce qu'il avait vécu, depuis l'âge de raison, au milieu de trophées de chasse[1296] », le baron de Caumont, un « viveur[1297] », et Alain Montarès qui raconte sa « vie solitaire[1298] » à son modèle. Le père de Sylvain d'Hauterac est veuf, tout comme le colonel Barbe, seul le père d'Henri Dormoy est marié. Henri Dormoy, quant à lui, divorce rapidement d'avec sa cousine.

Cet âge adulte paraît être aussi largement représenté que le précédent, à cette différence près que, à l'exception de Jean Maleux et d'Alain Montarès qui sont les narrateurs, cette période ne concerne que des personnages secondaires. Les plus jeunes d'entre eux sont tous bruns. Ainsi le baron de Raittolbe est « de physionomie brune à la slave, mais éclairée d'une vivacité toute parisienne[1299] », Jean Lucain est un « méridional » qui rêve d'avoir des enfants, « de vrais Lucains, d'un noir de corbeau[1300] », son voisin de palier, Charles Dagon, est « un personnage maigre à gestes raides, et les regards éteints » ayant une « barbe brune clair-semée ». Reutler a des « cheveux bruns, poussant drus[1301] », et Jean Maleux se dit pas vilain physiquement, « quoique maigre, [...] de bons yeux gris, des dents blanches, des cheveux bruns comme tout le monde[1302] », l'abbé de Sembleuse est « pâle et brun comme une nuit de lune[1303] », l'abbé Desgranges a aussi « des yeux noirs, profonds [...]. (Ses) cheveux bruns, un peu révoltés autour de sa tonsure[1304] ». Henri Dormoy se trouve être le seul blond de cet âge, si l'on en croit la description qu'il fait de lui : « Grand, large de poitrine. [...] Je suis toujours un blond foncé [...]. Mon teint est resté celui d'un gamin sans moustache[1305] ».

Si ces personnages répondent à la même description, il est intéressant de voir si cette similitude se retrouve chez les protagonistes plus âgés. Le père d'Henri Dormoy est un homme « très froid de visage, [...] à cheveux gris mais le coiffant jeune, à la dentition encore superbe[1306] », Hauterac père « portait une impériale grise et une couronne de cheveux gris tournant autour de sa calvitie[1307] », comme le colonel Barbe qui aime à caresser « sa barbichette grisonnante[1308] », le baron de Caumont a aussi des « cheveux grisonnants[1309] », et Alain Montarès remarque que « blanchissent sur (ses) tempes, (ses) cheveux[1310] ». Seul M. de Saint-

1296 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 14.
1297 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 197.
1298 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 50.
1299 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 68.
1300 Rachilde, *Le Mordu*, p. 62 et p. 188.
1301 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 43.
1302 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 54.
1303 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 11.
1304 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 53.
1305 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 141-142.
1306 Ibid., p. 62.
1307 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 32.
1308 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 151.
1309 Ibid., p. 273.
1310 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 46.

Charles paraît avoir gardé sa chevelure de jeune homme, il porte « les cheveux taillés en brosse aussi courts que le voulait la mode masculine du moment, ce qui lui permettait de grisonner sous une légère coloration[1311] ». On le voit, dans ce groupe les personnages répondent également aux mêmes canons, une ressemblance qui permet d'affirmer que c'est ce blanchissement qui marque le terme de cet âge mûr.

Cette volonté de cacher le grisonnement des cheveux, les stigmates de la vieillesse par conséquent, rappelle les jeux de travestissement de l'âge précédent, à cette différence près cependant que, maintenant, ces personnages ne veulent pas changer d'identité ni de sexe, mais seulement cacher leur vieillissement. Un goût très présent chez certains, comme M. de Saint-Charles qui prend soin de sa toilette, au point de partir à la chasse « rasé » et muni de « gants clairs[1312] ». Henri Dormoy, se rendant à un rendez-vous galant, décrit sa mise : « Je suis en été clair, un gris beige un peu hardi [...]. Rien ne me gêne et si j'ai pris un pardessus-cape plus foncé [...], je le porte pour me donner un reflet féminin absolument inutile[1313] ». Quant au père de celui-ci, il « portait des habits très soignés[1314] ». Ce même souci d'élégance se retrouve chez le baron de Caumont qui, lors de la soirée donnée par Célestin Barbe, « avait une élégance discrète, point de breloques, point de bottes, de petites perles au plastron [...] et un habit qui le faisait le seul habillé, au milieu des autres[1315] ». Mais son physique le préoccupe : « Son naissant embonpoint, pour lequel il consultait tous les médecins, le rendait de temps en temps rêveur. Il n'avait encore que l'allure d'un député, mais bientôt il friserait le marchand enrichi [...], cela nuirait à son aristocratie parfumée de benjoin[1316] ». Ces personnages sont à ce point soucieux de leur physique qu'ils deviennent de mauvaise humeur s'ils sont surpris négligés. M. de Saint-Charles est « de très mauvaise humeur, surtout parce que pas encore rasé[1317] » lorsque se présente la domestique de sa fiancée. Il est intéressant de noter que cette coquetterie ne concerne que les hommes mûrs, les plus jeunes n'attachent, en effet, aucune attention à leur habillement. Cette passion pour la parure qui les animait alors qu'ils étaient adolescents, a disparu au moment où ils sont devenus adultes. Reutler, se rendant à une soirée se contente d'un « habit de soirée de drap fort ordinaire[1318] », et Jean Lucain, pour se présenter chez Louise de Bérol, « voulait acheter un complet de velours marron. Maurice le cribla tellement de sarcasmes qu'il finit par essayer une redingote ordinaire[1319] ».

Tous les représentants de cet âge ont cependant un point commun, cette brutalité, voire cette violence, qu'ils manifestent. À l'exception de Charles Dagon et de l'abbé Desgranges, tous

1311 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 71.
1312 Ibid., p. 233.
1313 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 141.
1314 Ibid., p. 62.
1315 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 202.
1316 Ibid., p. 204-205.
1317 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 185.
1318 Rachilde, *Les Hors Nature*, p 43.
1319 Rachilde, *Le Mordu*, p. 172.

ces personnages se mettent en colère et passent leur rage en s'en prenant à des objets, comme le père de Sylvain d'Hauterac qui casse une assiette[1320]. Mais le plus souvent, c'est contre leur interlocuteur qu'ils s'emportent. Dormoy père a seulement « un geste de colère[1321] » contre son fils qui se révolte, le baron de Caumont menace plusieurs fois sa femme et va jusqu'à surgir dans la chambre conjugale avec une « arme qu'à tout hasard il avait prise[1322] ». Mais les manifestations de colère sont autrement plus violentes chez la majorité des personnages qui n'hésitent pas à frapper, voire à tuer. Ainsi le baron de Raittolbe, dans un accès de rage et de jalousie, ne peut s'empêcher de battre Jacques Silvert « jusqu'à ce que la baguette fût en morceaux » et plus tard de tenter de l'étrangler, pour finalement le tuer au cours d'un duel[1323]. Jean Maleux, totalement ivre, se venge de sa fiancée en poignardant une prostituée qui l'a frôlé[1324]. Jean Lucain tente de frapper Maurice de Saulérian qui avoue entretenir une liaison avec la femme qu'il aime[1325], Étienne Culoux jette un broc d'eau sur son père ivre venu le déranger[1326]. M. de Saint-Charles, dans un mouvement d'impatience, cingle « une innocente rose blanche », et est prêt de cravacher sa cuisinière qu'il rend responsable de l'empoisonnement de ses chiens, cette même meute qu'il fouette plus tard[1327]. Le colonel Barbe, agacé, fouette sa fille « de bon cœur[1328] » puis provoque en duel et tue un docteur alsacien qui l'avait plaisanté sur son accent français[1329]. L'abbé de Sembleuse, toujours sous l'emprise de la colère, broiera l'épaule d'Henri Dormoy[1330]. Alain tue son chien pour ne pas abattre sa maîtresse qui se refuse à lui[1331], tout comme Reutler qui préfère abattre son sloughi pour ne pas tirer sur son frère[1332]qui l'agace. C'est ce dernier personnage qui est le plus prompt à s'emporter, son frère étant souvent à l'origine de sa fureur. Il se querelle ainsi avec Paul-Éric parce que celui-ci l'a insulté : « Il le traîna de la table au lit de repos, cherchant à le jeter sur les genoux. Il y eut un instant de lutte effroyable, ni l'un ni l'autre ne voulant céder » et va même jusqu'à le battre avec une canne[1333]. Comment interpréter cette violence, sinon comme le refus chez ces hommes de voir leur volonté et leur autorité contestées ? Une caractéristique qui, comme avec cette coquetterie, tend à révéler qu'ils se sentent menacés par le temps dans leur identité et leurs prérogatives.

1320 Rachilde, *La Sanglante ironie*, voir p. 194. Voir pour d'autres manifestations de violence p. 137 : « *Il leva les poings, les fit retomber sur la table, où dansèrent tous les marrons éparpillés* » et p. 202 : « *Mon père, après avoir clos les discussions d'intérêt en lançant de violents coups de poing sur la table...* ».

1321 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 70.

1322 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 246.

1323 Rachilde, *Monsieur Vénus*. Ces épisodes se trouvent respectivement à la p.145, p. 234 et p. 240.

1324 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 153.

1325 Rachilde, *Le Mordu*, p. 292.

1326 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 53.

1327 Rachilde, *La Femme Dieu*. Ces épisodes se trouvent à la p. 78, p. 152 et p. 195.

1328 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 29.

1329 Ibid., p. 144-149.

1330 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 76.

1331 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 235.

1332 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 461. « *Le chien, humblement, vint déposer la bête [...] aux pieds de son maître. Reutler, [...] sans une réflexion, [...] tira* ».

1333 Ibid., p. 181. Voir p. 411 : « *Il massacra [...] les chairs blondes, jusqu'à ce que la canne fût brisée* ».

E) La vieillesse

En cachant le grisonnement de leurs cheveux, en soignant leur apparence, c'est leur vieillissement que ces personnages entendent dissimuler. Cette vieillesse, dernier stade de l'existence, est loin d'être aussi bien présentée que les âges précédents. Rachilde ne semble lui avoir accordé que peu d'intérêt si l'on s'en tient aux rares personnages concernés par cette période. Leur nombre est réduit et la place qu'ils occupent dans l'intrigue est, pour la plupart, secondaire. Les seuls personnages importants sont Célestin Barbe dans *La Marquise de Sade*, Jean-Jacques Servière, le médecin de *La Femme Dieu*, le marquis de Valerne des *Voluptés imprévues*, Barnabas de *La Tour d'amour*. Les autres protagonistes ne font qu'une brève apparition comme Donalger frère dans *La Jongleuse*, Culoux père dans *La Sanglante ironie*, Carlos Véra dans *Refaire l'amour*, Brifaut, jardinier dans *La Marquise de Sade*, et René de Sainte-Claire dans *Duvet d'Ange*. Tous ces personnages ont en commun d'être désignés par le substantif *vieillard* comme Culoux père[1334] et par l'adjectif *vieux* : le jardinier Brifaut est « le vieux jardinier[1335] », Célestin Barbe est « le vieux savant » ou « le vieux docteur[1336] », Donalger frère, beau-frère d'Éliante est désigné comme « le vieux monsieur diplomate[1337] », Jean-Jacques Servière est, à cause de sa profession, « le vieux docteur[1338] ». À noter que ces personnages sont désignés par la profession qu'ils continuent d'exercer, à l'exception du diplomate Donalger frère à la retraite. Le marquis de Valerne, quant à lui, est tout simplement « le vieux monsieur[1339] », n'ayant jamais exercé aucune profession. Barnabas est surnommé « le vieux[1340] » dans le récit que fait Jean Maleux de leurs existences. Il convient de citer d'autres substantifs qui, s'ils sont moins usités, désignent malgré tout un homme d'âge avancé, ce sont *père* et *bonhomme* ; nous trouvons ainsi « le père Brifaut » et « le bonhomme[1341] », « le père Barnabas[1342] ». Comme la vieillesse est par définition le dernier stade de l'existence avant la mort, on peut se demander quel âge symbolise pour Rachilde cet âge. À l'exception de Donalger frère, de Culoux père, l'âge de tous les personnages est donné avec précision. La première mention de l'âge est celui de Barnabas qui « ne devait pas marquer cinquante ans[1343] », âge qui est celui de l'écrivain Sainte-Claire qui a, selon Duvet d'Ange, « cinquante et quelques années[1344] » ; le marquis de Valerne avoue « soixante ans sonnés[1345] », et Jean-Jacques

1334 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 53 : « *ce vieillard lâchant* ses you you *réjouissants* ».
1335 Rachilde, *La Marquise de Sade*, voir p. 98, p. 99, p. 100.
1336 Ibid., p. 200, p. 240, p. 243.
1337 Rachilde, *La Jongleuse*, voir p. 36, p. 40, p. 47, p. 139, p. 140.
1338 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 14, p. 23.
1339 Rachilde, *Les Voluptés imprévues* : p. 7, p. 9, p. 21, p. 34, p. 38, p. 122, p. 182, p. 198.
1340 Rachilde, *La Tour d'amour*. Toutes les occurrences ne peuvent être relevées étant donné que ce syntagme est présent à chaque page de ce roman.
1341 Rachilde, *La Marquise de Sade* : p. 87, p. 88, p. 89, p. 90, p. 99, p. 103.
1342 Rachilde, *La Tour d'amour* : voir p. 53, p. 62, p. 110, p. 114, p. 124, p. 162.
1343 Ibid., p. 32.
1344 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 110.

Servière « soixante-sept ans[1346] » ; M. Brifaut et le peintre Carlos Véra ont tous deux soixante-dix ans[1347]. Le personnage le plus intéressant est sans doute Célestin Barbe dont l'existence est montrée sur huit ans, depuis la nue de Mary Barbe chez lui, quand il est un « grave professeur de soixante ans[1348] », jusqu'à son suicide « à soixante-huit ans[1349] ».

Si la maturité est incarnée par des hommes bruns, l'attribut de la vieillesse est, pour la majorité d'entre eux, la barbe. Sont barbus le père Brifaut qui la porte « en broussaille[1350] », Célestin Barbe qui l'a « encore châtain[1351] » et Carlos Véra dont la « barbe rousse, inexplicablement rousse, [...] l'apparente au Juif errant[1352] » ; Donalger frère porte, quant à lui, des favoris[1353]. La vieillesse se marque pour Barnabas et pour René de Sainte-Claire par la calvitie ; Barnabas, « ce qui le faisait si laid, c'est qu'il n'avait ni barbe, ni pattes de lapin ; il était tout nu de visage[1354] », et René de Sainte-Claire, possède un « crâne absolument chauve » qu'il cherche à cacher « à l'aide de cheveux teints en noir. (Quand il en reste)[1355] ». Il semble que seul le marquis de Valerne ne porte aucune marque de vieillesse et hormis « *ses cheveux gris*[1356] », rien n'indique qu'il appartient à cette tranche d'âge. Il est l'un des seuls à être un « homme solide[1357] », le comportement des autres personnages présente en effet des symptômes de faiblesse physique. Ainsi Carlos Véra, dont les « traits réguliers sont un peu gonflés par l'abus probable des alcools, et ses prunelles, [...] commencent à se noyer[1358] », et Duvet d'Ange enregistre toutes les misères qui accablent René de Sainte-Claire. Celui-ci par crainte de refroidissements, est toujours drapé dans une « robe de chambre de velours noir », et sa dictée s'accompagne de « raclements de gorge d'asthmatique et de borborygmes sourds du plus désagréable effet[1359] ». Donalger frère qui a « des rhumatismes ne promenait jamais ses douleurs plus loin que le Trocadéro et [...] il était vraiment trop sourd[1360] ». Barnabas souffre également, Jean Maleux le décrit, en effet, « tirant la jambe et balançant les coudes », ayant aussi « mal aux dents[1361] ». Le récit révèlera le lent déclin du vieux marin, « ses yeux me semblèrent plus troubles qu'à l'ordinaire », « il buvait peu, ne dormait presque plus » jusqu'à ce qu'il tombe

---

1345 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 116.
1346 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 24.
1347 Voir *La Marquise de Sade*, p. 87 : « *Le père Brifaut avait bien soixante-dix ans* » ; et dans *Refaire l'amour*, p. 91 : « *En dépit de ses soixante-dix ans sonnés* ».
1348 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 175.
1349 Ibid., p. 195.
1350 Ibid., p. 87.
1351 Ibid., p. 195.
1352 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 91.
1353 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 139.
1354 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 32.
1355 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 20.
1356 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 11.
1357 Ibid., p. 74.
1358 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 91.
1359 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement, p. 48 et p. 110.
1360 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 44
1361 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 51. Voir p. 27 où il est dit que « *craignant les rhumatismes* » il a calfeutré tout le phare.

paralysé, « c'était pis que des morceaux de bois[1362] », écrit Jean Maleux parlant des jambes de celui-ci. D'autres déclins sont montrés, notamment celui de Jean-Jacques Servière qui analyse les ravages de la vieillesse sur son organisme, comme « la lente ankylose de (son) poignet » et la nécessité d'une canne pour marcher[1363]. Célestin Barbe est sans doute celui qui révèle le vieillissement le plus spectaculaire. Ainsi, à l'arrivée de sa nièce Mary, il est décrit comme « chauve, d'un visage clair et froid dans lequel brillaient des yeux métalliques » et huit ans plus tard il remarque que sa main ferme « avait depuis un an des mouvements nerveux, répandant quelquefois le vin sur la nappe. [...] Sa lèvre inférieure commençait à pendre, ses joues flottaient, [...] il avait de fréquentes distractions[1364] ».

À noter une autre caractéristique commune à ces personnages, c'est cette gourmandise qu'ils manifestent. Cette propension apparaît sous diverses formes mais traduit toujours le désir, l'envie de consommer mets ou boissons. Ainsi M. Donalger frère, un « vieux gourmand », est présenté par Éliante comme un « pauvre bonhomme qui crevait de faim d'avoir été trop gourmand », heureux « tant qu'il y aura du champagne retour des Indes[1365] ». À plusieurs reprises il est fait allusion à sa gourmandise ; ainsi au cours d'un thé il se plaint : « Je n'ai pas mes cakes. Missie les a oubliés, tu sais mes cakes aux abricots[1366] ». Mais c'est surtout sur la boisson qu'il est porté, buvant de la crème de violette « après l'avoir dévotement chauffée dans ses mains[1367] ». Barnabas consomme tout aussi dévotement son rhum dont, à la fin de chaque repas, il se verse une demi-tasse avant de replacer la bouteille « à l'intérieur de l'horloge[1368] ». Carlos Véra a également ce penchant : « Il possède un chef extraordinaire qui prépare des plats absolument ignorés des restaurants », et « ses traits réguliers sont un peu gonflés par l'abus probable des alcools[1369] ». On retrouve ce goût pour la boisson chez le père Culoux qui est accusé, d'une part de voler « les clefs du cellier dans les poches de sa femme », et, d'autre part, de se présenter chez son fils, « saoul comme un âne au temps de luzernes[1370] ». Le marquis de Valerne lui-même, homme distingué, est accusé par son ami Lucien Girard d'être gourmand parce qu'appréciant fort la Chartreuse : « Autrefois mon cher petit, ça se fabriquait avec des alcools très vieux et on savait doser ces herbes de la Saint-Jean. On en formait un breuvage rituel, aussi rituel que le vin de messe[1371] ». Jean-Jacques Servière est lui aussi gourmand, car même s'il a « une gouvernante taciturne qui lui faisait une cuisine déplorable », il se console en pensant que « les paysans, eux, réglaient leurs notes en oies grasses, poulets de grain et savoureux légumes pour

1362 Ibid., respectivement p. 65, p. 75 et p. 158.
1363 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 25 et p. 26 : « *pour s'appuyer sur sa canne* ».
1364 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 87 et p. 195.
1365 Rachilde, *La Jongleuse*, respectivement p. 40 et p. 113.
1366 Ibid., p. 40.
1367 Ibid., p. 45.
1368 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 25.
1369 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 89 et p. 91.
1370 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 57 et p. 52.
1371 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 72

mettre autour[1372] ». Et si la famille de Valrasse ne paie pas, il continue à se rendre au château, « heureux à l'idée de prendre [...] une nourriture plus substantielle que celle que lui préparait sa taciturne Cadie[1373] ». Dans la famille de Saulérian, c'est le grand-père qui s'occupe du dîner « avec cette ténacité qu'ont les vieillards qui ne sont pas nés cuisiniers[1374] ». Seul le vieux jardinier Brifaut se montre sobre, se contentant d'un « morceau de pain très dur (et d'un) verre d'eau du Rhône, déjeunant ainsi tous les matins[1375] ». Cette gourmandise représente, avec la décrépitude physique, les seuls traits de caractère décrits, ce qui laisse croire qu'elle est le seul plaisir de cet âge.

Et puisque la vieillesse marque le terme de l'existence, il convient de clore ce chapitre sur la manière dont disparaissent ces vieillards. Célestin Barbe est le seul à se suicider[1376], les autres meurent de leur belle mort comme le marquis de Valerne : « On le trouva, [...] immobile sur son lit, [...], l'air calme, les yeux fermés comme s'il avait voulu dormir un peu pour mieux oublier[1377] ». Quant à Barnabas, il « chut sur l'esplanade, terrassé par un mal singulier[1378] ». Culoux père décède, mais il n'est fait allusion à sa disparition que dans cette réflexion d'Étienne qui le remplace aux champs : « Culoux père étant décédé depuis deux ans [...][1379] ».

2) Colette : Quelle existence masculine ?

A) Les premières années

Si les romans de Rachilde permettent, par la richesse des éléments qu'ils fournissent, d'étudier en détail les différents âges de l'existence masculine, ceux de Colette, se révèlent, en revanche, peu prolixes en ce domaine. Comme le fait remarquer Ramon Fernandez, le style de Colette « se complaît dans un impressionnisme de croquis, sans trop chercher à coordonner les lignes, ni à leur donner un soutien, une substance[1380] », aussi les personnages masculins ne nous sont révélés qu'imparfaitement, que par touches successives. Un tel choix d'écriture se retrouve dans le fait que Colette n'a pas jugé bon d'éclairer le lecteur sur le passé des protagonistes. Certains faits sont, en effet, totalement passés sous silence comme la naissance, par exemple. Celle-ci est quasi muette sur cet évènement, la seule allusion se trouve dans *Chéri*, où il est dit que : « Bien qu'il eût mystérieusement apporté, en naissant, l'opulence...[1381] ». Et l'unique référence à l'accouchement est faite, non pour évoquer une naissance, mais pour décrire la

1372 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 24 et p. 28.
1373 Ibid., p. 46.
1374 Rachilde, *Le Mordu*, p. 28.
1375 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 90.
1376 Ibid., voir p. 257-258 : « *Soudain une explosion formidable retentit...* ».
1377 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 217.
1378 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 156.
1379 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 188.
1380 Ramon Fernandez, « Un Matérialisme sensualiste », *Nouvelle Revue Française*, 19 mars 1942, p. 148.
1381 Colette, *Chéri*, T.2, p. 19.

douleur éprouvée par Phil lorsqu'il apprend le départ de sa maîtresse. Cette douleur le fait ressembler un instant à « la femme qui souffre pour mettre au monde son fruit [...] et (qui) geint un geignement progressif, jusqu'au grand cri[1382] ». Plus qu'un manque d'intérêt ce silence doit être interprété comme un choix : cet épisode n'aidant en rien à la compréhension du caractère des protagonistes, elle l'a tout simplement omis.

La petite enfance est tout aussi rapidement traitée que la naissance, le nombre d'occurrences est très réduit, en effet, celles-ci ne se relèvent que dans *Chéri* et *Le Blé en herbe*. De même, les personnages sont rares, le seul représentant est cet enfant en bas âge que promène Maxime Dufferein-Chautel[1383], l'ancien amant de Renée Néré. À noter qu'il ne s'agit là que d'une figure secondaire n'ayant aucune incidence sur l'intrigue. Si la naissance marque le premier stade de l'existence masculine, quel est le terme assigné par la romancière ? Une question à laquelle il est, comme chez Rachilde, difficile de répondre, puisque Colette ne prend pas la peine de déterminer cette époque. Pourtant une indication temporelle nous est donnée, dans *Le Blé en herbe*. Phil, âgé de seize ans, entend sa mère faire le compte des années passées sur la côte bretonne : « Déjà quinze ans ! C'est vrai, Philippe ne marchait pas tout seul[1384] ». Si cet élément révèle le stade de développement de l'enfant, il n'est cependant pas suffisant pour déterminer la fin de cet âge, aussi devrons-nous nous tourner vers la sémantique pour désigner et décrire ces protagonistes. Si Rachilde use d'un très riche vocabulaire, Colette, quant à elle, se limite au seul substantif enfant dont elle ne fait que varier les compléments. Ainsi pour désigner l'enfant de Maxime, la narratrice le décrit comme « un très petit enfant tout rond », « l'enfant qui trébuchait[1385] », « l'enfant tout frais[1386] » ou encore « le petit enfant tout blanc[1387] ». Chéri à cet âge est, désigné par le syntagme « tout petit[1388] ». On le voit, la rareté des éléments ne permet pas de se faire une idée de cet âge.

Il est cependant un événement sur lequel Colette revient, c'est la première tentative que font ces personnages pour marcher seul. Les rares allusions à cette période se rapportent, en effet, presque toutes à leurs premiers pas ; aussi convient-il de souligner l'importance accordée à cet événement. Plusieurs fois dans *L'Entrave*, l'enfant de Maxime est décrit comme un enfant « qui marchait à peine », puis « qui trébuchait[1389] ». Il est également question de « paquets trébuchants[1390] » pour désigner des jeunes enfants présents dans une foule. La mère de Phil fait deux fois allusion aux premiers pas de son fils : « Phil ne marchait pas tout seul » ou encore

1382 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 352.
1383 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1026.
1384 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 323.
1385 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1025.
1386 Ibid., p. 1026.
1387 Ibid., p. 1027.
1388 Colette, *Chéri*, T.2, p. 19.
1389 Ibid., p. 1025.
1390 Colette, *L'Entrave*, T.2, p. 1032.

« l'époque où ils (Phil et Vinca) trébuchaient ensemble sur ce sable[1391] ». Elle fait aussi état des premiers gazouillements de Chéri qui « recueillit, zézayant encore, les bas racontars de la cuisine[1392] ». Une autre caractéristique est à noter : la blancheur dont sont vêtus les enfants. Si nous ne trouvons pas de longues descriptions vestimentaires comme aime à les faire Rachilde, Colette ne manque pas de faire souvent référence à ce choix vestimentaire. Renée Néré croise Maxime avec son « petit enfant tout blanc » et, sur la Promenade des Anglais où elle flâne, « on compterait sans peine [...] les paquets trébuchants, tout neigeux de batiste et de dentelle[1393] ». Il convient de s'arrêter à cette désignation de « paquets trébuchants » qui, tout en définissant ces jeunes enfants, les ravale au rang de choses. Cette constatation est à rapprocher de cette réflexion de Léa qui se souvient que, lorsque Chéri était tout petit, « il ne s'appelait pas encore Chéri, mais seulement Fred[1394] ». Comme ces jeunes enfants, il a été nommé, chosifié, car il ne possédait pas d'autre identité que celle donnée par sa mère. Son changement de patronyme n'est intervenu que lorsque celui-ci a commencé à affirmer son individualité.

B) L'enfance

La définition des premières années de l'existence masculine s'avère d'autant plus problématique que Colette n'emploie pas de champ sémantique propre à chaque période. En effet, rien ne permet de différencier la petite enfance de l'enfance dans la mesure où cet âge est également défini par les substantifs *enfant* et *enfance*. Ces syntagmes sont mentionnés près d'une douzaine de fois dans des romans comme *Chéri* [1395], *La Fin de Chéri*[1396], *La Seconde*[1397] ou encore *La Chatte*[1398]. De cette absence de particularisation se crée une confusion qui rend presque impossible toute différenciation entre ces deux périodes. Ce qui permet cependant de distinguer l'enfance des premières années de l'existence, c'est l'emploi de substantifs comme *garçonnet* et de *petit garçon*. Cet élargissement du champ sémantique introduit une connotation sexuelle absente de la période précédente qui doit être interprétée comme la première étape de la future identité de ces personnages. Ainsi dans *La Fin de Chéri*, Chéri enfant est tour à tour désigné comme un « garçonnet » et un « petit garçon[1399] », le protagoniste de *La Chatte* est un « long garçonnet filiforme[1400] » et il est question dans *La Seconde*, du « front de petit

1391 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 323 et p. 324.
1392 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20. Voir également *L'Ingénue libertine*, T.1, où il est question, p. 711, de « *la candeur sévère qu'on voit aux yeux des bébés très jeunes* ».
1393 Colette, *L'Entrave*, T.1, respectivement p. 1027 et p. 1032.
1394 Colette, *Chéri*, T.2, p. 19.
1395 Ibid., p. 19 : « *Chéri enfant* » et p. 20 « *une enfance dévergondée* ».
1396 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 551 : « *son enfance de bâtard* », p. 559 : « *un enfant blond* », « *l'enfant blond* » ; p. 566 : « *Enfant, Chéri...* ».
1397 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 677 : « *l'enfant* » ; p. 679 : « *cet enfant* ».
1398 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1060 : « *une enfance* » ; p. 1064 « *Alain enfant* » ; p. 1108 : « *qui datait de l'enfance* »
1399 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2 Voir p. 538 et p. 555 pour « *garçonnet* » et p. 559 pour « *petit garçon* ».
1400 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1060

garçon[1401] » de Jean Farou. Cette nouvelle période, outre un champ sémantique plus important, concerne un éventail plus large de protagonistes, à savoir Chéri -*Chéri* et *La Fin de Chéri*-, Jean Farou dans *La Seconde* et Alain pour *La Chatte*. Il convient aussi de noter la présence d'un autre enfant dans *La Fin de Chéri,* personnage secondaire qui s'amuse près de Chéri lorsque celui-ci est assis dans un jardin public[1402]. Autre détail qui aide à distinguer cet âge du précédent, le nombre un peu plus conséquent de références temporelles qui permet, non de définir une limite, mais du moins d'inscrire dans une temporalité cette époque de l'existence. Il est, en effet, question dans *La Chatte* de « l'âge maniaque, entre la quatrième et septième année[1403] » d'Alain ou encore de celui de Chéri à qui « il [...] arriva de se divertir royalement à douze ans, dans une salle de tripot clandestin[1404] ». Plus tard Colette évoque Chéri, « âgé de quatorze ou quinze ans », âge auquel il parle d'amour « à la manière des enfants qui ont appris d'un langage tous les mots, suaves ou sales, comme des sons purement musicaux et privés d'origine[1405] ».

Cette liste plus étoffée de personnages permet également de se faire une idée plus précise de la représentation physique de cet âge. Dans *Chéri*, il est question de « Chéri enfant, (qui est une) merveille aux longues boucles », un « petite (sic) chef-d'œuvre[1406] », comme le surnomme une américaine qui lui donne, pour jouer des poignées de louis d'or. Quant au petit Jean Farou, on le « disait aimable en raison de sa beauté, et tendre à cause de ses yeux bleus[1407] », et Alain est présenté comme « un grand garçon blond et beau[1408] ». À la lecture de ces portraits, on peut conclure que l'enfance est synonyme de beauté, une beauté indissociable de cette autre caractéristique qu'est la maladie : tous ces enfants sont en effet, à ce moment précis de leur existence, touchés par la maladie. À l'exception de Chéri qui n'eut à endurer que « l'indigestion de bonbons, et les crampes d'inanition quand on oubliait son dîner » et qui fut seulement « enrhumé[1409] », les autres protagonistes tombent gravement malades. Ainsi Phil connaît des « fièvres de croissance[1410] », le petit Farou est « malade de fièvre muqueuse », Colette le désigne comme un « garçon paratyphique » et nous fait partager les affres de sa maladie, il est question de sa fièvre, « de l'eau de Cologne sur des compresses humides », affection dont il sort « étiré et transparent comme un coquillage[1411] ». Alain connaît « une enfance délicate et mal dirigée, des séjours au lit pendant sa croissance brusque de long garçonnet filiforme[1412] » ; c'est cet épisode douloureux qui lui a donné l'aversion « des fioles compte-gouttes, des boîtes de

1401 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 677.
1402 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 559.
1403 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1062.
1404 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
1405 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 559.
1406 Colette, Chéri, T.2, respectivement p. 19. et p. 20.
1407 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 677.
1408 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1062.
1409 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
1410 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 367.
1411 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 679 et p. 680.
1412 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1060.

digitaline et des tubes homéopathiques[1413] ». Et même l'enfant jouant dans le parc où flâne Chéri est marqué par une mauvaise santé, il est présenté comme « un enfant blond, aux gros genoux », aux « yeux d'un bleu pâle » et surtout à la « petite bouche anémique[1414] ». Mais cet âge est également caractérisé par les larmes si l'on en croit Jean Farou qui, un peu plus âgé, a envie de pleurer mais se retient car « ce qui est permis à un enfant ne dépasse pas l'âge de l'enfance[1415] ». La colère semble également être un trait de caractère de ces personnages : « Enfant, Chéri profitait souvent d'une colère réelle pour développer une irritation intéressée[1416] ». Et l'utilisation de ces emportements montre que loin d'être innocent, l'enfant est au contraire capable de calcul et de mensonge pour arriver à ses fins.

On peut se demander si les problèmes de santé qui marquent cet âge laissent la place à d'autres activités car Colette est très discrète quant aux occupations de ces enfants. Il est seulement question « des jouets souillés[1417] » que reprend dans la poussière l'enfant du jardin public et aussi de la course, comme ces « petites jambes qui courent[1418] » sur la Promenade des Anglais. C'est sans doute à l'univers que se sont forgés ces enfants et aux rites qui le régissent que celle-ci accorde le plus d'importance, ainsi savons-nous que Alain

> « pouvait librement aveugler de beurre tous les « yeux » du pain, et froncer le sourcil lorsque le niveau du café au lait, dans sa tasse, dépassait une cote de crue marquée par certaine arabesque d'or. À la première tartine épaisse devait succéder une seconde tartine mince, tandis que la deuxième tasse réclamait un morceau de sucre supplémentaire... Enfin un tout petit Alain [...] attendait impatient que la fin du déjeuner lui permît de lécher en tous sens la cuiller du pot à miel[1419] ».

Colette revient à plusieurs reprises sur ces trésors que les enfants aiment à collectionner. Alain conserve une boîte « où dormaient ses véritables secrets : un dollar d'or, une bague chevalière, une breloque d'agate [...], quelques graines rouges et noires [...] ; un chapelet de communiant en nacre[1420] ». Il est aussi fait allusion à ceux de Phil, composés de « pétales séchés, billes d'agate, coquilles et graines, images, petite montre d'argent[1421] ». Nous n'en saurons pas plus. En raison du peu d'informations fournies sur cette période, il est tentant de conclure que l'enfance est l'âge du secret, la personnalité des personnages se forgeant dans le silence de leur jeu.

C) L'adolescence

Au sujet de ce stade de l'existence masculine, il convient véritablement de parler d'adolescence car c'est le terme qui revient, avec le substantif *adolescence*, le plus fréquemment sous la plume de Colette. En effet dans *L'Ingénue libertine* il est question d'une « ingrate

1413 Ibid., p. 1108.
1414 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 559.
1415 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 689.
1416 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2 : 566.
1417 Ibid., p. 559.
1418 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1032.
1419 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1062.
1420 Ibid., p. 1059.
1421 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 306.

adolescence », de « grands yeux cernés d'adolescent », d'un « corps d'adolescent[1422] », de même que dans *Julie de Carneilhan*, l'héroïne se plaint des hommes de cet âge : « Quelle peste qu'un adolescent ! » s'exclame-t-elle, ou encore : « Quelle peste que les adolescents ! », n'ayant pas peur d'avouer à son ex mari qu'elle « n'aime pas l'adolescent[1423] ». Ces substantifs sont aussi présents dans *La Seconde* : « ces rêveries d'adolescent », « l'éducation [...] aux adolescents », « son menton d'adolescent[1424] » ; dans Chéri où il est question « d'un adolescent », de « son amant adolescent », de « l'adolescent muet[1425] ». C'est cependant dans *Le Blé en herbe* que se relève le plus grand nombre d'occurrences, près de trois références à l'adolescence[1426] et, en ce qui concerne l'emploi de *adolescent*, on trouve un « adolescent devant une femme », « un adolescent timide », « la mémoire [...] de l'adolescent », « un adolescent tumultueux[1427] ». Si ce champ sémantique permet de définir ce nouvel âge auquel il appartient en propre, celui-ci doit cependant toujours compter avec l'emploi du terme *garçon* et *enfant*... En ce qui concerne *garçon*, *L'Ingénue libertine* compte près de trois occurrences[1428], dans *La Seconde*, on retrouve « le jeune garçon[1429] » par trois fois, et dans *Le Blé en herbe*, c'est près de huit fois que revient ce terme[1430]. La récurrence du terme *enfant* est ici d'une grande importance, étant donné qu'elle révèle que, pour Colette, l'évolution de l'homme est un éloignement progressif de cette enfance. L'identité masculine se construit donc aux dépens de cette personnalité première. Ainsi pour le seul substantif *enfant*, il convient de relever deux occurrences dans *Julie de Carneilhan*, et dans *La Seconde*, près de onze occurrences ; *Chéri* n'en compte que quatre, et seulement deux sont relevées dans *Le Blé en herbe*[1431]. En ce qui concerne l'utilisation de ce substantif, il est important de noter que le petit baron Couderc, adolescent présent dans *L'Ingénue libertine*, est le plus fréquemment désigné par *enfant*[1432]. Il faut voir quel nouveau développement est lié à cette période, une transformation qui paraît autrement plus importante si l'on en croit le nombre conséquent de personnages concernés par celle-ci.

Ce recensement compte Antoine et le petit baron Couderc, protagonistes de *L'Ingénue libertine*, Chéri et le petit prince Ceste dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*, de Phil dans *Le Blé en*

1422 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 699, p. 707 et p. 762.

1423 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 105, p. 128 et p. 143. Voir également p. 136 où il est question du "*visage lointain de l'adolescent*".

1424 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 660, p. 668 et p. 677.

1425 Colette, *Chéri*, T.2, p. 29, p. 39 et p. 40. Voir *La Fin de Chéri*, T.2, p. 551 : « *sa longue adolescence* » et p. 554 « *sa princière adolescence* », « *longue adolescence* ».

1426 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 305, p. 311 et p. 318.

1427 Ibid., voir p. 315 : « *joli garçon* », p. 319 : « *un jeune garçon* », p. 329 : « *le jeune garçon* », p. 333 : « *un garçon* » et « *la faiblesse [...] du garçon* », p. 336 : « *le garçon aux sourcils froncés* », p. 354 : « *le corps du garçon* », « *le garçon menteur* ».

1428 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, voir p. 699 : « *pour un garçon* », p. 710 : « *le grand garçon* », p. 721 : « *un garçon de dix-huit ans* ».

1429 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 670, p. 691 et p. 743. Voir p. 667 où l'on trouve « *le garçon* ».

1430 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2 : voir p. 308, p. 317, p. 332, p. 334, p. 339, p. 347, p. 354, p. 363.

1431 *Julie de Carneilhan*, T. 3, respectivement p. 136 et 145 ; *La Seconde*, T.2, respectivement p. 667, p. 692 où se trouvent deux occurrences, p. 695, deux occurrences encore, p. 696, p. 711, p.720 deux occurrences, p. 725. Dans *Chéri*, T.2, voir p. 23, p. 24, p. 39 et p. 41 ; *Le Blé en herbe*, T.2, p. 314 et p. 350.

1432 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, pour le petit baron Couderc, voir p. 741 deux occurrences, p. 753, p. 756, p. 760 deux occurrences, p. 765, p. 775, p. 788, p. 790.

herbe, de Jean Farou dans *La Seconde*, et Toni dans *Julie de Carneilhan*. Puisque le décompte des personnages concernés par cet âge est établi, une remarque s'impose : il s'agit essentiellement de figures centrales des romans, comme Antoine dans la première partie de *L'Ingénue libertine*, Chéri, Phil, ou alors Jean Farou qui, bien qu'il puisse être considéré comme un personnage secondaire, joue un rôle important dans *La Seconde*. Si le nombre de personnages est plus important, les références temporelles sont par conséquent elles aussi plus considérables. Il faut mentionner ici que les romans de Colette se déroulent sur un bref laps de temps, un choix chronologique qui éclaire d'une importance nouvelle cet âge. Et il semble que pour illustrer cette adolescence Colette ait toujours exploité le même moment, la seizième année, car c'est à cet âge que sont le plus souvent décrits les protagonistes. Ainsi Chéri est montré à seize ans, « portant des complets d'entraîneur et parlant plus gras que jamais[1433] » lorsque sa mère vient le chercher à l'internat, puis à dix-sept ans, alors qu'il grandit « en tournant au petit vieux, au rentier tatillon »[1434]. Il en va de même pour Phil dont « ses seize ans (sont) dominateurs[1435] », l'âge de celui-ci est répété pas moins de quatorze fois au cours du récit[1436]. Jean Farou a également seize ans au début de *La Seconde*, et ce détail est mentionné trois fois[1437] avant qu'il ait atteint « seize ans et demi » puis ses « dix-sept ans[1438] ». Antoine a, quant à lui, dix-sept ans, puis dix-huit ans au moment où il demande en mariage sa cousine[1439]. Toni a également dix-sept ans, tout comme le petit prince Ceste « qui a dix-sept ans et des sentiments pieux[1440] ». Le petit baron Couderc représente ici une sorte d'exception puisqu'il est « un homme de vingt ans[1441] », il est l'adolescent le plus âgé, aussi peut-on considérer son âge comme le terme de ce stade de l'existence. Il semble, en effet, que l'adolescence de Colette coïncide avec les âges traditionnellement admis pour définir l'adolescence, c'est-à-dire quatorze ans -dernier âge de l'enfance- et vingt ans, même si celle-ci ne s'intéresse qu'à l'intervalle allant de la seizième à la dix-huitième année.

À quoi ressemblent ces jeunes personnages ? Colette ne se prive pas pour en donner de nombreuses descriptions. Ainsi saurons-nous qu'Antoine est « grand, le nez chevalin, les yeux gris bien placés » et qu'il a une « grande bouche généreuse aux dents carrées et solides, (un) teint inégal, enflammé au menton de quelques rougeurs[1442] ». Phil, quant à lui, est « blanc de peau, la tête noire », avec les « yeux noirs[1443] ». Chéri est également brun, « le cheveu bleuté comme un

1433 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20. Sa mère l'a mis à quatorze ans au collège, avant de « *revenir deux ans plus tard* ».
1434 Ibid., p. 21.
1435 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 308.
1436 Ibid., voir p. 311 et p. 314 où se trouvent deux occurrences, p. 312, p. 317, p. 318, p. 320, p. 321, p. 327, p. 329, p. 334, p. 344, p. 350.
1437 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 660, p. 667, p. 668.
1438 Ibid., respectivement p. 699 et p. 722.
1439 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 699 et p. 721.
1440 Respectivement *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 137 et *Chéri*, T.2, p. 35.
1441 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 743.
1442 Ibid., respectivement p. 699 et p. 707.
1443 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 307 et p. 319. Voir également p. 311, p. 332 pour une description physique du personnage de Phil.

plumage de merle, [...] une poitrine mate et dure, bombée en bouclier », mais à cet âge il est « grandi trop vite, creux, les yeux fardés de cernes[1444] ». Un autre adolescent brun est présent dans ce roman, c'est le petit prince Ceste dont le portrait est rapidement brossé, il apparaît comme « un enfant mince à figure italienne, vastes yeux vides, menton effacé et faible, [...], (les) prunelles noires[1445] ». Il semble que Toni soit également brun puisque, pour le décrire, Julie de Carneilhan fait allusion aux canons de la beauté italienne : « Il est trop beau. Trop particulièrement beau », « une manière de petit Borgia délicat... [...] de ces beautés genre statuette italienne...[1446] ». Est-ce à dire que pour Colette l'adolescent type est brun ? Non puisque le petit baron Couderc ne montre « qu'un peu de nuque court tondue blonde et un nez insolent de petite gouape distinguée », « des yeux bleus moqueurs, myopes, une bouche faubourienne et fraîche », Colette parle également de sa « poitrine où mousse une toison blonde, (de ses) cuisses maigres et musclées[1447] ». Jean Farou est également blond, au point que « son vêtement de toile bleue exaspérait le bleu de ses yeux, et le vent levait sur son front une flamme de cheveux dorés[1448] ». Mais qu'ils soient blonds, bruns, il semble que la beauté soit une caractéristique essentielle de l'adolescence, une beauté cependant éphémère puisqu'elle est menacée par l'apparition de la moustache. Antoine a un « duvet qui salit sa lèvre et ses joues[1449] », Phil a une « ombre, en forme d'ailes, que dessinait sur sa lèvre un duvet viril[1450] », et le blond Jean Farou voit également apparaître « une ombre nouvelle sur la lèvre[1451] ».

Si cette pilosité marque le début de l'âge adulte, ce n'est pas la seule transformation que subissent ces adolescents au cours de cette période. Celle-ci est définie comme « bien difficile pour un garçon », c'est « l'âge pénible[1452] », « un âge difficile » ou encore « le long passage de l'adolescence[1453] ». Dans *La Seconde*, il est précisé que « c'est dur pour un jeune garçon[1454] » d'avoir seize ans. Il s'agit effectivement d'un moment de crise, car c'est un sentiment de malaise qui ressort après analyse du comportement de ces personnages. Antoine « est mal à l'aise dans sa peau, et supporte patiemment cette sensation trop familière », tout comme le petit baron Couderc que sa « grande jeunesse commen(ce) à [...] gêner[1455] » lorsqu'il est en compagnie de Minne. Cet âge est surtout difficile parce qu'il est le moment où s'éveille la sexualité aussi ne faut-il pas s'étonner qu'Antoine « ne peut défendre à son regard de glisser vers les chevilles de Minne, sous le jupon blanc à feston, jusqu'aux dents brodées du petit pantalon », et qu'au cours d'un jeu « il

1444 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 9 et p. 20.
1445 Ibid., p. 39-40.
1446 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 134 et p. 143.
1447 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 740 et p. 761.
1448 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 687.
1449 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 699.
1450 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 319. Voir également p. 332 : « *son visage [...] à peine menacé dans sa grâce par l'ombre -poil dru demain, duvet de velours aujourd'hui- de la moustache future* » et p.349 : « *sa lèvre noircissait chaque jour...* ».
1451 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 709.
1452 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 699 et p. 720.
1453 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 308 et p. 313.
1454 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 669.
1455 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 709 et p. 740.

tend des mains rapides, cherche la place plate des petits seins » de Minne[1456]. La femme l'obsède tant que ses rêves sont peuplés de « mille beautés, qui [...] ont des précautions de mères, des sourires de sœurs, puis des caresses qui ne sont ni fraternelles ni maternelles », rêves d'ailleurs alimentés par des « vilaines lectures qui l'ont laissé, [...] vibrant, les oreilles chaudes et les mains gelées[1457] ». C'est le même sujet qui préoccupe Phil car il est question des « livres qu'il lisait [...] retiré, par pudeur plutôt que par peur, dans sa chambre » et en présence de Vinca, il ne peut s'empêcher de constater qu'elle « a des seins en forme de patelles... ou encore en forme de petites montagnes coniques sur les peintures japonaises[1458] ». Et quand il aura rencontré Mme Dalleray, sa maîtresse, celle-ci hantera ses rêves : « le remous d'un souvenir s'étirait, noir, onctueux, prélassé entre les saillies lumineuses qui [...] prenaient la forme de l'or, de la chair, l'éclat d'un œil mouillé, d'une bague ou d'un ongle[1459] ». Jean Farou est très préoccupé par la secrétaire de son père, car son « regard épousait avidement les épaules de Jane, les bras, les genoux de Jane, les cheveux de Jane[1460] ». Quant au petit baron Couderc, il contemple Minne et se souvient « d'avoir regardé avec la même passion la nacre bleue, les antennes plumeuses, toutes les merveilles d'un beau papillon vivant, capturé un jour de vacances...[1461] ».

Cette obsession provoque de nombreuses réactions, comme cette timidité qui les saisit en présence d'une femme. Ainsi Antoine, « sent ses boutons rougir, ses oreilles s'enflammer[1462] » quand Minne l'observe, et il rougit souvent au cours des vacances passées en compagnie de sa cousine. Le petit baron Couderc réagit de la même réaction devant Minne, ainsi « son teint d'enfant frais s'empourpre d'un seul flot[1463] » ; Jean Farou rougit en présence de Jane, et lorsque « sa main rencontra celle de Jane [...], il replia ses doigts [...] et rougit[1464] ». Quant à Phil, il rougit violemment devant Mme Dalleray chaque fois qu'il la regarde[1465]. Cette timidité se manifeste également par cette insolence, cette grossièreté, dont font preuve Antoine ou Phil. Lorsque Minne lui fait une réflexion, Antoine « ramène ses pieds sous lui et devient grossier », « ricane » ou « prend un ton rogue[1466] » pour lui répondre. Phil, lors de sa première visite à sa

1456 Ibid., respectivement p. 717 et p. 718. Il faut sans doute parler d'obsession car p. 718, il « *entrevoit les bas de fil havane, ajourés sur la cheville nacrée, le petit pantalon dentelé, serré au-dessus de la cheville* ».

1457 Ibid., respectivement p. 737 et p. 712.

1458 Ibid., respectivement p. 348 et p. 363.

1459 Ibid., p. 337. Voir également p. 365 : « *un calme labouré de feu voluptueux...* ».

1460 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 710. Voir également p. 724 où Jean « *consommait un air saturé de son parfum blond et de sa chaleur de blonde* ».

1461 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 743.

1462 Ibid., p. 699. Antoine rougit également par deux fois p. 705 et p. 706, parce que Minne le surprend à sa toilette ; voir aussi p. 712.

1463 Ibid., respectivement p. 753, et p. 755 : « *cette rougeur en me trouvant ici* », p. 756 : « *son teint d'enfant sanguin s'embrase* ».

1464 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 660.

1465 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, voir p. 315 : « *Il s'essuya la joue avec emportement, à s'écorcher la peau* », p. 326 : « *Le sang rafraîchi remonta d'un flot aux oreilles, aux joues de Philippe, et redevint brûlant* », p. 343 : « *Il rougit [...] et Mme Dalleray sourit* ».

1466 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 706, p. 708 et p. 710. Voir également p. 717 où Antoine grogne « *pour sauver sa dignité* ».

maîtresse, « rit d'un rire niais, secoua cavalièrement la main de Mme Dalleray[1467] » avant de s'enfuir. Une autre réaction, cette pudeur qu'Antoine manifeste, il est en effet « plongé dans une irritation pudique » parce que Minne, employant le mot « viol », « vient de proférer quelque chose de scandaleux[1468] ». Mais surtout, lorsque Minne veut entrer dans sa chambre et qu'il est sans cravate, il court « effaré comme une vierge surprise[1469] ». Et cette obsession est telle que ces adolescents, désespérés de se voir repousser par les femmes qu'ils aiment, en arrivent à fuguer, comme le fait Toni[1470], voire à se suicider. Ce dernier attente à ses jours avec « du véronal[1471] » et le petit baron Couderc se tire une balle dans le cœur : « On l'a trouvé chez lui, avec une balle dans le poumon. [...] On l'en tirera[1472] ». Cette pulsion de mort se traduit pour certains de ces protagonistes, comme Antoine ou le baron Couderc, par une envie de meurtre. Antoine entend tuer le fiancé de Minne, « je saurai qui il est et je le tuerai[1473] », et le petit baron Couderc veut s'en prendre à Irène à cause d'une réflexion désobligeante : « Il sourit à Irène, avec l'envie de la tuer, exagère sa myopie insolente[1474] ».

On le voit, l'adolescence n'est pas un âge facile, car l'épreuve majeure à surmonter est de se faire accepter par le monde adulte. Tous ces personnages heurtent leur sensualité neuve au refus des femmes qui les attirent, car comme le souligne justement Colette, « la jeunesse n'est pas l'âge de séduire, c'est l'âge d'être séduit[1475] ». Le malaise de l'adolescence repose donc sur cette inadéquation entre le désir d'homme que ressentent ces personnages et leur apparence encore infantile qui est l'obstacle majeur à sa satisfaction. Rien d'étonnant donc à ce que ceux-ci, une fois épris, cherchent à tout prix à devenir le plus rapidement des hommes. Une transformation qui s'amorce, on l'a vu, par l'apparition de la moustache et qu'ils hâtent par le soin particulier qu'ils apportent à leur tenue vestimentaire. De séduits, ils veulent maintenant devenir séducteurs. Ainsi Antoine, « et ses essais d'élégance : pantalon de coutil blanc, chemise de soie rouge », qui, gêné de se montrer en bras de chemise « cherche éperdument sa cravate » lorsque Minne entre dans sa chambre ; il attache également de l'importance au verdict de sa cousine : « Ah ! tu trouves ? Je suis mieux qu'en uniforme ?[1476] ». Le petit baron Couderc fait figure de dandy avec « son col de fourrure » et sa canne, et même si aucune de ses tenues n'est décrite, il a l'air « si bien habillé[1477] » aux yeux de Minne. Et Phil, pour rendre visite à Mme Dalleray, porte « un pantalon de toile blanche et son plus beau veston de gros jersey[1478] ». Cette évolution est particulièrement visible chez Jean Farou qui porte « des vêtements d'été presque

1467 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 328.
1468 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 707 et p. 708.
1469 Ibid., p. 711.
1470 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 136 : « *Toni a disparu* ».
1471 Ibid., p.142.
1472 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 807.
1473 Ibid., p. 724.
1474 Ibid., p. 766.
1475 Colette, *Le Pur et l'Impur*, T.2, p. 894.
1476 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 718, p. 711 et p. 706.
1477 Ibid., respectivement p. 741 et p. 755.
1478 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 330.

misérables[1479] » au début des vacances et qui, peu à peu, se soucie de son apparence, et se met à porter « une salopette bleue serrée à la taille » parce que « le genre mécano se porte beaucoup[1480] ». De retour à Paris, il réitère ses essais vestimentaires, et paraît un soir dans le salon familial « habillé de neuf, la cravate mal choisie » et « il portait au poignet une mince gourmette d'or, et à sa chemise un bouton de pierrerie[1481] ». Il semble que toute l'adolescence soit sous-tendue par la volonté de devenir au plus vite adulte, donc des séducteurs.

D) L'homme...

Si les périodes précédentes offraient des difficultés quant à leur définition à cause de la présence récurrente de l'enfance, ce nouveau stade voit son champ sémantique limité au seul substantif *homme*. Les personnages concernés par cette dénomination sont nombreux, puisque c'est ainsi qu'est désignée la majorité des protagonistes. Est « un homme à grosses moustaches[1482] » Henry Maugis ; Maxime Dufferein-Chautel est « ce grand serein d'homme[1483] » qui fait la cour à Renée Néré ; Jean est cet « homme masqué[1484] » assis près de Renée dans la voiture. Jean Masseau est décrit comme un « homme vieilli, tressaillant de tics[1485] » ; la narratrice de *La Naissance du jour* désigne son compagnon Vial par « l'homme (qui) craint le balayage[1486] ». Farou est cet « homme endormi[1487] » que regarde sa femme Fanny ; Michel, quant à lui, est « comme un homme qu'on éveille[1488] » lorsque Alice lui parle, Léon Carneilhan un « homme blond au long museau[1489] » et Herbert d'Espivant « un homme de cinquante ans[1490] ». Si le groupe des hommes est conséquent, il convient d'y joindre celui, plus réduit, des personnages considérés comme des jeunes hommes. Contrairement à Rachilde qui fait de ce syntagme un synonyme de l'adolescence, Colette désigne par ce terme les hommes à peine adultes. Sont à ce stade de leur existence Coco Vatard, jouant avec Julie de Carneilhan « le petit jeune homme aimé[1491] », Chéri, qui est le « jeune amant[1492] » de Léa. Il faut également

---

1479 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 667.
1480 Ibid., p. 687.
1481 Ibid., respectivement p. 709 et p. 745.
1482 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 750.
1483 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 825. Mais aussi -la liste n'est pas exhaustive- p. 844, p. 847, p. 858, p. 859, p. 873, p. 874, p. 877, p. 881, p. 883, p. 886, p. 894.
1484 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1035. Voir également, p. 1031, p. 1034, p. 1046, p. 1047, p. 1049, p. 1049, p. 1054, p. 1069, p. 1070, p. 1075, p. 1077, p. 1087, p. 1087, p. 1090, p. 1102, p. 1112, p. 1122.
1485 Ibid., p. 1109.
1486 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 594. Voir p. 606, p. 607, p. 616, p. 619, p. 620, p. 621, p. 622, p. 625, p. 626, p. 631, p. 632.
1487 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 694. Voir p. 708, p. 731, p. 741.
1488 Colette, *Duo*, T.2, p. 1127, p. 1131, p. 1162, p. 1166, p. 1167, p. 1172, p. 1151.
1489 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p153.
1490 Ibid., p114.
1491 Ibid., p. 128. Voir p. 123 : « *jeune compagnon* » et p. 125 : « *jeune homme* ».
1492 Colette, *Chéri*, T.2, p. 19 et p. 77, p. 86. Voir p. 9, p. 17, p. 21, p. 63, p. 64, p. 65, p. 66, p. 81, p. 94 pour « *jeune homme* ». Voir dans *La Fin de Chéri*, T.2, p. 502, p. 524, p. 531, p. 531, p. 552, p. 554 pour les occurrences de « *jeune homme* ».

recenser Alain, « beau jeune homme blond[1493] », et Antoine qui est « ce grand garçon à figure chevaline[1494] ». À noter que si cet âge concerne un nombre élevé de protagonistes, la majeure partie d'entre eux ne tient qu'une place secondaire dans les intrigues. Comme personnage principal ne se comptent que Michel de *Duo*, Farou de *La Seconde*, et Chéri (*Chéri* et *La Fin de Chéri*), Alain de *La Chatte*.

Les personnages recensés étant nombreux, aussi peut-on s'attendre à ce que les références temporelles le soient également. Elles ne sont cependant pas systématiques car l'âge d'Antoine, dans la deuxième partie de *L'Ingénue libertine*, n'est pas donné, ni celui des deux protagonistes de *L'Entrave*, Jean et Masseau, ni même de Michel, de Léon de Carneilhan. Il faut donc avoir recours à des détails physiques pour deviner leur âge, un travail que nous ferons ultérieurement. Les autres personnages ne posent aucun problème, ainsi savons-nous que le plus jeune homme de cette période est Alain qui a « vingt-quatre ans[1495] ». « Sais-tu que j'en ai plus de vingt-cinq[1496] » annonce Chéri à sa jeune femme qui a dix-neuf ans, et ce même personnage se retrouve dans *La Fin de Chéri*, cette fois âgé de « trente ans[1497] ». Est encore considéré comme un jeune homme, Coco Vatard, qui avoue à Julie de Carneilhan qu'il a « vingt-huit ans[1498] ». Antoine est également un jeune homme, et on peut en déduire que cette notion de *jeune homme* correspond chez Colette à la fourchette vingt-quatre/vingt-huit ans, voire trente ans puisque Maxime Dufferein-Chautel, à peine plus âgé, est considéré comme un homme. C'est Hamond qui révèle à Renée Néré l'âge de Maxime Dufferein-Chautel, « *trente-trois ans et demi* », avant de se reprendre : « Il a pourtant trente-trois ans, cet homme ![1499] ». Vial annonce qu'il a « trente-cinq ans[1500] » et c'est sans doute l'âge que doit avoir Jean -dans *L'Entrave*- puisque « *son cou* (est) *demeuré très frais*[1501] » et sa chevelure exempte de cheveu blanc. Henry Maugis est désigné comme « quadragénaire[1502] », Farou est, quant à lui, « jeune à quarante-huit ans[1503] », et Herbert d'Espivant « un homme de cinquante ans[1504] ». Ayant ainsi défini les catégories d'âge, il nous est maintenant facile d'évaluer celui des autres personnages. En ce qui concerne Michel, il doit être âgé de quarante-trois ans, puisque sa femme, Alice « fière de ses trente-sept ans », est de six ans plus jeune que lui[1505]. Léon de Carneilhan, étant le frère de Julie, sa « cadette par l'âge et la force », et celle-ci ayant « quarante-cinq[1506] » ans, on peut estimer qu'il est proche de la

1493 Colette, *La Chatte,* T.2, p. 1059. Voir aussi « *jeune homme* », p.1065, p.1068, p.1069, p.1070, p.1085, p.1096.
1494 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 746.
1495 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1057. Voir p. 1063 : « *sa vingt-quatrième année* ».
1496 Colette, *Chéri*, T.2, p. 47.
1497 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 502. Voir également p. 554 : « *J'ai trente ans !* ».
1498 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 148.
1499 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 851 et p. 877.
1500 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 596. L'information est répétée p. 630 : « *trente-cinq, trente-six ans* ».
1501 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1075. Jean est plus jeune que Renée Néré, laquelle a « *trente-six ans* », p. 1055.
1502 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 851.
1503 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 672.
1504 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 114.
1505 Colette, *Duo*, T.2, p. 1125. Voir p. 1154 où il est question des « *six ans de différence* » entre eux.
1506 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 152 et p. 107.

cinquantaine. Le seul personnage masculin qui pose problème, c'est Masseau puisque rien, hormis son physique, ne peut nous renseigner sur son âge. C'est au vu de « son crâne triste, jaune sous une herbe parcimonieuse[1507] » que l'on peut supposer qu'il est proche de la soixantaine.

Ce stade de l'existence qui couvre un important intervalle de temps, se subdivise en deux périodes. Il est intéressant de noter que Colette s'est surtout appliquée à souligner, à travers les descriptions physiques qu'elle a données, la lente déchéance du corps. Il va de soi que la description des jeunes hommes est exempte de tout stigmate, ceux-ci paraissent encore hors d'atteinte de tout vieillissement. Antoine est « si grand, si brun, la barbe assyrienne, le nez aventurin comme Henri IV », et il a « des yeux noirs et blancs de bon rastaquouère[1508] ». Alain est blond[1509], et Coco Vatard a les « yeux clairs », « le nez retroussé[1510] ». C'est à partir de vingt-cinq ans, alors que les personnages ne sont plus des jeunes hommes, que commencent à apparaître les ravages du temps, comme Chéri qui a des « yeux qui semblaient noirs » mais qui offre à « vingt-cinq ans, un visage de marbre blanc [...] qui semblait invincible [...], mais au coin externe de l'œil, puis au-dessous de l'œil, doublant finement le dessin à l'antique de la paupière, deux lignes, visibles seulement en pleine lumière, deux incisions[1511] ». Et cette imperceptible métamorphose que provoque le vieillissement rend perplexe ce Chéri de trente ans qui s'observe dans le miroir : « Il ne discernait pas les points précis où le temps, par touches imperceptibles, marque sur un beau visage l'heure de la perfection, puis l'heure d'une beauté plus évidente qui annonce déjà la majesté d'un déclin[1512] ». Maxime, « a des lèvres rouges, d'un rouge un peu bistré, comme il arrive aux gens trop bruns. Ses cheveux, ses sourcils, ses cils, tout cela est noir comme le diable », son visage révélant un « treillis imperceptible des petites rides sous les yeux[1513] » ; Jean, quant à lui, « a bonne mine, comme peut l'avoir un homme brun, un peu vert de teint », mais il laisse voir « la trace d'un déboisement discret qui agrandit et ennoblit quotidiennement le front[1514] ». À la pleine lumière Alice voit à Michel « des rides, une pâleur citadine »[1515]. Maugis qui a « son crâne large, bossué, son nez court d'individu spontané et violent, ses yeux bleus qui furent purs, et sa bouche de gros enfant boudeur », est décrit à la fin de l'intrigue comme « plus vieux qu'à Paris, avec des fils gris dans la moustache, un grand pli triste dans sa joue d'homme gai[1516] ». Le portrait de Farou suit le même modèle ; « Il portait à six pieds du sol une tête grisonnante, une chevelure bouclée qui se mêlait en retombant à ses sourcils et ombrageait ses yeux jaunes », et il est question des rides « en bracelet autour du

1507 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1108.
1508 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 807 et p. 763.
1509 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1055 : "*C'est fou d'être blond à ce point-là !*".
1510 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 120.
1511 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 46 et p. 47.
1512 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 502.
1513 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 857 et p. 824.
1514 Colette, *L'Entrave*, T.1, respectivement p. 1047 et p. 1070.
1515 Colette, *Duo*, T.2, p. 1160.
1516 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 775 et p. 800.

poignet déjà vieilli[1517] ». Un autre personnage, Léon « blond-gris, l'œil bleu », a « un corps dur et dépouillé –« tout en coins de table »[1518] », mais dont les « gros cheveux drus blanchiss(ent) au faîte du crâne » et qui a « du gros fil blanc dans sa moustache, et un nez qui grandit... C'est comme ça que la fin commence[1519] » se dit Julie. Herbert d'Espivant, malade « d'un cœur lésé[1520] », paraît plus que les autres marqué par les ravages du temps. Ainsi est-il d'un « blanc verdi sur le front, les tempes, autour de la bouche. Les yeux bruns s'environnaient du cerne qu'y avaient peint et aimé les femmes » et « autour d'une petite tonsure soigneusement recouverte, les cheveux [...] bouclaient comme ceux d'une femme[1521] ». Quant à Masseau, il a le « nez grand, pincé, et la barbe en pointe démodée, la mauvaise couleur des lèvres tourmentées [...] la bouffissure d'un bout de joue verte[1522] ». On pourrait ajouter à cette liste le portrait du colonel Ypoustègue, « un vieux monsieur de quarante ans » que rencontre Léa. Le portrait qu'elle fait de celui-ci n'a rien de flatteur : « Des mains sèches et soignées, sillonnées de tendons et de veines, (un) menton détendu, (un) front barré de rides, [...] la bouche prise entre des guillemets de rides[1523] ».

Il semble que nous nous retrouvions devant un malaise du même type que celui rencontré pendant l'adolescence. En effet, les hommes doivent faire face à l'inadéquation entre un désir qui demande encore à être satisfait et un physique vieillissant qui perd son pouvoir de séduction. Cependant cette situation ne génère pas de crise majeure comme lors de l'adolescence. Les hommes n'acceptent pas cette lente décrépitude, aussi se soucient-ils tous, dès les premières marques de vieillissement, de leur apparence physique. Farou, pour assister à la première de sa pièce, se rend au théâtre « rasé de près, coiffé, poudré d'ocre discrètement. Son smoking lui serrait les reins[1524] » ; Michel, « pour cacher le dessous détendu de son menton, [...] portait depuis peu une petite jugulaire de barbe à l'espagnole, fine et frisée[1525] ». Maugis s'applique, quant à lui, à rentrer le ventre quand il est en présence de Minne ; plusieurs fois, en effet, il « efface son jabot rondelet[1526] ». Jean fait également preuve de coquetterie, lissant « encore une fois ses cheveux, avec le geste d'un comédien qui assure sa perruque[1527] ». Gravement malade, c'est sans doute Herbert qui fait le plus preuve de coquetterie, ainsi lorsqu'il reçoit Julie de Carneilhan, il lui offre un visage soigné, « rasé de frais, les cheveux raccourcis, la moustache taillée avec art et réduite[1528] ».

1517 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 671, et p. 674.
1518 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement, p. 96 et p. 153.
1519 Ibid., respectivement p. 172 et p. 153.
1520 Ibid., p. 139.
1521 Ibid., respectivement p. 110 et p. 141.
1522 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1034.
1523 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 67 et p. 69.
1524 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 744.
1525 Colette, *Duo*, T.2, p. 1127.
1526 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 781, et p. 783 : « *Il [...] tire son gilet clair qui bride sur le ventre* ».
1527 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1102.
1528 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 133.

Cette coquetterie double ce souci d'élégance qu'ont tous les personnages, comme Antoine qui, passant son habit avant de se rendre au concert dominical, demande à sa femme : « Tiens, Minne, mets-moi donc le bouton de ma manchette gauche[1529] », il en va de même pour Maugis qui se présente en « gilet clair[1530] », ou pour Vial qui paraît à l'heure du thé « en costume blanc[1531] ». Chéri sait également choisir ses effets, il est décrit portant « un chapeau de feutre seyant [...], un ample pardessus léger, de gros gants clairs, une cravate couleur de terre cuite » et plus tard « vêtu de bleu, pathétique et superbe, pâle sous un velours de poudre habilement essuyé[1532] ». Un autre homme soucieux du bon goût, Maxime Dufferein-Chautel qui, même s'il porte « ses vêtements un peu comme des « habits de fête », avec une gaucherie indélébile et sympathique[1533] », « témoigne d'un extrême souci d'élégance : il a des chemises magnifiques, des mouchoirs assortis à ses cravates, des chaussures à guêtres de daim[1534] ». Jean, le nouvel amant de Renée Néré est également préoccupé de paraître à son avantage, aussi dîne-t-il en habit se sachant « avantagé par le « décolletage » blanc du smoking[1535] ». Quant à son ami Masseau, on ne peut parler d'élégance mais seulement d'extravagance, car son canotier « c'est un canotier en paille. [...] La cravate de Masseau intrinsèquement, ne diffère pas des autres cravates, ni son veston des autres vestons. Mais sur lui la cheviotte modeste, l'inoffensive paille de riz et la soie quelconque s'animent d'une vie maléfique[1536] ». Coco Vatard se veut également élégant et « il lui manquait si peu de chose pour être impeccable que Julie espéra, en retouchant son nœud de cravate, le lui donner », et se fâche si l'on vient à le bousculer : « Mon veston neuf, Julie ! J'ai horreur qu'on touche à ma cravate ![1537] ». Même lorsqu'ils sont indisposés, ces hommes trouvent le moyen de paraître à leur avantage, comme Michel qui porte « un des pyjamas couleur de tabac clair qu'il assortissait à la teinte de ses yeux[1538] », Herbert d'Espivant qui reçoit Julie de Carneilhan « en soie ponceau » puis en « veston d'appartement en velours châtaigne[1539] ».

E) La vieillesse

Ce dernier stade de l'existence masculine ne paraît pas susciter un intérêt particulier si l'on en croit les rares mentions. Il est vrai que Colette s'est plus souvent souciée de la vieillesse féminine, il suffit pour cela de relire le portrait de Léa dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*, que celle des hommes. La première difficulté se pose lorsqu'il s'agit de borner cet âge étant donné qu'aucune indication temporelle n'est donnée. Seul l'emploi de l'adjectif et du nom *vieux* permet

1529 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 763.
1530 Ibid., p. 769.
1531 Colette, *La Naissance du jour* T.2, p. 621.
1532 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 55 et p. 64.
1533 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 875.
1534 Ibid., p. 910.
1535 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1074.
1536 Ibid., p. 1124.
1537 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 121 et p. 128.
1538 Colette, *Duo*, T.2, p. 1147.
1539 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 109, p. 133.

de définir ce dernier stade. Ainsi il est question dans *L'Ingénue libertine* d'un « vieil expéditionnaire », d'un « vieux chasseur », puis d'un « vieux[1540] » ; dans *Chéri* d'un « vieux, tari, expirant » et d'un « ancêtre desséché[1541] », et dans *La Vagabonde* du « vieil ami[1542] » de Renée Néré. Peu d'occurrences relevées par conséquent peu de personnages concernés par cet âge. On trouve cependant dans *L'Ingénue libertine* l'oncle Paul, le Père Corne, le Père Luzeau et un vieux monsieur que rencontre Minne égarée. Dans *Chéri*, Léa croise à plusieurs reprises un de ses anciens amants qui n'est pas autrement désigné que par le sobriquet « Berthellemy-le-Desséché ». Dans *La Vagabonde*, il faut noter la présence d'Hamond, un vieux peintre et, dans *L'Entrave*, du père de Jean. On le voit, il ne s'agit là que de figures secondaires qui tiennent un rôle mineur dans l'intrigue, ce qui explique le peu d'informations données à leur sujet. Et les seules qui nous sont fournies concernent le plus souvent l'état de santé de ces hommes. L'oncle Paul apparaît « tout jaune de mal de foie », étant sujet aux « coliques hépatiques »[1543] », celui-ci paraît se complaire dans cet état parce qu'il « provoque et prolonge [...] une quinte de toux [...]. Quand il a repris haleine, il donne des détails minutieux sur ses fonctions vitales[1544] ». Le Père Corne est un vieillard « aux yeux malades, geignard et malpropre[1545] » ; Hamond, « tout jaune de bile, avec un petit tic dans la pommette gauche » souffre de « rhumatismes lancinants[1546] ». Quant au père de Jean, il est également malade, Jean ne confie-t-il pas à Renée « l'Aristocrate ne va pas mieux[1547] » ? De tous ces vieillards souffrants seul Hamond mourra[1548], l'oncle Paul est qualifié de « moribond » mais lui, « il joue à cache-cache avec la mort[1549] ». Quant à ceux qui ne sont pas malades, ils paraissent être quelque peu lubriques ; en effet, Berthellemy-le-Desséché, « le vieux, tari, expirant et indestructible baron[1550] », ne cherche-t-il pas à embrasser Léa, et elle-même ne le plaisante-t-elle pas en soulignant le fait qu'il va « aller dégeler ses os au Sentier de la vertu[1551] » ? Un comportement que l'on retrouve chez le vieillard que rencontre Minne et qui veut que « la fifille » lui raconte ses aventures « devant un bon feu, sur (ses) genoux...[1552] », pensant avoir affaire à une petite prostituée. Mais le vice que manifeste la majorité d'entre eux est la gourmandise, une gourmandise telle qu'elle fait dire au père Luzeau : « Je prends du Combier

1540 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 708, p. 709, p. 736.
1541 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 19 et p. 42.
1542 Colette, *La Vagabonde*, T.1. Ce syntagme revient près d'une dizaine de fois, voir ainsi p. 845, p. 851, p. 857, p. 859, p. 860, p. 862, p. 897, p. 898, p. 899.
1543 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p.698. Voir p. 704 où il est décrit comme « *tout jaune* » et p. 727, « *jaune et tout fripé* ».
1544 Ibid., p. 768.
1545 Ibid., p. 708.
1546 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 900 et p. 860.
1547 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1107.
1548 Ibid., p. 1091 : « *Si Hamond vivait encore* » se dira Renée Néré.
1549 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 768 et p. 767.
1550 Colette, *Chéri*, T.2, p. 19.
1551 Ibid., p. 70.
1552 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 736.

avant et après mes repas, et je peux manger autant de melon et de haricots rouges que ça me convient[1553] ». Et le vieillard qui tente d'attraper Minne, « souffle l'eau-de-vie, le cigare[1554] ».

Les rares descriptions physiques ne rendent pas plus sympathique cette vieillesse, l'oncle Paul a une « figure longue et creusée, (comme) sculptée dans un buis plein de nœuds », et une « longue main osseuse[1555] ». C'est cette maigreur que l'on retrouve comme son surnom l'indique, chez Berthellemy-le-Desséché, lequel ressemble à « un ancêtre desséché, une sorte de momie badine » et ses mains sont « des os gantés[1556] ». Hamond ressemble à un « Don Quichotte malade », étant « fort maigre [...] léger, très grand, le nez décharné et busqué[1557] ». Du vieux satyre rencontré par Minne nous saurons seulement qu'il a « des pommettes rouges, une barbe de foin grisonnant[1558] ». Seul le Père Luzeau paraît être un vieillard encore séduisant, car il est « droit et raide dans un complet de chasse en toile kaki », il « fume sa pipe, l'œil embusqué sous des poils roussâtres[1559] ». « Ce solide débris » est cependant d'une « stupidité solennelle de vieux chasseur » et « fleure le cabaret et le sang de lièvre[1560] ». Que Colette nous révèle-t-elle d'autre ? Peu de choses. Leur ancienne profession, l'oncle Paul est un médecin à la retraite qui a « voyagé sur l'autre face du monde, soigné des nègres et des Chinois[1561] », le père Corne est un ancien expéditionnaire, Hamond un « peintre déjà démodé[1562] » et le père de Jean, sans doute un ancien banquier[1563]. Ce sont là les seuls éléments dont nous disposons pour se rendre compte que la vieillesse est placée sous le signe de la maladie et de la laideur.

3) Peintures de l'homme : quelles originalités ?

A) Silence de la naissance : stratégie féminine ?

Avant d'entamer cette étude comparative de la représentation des âges masculins, il convient de formuler ici plusieurs remarques importantes. La première est cette similitude existant entre les personnages de Rachilde et de Colette, leur représentation étant construite à partir des mêmes éléments. Cette analogie, qui ressort de ces analyses quelque peu fastidieuses, a de quoi étonner dans la mesure où ces romancières n'appartiennent pas à la même époque et n'ont pas le même style. Faut-il rappeler que Rachilde, étant de la génération précédant l'émergence du roman féminin, est connue pour son écriture "virile et cérébrale" alors que Colette, qualifiée

1553 Ibid., p. 709.
1554 Ibid., p. 736.
1555 Ibid., respectivement p. 698 et p. 700. Voir p. 767 : « *L'oncle Paul est affreux à voir* ».
1556 Colette, *Chéri*, T.2, p. 42.
1557 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 837 et p. 860. Voir p. 861, où il est question de son « *long visage mélancolique* ».
1558 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 735.
1559 Ibid., p. 709.
1560 Ibid., p. 709.
1561 Ibid., p. 698.
1562 Respectivement *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 708 ; *La Vagabonde*, T.1, p. 837.
1563 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1130 : « *Mon père ne pourra plus jamais retourner au bureau* ».

d'amorale et de sensuelle, est désignée comme la plus brillante représentante de ce « romantisme » -pour reprendre la désignation de Charles Maurras- qui caractérise le roman féminin. Et cette ressemblance est particulièrement flagrante dans la représentation des premières années de l'existence : le nourrisson n'est doué d'aucune personnalité, d'aucun désir propre, et se trouve totalement dépendant de son entourage. Il est ce « paquet de chair[1564] », une « petite forme (de) mousseline blanche et chair brunie[1565] », étant même comparé à une poupée. Ainsi dans *Refaire l'amour*, il est question du « joujou au fond de sa boîte[1566] » pour désigner un nouveau-né dans son landau. Dans *Le Mordu*, Paul de Bérol est « le type idéal de l'ange (qui) attirait les sympathies comme l'accessoire indispensable de ce bel objet de luxe[1567] » qu'est sa mère. Quant à Renée Néré, croisant son ancien amant, elle constate que « sa femme et son enfant, (Maxime Dufferein-Chautel) les affichait comme des denrées neuves qu'il eût achetées place Masséna...[1568] ». Chéri, « petite (sic) chef-d'œuvre », est lui aussi exhibé par sa mère « aux fêtes des Fleurs[1569] ». Il est intéressant de noter le fait que, pour Rachilde, le nourrisson existe dès que se manifestent ses fonctions vitales -ses personnages pleurent et crient, étant sujets à de fréquentes maladies- alors que Colette ne s'y intéresse que lorsque se développent ses fonctions motrices ; c'est, en effet, à ses premiers pas et à ses premiers mots qu'elle fait le plus volontiers référence.

Il convient de noter que la représentation de ce premier âge illustre l'opinion de l'époque : aux yeux de la société, la naissance est essentiellement affaire féminine, non seulement parce que la mère accouche sans la présence du père, mais parce que celle qui l'assiste est la sage-femme et non le médecin. Une réalité qui explique pourquoi rares sont les naissances décrites, mais il faut aussi noter qu'à la fin du 19e siècle, le nourrisson ne fait encore l'objet que de timides études[1570]. Il ne semble pas être considéré comme un sujet d'études intéressant, celui-ci ayant « une existence presque végétale. Ses besoins se bornent à respirer, dormir et prendre des aliments ; [...] la vie intellectuelle est comme endormie[1571] ». Une autre idée que reprennent ces romancières et que Paul Servais souligne dans son *Histoire de la famille et de la sexualité occidentales*, c'est que l'univers de l'enfance est pratiquement asexué jusqu'à l'âge de trois, quatre, cinq ans. À noter que c'est dans cet intervalle de temps qu'inscrivent leurs personnages Rachilde et Colette. Cette

---

1564 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 102.

1565 Colette, *Le Blé en herbe, T.2, p. 324.*

1566 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 73. Voir *La Souris japonaise*, où il est question d'un enfant mort-né ; dans « *un moïse de dentelles, un nid rose et blanc, quelque chose comme une boîte de bonbons,* cercueil *au fond duquel il y avait une poupée de cire* ».

1567 Rachilde, *Le Mordu*, p. 85. La comparaison avec une poupée se poursuit : « *ces grandes poupées merveilleuses tenant une autre poupée microscopique sur leur coude, image de la maternité mondaine* ».

1568 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1026.

1569 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.

1570 Dans les années 1860, Caron avait déjà tenté de donner une série de conférences sur l'art d'élever les tout petits -art auquel il donna le nom de *puériculture*-, mais en dépit du soutien de Victor Duruy, il eut du mal à trouver un public, l'Impératrice ayant jugé l'entreprise indécente. Ce n'est qu'en 1919 que fut fondée une École de Puériculture, et cela se fit à l'instigation de la Croix Rouge Américaine, en souvenir du travail qu'elle avait effectué durant la guerre.

1571 P. Larousse, *op. cit.,* article « enfant », T. 7, 1e partie, p. 533.

asexualité (« les vêtements le montrent à suffisance[1572] »), se retrouve dans cette omniprésente blancheur environnant les personnages. Mais cette asexualité est également due au fait que, « à aucune période de la vie les maladies ne sont aussi fréquentes qu'à cet âge. C'est le temps des épreuves : ou l'organisme est viable ou il ne l'est pas ; l'issue de la crise en décide, quand elle n'est pas causée par le manque ou l'intelligence des soins[1573] ». Il est de ce fait significatif qu'aucun roman n'a pris le nouveau-né comme personnage principal. On pourrait pourtant citer le célèbre *Monsieur, Madame et Bébé* (1866) de Gustave Droz qui connut de nombreuses rééditions, mais l'enfant y est plus un objet d'adoration pour ses parents qu'un véritable acteur de l'intrigue.

Et c'est une vision traditionnelle de la maternité que Rachilde et Colette présentent dans la mesure où l'enfant est confié dès sa naissance à une nourrice. Ainsi le petit frère de Mary Barbe a une nourrice « une franc-comtoise stupide et douce », qui lui tend « son sein[1574] » chaque fois qu'il pleure. De la même façon, Paul-Éric a pour nourrice une paysanne folle qui « bredouillait des choses étranges » mais qui le « soignait admirablement[1575] ». Le chant est une autre caractéristique de la nourrice, puisque à plusieurs reprises Rachilde précise que Célestin est promené par sa nourrice « qui chantonnait une invariable chanson de son pays » et que, pour l'endormir, « elle se mit à fredonner sa chanson habituelle[1576] ». Celle de Paul-Éric le berce aussi de ses chansons, mais loin de choisir des airs de sa province, elle lui fredonne « des refrains obscènes[1577] » ! La présence d'une nourrice est à noter dans *Refaire l'amour*, nourrice que Bouchette appelle « Nounou[1578] ». Et c'est une gouvernante qui se trouve chargée de l'éducation de l'enfant dès qu'il commence à parler. Ce changement intervient, si l'on en croit les souvenirs d'Henri Dormoy, « lorsque (il fut) en état de comprendre les paroles humaines », et c'est à cette époque qu'il fut confié « à une bonne anglaise, méthodique, méchante, mais probe, qui (lui) apprit le français tel que les étrangers le parlent, c'est-à-dire avec un accent prétentieux[1579] ». La gouvernante de Paul de Bérol est qualifiée de « créature de caractère détestable[1580] », comme celle que Montarès engage, qui est décrite comme une « personne autoritaire et un peu distante[1581] ».

Comme Colette ne s'est intéressée à l'enfant qu'au moment du développement de ses fonctions motrices, elle évoque seulement le mode d'éducation de ses personnages, comme Alain, qui se souvient de l'esprit rigoureux « de sa nurse anglaise[1582] ». Renée, imaginant la nouvelle

---

1572 Paul Servais H*istoire de la famille et de la sexualité occidentales*, p. 56.
1573 P. Larousse,*op. cit.*, p. 533.
1574 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 85 et p. 102.
1575 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 118-119.
1576 Ibid., respectivement p. 102, p. 126. Voir p. 127 : « *la nourrice chantonnait* ».
1577 Ibid., p. 119.
1578 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 74.
1579 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 9.
1580 Rachilde, *Le Mordu*, p. 234.
1581 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 259.
1582 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1084.

existence de Maxime, se dit qu'en tant que nouveau chef de famille, il « répond à tout [...] à la gouvernante de bébé[1583] ». Mais c'est sur la petite enfance de Chéri que nous est donné le plus de détails, ainsi saurons-nous qu'il « eut les bains de lait d'iris dans la baignoire de sa mère, et les débarbouillages hâtifs avec le coin d'une serviette[1584] », soins irréguliers qui sont à mettre en rapport avec le quasi-abandon dans lequel est laissé l'enfant, -ce qui confirmerait l'idée que l'enfant à ce stade n'est intéressant pour personne, n'ayant aucune personnalité- étant donné que Chéri n'a connu « nulle Miss, nulle Fraulein » et a été laissé aux soins de « femmes de chambre décolorées et (de) longs valets sardoniques[1585] ». Ce qu'un ami de Charlotte, la mère de Chéri, résumera par cette remarque « Je salue en vous la seule femme de mœurs légères qui ait osé élever son fils en fils de grue ! [...] vous faites élever votre enfant par les domestiques[1586] ». Ce mode d'éducation se retrouve dans *Les Hors Nature*, Paul-Éric, est en effet laissé aux soins des « domestiques de la sous-préfecture[1587] ».

Cette représentation traditionnelle n'est pas propre à Rachilde et à Colette, elle se retrouve dans la quasi-totalité de la production romanesque des femmes de lettres. Les critiques du début du siècle soulignaient, en effet, « l'absence presque absolue des questions de [...] la maternité dans les œuvres féminines[1588] ». Une absence qui paraît regrettable dans la mesure où ces mêmes critiques attendaient justement de cette nouvelle littérature le récit d'expériences jamais vécues par le sexe masculin. Une attente qu'exprime en ces termes Jean Larnac :

> « C'est pourtant des femmes que l'on devrait attendre, semble-t-il, l'évocation de ces moments ignorés de l'homme [...]. Mais peut-être les femmes ne peuvent-elles pas prendre assez de recul pour transformer en matière littéraire des sentiments et des sensations qu'elles éprouvent si vivement et avec trop de constance[1589] ».

L'explication donnée pour justifier ce silence des femmes de lettres ne convient pas dans le cas de Rachilde et de Colette : ces dernières ont justifié leur manque d'intérêt pour ce premier âge par le fait que elles-mêmes n'ont jamais eu l'instinct maternel très développé. Il faut citer à ce propos le passage de *L'Étoile Vesper* où Colette confesse ce manque : « La minutieuse admiration que je dédiais à ma fille, je ne la nommais pas, je ne la sentais pas amour. [...] Je ne puisais pas, à des spectacles que ma vie avait si longtemps attendus, la vigilance et l'émulation des mères éblouies[1590] ». Malgré tout, ne doit-on pas considérer le silence de ces romancières sur la naissance comme résultant d'un choix ? Elles ne veulent pas être considérées comme des femmes écrivant mais avant tout comme des écrivains. Nous savons qu'elles ont toujours voulu échapper à cette dimension féminine, chose que Rachilde a réussi à faire, comme en témoigne cette écriture « virile » qui est la sienne. Colette ne revendique pas autre chose : « Mon brin de virilité

1583 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1027.
1584 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
1585 Ibid., p. 19.
1586 Ibid., p. 20.
1587 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 120.
1588 Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, p. 169-170.
1589 Jean Larnac H*istoire de la littérature féminine en France*, p. 233.
1590 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, p. 680.

me sauva du danger qui expose l'écrivain, promu parent heureux et tendre, à tourner auteur médiocre [...]. Un vieux garçon de quarante ans, sous la femme encore jeune que j'étais, veilla au salut d'une partie peut-être précieuse[1591] ».

B) Une enfance discrète

L'enfance est un âge qui offre de nombreuses ressemblances dans les représentations qu'en donnent Rachilde et Colette. Une première différence est cependant à noter concernant la définition de ce stade. Si Rachilde et Colette se rejoignent sur le caractère de l'enfance, elles ne s'accordent pas pour définir cet âge. Si pour Rachilde, l'enfance s'inscrit dans l'intervalle neuf/douze ans, Colette propose l'éventail plus large de quatre/quinze ans. Cette grande différence s'explique par le fait que chez Colette, « la plupart des images renvoient à des âges intermédiaires entre ce que nous considérons aujourd'hui comme enfance et comme adolescence[1592] ». Malgré ce point de divergence, l'une comme l'autre n'attachent que peu d'importance à cette enfance. Sur ce point encore, elles rejoignent certaines critiques de la fin du siècle qui remarquaient que la littérature féminine « n'a guère analysé de petits garçons ; pour elle l'enfant, c'est surtout la femme, qui est, elle-même l'enfant malade et impure de Vigny[1593] ». Concernant l'œuvre de Colette, cette remarque peut surprendre, dans la mesure où parler de la représentation de l'enfance dans ses romans, serait reprendre un discours abondamment tenu, parce qu'il est admis que c'est l'un des thèmes qu'elle a le plus brillamment illustrés. Mais au regard des rares informations données sur l'enfance masculine, il semble que cet âge soit ignoré dans ses romans. Colette ne paraît s'être intéressée qu'à sa propre enfance, il suffit pour cela de relire *Claudine à l'école*, *La Maison de Claudine*, *Sido*... pour se faire une idée. Si elle s'est limitée à sa seule existence, c'est parce qu'elle a mesuré les difficultés que représente la peinture de cet âge : « Le roman d'une enfance... Je voudrais l'écrire, et je crains, en l'essayant, d'échouer[1594] ». Nous ne pouvons cependant pas passer sous silence la nouvelle *L'Enfant malade*, qui a pour personnage principal un garçon de dix ans.

Et si ces romancières s'accordent à voir dans l'enfance une étape décisive de l'existence, elles conçoivent celle-ci de façon différente. Ainsi, pour Rachilde, l'enfance correspond aux premières manifestations de la sensualité, les jeux de Siroco et de Mary Barbe, tout en demeurant innocents, sont essentiellement tournés vers la découverte du corps. Cette naissance de la sexualité paraît être à l'origine de la cruauté dont font preuve les personnages. Paul-Éric prenait en effet un malin plaisir à tuer les oiseaux, et chez les autres enfants, le nombre de bagarres entre

---

1591 Ibid., p. 680. Le paragraphe se poursuit par cette parole de Sido : « *Ne m'eût-elle pas dit : « Tu ne seras jamais qu'un écrivain qui a fait un enfant ». Elle n'aurait pas ignoré, elle, le caractère accidentel de ma maternité* ».

1592 Francine Dugast, « *L'Image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette. Entre tradition et modernité* », p. 8.

1593 MM. Marius-Ary et Leblond, *La Société Française sous la troisième République*, p. 51.

1594 Colette, *Paysages et Portraits*, cité in Jacqueline Giry, *Colette et l'Art du discours intérieur*, p. 149.

eux est là pour le prouver. C'est donc à cette époque que l'homme acquiert son identité sexuelle, comme tendent à le prouver l'usage du substantif « garçon » et la désignation des personnages par le syntagme "petit homme". Pour Colette en revanche, cette même violence ne paraît être qu'un symptôme de cette sexualité qui est encore à l'état latent. En effet, chez cette romancière, c'est au moment de l'adolescence que l'individu s'éveille à la sexualité, non pendant l'enfance. Cette brutalité se traduit donc par des crises de colère chez Chéri, mais surtout par une étonnante cruauté envers les animaux. Jean, le héros de *L'Enfant malade*, prend un malin plaisir à tirer « au passage les poils mêlés d'un chien de la maison [...]. Surpris par la main de Jean, il cria et se rangea contre la rampe[1595] ». Ce personnage fait également preuve d'une grande imagination, faculté qui est, avec le mensonge, une des caractéristiques majeures de l'enfance. Paralysé, il s'évade de la douleur par le rêve et s'imagine qu'il « savait chevaucher, passer à travers les murailles ; il savait surtout voler[1596] ».

Malgré le peu d'intérêt que ces romancières accordent à ce stade de l'existence et les différentes interprétations qu'elles en donnent, les quelques éléments qu'elles livrent permettent d'affilier leur représentation à celle de la littérature de la fin du 19e siècle. L'enfance, qui débute à l'âge de sept ou huit ans, est à cette époque décrite comme le moment où l'homme

> « a perdu sa grâce et sa gaieté primitive, sans être encore arrivé à la maturité de l'adolescence. [...] C'est le moment où les qualités et les défauts commencent à poindre. [...] Cette seconde enfance est plus difficile à gouverner que la première. Celle-ci n'exigeait que des soins matériels et hygiéniques, pour celle-là, les soins moraux deviennent urgents[1597] ».

C'est à cette image de l'enfant cruel et menteur, à la grande imagination, au caractère introverti, définie dans notre précédente analyse qui se trouve expliquée ici. En effet l'enfance apparaît comme un âge sauvage où l'homme est aux prises avec ses instincts, et il semble que ce soit Émile Zola qui ait le premier mis en scène des personnages agités de « curiosités malsaines », en proie aux « déviations de la préadolescence[1598] » ; c'est d'ailleurs dans cette lignée que se situent Marcel Proust *À la Recherche du Temps Perdu* (1921), André Gide *Si le grain ne meurt...* (1921). Nous sommes loin de l'être angélique que Rousseau décrivait dans *L'Émile* (1762), le mythe de sa « pureté » a pâli, ou plutôt change de sens, beaucoup d'écrivains ayant mis l'accent sur son intégrité morale plutôt que physique, sur sa spontanéité et son authenticité. À juste titre dans son *Histoire de l'enfance à travers la littérature* Francine Dugast donne comme exemple d'auteurs influencés par cette image nouvelle, Colette, « avec, il est vrai, un humour et une légèreté qui l'éloignent de Zola. Mais poussant à l'extrême les procédés de ce dernier, Rachilde créa dans L'Animale un personnage de fillette maléfique[1599] ». Nous pourrions citer MM. Marius-Ary Leblond qui trouvent que les enfants dans l'œuvre de Rachilde ont « des tempéraments

1595 Colette, « L'Enfant malade », *Gigi*, T.3, p. 497.
1596 Ibid., p. 496.
1597 P. Larousse, *op. cit.*, p 533.
1598 Francine Dugast, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire*, T.2, p. 577.
1599 Ibid., p. 577.

d'hystériques. [...] En somme, dans ses romans, c'est l'enfance détraquée des vieilles civilisations, oisives et militaristes, autoritaires et anarchiques[1600] ». Mais cette conception était depuis longtemps celles des psychologues et pédagogues laïques dont l'opinion était fondée sur l'idée qu'il n'existe pas d'innocence enfantine. Bernard Perez, auteur d'un des premiers ouvrages spécifiquement consacrés à la *Psychologie de l'enfant* (1882), titre qui connut sa onzième édition en 1911, s'inspire de la science et de l'évolution. Il met l'accent sur l'importance des facteurs héréditaires dans la détermination des comportements de l'enfant et sur les défauts innés qui sont tout aussi puissants que le péché originel. De façon innée, les enfants sont victimes de la peur, de la colère et de la jalousie. Pour lui, ils mentent naturellement car « la ruse est innée dans toute organisation animale[1601] ». Un autre point que reprennent et illustrent Rachilde et Colette, ce sont les nombreuses maladies qui marquent cet âge et dont le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* se fait l'écho : « Les enfants [...] sont plus facilement atteints à cause de la faiblesse de leur constitution[1602] ».

Cette reprise de la tradition littéraire masculine ne concerne pas seulement Rachilde et Colette, elle touche également le roman féminin dans son ensemble[1603], mais l'originalité de cette littérature est la discrétion dont elle a fait preuve dans la représentation et la mise en scène de cet âge. En effet, à partir de 1870, le personnage de l'enfant apparaît comme personnage principal dans un très grand nombre d'œuvres et ce, jusqu'en 1918. Dans *Les Visages de l'enfant dans la littérature du XIXe siècle*, M. Bethlenfalvay parle même de « popularisation et vulgarisation[1604] » du thème de l'enfance qui jouit apparemment d'un grand succès auprès du public. Aimé Dupuy établit, dans *Un Personnage nouveau du roman français*, le fait que l'entrée solennelle de l'enfant date de 1876 avec la parution de *Jack* d'Alphonse Daudet et que 1912 est une année particulièrement favorisée avec *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier, *L'Élève Gilles* (André Lafon) pour ne citer que les titres les plus connus. Et il est vrai que l'enfant n'entre pas de façon aussi massive dans l'œuvre de Rachilde et de Colette, un choix de représentation qui tend bien à conforter cette volonté, de la part de ces romancières, d'être écrivain avant d'être femme. Là encore, l'évocation de l'enfance, fortement associée à l'univers maternel, aurait sans doute rendu suspecte leur production littéraire. Mais leur manque d'intérêt pour cet âge peut être également justifié par le fait que l'enfant connaît une existence intérieure et solitaire, laquelle ne puise sa satisfaction et ses plaisirs que dans l'imaginaire et le fantastique, se suffisant par conséquent à elle-même. L'enfance n'établit pas encore de contact ni d'échanges avec le monde

1600 Marius-Ary Leblond, *La Société sous la troisième République*, p. 52.
1601 : Bernard Perez, *La Psychologie de l'enfant*, èd. Alcan, Paris, 1882, p. 70.
1602 P. Larousse, *op. cit.*, p. 537.
1603 À une exception près : Gyp publie en 1883 *Petit Bob*. Cependant ce livre est une chaîne d'anecdotes scabreuses, si bien que les plaisanteries équivoques semblent l'unique fonction et raison d'être de cet enfant.
1604 Marina Bethlenfalvay, *Les Visages de l'enfant dans la littérature du XIXe siècle*, p. 119.

extérieur, car comme le remarque Minne : « Ils sont trop jeunes, ils ne savent que jouer... Ils ne s'intéressent pas aux choses intéressantes...[1605] ».

C) Age transitoire, adolescence : un âge nouveau

Le grand nombre de romans mettant en scène un adolescent est significatif du vif intérêt que cet âge suscite, et c'est cette même importance qui explique pourquoi Rachilde et Colette divergent tant sur le sens à donner à celui-ci. Cela est particulièrement visible dans la dénomination de leurs personnages : Rachilde voit des jeunes hommes, des hommes-enfants, alors que Colette use seulement des substantifs *enfant* et *adolescent*. Il est à cet effet intéressant de citer ici une remarque de Francine Dugast concernant la définition de l'adolescence chez Colette, car elle explique pourquoi l'enfance est encore présente à cet âge :

> « les critères biologiques de clivages sont peu opératoires, et les critères sociaux sont fluctuants : Colette qualifie d'enfants ses jeunes héros, ceux du Blé en herbe par exemple, mais elle ne cesse de mettre en valeur chez eux, la continuité, la mouvance dans les métamorphoses, la survivance de la puérilité, les prémonitions des traits et des comportements de l'adulte[1606] ».

Cette différence de désignation renvoie à deux conceptions différentes de cette évolution. Ainsi l'adolescence de Rachilde débute à quatorze ans pour ne s'achever que par une expérience traumatisante. Le passage à l'adulte est situé sur le plan psychique, les personnages devant réagir à une situation inconnue qui les oblige à abandonner leur traditionnel raisonnement. Décès d'un proche, décision professionnelle ou existentielle à prendre, c'est cette prise d'initiative qui sanctionne leur entrée dans le monde adulte. Pareille conception justifie le fait que Rachilde soit considérée comme un auteur « cérébral », cette transition ayant, en effet, comme moteur la seule volonté de l'homme. Ce qui explique pourquoi certaines adolescences sont plus longues que d'autres, suivant la résistance qu'opposent les protagonistes. Une résistance qui se manifeste par le vif intérêt que portent certains protagonistes à la littérature. Cette transition concerne également l'identité sexuelle, l'adolescence étant fortement marquée par une ambiguïté sexuelle que cultivent avec soin, au besoin en se travestissant, ces personnages. Beaucoup de personnages en devenant adultes renoncent à la part féminine de leur identité, et seuls Lucien Girard, Paul-Éric de Fertzen et Jacques Silvert cultivent cette ambiguïté sexuelle, figures d'androgyne dont l'homosexualité n'est pas avouée.

Face à ce long et complexe processus de maturation, Colette conçoit le passage à l'âge adulte, sinon plus rapidement, du moins suivant un autre canevas. À noter que celle-ci ne paraît tenir compte que du court laps de temps qui est compris entre seize et vingt ans. C'est sur le plan physique que se manifeste en premier lieu cette transition, au moment où les adolescents ont la révélation de leur sexualité. D'ailleurs n'écrit-elle pas au sujet de Phil, « Faut-il nommer novice

---

1605 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 696.
1606 Francine Dugast, *op. cit.*, p. 8.

l'adolescent que l'amour a, [...] sacré homme[1607] » ? Cette découverte des sens paraît instinctive, Antoine en vient, au cours d'une dispute, à se frotter contre sa cousine Minne, et « des cheveux envolés frôlent le menton d'Antoine, y suscitent une démangeaison enragée qui se propage sur tout son corps en flamme courante[1608] ». Phil revient voir Mme Dalleray, et il « vit passer devant lui deux ou trois images incohérentes, inéluctables, de vol comme l'on vole en songe, de chute comme l'on choit en plongeant[1609] ». Sensation qui traduit une irrépressible attirance physique. Cette découverte du désir sexuel s'accompagne d'une transformation sur le plan physiologique sur laquelle a insisté Colette, c'est cette pilosité naissante qui ombre le visage de tous ses personnages et qui surtout, détruit une beauté qui caractérisait l'enfance. Ayant la révélation de sa sexualité, l'adolescent va chercher à la satisfaire, et c'est pour cette raison qu'il entend à tout prix à se vieillir, pour que coïncide son physique d'adolescent avec l'âge de son désir, qui est désormais celui d'un adulte. Et la satisfaction de ce désir, de cette sensualité, va devenir sa quête principale : l'adolescent quitte volontairement l'univers de l'enfance pour se faire une place dans la société, et il demande à la femme de l'aider. Dans *La Naissance du jour*, Colette parle, en effet, de ces « êtres qui juraient [...] de périr si je ne les délivrais pas d'eux-mêmes, de n'éclore jamais si je leur refusais leur seul climat : ma présence[1610] ». D'une certaine façon, nous pouvons dire que chez Colette l'adolescence correspond à une naissance sociale ; à noter cependant que certains personnages comme Chéri et Alain se refusent à quitter leur enfance. Nous reviendrons ultérieurement sur leur cas.

Cependant ces transitions, qu'elles soient d'origine psychique ou sexuelle, ne se font pas sans crise. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que chaque nouvelle étape de l'existence masculine provoque un certain malaise ; la petite enfance, l'enfance sont marquées de troubles physiques. Que ce soit chez Rachilde ou chez Colette, les personnages ont tous à cet âge à affronter, à expérimenter ce monde à l'écart duquel ils vivaient jusque-là. Sur ce point encore, le point de vue de ces romancières divergent. En effet la première réaction des personnages de Rachilde est, on l'a vu, de fuir cette réalité contraire à leurs aspirations, en idéalisant par la parure et le travestissement leur personnalité. L'imagination y joue un rôle plus grand que jamais, car c'est à elle qu'il est demandé de suppléer aux déceptions que cause la réalité. Et si celles-ci sont trop violentes, c'est à la mort qu'ils demandent une consolation, un apaisement que ne peuvent leur procurer ces batailles qu'ils livrent à leur entourage. À l'inverse, les adolescents de Colette cherchent à intégrer au plus vite ce monde adulte, en tentant, par le biais, là encore, de la tenue vestimentaire, de s'identifier au modèle social masculin. Celle-ci prend soin de montrer les efforts que font ses personnages pour se délivrer de l'enfance et être enfin reconnus comme adultes par leur entourage, mais surtout par les femmes à qui ils demandent de satisfaire leur désir naissant.

1607 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 333.
1608 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 719.
1609 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 335.
1610 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 634.

Et les quelques tentatives de suicide sont révélatrices du sentiment d'échec qu'ils éprouvent à dépasser ce stade. Quelle que soit la démarche adoptée, ces deux visions de l'adolescence démontrent que cette venue au monde adulte ne va pas de soi et que nous avons affaire là à un âge particulièrement difficile.

Cette réflexion sur l'adolescence que proposent Rachilde et Colette est à mettre en rapport avec l'intérêt que suscite cet âge à la fin du 19e siècle. Il faut savoir, en effet, qu'avant 1890, seules quelques thèses de médecine se consacrent à l'étude de la puberté ; les médecins, les experts se contentaient de notions empiriques et l'adolescence apparaissait comme le « plus bel âge de la vie ». Avec l'essor de la psychologie, cette conception est remise en question et des études physiologiques sont faites, notamment sur les dangers qu'entraîne cet éveil sexuel : la masturbation, l'homosexualité. Dès 1890 environ, de plus en plus d'ouvrages sur l'adolescence font leur apparition ; vers 1930, cent romans au moins sont parus sur ce thème1611. Au cours des deux années qui précédèrent la Première Guerre mondiale, il n'y eut pas moins de cinq "enquêtes" menées par des journaux sur les problèmes de la jeunesse, dont celle d'*Agathon* qui est la plus connue1612. À noter également qu'en 1929, la revue *L'Éducation* consacrait un numéro entier à « la crise de l'adolescence ». Il ressort de ces prospections que l'âge de la puberté est marqué par une crise sexuelle qui représente un moment essentiel de la formation des individus et qui est à l'origine de cette mise sur le devant de la scène littéraire. Un autre attrait de cet âge que souligne E. Ravoux-Rallo, c'est le fait que « Ce qui distingue principalement l'adolescent de l'adulte ce serait l'instabilité, mais aussi la richesse de la personnalité. La structure protéiforme de la personne est alors comme les promesses d'un adulte riche et créateur1613 ». On admettait désormais que les problèmes propres à cette époque de la vie étaient spécifiques et qu'ils en faisaient une étape bien distincte entre l'enfance et l'âge adulte, un groupe isolé, coupé des adultes, « par un mur de timidité, de honte, d'incompréhension et de sentiments blessés1614 », selon l'expression de Charles Maurras. Il est intéressant de noter que ce changement de regard à la fin du 19e siècle sur cette période de l'existence est si brutal que l'on ne lui reconnaît pas tout de suite de statut ni de fonction collective. Une indécision qui explique pourquoi Rachilde, qui appartient à cette génération, n'use pas du substantif *adolescence* pour désigner les personnages appartenant à cet âge, préférant parler de *jeune homme*.

Les différences de représentation de l'adolescence de ces romancières sont représentatives des différentes idées qui circulent à cette époque et des nombreuses conceptions

---

1611 Les psychologues et les pédagogues écrivent des ouvrages spécialement sur l'adolescence et les années qui précédent la Première Guerre mondiale voient paraître *L'Âme de l'adolescent* de P. Mendousse (1909) qui sera réédité pendant quarante ans, *l'Adolescence* (1910) de G. Compayré, *La Vie mentale de l'adolescent et ses anomalies* (1910) de A. Lemaître, et encore *L'Adolescent* (1914) de P. Gaultier.

1612 : À citer également, Henri Mazel, « Nos enfants, à quoi rêvent-ils ? « ,*La Revue des Français* (janvier-avril 1912) ; F. Laudent, « Enquête sur la jeunesse », *Revue hebdomadaire* (mai-juin 1912) ; Agathon in *L'Opinion*, réimprimé sous le titre *Les Jeunes gens d'aujourd'hui* (1913) ; Émile Henriot, *Le Temps*, enquête réimprimée sous le titre *À quoi rêvent les jeunes gens* (1913) ; Gaston Riou, *Aux écoutes de la France qui vient* (1913).

1613 : Élisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècles*, p. 24.

1614 François Mauriac, *Le Jeune homme*, Paris, Hachette, 1926, p 79.

de cet âge. En effet on retrouve chez Rachilde, le fait que l'adolescence lui apparaît d'autant plus intéressante qu'elle est une période « d'anxiété dans la réflexion, dans l'émotion, dans l'action[1615] ». Parallèlement à ce développement physiologique, il est en effet communément admis que « dans la sphère de l'intelligence et du sentiment apparaissent des tendances et des puissances nouvelles[1616] ». Mais il est important de souligner que les romans de Rachilde et ceux de Colette se font également l'écho de la théorie que développe *L'Âme de l'adolescent* du psychologue P. Mendousse. En effet, celui-ci insiste sur la persistance de réflexes et de comportements infantiles durant cette période :

> « Il faut songer à adapter et former ces jeunes gens, [...] parce que la puberté est une période qui permet la répétition de ce qui s'est déjà passé dans l'enfance et, dans le meilleur des cas, une liquidation harmonieuse des processus infantiles tant sur le plan de la sexualité que sur celui des choix d'objet...[1617] ».

Ne retrouvons-nous pas là le comportement des personnages de Colette qui cherchent à « liquider » harmonieusement leur enfance ? Mais il précise également :

> « Le refus des valeurs adultes n'est pas présenté comme un mauvais moment à passer mais comme un stade nécessaire pour le progrès de l'homme et de la Société ; si l'adolescent parvient à échapper à une névrose trop aliénante, il peut prétendre à une existence créatrice et harmonieuse, manifestant le triomphe des pulsions de vie sur les pulsions de mort[1618] ».

Si nombre de littérateurs de l'époque sont près de penser que l'adolescence revêt un caractère pathologique, Rachilde et Colette semblent appartenir à ce nombre comme tendent à le prouver ces pulsions de meurtre et de suicide qui animent leurs personnages, certains parlent de « l'hébéphrénie[1619] ».

D) Être adulte...

Si la littérature de la fin du 19e siècle s'est détournée de l'adulte comme modèle unique pour découvrir l'enfance, Rachilde et Colette ont préféré, on l'a vu, s'intéresser à l'adolescence. L'homme en tant qu'adulte ne paraît pas les avoir inspirées, le peu d'éléments fournis concernant cette période de l'existence est là pour en témoigner. Un choix de représentation qui peut se justifier par cette remarque que fait Pierre Mendousse dans son ouvrage *L'Âme de l'Adolescent*, car : « L'adulte demeure le but, ainsi qu'une bonne adaptation sociale, cependant se profile une image d'adulte étriqué, médiocre et surtout limité qui a été dans son adolescence un jeune homme ouvert à tous les possibles, et riche de potentialités diverses[1620] ». L'âge adulte étant donc considéré comme « une bonne adaptation sociale », on comprend qu'il n'y ait plus grand chose à

1615 Henry Bérenger, *L'Âme moderne*, èd. Perrin, Paris, 1892, p. 97.
1616 P. Larousse, *op. cit.*, article « adolescence », T.1, 1e partie, p. 96.
1617 Pierre Mendousse, *L'Âme de l'Adolescent* cité in E. Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècle*, p. 28.
1618 Ibid., p. 28.
1619 Duprat, *La Criminalité dans l'adolescence* èd. Alcan, Paris, 1899. C'est cette hébéphrénie qui pousse les adolescents à faire des « *fugues, analogues à celles des hystériques et des épileptiques* », p. 48.
1620 Pierre Mendousse, *L'Âme de l'Adolescent* cité in E. Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècle*, p. 25.

dire sur cette période, l'homme se trouvant désormais en adéquation avec son milieu. C'est d'ailleurs dans ce sens que va l'article que le *Grand Dictionnaire universel du XIXe* consacre à « adulte » : « On donne le nom d'âge adulte à l'âge qui succède à l'adolescence et qui dure jusqu'à la vieillesse, c'est-à-dire depuis vingt-trois ou vingt-quatre ans chez l'homme[1621] ». Rien de plus. Mais le caractère essentiel de cet âge est le fait que, chez l'homme adulte, « les idées deviennent plus sérieuses : moins d'exagérations se révèlent dans les sentiments ; les passions s'équilibrent mieux, l'imagination moins vive laisse plus d'empire aux facultés réflectives[1622] ». Une façon de dire que les personnages, à cet âge-là, ont réussi à apaiser les passions qui les animaient lorsqu'ils étaient adolescents et que l'esprit a pris le pas sur les sens. C'est sans doute ce qui explique pourquoi chez Rachilde, les personnages de cet âge sont désormais définis par leur profession ou leur qualité. Le baron de Raittolbe est ainsi le plus souvent désigné par « le baron » ou « l'ex-officier » puisqu'il est officier des hussards à la retraite[1623]. De la même façon, le colonel Barbe est « le colonel » ou « Daniel Barbe », le baron de Caumont « le baron » ou « Louis de Caumont », Charles Dagon « l'étudiant » ou « Charles Dagon », Jean Lucain « le comptable » puisqu'il « est devenu teneur de livres dans la maison Blanchet, de la Halle aux vins[1624] », ou simplement « Jean » ; Étienne Culoux est « mon professeur » puisqu'il est le précepteur de Sylvain d'Hauterac, ou même « Étienne » ; de la même façon Hauterac père n'est pas désigné autrement que par « mon père » ; Reutler de Fertzen est seulement appelé « Reutler » ou « il », parce qu'il n'exerce aucune profession, l'abbé de Sembleuse est par contre seulement désigné par « l'abbé », le père Dormoy « le magistrat » ou « mon père » puisqu'il est celui du narrateur, l'abbé Desgranges « le jésuite » ou « le prêtre », et Georges de Saint-Charles « M. de Saint-Charles » ou « le chasseur » puisque c'est sa seule activité. À la lumière de cet inventaire, il apparaît que les hommes sont à cette époque de leur existence seulement définis par leur fonction sociale ; une tendance qui se retrouve chez Colette, puisque celle-ci ne désigne plus ces personnages que par leur prénom.

Si la société voit en cette époque de l'existence masculine l'âge de raison, Rachilde et Colette conçoivent celle-ci comme une période moins sereine dans la mesure où avec l'âge, l'homme se trouve de moins en moins adapté à sa fonction sociale, perdant peu à peu ses facultés et intellectuelles et mentales. À noter que toutes deux s'accordent à ne représenter cet âge que sous cet angle. Et c'est pour mieux faire sentir l'importance de ce vieillissement que cet âge se trouve divisé, dans ces corpus en deux époques, les jeunes hommes et les hommes mûrs à proprement parler. La première période est comprise entre vingt-cinq et trente ans, moment où l'homme est en parfaite adéquation avec leur personnage social, comme hors d'atteinte de toute dégradation physique ; quant à la seconde, elle est celle comprise entre quarante et soixante ans,

1621 P. Larousse, op. cit., article « adulte », T.1, 1e partie, p. 103.
1622 Ibid., p. 103.
1623 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 222-223 il est successivement désigné par « *l'ex-officier des hussards* », « *le baron* ».
1624 Rachilde, *Le Mordu*, p. 78.

au moment où ces protagonistes commencent à être menacés par le temps. L'apparition des premiers stigmates du temps marque le début d'une nouvelle crise existentielle, qui concerne non plus l'entrée dans le monde adulte, mais celle dans la vieillesse. Une crise qu'avait déjà soulignée le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, « Aux époques de civilisation extrême comme la nôtre, où il n'y a pour ainsi dire que des jouissances matérielles, l'incapacité de la vieillesse à cet égard fait que les gens du monde élégant en ont une peur effroyable[1625] ».

Rachilde, comme Colette, ont été sensibles à ce pouvoir du temps qui dégrade le corps et dépossède de leur autorité les hommes d'âge mûr. Et c'est sans doute pour bien faire sentir toute la gravité de cette lente décrépitude qu'elles se sont accordées à ne montrer que des hommes bruns, à l'exception de Henri Dormoy narrateur de *La Souris japonaise*, dont la chevelure est plus sensible au blanchiment. Il est, à ce propos, intéressant de noter que l'intérêt de ces romancières est essentiellement focalisé sur les efforts que font ces personnages pour cacher les premiers outrages du temps. Bien plus qu'une question de coquetterie, il s'agit pour eux de conserver le plus longtemps possible leur place sociale, la vieillesse signifiant une marginalisation et une solitude définitive. Cet entretien physique, s'il se retrouve chez les personnages de Rachilde et de Colette, n'a pas le même objectif. En demeurant jeunes, les personnages de Colette espèrent de cette façon continuer à séduire, seul pouvoir auquel ils semblent particulièrement tenir et qui leur permet de remplir encore quelque fonction sociale et de se rassurer sur leur virilité. Quant aux protagonistes de Rachilde, ils entendent conserver ces prérogatives de leur âge et de leur sexe que sont l'autorité et le pouvoir de décision. Pour preuve, l'extrême violence de tous ces personnages, une autre façon de prouver leur vigueur. Cette attitude est particulièrement visible à travers le fait que, si les adolescents se battaient entre eux à mains nues, ces hommes se servent d'un instrument, bâton, cravache, pour châtier. Un instrument qui symbolise le pouvoir lequel est remis en cause par tout attentat contre cette volonté d'adulte. L'intelligence étant le seul apanage des personnages de Rachilde, si celle-ci et remise en cause, c'est la suprématie de l'homme qui est par la même occasion contestée.

E) La vieillesse

Est-il nécessaire de rappeler que ce dernier stade de l'existence n'a pas véritablement inspiré Rachilde et Colette ? Il faut cependant dire à leur décharge que, comme la petite enfance, cet âge n'a que très faiblement intéressé la société de la fin du 19e siècle. En effet, à cette époque, l'opinion publique est plus préoccupée par la courbe descendante des naissances que par le vieillissement de la France. Autre fait important, la vieillesse n'est reconnue que depuis le 18e siècle comme âge de la vie, elle n'est plus seulement considérée comme la période de préparation à la mort, mais au contraire comme une étape transitoire, celle de l'affaiblissement physique et

1625 P. Larousse, op. cit., article « vieillesse », T. 15, 2e partie, p. 1013.

mental. Une conception qui explique sans doute pourquoi rares sont les vieillards qui meurent dans ces deux corpus, Colette parle même dans *La Fin de Chéri* de « vieillards invulnérables[1626] ». Que ce soit pour Rachilde ou pour Colette, la vieillesse est surtout le temps de la laideur : la maigreur de Berthellemy-le-Desséché, le visage glabre de Barnabas, le visage gonflé de Carlos Véra, pour ne citer que ces exemples, sont là pour en témoigner. À cette déchéance physique s'ajoute une déchéance physiologique qui se traduit par les nombreux maux dont ils sont accablés, douleurs dentaires, rhumatismes, problèmes de digestion... Cette prépondérance du physiologique explique sans doute pourquoi, comme pour le premier âge, la vieillesse se trouve si peu représentée. Les personnages à cette époque de leur existence n'ont plus d'individualité, n'étant définis que par un dysfonctionnement physique. Cette déchéance placée sous le signe de la laideur macabre, traduit bien la répulsion qu'elle inspire à Colette[1627].

Même si elles reprennent certains traits traditionnels de la représentation du vieillard, ce n'est pas son image d'homme assagi par le temps, comme celle que véhicule le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* qui veut que ce soit vers cinquante ou soixante ans que l'homme se revête de noir et pratique moralisme ou religion de manière renforcée, étant caractérisé par sa sagesse et son savoir[1628]. Celles-ci s'inscrivent dans une certaine tradition littéraire établie de longue date qui se moque des vieilles personnes, qu'elle dépeint comme des êtres ridicules, laids et stupides. Les ridicules que Rachilde et Colette mettent en scène sont d'abord cette gourmandise que les nombreux livres[1629] préconisent de modérer. À noter que les mêmes recommandations austères sont données durant l'entre-deux-guerres : « La nourriture des vieillards ne doit pas être trop substantielle, [...] ils doivent se mettre bien en garde contre un penchant qui malheureusement fait souvent des progrès avec l'âge, celui de la gourmandise[1630] ». Un autre travers, cette sexualité qui paraît toujours aussi active, alors qu'il est communément admis que « Les fonctions sexuelles s'éteignent dans la vieillesse, et ce n'est pas sans danger qu'on essaye de les réveiller, ne fût-ce que pour quelques instants. [...] En résumé, une vie sobre et tranquille, telle est la condition de la longévité[1631] ». C'est là sur ce plan que se trouve la crise majeure que connaît cet âge, un âge que l'on aurait pu croire exempt de toute passion. En effet dépossédé de tout charme, l'homme se trouve par conséquent dans l'impossibilité de satisfaire tout désir physique. Colette parlera dans *Le Pur et l'Impur*, de délivrance pour définir cette absence de toute séduction. Au sujet d'un de ses amis, grand séducteur vieillissant, elle écrit : « Si Damien vit, il est plus que septuagénaire. Est-ce le temps de

1626 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 541.
1627 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 586 : « *la vieillesse et la maladie, pour lesquelles j'acquiers une grande répulsion* ».
1628 P. Larousse, *op. cit.*, article « vieillard », T. 15, 2e partie, p. 1011.
1629 Dr Guyetant, *L'Âge de retour et la vieillesse. Conseils aux gens du monde* (1870), Dr P. Foissac, *La Longévité Humaine* (1870) sont les titres qui connurent de nombreuses rééditions jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale.
1630 P. Larousse, *op. cit.*, p. 1013.
1631 Ibid., p. 1013.

sa délivrance ? Délivré, que vaut-il ?[1632] ». De ce fait, la vieillesse paraît être l'âge de la frustration étant donné qu'elle rend, par sa laideur, impossible tout assouvissement. Cette conception de la vieillesse explique pourquoi Colette met en scène des vieillards libidineux, comme Berthellemy-le-Desséché ou ce vieillard qui poursuit Minne. Rachilde met également deux personnages connaissant encore les affres d'un désir inassouvi, Barnabas, dans *La Tour d'amour*, qui viole les noyées que lui portent les courants marins[1633], et Célestin Barbe qui, en présence de sa nièce Mary, sentit « qu'une pluie d'un sang nouveau le rajeunissait, une pluie aux intimes parfums de réséda[1634] » l'envahissait. Une frustration qui peut susciter une certaine envie de se venger de l'humanité, comme le remarque Colette quand elle parle des « plaisirs scélérats du vieillard qui ne sont que lutte secrète, souhaits homicides, espoirs vifs et sans cesse reverdissants en des catastrophes qui n'épargneraient qu'un être, un seul point du monde[1635] ».

Il est un autre aspect de la vieillesse qu'il convient de mentionner ici, même si celui-ci n'est exploité que par Rachilde, c'est l'image du vieillard trouvant dans le travail une consolation de l'existence « car l'expérience acquise est un secours utile[1636] ». Peut-être faut-il voir là un exutoire à cette énergie que manifestent encore ces personnages et qui alimente leur désir. En effet, tous ses personnages -à l'exception de Donalger frère et du marquis de Valerne qui grâce à sa fortune n'eut jamais à travailler- travaillent ou conservent une activité professionnelle. Le père Brifaut est encore un horticulteur actif, greffant « des rosiers pour en obtenir des produits miraculeux[1637] », Célestin Barbe est « professeur à l'École de médecine, [...] botaniste enragé, diplômé de tous les congrès, ayant publié un traité d'anatomie fort en honneur[1638] », Jean-Jacques Servière est également médecin mais dans un « gros village de cultivateurs[1639] ». On le voit, les vieillards occupent toutes les catégories socioprofessionnelles : Culoux père est un paysan, « un madré sous ses apparences d'homme ivre (qui) roulait les foires[1640] », Barnabas est gardien de phare, René de Sainte-Claire, un « romancier outrancier, naturaliste, vieux et violent[1641] », Carlos Véra peintre, « une de ces brutes de génie qu'on présente en exemple aux générations futures[1642] ». Au vu de cette particularité de la vieillesse, on retrouve cette différence de point de vue entre Rachilde et Colette, dans la mesure où les vieillards de Colette entendent épuiser leur force dans une dernière tentative de séduction, alors que ceux de Rachilde sont tournés vers une activité plus cérébrale.

1632 Colette, *Le Pur et l'Impur*, T.2, p. 901.
1633 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 164 : « *Aucune autre créature n'a été bonne pour moi, [...] elle est venue comme un ange quand je me rongeais les sangs en attendant la marée montante* », raconte-t-il au sujet de l'une d'entre elles...
1634 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 192.
1635 Colette, *Chéri*, T.2, p. 77.
1636 P. Larousse, *op. cit.*, article « vieillesse », T.15, 2e partie, p. 1013.
1637 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 86.
1638 Ibid., p. 175.
1639 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 28.
1640 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 28-29.
1641 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 18.
1642 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 91.

Un premier fait doit être souligné, c'est que, malgré le style particulier que cultive chacune de ces romancières, les différents âges de l'homme semblent répondre à un même modèle. Sans doute serait-il judicieux de voir si, malgré ce que disent les critiques, il n'existerait pas une filiation ou du moins certains archétypes communs à la littérature féminine. En tout cas, la filiation avec le roman masculin existe, comme l'a démontrée cette rapide comparaison. Nombreuses sont, en effet, les images ou du moins les caractéristiques que Rachilde et Colette ont reprises et développées suivant leur propre style. Mais, là encore, il faut souligner le fait qu'elles se sont appliquées, à travers ces représentations, à montrer que l'évolution de l'homme, en tant qu'individu, n'allait pas de soi, chaque nouvel âge étant marqué par une crise.

CONCLUSION

En reprenant le découpage des sociologues de la fin du 19e siècle de la société en sphères d'influence, à savoir société, famille et individu, cette présente étude a permis de cerner le type de personnage qui intéressait Rachilde et Colette. Nous pouvons véritablement parler de type dans la mesure où, aucune de ces romancières n'entend rendre compte de l'homme dans sa totalité et dans la diversité de son caractère. Il semble en effet qu'elles se soient attachées à peindre dans leurs oeuvres le même type masculin, une similitude un peu surprenante dans la mesure où Rachilde et Colette appartiennent à deux générations différentes. Une conclusion qui remet en question l'idée communément admise que la littérature féminine ne s'est jamais constituée en école.

Comment peut-on définir le type d'homme mis en scène dans ces romans ? On peut déjà dire qu'il appartient aux sphères privilégiées de la société, une position favorisée qui explique sans doute pourquoi ces personnages ne font preuve d'aucune ambition. Dénués de tout désir de réussite, il semble que la préoccupation majeure de leur existence soit leurs relations aux autres et particulièrement avec les femmes. Considérées comme des créatures sournoises et égoïstes, ils font preuve d'une certaine méfiance à leur égard, méfiance qui ne disparaît que lorsque ceux-ci sont amoureux. Curieusement, l'amour les amène à faire preuve d'une soumission et d'une humilité vis-à-vis de leur partenaire qui révèlent leur incapacité à comprendre celle-ci.

Un point sur lequel il convient de revenir, le fait que Rachilde comme Colette se sont surtout intéressées à l'adolescent et à l'homme mûr, passant presque sous silence le nouveau-né, l'enfant, et le vieillard qu'il est. D'autre part, la comparaison des représentations de l'homme avec celles données traditionnellement par la littérature masculine révèle de nombreuses analogies. Là encore, cette constatation inscrit en faux l'opinion communément admise que le roman féminin constitue un genre à part, sans rapport avec l'écriture masculine. Et c'est en exploitant ces rapports avec la littérature masculine que l'on peut espérer expliquer pourquoi Rachilde et Colette se sont tant intéressées à ce type particulier d'homme.

TROISIÈME PARTIE

UNE FIGURE HÉROÏQUE ?

INTRODUCTION

Nous pourrions limiter notre étude à ces conclusions qui révèlent que, quelle que soit la sphère dans laquelle il est envisagé, l'homme n'est pas montré sous un jour particulièrement flatteur. Mais doit-on nécessairement en déduire que cette image négative est le résultat d'une volonté délibérée de peindre l'homme comme un être médiocre et, somme toute, peu intéressant ? À noter que c'est cette représentation qui fit longtemps croire à la critique que Rachilde et Colette affichaient certaines sympathies féministes. Mais avant d'en arriver à ces conclusions, il serait intéressant de comparer cette évocation du masculin à celles que proposent les contextes historique et social et regarder ensuite celles que développent les différents mouvements littéraires de l'époque.

Une autre question se pose, à la suite de cette première démarche, celle de savoir si ces personnages répondent ou non à la définition communément admise de l'héroïsme. Pareille démarche amène également à s'intéresser aux différents caractères masculins que Rachilde et Colette ont décrits dans leurs romans : les comportements observés jusque-là ne peuvent s'expliquer qu'à la suite d'une typologie. L'étude des deux corpus séparés s'impose donc pour mieux montrer si, en plus de s'intéresser au même type d'homme, elles dépeignent les mêmes psychologies. Nous reprendrons dans le même temps le découpage suivant les différents âges de l'existence pour voir si chaque stade met en scène un tempérament particulier ou si ceux-ci s'inscrivent dans une évolution plus large de la psychologie masculine.

Ce n'est qu'au terme de cette succession de démarches que nous pourrons enfin conclure à une peinture volontairement négative de l'homme. Mais pour comprendre cette évocation, il faut définir l'angle de vue adopté par Rachilde et Colette, la place que celles-ci accordent à l'homme dans leurs romans, de même que la nature des focalisations auxquelles elles font appel. Nous ne pouvons éviter d'évoquer les avis que donnent les critiques sur une telle représentation. Là encore nous aurons recours à l'analyse séparée des corpus afin de voir sous quel angle celles-ci envisagent l'homme. Une démarche qui révélera la dimension originale de la réflexion de Rachilde et de Colette et nous permettra de mesurer la pertinence de la définition que donnèrent les littérateurs de leur écriture respective.

I. LE *PATER FAMILIAS* MENACÉ

Quel que soit le rôle qu'il tient au sein de la société et de la famille, il faut bien se rendre à l'évidence, l'homme n'est jamais présenté sous un jour particulièrement positif. Cependant, avant d'imputer ces images peu flatteuses à quelque intention revendicatrice ou féministe de la part de Rachilde ou de Colette, il est nécessaire de replacer leur représentation dans le contexte littéraire de l'époque. Le cercle familial et l'environnement social présentés dans ce corpus ne peuvent, comme les personnages d'ailleurs, avoir échappé à l'influence des courants de pensée du moment. Ce parallèle permettra d'expliquer pourquoi l'homme est montré avec de tels comportements qui, s'ils ne sont pas agressifs, tendent à révéler une certaine défiance, voire une forme d'individualisme, vis-à-vis de ces instances.

1) Conjonctures historique et littéraire

A) Deux époques, une seule société

Une première remarque s'impose avant de chercher à déterminer quelle époque a servi de contexte aux romans de Rachilde et de Colette. Si l'on considère le résultat des analyses précédentes sur la représentation du masculin, on se rend compte qu'à part quelques points de divergence, comme la conception de l'adolescence ou la naissance de la sexualité, cette image est la même chez ces deux romancières. Ces similitudes, certes, témoignent d'une certaine constance dans l'élaboration des personnages, mais sont surtout surprenantes dans la mesure où elles appartiennent à des corpus qui couvrent à eux deux près de soixante ans, de 1884 avec *Monsieur Vénus* à 1943 avec *Duvet d'Ange*. Un large demi-siècle qui embrasse une période riche en événements et en bouleversements tant historiques que sociaux, comme nous l'avons évoqué, en retraçant la biographie respective de Rachilde et de Colette. Cependant force est de constater que, si la période que celles-ci ont traversée fut mouvementée, leurs œuvres ne laissent rien transparaître de cette agitation. Un silence qui explique pourquoi nous n'avons pu cerner plus rigoureusement le type de société qui sert de toile de fond à leurs intrigues.

Cette absence de l'Histoire, dans ces romans, fait partie des défauts traditionnellement reconnus à la littérature féminine ; Julien Gracq lui-même affirmait que chercher à introduire l'Histoire dans « une œuvre aussi féminine que celle de Colette, c'est chercher une place libre dans un œuf lisse[1643] ». Cette réflexion pourrait très bien s'appliquer aux romans de Rachilde. Une telle absence se confirme, en effet, quand on constate que sont passées sous silence les deux guerres mondiales ; aucun roman, qu'il soit de Rachilde ou de Colette, ne se sert de ces conflits comme toile de fond. À noter cependant que quelques titres de Rachilde y font allusion : ainsi dans *Refaire l'amour*, il est fait allusion à la Première Guerre mondiale, car Alain Montarès,

1643 Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989, « Pourquoi la littérature respire mal », p. 878.

parlant de ses parents, rappelle que « (ses) parents n'ont jamais rien volé à personne, ayant vécu très loin en dehors de tout commerce guerrier [...]. Ils n'ont pas vécu de guerre mais ils en sont morts tout de même[1644] ». La Première Guerre mondiale est également présente dans Les Voluptés imprévues, où le marquis de Valerne ne manque pas de révéler, à Lucien Girard, ses agissements durant la guerre. Il transforma son château « en ambulance [...] et où, très modestement, d'ailleurs, (il a) failli attraper le typhus[1645] ». Quant à Lucien, il vécut l'exode des populations civiles : « (Sa) mère, une femme très comme il faut, s'est sauvée des régions envahies, (le) traînant par la main en demandant l'aumône[1646] ». Le seul combattant est le père de Lucien : « Il était allé se battre, noblement, comme tout le monde ; il en est revenu, piteusement, comme tout le monde[1647] ».

Les personnages de Colette qui ont fait la guerre sont également fort rares, on ne peut guère compter que Chéri comme ancien combattant, qui d'ailleurs reçut à la suite d'actes de bravoure ce « ruban vert et rouge[1648] » qu'il arbore, et aussi Vial, dont on sait seulement qu'il « a fait la guerre[1649] ». La romancière se contente de brèves allusions dans ses autres romans ; l'un des rares titres où il est question de ce conflit, est évidemment *La Naissance du jour*. La narratrice se souvient, en effet, de certains amis qu'elle a connus « tout petits », avant et pendant la guerre [...] quand des marées capricieuses de permissions les amenaient à Paris[1650] ». Il faut également compter La Seconde, car Farou vit à cette époque une de ses pièces être boudée : « *Le Troc* croula, à grand fracas, pour punir Farou d'avoir mêlé à la guerre une histoire d'amants oublieux de la guerre[1651] ».

Quant à la Deuxième Guerre mondiale, Colette y fait allusion dans une œuvre, *Julie de Carneilhan*. L'imminence de cette guerre préoccupe tous les personnages. Ainsi Julie révèle à son frère que sa voyante lui a annoncé « qu'on r'aurait la guerre » ; ce dernier, « si la guerre éclate, [...] solde les cochons de lait, [...] tue sa jument, Hirondelle, et [...] rejoint » ; Herbert, député, lui-même confirme les craintes de Julie : « Nous allons avoir la guerre[1652] ». Si Rachilde ignore totalement ce conflit, elle fait cependant mention d'une autre guerre qui marqua la société française, la guerre franco-prussienne de 1870. Le colonel Barbe meurt au cours de ces combats[1653], de même que le père des frères de Fertzen, « un des jeunes officiers accompagnant l'ambassade allemande[1654] » ; celui-ci tomba à la bataille de Villersexel.

1644 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 9.
1645 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 50.
1646 Ibid., p. 50.
1647 Ibid., p. 51.
1648 Colette, *Chéri*, T.2, p. 494.
1649 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 596.
1650 Ibid., p. 596.
1651 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 679.
1652 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 102, p. 140 et p. 133.
1653 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 173 : « *Ton père ! Ils l'ont tué !* ».
1654 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 116.

Si les époques de conflit n'ont inspiré ni Rachilde ni Colette, on peut se demander quelle fut la période qui servit de théâtre à leurs romans. Il semble que ce soit d'abord la « Belle Époque », car la majorité des œuvres de Rachilde se situe à cette époque si l'on s'en tient à certains détails. *Monsieur Vénus*, (1884) et *La Jongleuse* (1900) font mention de cette nouvelle invention qu'est l'électricité : « Pas possible, s'exclama Jacques, [...] voilà l'heure de la lumière et la lumière arrive toute seule[1655] ». Et Léon Reille voit la « salle à manger ronde, éclairée par une grosse tulipe jaune que l'index d'Éliante fit s'épanouir[1656] ». C'est également grâce à cette modernité que l'on peut situer *La Sanglante ironie* (1891), car, pour expliquer la paralysie de Jeanne Siméon, « les mots d'*hystérie*, de *contractures* [...] accompagnés de tous les noms d'instruments de chirurgie, de tous les titres d'appareils électriques[1657] » sont évoqués. Quant à *La Marquise de Sade* (1886), il y est fait mention des découvertes de Charcot qui étudie les « manifestations curieuses de la catalepsie, sans songer à autre chose[1658] ». Ce qui permet de situer *Le Mordu* (1889), c'est l'allusion faite à Sarah Bernhardt sous les traits de la comédienne Clémence Perciali, et à la pièce de F. Coppée, *Zanetto*, qui lança véritablement la comédienne[1659]. Dans *Les Hors Nature* (1897), Paul-Éric ne manque pas de donner son avis sur l'Exposition Universelle de 1889 : « L'approche de *l'Exposition* me donne la nausée. Tous ces peuples qui vont venir nous voir dans notre cage[1660] » ! *La Tour d'Amour* (1899) s'inspire du naufrage du paquebot anglais Drummond-Castle survenu en 1896, et *La Souris japonaise* (1921) parle d'un portrait d'Henri Dormoy peint par La Gandara[1661]. Seul le titre *La Femme Dieu* (1934) pose problème. Rares sont, en effet, les éléments qui permettent de situer chronologiquement ce roman se déroulant en province ; seul le cabriolet de M. de Saint-Charles permet de savoir que l'intrigue est installée dans la société d'avant-guerre[1662].

Cette société est également présente dans les romans de Colette, bien qu'elle ne concerne qu'un nombre très restreint de titres. Ainsi ne pouvons-nous recenser que *L'Ingénue libertine* (1909), où il est question des Apaches, ces groupes de jeunes des milieux populaires, qui au début du 20e siècle ont fait trembler la société parisienne[1663]. Dans *La Vagabonde* (1910) et dans *L'Entrave* (1913), il est fait mention des premières automobiles, comme cette « automobile

1655 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 52. L'électricité ne se répand qu'à partir de 1879.
1656 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 15.
1657 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 249.
1658 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 200. Il est présenté dans ce roman sous le patronyme transparent de Marscot.
1659 Rachilde, *Le Mordu*, p. 47. Il est fait également allusion à la peur légendaire de la mort chez Sarah Bernhardt qui « *perdait l'esprit devant certains emblèmes de mort jusqu'à essayer de s'en servir journellement pour s'y accoutumer* », p. 53. À noter que l'image donnée ici de la comédienne ressemble curieusement à celle qui est donnée dans *Dinah Samuelle* par Félicien Champsaur (1882).
1660 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 50.
1661 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 199 : "*mon portrait, de La Gandara, qui fut peint...*".
1662 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 139 : "*Le chasseur pénétra en trombe [...] après avoir sauté de son cabriolet*".
1663 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 696 : « *Encore nos apaches ! Capture importante. Le Frisé introuvable* ». Au début du 20e siècle, Paris, puis la France entière, a tremblé devant les Apaches dont le film de J. Becker, *Casque d'Or*, a raconté un des épisodes initiaux : la lutte sanglante des Manda contre les Lecca pour la possession d'une fille. Voir Michelle Perrot « Quand la société prend peur de sa jeunesse en France, au 19e siècle ».

neuve, fleurant le maroquin et la térébenthine » que veut offrir Max à Renée[1664], et cette « automobile de louage » où sont installés Renée et ses amis « à demi masqués de lunettes[1665] ». Dans *Chéri* (1920), il est question des « jeunes femmes que la mode de 1912 bombait déjà du dos et du ventre[1666] ».

Si le nombre de titres concernés par la Belle Époque est assez réduit chez Colette, c'est que celle-ci a préféré l'entre-deux-guerres comme toile de fond pour ses romans ; ainsi en témoigne dans *Le Blé en herbe* (1923), la profession du père de Phil qui est de vendre des « glacières pour hôtel ; phares, pièces détachées et quincaillerie pour l'automobile[1667] », activité des plus lucratives au moment où l'hôtellerie se modernise au lendemain de la guerre[1668]. Dans *La Fin de Chéri* (1926), le protagoniste, compte les années de silence de sa maîtresse Léa, « Dame... 1913... 1919[1669] », et les amis de la narratrice de *La Naissance du jour* (1928) appartiennent à « la génération des Carco, des Segonzac, des Léopold Marchand et des Pierre Benoît, des Mac-Orlan, des Cocteau[1670] ». Dans *La Seconde* (1929), il n'y a que cette indication qui permet de situer l'intrigue après la guerre : « *Le Troc* croula, à grand fracas, pour punir Farou d'avoir mêlé à la guerre une histoire d'amants oublieux de la guerre[1671] ». C'est à la mode vestimentaire de Camille, que l'on peut ainsi situer *La Chatte* (1933) ; celle-ci a adopté le style garçonne, « un petit pinceau noir de cheveux bien taillés sur les tempes[1672] ». Quant à *Duo* (1934), il est question de la liaison d'Alice « Novembre 32 ? Mais j'étais à Saint-Raphaël, en novembre, l'an dernier[1673] » remarquera Michel, et *Le Toutounier* (1939) situe son intrigue au cours de la même période, puisqu'il s'agit du retour d'Alice à Paris après la mort de son mari. *Julie de Carneilhan* (1941) se situe juste avant la Deuxième Guerre mondiale, étant donné que la voyante de Julie lui prédit « qu'on r'aurait la guerre[1674] ».

Cette société n'a que très peu intéressé Rachilde, celle-ci ne sert, en effet, de toile de fond qu'à trois de ses romans. Ainsi *Refaire l'amour* (1928) il est question de la mode des garçonnes à travers cette anecdote : « Un de mes camarades, [...] parce que sa mère le pressait [...] d'épouser la charmante jeune personne moderne qu'elle lui prônait comme la meilleure des garçonnes : « Non, maman, n'insiste pas. Je ne suis pas pédéraste »[1675] ». Au sujet des Voluptés imprévues (1931), c'est la vogue du jazz dans les bars qui est évoquée : « On y piétinait en mesure au son de

1664 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 879.
1665 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1033.
1666 Colette, *Chéri*, T.2, p. 11.
1667 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 349.
1668 À ce sujet, voir *La Fin de Chéri*, p. 515 où Edmée se plaint que : « *On ne peut plus manger nulle part, et la réorganisation de l'industrie hôtelière est une tâche formidable* ».
1669 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 498.
1670 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 596.
1671 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 679.
1672 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1066.
1673 Colette, *Duo*, T.2, p. 1134.
1674 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 102.
1675 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 157.

l'inévitable tam-tam nègre, on y subissait la chanson obscène, traduite en tous les idiomes[1676] », et pour *Duvet d'Ange* (1943), la romancière Bathilde se définit comme une « Française, mais de la vieille France, [...] je parle de très avant la guerre[1677] ». Déjà Claude Dauphiné soulignait dans son essai que Rachilde avait « proposé une vision traditionnelle de la société en ignorant la puissante transformation de l'ère industrielle[1678] ».

Il est intéressant de constater que, si cette prédominance de la société de la Belle Époque dans l'œuvre de Rachilde et celle de l'après-guerre dans les écrits de Colette, confirment bien l'appartenance de ces romancières à deux générations différentes, celle-ci rend encore plus surprenante toutes ces analogies relevées dans la représentation de leurs personnages. Pourtant à bien y regarder, ces sociétés se ressemblent par la grande effervescence qui caractérise leur époque. Pour mémoire, il faut se rappeler que la seconde moitié du 19^{e} siècle coïncide avec la deuxième révolution industrielle. Cette période d'épanouissement du capitalisme libéral est marquée par l'utilisation du pétrole et de l'électricité ainsi que par les progrès du machinisme et de la rationalisation des méthodes de travail qui accroissent le rendement et la productivité. Mais surtout cette fin de siècle est traversée par cette série de crises que constitue le boulangisme (1885-1889), le scandale de Panama (1889-1893), les attentats anarchistes et surtout l'Affaire Dreyfus (1894-1899). Quant à la société d'après-guerre, les combats ont duré trop longtemps et la réadaptation aux règles de la vie en société est difficile ; aussi cette période est-elle marquée par une crise de la morale traditionnelle, dont le succès du surréalisme est la traduction poétique et politique. C'est une recherche de libération et d'abandon dans le plaisir, avec « cette prodigalité folle d'une ville de génie[1679] » dirait Cocteau pour décrire l'atmosphère qui règne alors à Paris. Le pays, au cours de la Belle Époque, est empli d'un débordement de vie, d'un désir de nouveauté tel que l'ont également connu ces « Années Folles ». Mais cette effervescence ne doit pas faire oublier l'évolution plus lente des mentalités.

Qu'ils appartiennent à la société d'avant ou d'après-guerre, les personnages sont donc toujours confrontés à une société en pleine mutation. Et loin de vouloir participer à ces bouleversements, ces hommes, par leur manque d'ambition, font preuve, semble-t-il, d'un certain conservatisme, fort répandu à l'époque. Si Paris et le monde artistique se sont identifiés au mythe de la « Belle Époque » le reste de la société est encore très attaché à « sa hiérarchie sociale, (à) la tradition de ses fêtes civiles et religieuses, son rythme de vie quotidien et saisonnier[1680] ». Une observation qui vaut également pour la société d'après-guerre, car comme le font remarquer nombre d'historiens : « La « grande guerre » n'a pas fait changer d'époque, l'esprit de la France reste le même, avec la crainte du gigantisme de l'innovation, l'attachement à la petite entreprise

1676 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 89.
1677 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 156.
1678 Claude Dauphiné, *Rachilde*, p. 297.
1679 Cité in Germaine Brée et Édouard Morot-Sir, *Histoire de la Littérature Française*, « Du Surréalisme à l'empire de la Critique », p. 17.
1680 Christian et Arlette Ambrosi, *La France, 1870-1990*, Paris, Masson, coll. « Un siècle d'histoire », p. 77.

familiale, la volonté de protection douanière et législative[1681] ». On le voit, loin d'exprimer une position critique vis-à-vis de la société, les protagonistes de Rachilde et de Colette ne font, au contraire, que refléter l'esprit de leur époque. Nous n'avons donc pas affaire à des personnages hors du commun -qui auraient pu se démarquer par des idées visionnaires ou des opinions particulièrement rétrogrades- mais plutôt, à cause du conservatisme et du manque d'ambition dont ils font preuve, à des hommes se tenant à l'écart de toute agitation, choisissant de se laisser porter par les événements. Avant de conclure au conformisme de la littérature féminine, il faut maintenant voir dans quelle mesure Rachilde et Colette s'inspirent de ce traditionalisme.

B) Roman masculin : l'ère des changements

Parallèlement à cette uniformisation chronologique, ce même demi-siècle est marqué par une importante réflexion de la part de la littérature masculine sur la société. Pour témoin de cette évolution des idées, conséquence directe des changements culturels, le changement de perspective qui s'opère concernant l'institution familiale. En effet, avant 1914, la saga des *Rougon-Macquart* (vingt volumes, 1871-1893) d'Émile Zola fait office de référence en matière de roman sur la famille. Il faut cependant souligner que la sphère familiale n'est que le moyen grâce auquel l'auteur a pu installer ses romans dans des milieux différents, celle-ci ne sert en fait que de cadre où se déroule le drame. Les romanciers de cette avant-guerre se sont, en effet, plus souvent intéressés à l'intelligence qu'au cœur humain. Ils se proposent de dépeindre les pensées intimes de héros aux prises avec les devoirs, les passions, les caprices du sort, une tendance que peuvent très bien illustrer les écrits de Marcel Proust et de Abel Hermant[1682]. La position des héros de cette époque est significative ; tous sont, en effet, essentiellement préoccupés de leur destin ou plutôt de leur accomplissement personnel. Ces personnages cherchent leur fortune et leur destin en dehors des cadres familiaux qu'ils désespèrent d'ébranler, et loin de les aider dans leur réalisation, ceux-ci jouent au contraire le rôle d'obstacle.

Un timide changement est pourtant amorcé avec *Thérèse Raquin* (1867) d'Émile Zola. La famille y est, en effet, incarnée par « Mme Raquin, impotente, hébétée », laquelle « n'était pas un obstacle » pour les amants meurtriers -Thérèse Raquin et Laurent- ; « la maison leur appartenait, ils pouvaient sortir, aller où bon leur semblait[1683] ». Mais il faut vraiment attendre la fin du 19^{e}siècle pour que la famille devienne véritablement un sujet de roman, celle-ci étant désormais considérée comme le symbole du monde bourgeois. Il suffit pour cela de lire *Les Nourritures terrestres* (1897) et son fameux « Famille, je vous hais » ou encore *Jacques Vingtras* de Jules Vallès[1684] : pour eux, celle-ci est effectivement un régime cellulaire. Ce début d'intérêt est

1681 A. Nouschi et M. Agulhon, *La France de 1914 à 1940*, Paris, Nathan, 1998, p. 25.
1682 Voir notamment Marcel Proust, *À la recherche du Temps perdu* (1921), et Abel Hermant, *Monsieur Rabosson* (1884), *La Surintendante* (1889), *La Carrière* (1894).
1683 Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 140.
1684 Jules Vallès *Jacques Vingtras*, *L'Enfant* (1881), *Le Bachelier* (1881), *L'Insurgé* (1886).

provoqué par le caractère de plus en plus matérialiste et conservateur de l'institution familiale qui est synonyme de vertu et qui symbolise l'ordre social. Mais ce changement doit surtout être imputé à cet individualisme qui n'a jamais tant porté de fruits que dans la littérature. On peut dire que s'amorce une période de transition où les valeurs familiales et les structures sociales commencent à être menacées de tous les côtés.

La famille va devenir un des sujets les plus débattus au cours de la Belle Époque, à cause notamment de la dénatalité que connaît la France. Il est vrai que sur les plans politique et social cette institution soulève une vive polémique, et certains auteurs -Paul Bourget, Henri Bordeaux, René Bazin- n'hésitent pas à défendre l'ordre familial. Pour les politiques, l'institution familiale est en danger et connaît une crise grave. Tous se plaignent, en effet, que « la société se désagrège, que l'esprit de famille disparaît, que l'homme s'isole et se désintéresse même de ses proches, et que, dans son égoïsme, il tend de plus en plus à se soustraire aux douces, mais lourdes charges qu'impose la création d'une famille[1685] ». Cette virulente dénonciation de l'individualisme que les lois[1686] ont développé dans les mœurs tout au long du 19e siècle est la plus grande menace de ce « modèle normatif puissant où tout écart est considéré comme une dangereuse déviance sociale. Dans ce creuset se forgent les valeurs nécessaires à l'accomplissement individuel, fruit des vertus morales qui ont été inculquées au cours d'un long processus de socialisation[1687] ». Et parce que ce danger est la conséquence d'une législation trop « permissive », l'État devient le principal responsable, qui, à cause de son Code civil, mine l'autorité masculine qui apparaît pourtant à l'époque comme la plus naturelle des autorités. Il est vrai que sous l'effet des attaques incessantes et venant de toutes parts, le législateur a été emmené à adoucir les dispositions légales et à apporter un certain nombre de dérogations au principe de la primauté maritale et de la totale subordination de la femme mariée.

> « La première en date vraiment importante fut celle du 13 juillet 1907. [...] En effet, à partir de cette date, libre disposition de ses gains est accordée à la femme mariée exerçant une profession séparée de celle de son mari. [...] Cette loi faisait très nettement échec au principe de la puissance maritale[1688] ».

En même temps que la loi et la jurisprudence protègent la femme, le législateur n'oublie pas les enfants et de nombreux textes viennent restreindre les droits du père sur sa progéniture.

> « Citons notamment les lois du 19 avril 1898 qui frappe les parents indignes (...), des 24 juillet et 15 novembre 1921 sur la déchéance de la puissance paternelle, des 28 mars 1882 et 20 octobre 1886 sur l'instruction obligatoire et le décret de loi du 30 octobre 1935, puis la loi du 18 février sur l'exercice du droit de correction[1689] ».

1685 P. Larousse, *op. cit.*, article « famille », T.8, 1e partie, p. 75.

1686 On peut notamment citer la loi Waldeck-Rousseau (1884) qui autorise les associations professionnelles et la loi Naquet (1884) sur le divorce.

1687 Martine Segalen, *Sociologie de la Famille*, p. 390.

1688 Kallai Thomas, *La Notion de chef de Famille*, p. 18. Il faudrait également citer la loi du 9 avril 1881, complétée par celle du 20 juillet 1895, qui autorise la femme à se faire ouvrir un livret de caisse d'épargne et à retirer des fonds sans le concours de son mari ; celle du 20 juillet 1886 lui permet de s'affilier, sans l'autorisation du mari, à la Caisse Nationale des Retraites et celle du 6 février 1893 accorde la pleine capacité civile à la femme séparée de corps.

1689 Ibid., p. 19.

À côté de cette menace, un autre péril de nature différente pèse sur la famille et mobilise les énergies, c'est le péril vénérien répandu par la prostitution et dont la crainte est attisée autant par le recours à l'amour vénal que par l'existence d'un corps médical constitué dont le pouvoir ne cesse de croître dans la société. Les débuts du 20e siècle sont donc sensibles à des discours divers sur les multiples origines de la crise de la famille, qu'elle soit engendrée par l'intervention extérieure de l'État qui en mine les fondements, qu'elle soit menacée par l'immoralité de certains membres, notamment la jeunesse ou plus directement par les maladies sexuelles que propagent les prostituées.

C'est au lendemain de la Première Guerre mondiale que cette crise de la famille éclate vraiment. La littérature va, en effet, sonner le glas de la conception de la famille héritée de la bourgeoisie du 19e siècle. Mais loin de n'être qu'un reflet, elle va contribuer à l'éclatement d'un monde où les échelles de valeurs sont terriblement chancelantes, confirmant ainsi les craintes des sociologues. Et c'est tout un mouvement anti-familial qui se fait jour, entre 1920 et 1940, atteignant son apogée en 1933 avec la parution de la première des grandes chroniques de la famille moderne : *Les Thibault* (1933-1940) de Roger Martin du Gard. Dans tous les cas, la famille bourgeoise est désormais peinte en couleurs sombres. Partout c'est la déchéance morale et matérielle ; et la variété des portraits ne vient que du fait que nous sont présentées des phases différentes de cette déchéance qui semble universelle. La littérature du moment donne, en effet, toujours l'impression d'une société sur son déclin qui ne tardera pas à s'écrouler tout à fait. Ces auteurs modernes vont s'appliquer à montrer comment, dans une famille, les destinées individuelles s'entrelacent, dépendent les unes des autres, une interdépendance qui est une riche source d'intrigues. Et nombreux sont les romanciers qui ont fait de la famille le centre principal de leurs œuvres ; François Mauriac avec *Le Nœud de vipères* (1932), Georges Duhamel avec *La Chronique des Pasquier* (1933-1944), offrent le spectacle d'un monde qui meurt. Du cadre de l'intrigue nous passons à la famille comme sujet de discussion. À noter que c'est à la famille d'après-guerre que s'intéressent les romanciers, une petite sphère familiale, de deux ou trois enfants, ce qui permet de plus développer librement des personnalités individuelles, posant ainsi plus de problèmes aux parents. Tous ces clans romanesques témoignent de cette tendance, chez les familles de la haute bourgeoisie surtout, ; l'ambition personnelle -on retrouve ici l'individualisme décrié avant-guerre- est plus forte que le désir instinctif de continuer la race. Si tant de romanciers, voulant peindre un tableau social, ont situé leurs romans dans un milieu bourgeois, c'est qu'ils n'avaient pas d'alternative : la suprématie de la bourgeoisie était tellement complète qu'une chronique de la famille ouvrière était aussi inconcevable. On pourrait pourtant citer *Faux-Jour* (prix Populiste 1935) d'Henri Troyat qui met en scène le milieu populaire à travers la haine d'un fils pour son père.

Mais ce courant contestataire est surtout symptomatique de la crise qui a déchiré la bourgeoisie française dans les quinze années qui ont précédé la guerre, crise d'ordre religieux et

moral qui mettait en cause les fondements et les valeurs de la famille, armature de cette classe sociale. Il est vrai que la période la plus représentée est la quinzaine d'années avant et après la Grande Guerre, période où la suprématie de la bourgeoisie commence à être contestée sur tous les plans, et, partout où l'on regarde, l'impression laissée par ces chroniques est celle d'une société qui penche vers son déclin, qui est crispée sur la défense. Car la famille est menacée, d'abord intérieurement ; le goût pour l'individualisme qui s'était dessiné au cours de l'avant-guerre ne fait que s'accentuer. Les dangers intérieurs retrouvent leur origine dans le refus de certains membres individualistes de cette famille d'accepter sa discipline, car la famille, par sa nature, a toujours demandé des sacrifices. C'est le désir d'une existence plus pure, plus désintéressée qui se manifeste chez les différents rebelles, une fois libérés de leur prison familiale. L'adolescent qui rêve d'une vie plus pure -*Un homme heureux* (1921) de J. Schlumberger et *Le Diable au corps* (1923) de R. Radiguet pour ne citer que ces exemples- et qui, ne la trouvant pas, se révolte, est un thème qui n'a rien d'original ; mais l'assurance du bourgeois, et sa suprématie sociale, donnent à la querelle traditionnelle un ton nouvellement âpre. Le caractère particulièrement conservateur, essentiellement négatif de la bourgeoisie demande une obéissance, une abnégation plus complète que d'habitude. Tous ces bourgeois ont un instinct de la propriété qui se manifeste sous deux formes : celle de la soif des terres et de l'argent. Dans une société essentiellement matérialiste, il n'est guère étonnant que le bourgeois qui, avant tout, veut durer, ait adopté une philosophie conservatrice. Celui qui veut se conformer à ces règles doit renoncer non seulement à l'indépendance mais aussi à tout ce qui est désintéressé -à tout idéalisme. Le résultat d'une telle exigence était inévitablement la révolte. Les chroniques de famille du 20^{e} siècle, sans exception, sont des variations sur un seul thème : le conflit entre l'intérêt du groupe et celui de l'individu. Opposition entre force centrifuge que représente l'Individu et force centripète exercée par la Famille. Il ne s'agit pas d'une simple opposition entre Famille et Individu, mais d'une polarité entre deux forces : celles qui tendent à consolider le bloc familial, et ceux qui travaillent au contraire à sa désagrégation.

C) Évolution familiale, évolution conjugale

Il va de soi que tous ces changements idéologiques ne vont pas sans entraîner des transformations dans les relations au sein du cercle familial. L'intérêt pour cette institution suit et alimente les débats passionnés, et, de ce fait, il n'est pas étonnant de constater que depuis la série des *Rougon-Macquart* jusqu'aux *Hommes de bonne volonté* (le premier volume paraît en 1932), le roman se développe en sagas familiales. Les romanciers d'après-guerre ont, en effet, repris cette polémique, mais, en mettant la famille au cœur des débats, ils ont cherché à analyser les relations qui existaient entre ceux qui justement formaient cette famille. Et il n'est pas étonnant que, symptomatique de cette vision pessimiste, il se crée après-guerre un véritable roman noir de

la famille auquel Mauriac donne son titre symbolique : *Le Nœud de Vipères*. Dans ce roman est mis en scène « un ennemi des siens, dévoré de haine et d'avarice au milieu d'une famille aux aguets, qui attend le moment de la curée[1690] ». Les autres romanciers ne seront pas tous aussi pessimistes que F. Mauriac, mais la plupart présentent des familles désunies. Ainsi Gide a analysé le malaise que créent dans les familles apparemment « normales » trop de sentiments inavoués : il note la méfiance hostile des enfants, les dissentiments camouflés des époux, les déceptions, les rancunes, les mensonges qui font de la famille « une collection d'êtres en partie étrangers les uns aux autres, et qui se cachent quelque chose[1691] ». Aux yeux de Jules Romains, la famille ne constitue pas un « unanimisme » dynamique, accordé à la vie moderne : c'est ainsi qu'il la présente dans *Les Hommes de bonne volonté*. Pour lui, elle diminue l'individu, l'absorbe, tout en stimulant l'égoïsme individuel.

Cette étrangeté, qui caractérise les relations des membres de la famille, est cependant à mettre en rapport avec les changements qui interviennent dans la société d'après-guerre. Ce ne sont pas seulement les conditions matérielles qui sont transformées dans la famille d'après-guerre ; les rôles traditionnels s'y modifient, s'ils ne sont pas renversés tout à fait. Avant tout, c'est l'autorité absolue du père qui est contestée, répercutant ainsi la diminution des pouvoirs paternels organisée par la législation. Et comme le fait remarquer Albert Thibaudet à propos du livre de Jean Cordelier, *Tu honoreras ton père* (1931) : « Le roman contemporain se présente sur toute la ligne comme une mise en accusation des pères par les enfants. Il est éminemment gérontologique[1692] ». Mais ce danger intérieur qui menace la famille jusque dans ses fondements, s'explique par la scission qui s'est faite durant la guerre entre les générations qui se battaient et celles qui demeuraient à l'Arrière. Ces mêmes enfants qui, majeurs à dix-huit ans quand il s'agissait de se faire tuer pour la France, refusent désormais de subir la tutelle paternelle jusqu'à vingt et un ans, une fois rentrés dans la vie civile. La querelle des générations revient ainsi constamment dans les chroniques de famille sous des formes différentes. L'enfant du siècle, grandi au milieu de convulsions universelles, entouré de révolutions politiques et scientifiques est seul, comme les enfants des *Faux-Monnayeurs* (1925), dans un monde où chacun doit porter sa part du fardeau humain, il ne lui est plus possible de s'installer confortablement au milieu des siens, surtout quand ceux-ci continuent à vivre, comme si rien n'avait changé depuis 1914 et exigent qu'il fasse de même. La jeune génération cherche à secouer ce joug, entrant ainsi en lutte contre les pères, au prix de bien des déchirements, des désillusions, mais surtout pour obtenir la liberté. Il faut cependant noter que les refoulements de l'amour apparaissent aussi sous d'autres formes dans le roman français : les clans mère/fils comme *Genitrix* (1923), *Les Hauts Ponts* (1930), ou père/fille avec *Aimée*, *Le Couple*, *Les Hommes de bonne volonté*, unis par des liens incestueux, et toutes les intrigues qui font les beaux jours du théâtre de boulevard. À noter que

1690 François Mauriac, *Le Nœud de vipères*, épigraphe.
1691 Cité in Micheline Tison-Braun, *La Crise de l'Humanisme*, p. 194.
1692 Cité in Raymond Rosier, *Le Couple moderne à travers le roman contemporain*, p. 21.

c'est essentiellement parmi cette jeune génération que l'on va prophétiser avec le plus d'âpreté la mort de la société bourgeoise. Les jeunes intellectuels que l'on a nommés les « non-conformistes des années trente[1693] » font le procès d'un monde qui, à leurs yeux, n'est plus viable. il est significatif que tous insistent sur la nécessité d'une « révolution ».

Un autre danger menace l'autorité paternelle, c'est ce péril qu'incarnent les femmes, à qui le train domestique ne suffit plus, et qui réclament le droit de travailler, ce qui représente une menace réelle pour la vie de famille. D'une manière paradoxale, à cette volonté féminine de changement, les romanciers ont décelé et analysé une mentalité matriarcale à l'arrière-plan du régime patriarcal en déclin. Quel meilleur exemple que la *Genitrix* de F. Mauriac, qui est un symbole de maternité aveugle. Elle incarne l'espèce, qui dévore en même temps qu'elle crée, cherchant à prolonger cet état de symbiose prénatal qui existait entre elle et son fils. Colette a elle aussi remarqué cette tendance dévoratrice de la maternité :

> « J'ai parfois voulu écrire l'histoire d'une progéniture dévorée, jusqu'aux os, par ses géniteurs. Je pourrais fondre ensemble Mme Lhermier, par exemple, qui cousit sa fille à ses jupes [...]. J'emprunterais quelques traits à Albert X... victime passionnée, ombre inquiétante de sa mère [...]. Ils sont beaucoup, je n'aurais que le choix. Seulement Mauriac a déjà fait *Genitrix*[1694] ».

C'est cet esprit de *Génitrix* qui est, aux yeux des romanciers, responsable de l'étouffement des familles, et la première manifestation de cette tyrannie matriarcale est l'indiscrétion de la communauté familiale. Cette promiscuité d'êtres qui ne se sont pas choisis, qui se heurtent sans le vouloir, ne serait supportable que si le régime familial permettait une certaine distance. Mais l'esprit de *Genitrix* arrête, ou empoisonne de remords, toute tentative de développement autonome et fait du mensonge une nécessité. Sans doute convient-il de citer ici *Thérèse Desqueyroux* où la famille est « cette cage aux barreaux innombrables et vivants, cette cage tapissée d'oreilles et d'yeux[1695] ». En cette époque d'effervescence économique où la routine bourgeoise paraît un péril national, on l'impute volontiers aux femmes : « Femme, femme, le mal n'existe pas ! C'est vous qui le créez, c'est vous qui lui donnez la puissance mauvaise, parce que vous le craignez, parce que vous acceptez qu'il soit[1696] ». Philippe Hériat, *L'Innocent* (prix Renaudot 1931), *Les Enfants gâtés* (prix Goncourt 1939), Charles Braibant, les accusent aussi, à travers leurs romans, d'étouffer les initiatives, de dévitaliser la race. Et il est intéressant de noter que si, avant guerre, la femme incarnait pour Charles Maurras et les conservateurs d'avant-guerre l'individualisme, elle est désormais devenue le symbole du traditionalisme bourgeois.

Il ne faut pas oublier qu'au cœur du problème familial se trouve mis en cause celui du couple dont l'image ne résiste pas au changement. Voilà un problème nouveau dans la littérature car, comme le rappelle Raymond Rosier :

1693 Voir J.-L Loubet del Bayle, *Les Non-Conformistes des années 30*, Seuil, 1969.
1694 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 596-597.
1695 François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Grasset, 1927. p. 77.
1696 Martin du Gard, *Les Thibault*, T.1, « L'Été », 1936. p. 613.

> « Ce n'est qu'au début du XXe siècle que la littérature se mit à creuser les divers problèmes posés dans les rapports conjugaux, en particulier le problème de l'amour ; le XIXe siècle avait accordé une importance démesurée à l'intelligence : la majorité des œuvres était soit finaliste, soit déterministe[1697] ».

Il est vrai que ce sont les conflits nés de l'amour plus que du mariage qui ont intéressé les littérateurs d'avant-guerre. Si l'on en parlait c'était plutôt pour traiter de conflits qualifiés d' « extérieurs » au couple : adultère, amours extra-conjugales venant semer le trouble dans les foyers. Et si l'on doit définir le couple d'avant-guerre, c'est par l'admiration de l'épouse pour son mari que celui-ci se caractérise, admiration de principe cependant, non fondée sur la réalité, et par le devoir de cette mère qui était de transmettre à ses enfants cette admiration, cette dévotion qu'ils doivent avoir eux-mêmes pour leur père[1698]. Pour l'épouse de l'ancienne génération, le mari demeurait la mesure du monde et il ne s'agissait pas de simplement adapter ses gestes et paroles aux siens mais de lui vouer un véritable culte, un comportement que reflète assez bien la deuxième épouse du héros de *Climats* (1928) d'André Maurois. Une harmonie qui apparaît comme un besoin essentiel pour le maintien de l'ordre, le couple satisfaisant ainsi l'idéal religieux et la nécessité sociale, et qui repose surtout sur l'équilibre des rôles traditionnels, « le père commande.... la femme épargne[1699] ».

À cette conception traditionnelle du couple assise sur des impératifs économiques et sociaux et sur une relation dominant/dominée, va se substituer au 20e siècle l'idée du couple comme entité fondamentale et constitutive d'un nouvel ordre social fondé sur la liberté de l'individu. À partir de là, les romanciers se sont aperçus que la vie conjugale n'était pas ce courant monotone et continu jusque-là décrit, mais un fleuve puissant fait de luttes, de souffrances accumulées. C'est ainsi que va naître, en cette après-guerre, le roman de la haine conjugale. Ainsi André Gide réclame dans *L'École des femmes* (1929), *Robert* (1930), *Geneviève* (1937) l'affranchissement de l'homme aussi bien que de la femme par rapport à la famille et dénonce le fait que amour et mariage ne se rencontrent que rarement. Mais ce qui est une des causes essentielles de la mésentente conjugale, c'est l'irréductibilité des caractères qui va jusqu'à faire naître dans l'esprit d'un des conjoints l'idée de meurtre, comme chez Thérèse Desqueyroux. Dans nombre d'œuvres, comme celles de Jacques de Lacretelle ou François Mauriac, c'est souvent la femme qui veut s'échapper de cette impasse qu'est le couple. Mais cette nouvelle conception du mariage ne va pas de soi dans la mesure où les deux sexes abordent cette institution avec une conception très différente de l'existence, l'un -l'homme- avec des traditions familiales à respecter, l'autre, -la femme- avec son simple désir de vivre le plus pleinement possible. Deux conceptions de l'existence qui s'affrontent et qui reflètent une sorte de mal de siècle anti-familial.

2) Cette cellule ordonnée qu'est la famille...

1697 Raymond Rosier, *Le Couple moderne à travers les romans contemporains*, p. 21.
1698 Voir *La Nuit d'orage* de Georges Duhamel (1928), *Silbermann* de J. de Lacretelle (prix Fémina, 1922).
1699 Henry Bordeaux, *Le Foyer*, Paris, Flammarion, 1937, p. 32.

A) Organisation d'avant-guerre

Au vu de ce rapide aperçu de cette évolution des idées qu'inspire le cercle familial chez les littérateurs, il convient maintenant voir comment se situent Rachilde et Colette par rapport à ce courant. Une première remarque s'impose : à aucun moment de leur carrière romanesque, en effet, ces femmes de lettres ne changent leur point de vue sur cette institution. Quel que soit le milieu dans lequel évoluent les personnages, la sphère familiale apparaît toujours comme cadre de l'intrigue ; à aucun moment, en effet, celle-ci ne devient l'enjeu ou le centre d'intérêt de leurs romans. Pareille constatation tend à faire de ce corpus l'illustration et le témoin de la société d'avant-guerre, bien que ces œuvres couvrent près de soixante ans. Sans doute faut-il voir dans ce décalage chronologique, une conséquence de l'omission de tout conflit qui, en ne faisant intervenir aucune rupture, permet de mettre en lumière cet esprit conservateur déjà souligné précédemment. Ce choix contextuel permettait également à Rachilde, comme à Colette, d'échapper à cette problématique à la mode durant l'entre-deux-guerres qui est celle de l'individualité contre le groupe. En effet, nous ne devons pas attendre de conflit entre les générations ou de rébellion contre l'autorité familiale, les personnages ne manifestant, en effet, aucune volonté d'affirmer leur personnalité. Une indifférence qui ne peut que confirmer ce manque d'ambition caractérisant la majorité de ces hommes, et révéler que leur trait dominant est ce profond attachement à la sphère familiale dont ils représentent le centre. On pourrait cependant croire que cette perpétuation de la mentalité d'avant-guerre est le résultat d'un choix révélateur d'une immaturité masculine puisque à aucun moment l'autorité familiale n'est rejetée ou seulement contestée.

Et c'est bien la situation familiale d'avant-guerre que l'on retrouve dans les romans de Rachilde et Colette : une famille dotée de pouvoirs encore puissants qui occupe une place centrale et régit l'existence de ses membres. Claude Dauphiné, dans son essai *Rachilde*, a également souligné l'importance de cette institution et a résumé la position de cette romancière ainsi : « La famille n'aime pas ; elle se sert du masque de l'amour pour établir des chaînes et les maintenir[1700] ». Le rôle de la famille réside effectivement dans un pouvoir décisionnel sur l'individu qui doit se plier à sa volonté. Cette idée se retrouve dans cette réflexion d'Henri Dormoy inspirée par l'édredon couvrant le lit de la grand-mère de Zinette : « Ce formidable édredon rouge (...) avait l'air de vous crier : on ne passe pas, je suis la barricade, molle mais épaisse, qu'on ne doit jamais franchir, je suis la famille[1701] ». La famille intervient dans les grands choix de l'existence des personnages, sans que leur avis ne soit jamais demandé, laissant de ce fait peu de prise au Destin. Elle choisit le mode d'éducation des personnages ; ainsi le tuteur des frères de Fertzen, leur oncle, à la mort de leurs parents, envoya Reutler « d'abord au

1700 Claude Dauphiné, *Rachilde*, p. 291.
1701 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 215.

séminaire, sans s'inquiéter le moins du monde de (ses) penchants naturels » et confia l'éducation de Paul-Éric « aux domestiques de la sous-préfecture[1702] » ; quant à Duvet d'Ange, son « père (lui) a fait donner une belle éducation[1703] » ; pour Henri Dormoy, « Ce que nous désirons, mon mari et moi, c'est non pas de faire de notre fils un grand savant mais un être raisonnable[1704] ». Quant à Sylvain d'Hauterac, il est confié aux soins d'Étienne Culoux, et Hauterac père lance au précepteur : « Ce que vous lui enseignerez de la religion, je me charge de le lui faire oublier[1705] ». Les personnages de Colette sont soumis à la même autorité ; ainsi Chéri, est mis au collège : « Il n'y croyait pas. Il défiait toute geôle et s'échappa[1706] » ; Phil se plaint qu'il « faut avoir l'air [...] d'aimer une carrière » pour ne pas désoler ses parents, parents qui l'ont « promis à la mécanique et aux applications de l'électricité[1707] ». Et Maurice de Saulérian ressent ce poids de la famille : « Ces gens, qui ne pouvaient pas avoir besoin de son talent, avaient le désir secret de faire de son triomphe une œuvre commune[1708] ». Étienne Culoux est « destiné, un temps, à la prêtrise[1709] ». Jean Farou, demande à son père : « Tu me laisserais... partir... m'éloigner ?[1710] », puisqu'il rêve de partir en Amérique du Sud.

Un autre grand événement de l'existence dans lequel la famille intervient, est le choix matrimonial de ces hommes. Tous les mariages doivent se faire avec son accord. Ainsi Sylvain d'Hauterac, voulant épouser Grangille, se voit menacer par son père : « Tu n'épouseras pas ta bâtarde, ni maintenant, ni plus tard, ou je te ferai interdire[1711] ». Henri Dormoy est contraint d'épouser sa cousine, même si celui-ci est contre l'institution du mariage : « Vous êtes tous des hypocrites [...] ! Et pourquoi donc naissons-nous tous [...] avec des sens, des appétits très à côté de votre sacro-sainte institution du mariage ? [...] Mais vous me rendez enragé avec vos pudeurs, vos sentences, votre justice aveugle et vos petites vertus à compartiments secrets ![1712] » . Une obligation qui représente « la plus terrible leçon donnée par la famille à un jeune homme[1713] ». Il en va de même pour Jacques Silvert qui, même s'il aime Raoule de Vénérande, n'entend pas l'épouser : « Je refuse de me réhabiliter, même à ce prix-là[1714] ». Et s'il accepte finalement d'épouser Raoule, c'est parce que sa sœur réussit à le raisonner : comme cela, dit-il, « Je pourrais punir ses anciens amants quand j'aurai le droit d'être honnête[1715] ».

1702 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 119-120.
1703 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 90.
1704 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 11.
1705 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 31.
1706 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
1707 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 312 et p. 324. À cette même page il est question de « *quelques plaisanteries sur la « vocation » de Phil* », à noter les guillemets.
1708 Rachilde, *Le Mordu*, p. 22.
1709 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 27.
1710 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 689.
1711 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 137.
1712 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 77-78.
1713 Ibid., p. 66.
1714 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 135.
1715 Ibid., p. 153.

Force est de constater que c'est dans l'œuvre de Colette qu'est le plus mise en lumière cette puissance familiale. C'est la mère de Chéri qui organise le mariage de celui-ci avec Edmée, la fille de Marie-Laure, une autre demi-mondaine : « Marie-Laure et Mme Peloux [...] se peignent au-dessus de (son) contrat[1716] ». L'union d'Alain et Camille est également un mariage arrangé, sur fond d'accords financiers entre les Amparat-de-la-soie et les machines à laver Malmert[1717]. D'ailleurs l'idée de divorce amène Alain à réfléchir aux conséquences financières : « Il y a encore le côté embêtant -je veux dire le point de vue famille qui se confond avec le point de vue commercial[1718] ». Minne et Antoine semblent s'être également mariés sur les conseils de leurs parents respectifs, afin de cacher le fait que Minne a, une nuit, découché : « Épouse Antoine, ma chérie : il t'aime et tu ne peux guère en épouser un autre[1719] ». Il semble également que la fréquentation des familles de Phil et de Vinca ne soit pas innocente, et les conversations tournent souvent autour de ce sujet : « unir Philippe à Vinca[1720] », même si le père de Phil fait remarquer : « Elle ne pèsera pas très lourd, la dot de la petite Ferret -Vinca-[...] à l'époque où nous vivons[1721] ». Max a été marié par sa mère, puisque celle-ci « voudra encore une fois (le) marier »[1722], et au début de *L'Entrave*, « il a dû se marier vite, lui[1723] ».

On peut sans doute parler de réelle symbiose entre ces personnages et la sphère familiale dans la mesure où ceux-ci paraissent incapables de la quitter ou même de trahir ses intérêts par une action, une initiative de leur part. Duvet d'Ange ne veut pas courir le risque d'une aventure avec la baronne Deslinières qui entend l'enlever pour un voyage en Italie, celui-ci refuse : « J'ai à Paris une mère qui m'attend tous les soirs et je ne peux pas l'oublier[1724] » ; de la même façon Chéri marié, refusera de s'enfuir avec Léa[1725]. Étienne Culoux, refusa de « prononcer ses vœux » pour devenir prêtre, ce qui lui attira les foudres de sa famille et, malgré « ses diplômes[1726] », il demeure dans la propriété familiale. Henri Dormoy a la tentation un moment d'échapper au mariage en s'enfuyant avec son précepteur : « Je me ferai rendre des comptes de tutelle, parce que j'ai dû hériter de mon grand-père, et nous irons au bout du monde... libres, tout à fait libres[1727] ». Il renoncera cependant à ce projet pour épouser sa cousine. Maurice de Saulérian, malgré son existence dissolue, va répondre au souhait de sa mère et faire « un mariage riche », en épousant la nièce de son éditeur qui a trois cent mille francs de rente[1728]. Il lui écrira

1716 Colette, *Chéri*, T.2, p. 34.
1717 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1006.
1718 Ibid., p. 1112.
1719 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 745.
1720 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 324.
1721 Ibid., p. 355.
1722 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 875.
1723 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1027.
1724 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 179.
1725 Colette, *Chéri*, T.2, p. 90-91.
1726 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 27 : « *Lorsque Étienne revint du séminaire, (...) elles* (ses sœurs) *l'attendirent au grand portail (...) et l'invectivèrent d'une manière affreuse. Clémence l'appela* renégat, *Hermence cracha et pleura dans son mouchoir, dont elle lui barbouilla le visage, Hortense, toute dressée sur ses ergots, lui lança de la cendre aux cheveux* ».
1727 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 79.
1728 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 21 et p. 316.

pour la rassurer : « Je vous donnerai une fille qui sera selon votre cœur[1729] ». Une attitude que l'on retrouve également chez les personnages de Colette. Max brave l'autorité maternelle en voulant épouser Renée, divorcée et comédienne, ce qui lui attira les foudres de sa mère : « Ma mère a bien crié un peu, mais je la laisse faire. [...] Tu feras sa conquête[1730] », mais il se pliera vite à sa volonté car il est marié peu de temps après. Phil, s'il cache sa liaison avec Mme Dalleray, c'est qu'il n'entend pas « partir, aller retrouver cette dame [...]. L'annoncer à (ses) parents », car, comme il le dit lui-même à Vinca : « Je ne commettrai aucune de ces sottises[1731] ». Autre personnage respectueux des règles, Lucien Girard se plie à la volonté de son père : « pour complaire à la manie de son père », « il devait se préparer à la diplomatie par quelques études techniques[1732] ». Et lorsque le marquis de Valerne entend engager Lucien Girard pour des recherches généalogiques, celui-ci demande d'abord l'accord du père : « Une entrevue avec le père de Lucien lui avait suffi[1733] ». Toni essaie également de jouer les rebelles, en fuguant et en tentant de se suicider au véronal dans une chambre d'hôtel. Sa mère le retrouvera et il sera « dépêché par Marianne sur une petite Alpe suisse[1734] » sans que soit opposée à cette décision une quelconque résistance. Cette tutelle omnipotente de la famille et cette absence de réaction de la part de ces hommes tendent à justifier le caractère passif et faible que suggérait jusque-là leur comportement. En se laissant ainsi dicter leur conduite par cette autorité supérieure, les personnages se trouvent de ce fait dégagés de toute initiative et de responsabilité.

B) Le mariage, un métier d'homme

La sujétion à cette autorité dépasse cependant le simple cadre de la sphère familiale car, une fois que l'homme se trouve dégagé de celle-ci, il tente de reproduire au mieux les modèles sociaux et familiaux qui lui ont été inculqués, « parce qu'il a toujours vu maman trembler devant papa[1735] ». Une imitation si scrupuleuse que l'on peut véritablement parler de stéréotype, tel est en effet le comportement masculin type d'avant-guerre que tous ces personnages suivent, sans prendre en compte les éventuelles évolutions de la société et des mœurs. Là encore, nous retrouvons les comportements masculins de la Belle Époque ; ainsi il ne faut pas croire que l'attitude conjugale autoritaire soit exceptionnelle car, comme le fait remarquer Zeldin, le mariage est avant-guerre plus considéré « sous l'angle d'une responsabilité morale d'une grande dignité que sous celui des relations charnelles[1736] ». Il est intéressant de noter que ce regard porté sur le mariage n'évoluera pas avec le temps, la question d'individualité ou même de sentiments n'intervient jamais pour remettre en question ces responsabilités. C'est bien de responsabilités

1729 Ibid., p. 170.
1730 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 923.
1731 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 363.
1732 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 113.
1733 Ibid., p. 183.
1734 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 158.
1735 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1111.
1736 : Th. Zeldin, *Histoire des passions françaises*, « Ambition et Amour », T.1, p. 374.

qu'il s'agit car, en acceptant de devenir chef de famille, l'homme prend une nouvelle importance sociale, en « héritier âprement résolu à jouir des biens que lui destinent [...] les lois humaines[1737] ». La place qu'il ne pourrait obtenir par son seul mérite, il l'obtient grâce aux institutions, et c'est sans doute pour cette raison que, en dépit de son mariage d'argent, Chéri « vanta le mariage[1738] ». L'institution leur conférait le principe d'ordre et de force, un principe que F. Gontier définit ainsi : « Les valeurs de ce monde masculin s'appuient largement sur [...] la morale, le devoir et l'idéal -autant de systèmes profondément enracinés dans la culture, sur lesquels se fonde l'ordre bourgeois et qui le perpétuent[1739] ». Il semble que toute l'ambition de ces personnages réside dans cette autorité, une autorité à laquelle ils s'entraînent depuis tout petits. Ainsi Sirocco jouant au petit couple avec Mary, lance les six sous de rigueur au passeur, « sentant toute son importance de chef de famille[1740] ». Phil s'essaie également à l'autorité conjugale avec Vinca : « Aussi c'est ta faute [...]. Tu ne réponds rien... Alors, moi, je m'emballe, je m'emballe...[1741] », et Alain devant sa femme « voulut la regarder sévèrement[1742] ». Il semble que le mariage soit l'occasion pour ces hommes d'asseoir leur autorité, puisqu'ils cherchent à se conformer à l'image archétypale du mari qui est « de représenter la famille ou de la diriger dans ses rapports avec le monde extérieur et par là d'assurer sa conservation et son développement.[1743] ».

Cette attention avec laquelle ils modèlent leur attitude sur des normes sociales est confirmée par le choix de leur épouse qui se trouve être plus jeune qu'eux. Pour que l'époux puisse asseoir son autorité, il faut que son épouse fasse preuve de « soumission et (de) docilité[1744] », une qualité qu'apprécient, nous l'avons vu, les personnages de Rachilde et de Colette. Et nous retrouvons là la traditionnelle relation conjugale dominant/dominée qui est celle d'avant-guerre, car il est communément admis qu'une femme plus jeune « ne (peut) guère [...] tenir tête[1745] » à son mari. Une tendance qui se remarque aussi bien dans les romans de Rachilde que dans ceux de Colette. Sylvain d'Hauterac a deux ans de plus que sa maîtresse Grangille ; à leur première rencontre il est un « garçon de vingt ans » et elle, « une fille de dix-huit ans[1746] ». Sur ce modèle se calque le ménage de Léon Reille qui a « vingt-deux ans » et Missie qui n'en a que « vingt[1747] ». Antoine et Minne offrent trois ans de différence ; « On a vu, [...] des choses plus ridicules que des fiançailles à longue échéance entre un garçon de dix-huit ans et une jeune

1737 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 319.
1738 Colette, *Chéri*, T.2, p. 58.
1739 Fernande Gontier, *La Femme et le couple dans le roman, 1919-1939*, p. 48
1740 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 107. Voir également p. 113 où Siroco l'appelle « *ma petite femme* ».
1741 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 348.
1742 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1070.
1743 Dr Louis Seraine,*e la santé des gens mariés ou Physiologie de la génération de l'homme*, Paris, E. Savy, 1865. p. 112-116.
1744 Th. Zeldin, H*istoire des passions françaises*, « Ambition et Amour », T.1, p. 352.
1745 Ibid., p. 352.
1746 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 104 et p. 112.
1747 Rachilde, *La Jongleuse*, respectivement p. 13 et p. 34.

fille de quinze[1748] », se dit Antoine au moment de demander la main de sa cousine. Chéri est également plus âgé que sa jeune femme, de près de six ans : « Dix-neuf ans, c'est prodigieux, s'exclame-t-il, sais-tu que j'en ai plus de vingt-cinq ?[1749] », comme Michel, dont la femme, Alice, a « trente-sept ans », ce qui la fait six ans plus jeune que lui[1750]. Mais les disparités peuvent être encore plus grandes, Maurice de Saulérian a « vingt-sept ans » alors que sa fiancée Nonette a « quinze ans[1751] »! Le baron de Caumont est présenté comme "un monsieur de quarante ans" alors que sa femme Mary n'en a que « dix-huit[1752] ». Déjà le père de cette dernière, le colonel Barbe s'est marié tardivement, car « malgré ses quarante ans » il a épousé une femme de « vingt-huit ans[1753] ». Quant au couple d'Herbert et de Marianne, la différence d'âge est également importante : « C'est vrai qu'elle a trente-cinq ans. L'âge où une femme ne sait pas qu'il faut [...] dire non à un homme de... notre âge. C'est pourquoi une honnête femme vous détériore un homme de cinquante ans[1754] ». Quant à Alain et Camille, il semble que tous les deux aient le même âge. Il est cependant des couples pour qui ces informations ne sont pas données, comme pour Hauterac père et sa maîtresse Joana ou encore pour Farou et Fanny. À noter que très peu de couples présentent des hommes plus jeunes que leur épouse ; on ne compte, en effet, que Raoule de Vénérande qui a vingt-cinq ans, « un an de plus que[1755] » son mari, Jacques Silvert, et, toujours dans l'œuvre de Rachilde, Henri Dormoy dont la cousine a « deux ans de plus que[1756] » lui. Colette ne présente que le couple Jean et Renée Néré, la narratrice pensant à son âge « si jeune[1757] ». En dominant ainsi une femme plus jeune qu'eux, ces hommes entendent sans aucun doute assouvir sur le plan social leurs aspirations démiurges. On comprend mieux pourquoi ils attachent tant d'importance à l'innocence et à la douceur de caractère de leur future épouse, ils entendent en effet créer et former la personnalité de celle-ci suivant leurs propres critères et leurs propres goûts. À aucun moment la nature féminine n'est prise en compte dans les desseins de ces personnages, et l'on peut se demander si leur méconnaissance de la femme ne traduit pas plutôt la volonté délibérée de préserver leurs stéréotypes. Il est sans doute opportun de citer Marcelle Biolley-Godino qui remarque que « le cliché de l'homme fort a résisté à l'usure des siècles, car l'homme aime penser la femme comme une créature touchante, terrifiée par la vie, ayant besoin d'un protecteur, de préférence d'âge mûr, même s'il est totalement asservi

1748 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 721.
1749 Colette, *Chéri*, T.2, p. 47.
1750 Colette, *Duo*, T.2, p. 1125 ; p. 1154 Michel remarque : « *il n'y a que six ans de différence entre nous* ».
1751 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 297 et p. 316.
1752 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 191 et p. 203.
1753 Ibid., p. 23.
1754 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 114.
1755 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 55.
1756 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 15.
1757 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1089.

par une jeune femme[1758] ». Ainsi « Lucienne Morin, (Mme Henri Dormoy), après deux ans d'apprentissage de la vie parisienne, devint une personne qu'on pouvait sortir[1759] ».

Une autre manière de maintenir leur épouse sous la coupe de leur autorité : la dépendance financière. Rares sont, en effet, les femmes mariées qui travaillent ; on ne peut guère compter qu'Alice dans *Duo*[1760] et Edmée dans *La Fin de Chéri*[1761], la plupart sont comme Minne, des femmes cantonnées aux soins de la maison, « jusqu'à midi, elle sera seule [...] à regarder la couleur du temps, à vérifier, d'un index pointu, le balayage des petits coins[1762] ». En subvenant ainsi aux besoins du ménage, ces hommes perpétuent encore une caractéristique de l'homme puissant qui est cette fonction nourricière. Cependant cette image de l'homme nourricier est quelque peu dépréciée dans la mesure où, d'une part, la majeure partie de ces personnages n'exerce aucune profession : ils profitent seulement de la fortune familiale ou de la dot de leur femme. Quant à ceux, d'autre part, qui ont un emploi, la fonction qu'ils occupent est souvent mesquine -Antoine est comptable, Lucien Girard secrétaire- et leur absence d'ambition tendent à révéler une aspiration à la sécurité plus qu'un esprit de conquérant : une image du "rond-de-cuir" que Maurice Barrès traite dans *Les Déracinés* de « demi-mâles[1763] » et qui dégrade encore davantage l'image du chef de famille.

Et c'est ce même souci de bien remplir ses fonctions qui se retrouve dans l'attitude adoptée par l'homme lorsqu'il est père. Là encore nous retrouvons l'image du père telle que la véhiculent les textes d'avant-guerre, une représentation qui d'ailleurs ne varie pas non plus jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale. Le philosophe Alain, en effet, définit la fonction paternelle dans *Les Sentiments familiaux* en 1927 par le fait que le père représente le pouvoir : « Il exerce cette ingrate fonction, toujours mal comprise, qui n'a point de droit d'aimer, ni de plaire, et qui porte la charge de vouloir toujours sans jamais choisir[1764] ». Avec les analyses précédentes, nous avons vu que Rachilde et Colette représentaient le père comme un homme distant et quasiment absent face à ses enfants. Être père est donc une fonction supplémentaire pour l'homme qui tente de s'en acquitter consciencieusement, car le père, « c'est la puissance enchaînée par soi, mieux, par son étendue ; c'est l'ensemble des choses pesantes, et une sévérité des choses accomplies[1765] ». Celui-ci a donc en charge de choisir la scolarité et la carrière de sa progéniture, et en matière de carrière, il investit l'enfant d'une mission importante, lui demandant de réaliser souvent ce que lui-même n'a pas été en mesure de concrétiser. Alain ne manque pas de revenir sur ce point : « Un des traits du père est qu'il voudrait son fils aussi exact, aussi sérieux, aussi positif que lui-

1758 Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, p. 100.
1759 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 106.
1760 Colette, *Duo*, T.2, p. 1130 : « *Je dessinais, vaguement, des costumes* ». Voir également p. 1148 : « *Alice dessinait, coupait des robes, vendait quelques idées de décoration et d'ameublement* ».
1761 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 494 : « *Elle est bien pressée de se coucher... Ah! oui, il faut qu'elle soit à son hôpital à neuf heures, demain matin* ».
1762 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 756.
1763 Maurice Barrès, *Les Déracinés*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 86.
1764 Alain, *Les Sentiments familiaux*, p. 41.
1765 Ibid., p. 38.

même[1766] ». C'est ce regard de juge que nous avons noté chez tous les personnages de Rachilde et de Colette. Et si l'enfant incarne les espoirs du père, il peut également devenir une grande source d'humiliation pour celui-ci, parce qu'il n'a pas été librement choisi, particulièrement si c'est une fille. Le père est censé l'aimer indépendamment de ses mérites, mais cela contredit les règles de la raison qui dominent l'univers paternel. Il semble que les personnages de Rachilde et de Colette soient incapables de surmonter leur frustration.

Cette situation n'est cependant pas le seul fait de l'absence de volonté que nous avons remarquée, elle est surtout due aux nouvelles caractéristiques que la société industrielle impose à la famille, mais plus particulièrement au père, et ce, dès le milieu du 19e siècle. Elle contraint, en effet, les hommes à travailler toute la journée hors de chez eux, réduisant considérablement les contacts entre les pères de famille urbaine et leurs enfants. Une situation qui explique pourquoi le père de Phil appartient à ces « parents-fantômes[1767] » qui peuplent le second plan du *Blé en herbe*. Le père devient véritablement un personnage lointain, et la famille s'organise en son absence ; aussi comprend-on mieux pourquoi la cellule familiale semble s'être construite autour des relations mère/fils. Alain dira d'ailleurs que dans la famille, la mère et l'enfant, « voici le vrai couple, et le modèle de toute société[1768] », le père n'est plus qu'un étranger venant troubler ce tête-à-tête. Une complicité qui peut, comme chez Herbert d'Espivant, inspirer de la jalousie ; Julie de Carneilhan lui fait remarquer que « la ressemblance entre Toni et sa mère est telle que tu dois la supporter assez mal[1769] ». C'est sans doute la raison pour laquelle le fils se range du côté de la mère lorsque celle-ci est en conflit avec le père. Invisible, son autorité se vide de toute justification, n'ayant plus d'autre fonction que répressive et c'est ce seul modèle qu'il a à lui offrir. On a vu quelle image dégradée du chef de famille ces personnages offraient. Mais le père paraît d'autant plus étranger au fils qu'ils vivent dans des mondes différents. Le père évolue dans un univers d'où l'enfance et les règles d'affection qui le régissent sont exclues, alors que la mère demeure avec l'enfant dans cet autre monde ordonné par l'affection et où les choses peuvent s'obtenir par des demandes et des supplications, ce qui explique pourquoi « l'enfant se trouve plus éloigné du père que de la mère par les pensées[1770] ». Cependant le fils souhaite gagner l'affection de son père mais celui-ci est trop exigeant ; aussi copie-t-il la mère en obéissant à son père, mais la sévérité et l'impatience de ce dernier font qu'il ne peut l'admirer. Au vu de cette situation, il semble que l'homme se retrouve isolé au sein même du cercle familial.

C) Un idéal en miettes...

1766 Ibid., p. 43.
1767 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 320.
1768 Alain, op. *cit.*, p. 29.
1769 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 135.
1770 Alain, op. *cit.*, p. 42.

Dans son essai, *L'Homme-objet chez Colette*, Marcelle Biolley-Godino remarquait que « les hommes ont souvent une conception « chrysalienne » du monde[1771] », ce qui explique le comportement jusque-là observé chez ces personnages et confirme ce refus de sympathiser avec les autres hommes. Ils ont du mal à se constituer un environnement stable -une chrysalide- dans la mesure où ils ont à lutter contre les forces centripètes que représente la société. Mais cette volonté de former une cellule où se satisferait ce déterminisme intérieur, pourrait conférer à ces hommes une dimension héroïque dans la mesure où ils ont à lutter contre une société en mutation qui menace plus que jamais cette image de l'éternel masculin. Pourtant ceux-ci ne relèvent pas le défi, n'ayant aucun goût pour la lutte ; celle-ci s'annoncerait de toute façon vaine puisque ce rêve patriarcal est sapé par les acteurs mêmes de la famille. La première force contraire que rencontrent ces hommes, c'est leur épouse. Jusqu'à présent ils pensaient avoir une réelle influence sur elles, comme Alain a le sentiment d'avoir une autorité certaine sur sa femme, car après leur mariage, celle-ci s'adoucit : « Camille jurait moins en voiture, perdait quelques âpretés de langage[1772] ». Quant à Chéri, c'est lui qui dirige les travaux de leur futur hôtel particulier, consultant « peu sa jeune femme, bien qu'il fît parade, pour elle, de son autorité[1773] ». Mais ce sentiment de puissance va plus loin encore : Herbert compare ni plus ni moins sa femme à une « statue (qui lui) voulait du bien, en outre, beaucoup de bien, trop de bien, j'ai vu tout ça facile, agréable, sans fin, enivrant[1774] ».

À noter que ces femmes ne brandissent aucune revendication féministe ou carriériste et n'ont pas, comme les héroïnes de Marcelle Tinayre, à subir « les fatalités de (leur) éducation ; en cultivant (leur) intelligence, on (les) avait désintéressées des soins du ménage[1775] ». Ces personnages ont seulement affaire à des femmes déterminées à arriver à leurs fins, et il ne faut pas croire qu'elles vont renoncer facilement à leurs prérogatives. Les romans font état de nombreuses querelles entre les époux au terme desquelles les hommes perdent définitivement toute autorité. Dans *La Marquise de Sade*, le baron de Caumont, devant les sommes que sa femme dilapide au casino, « brava ses colères, retrouvant ses dignités d'époux devant l'argent perdu. [...] Le jour où il lui répondait par une menace, elle quitta Bade[1776] ». Mais bien vite, « se sentant pour toujours débordé, ayant cédé lâchement en une minute de rage amoureuse, (il) perdait auprès de (Mary) tout son ascendant[1777] ». Sylvain d'Hauterac dispute également son rôle de chef de famille à Grangille, au moment de s'enfuir avec elle à Paris, car elle entend partir avec son corbeau : « Je fis une scène. Grangille me répondit quelques phrases aiguës, d'un ton péremptoire. [...] Elle dirigeait déjà notre futur ménage en lui donnant toute la tournure d'une

1771 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit.*, p. 87.
1772 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1075-1076.
1773 Colette, *Chéri*, T.2, p. 48.
1774 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 139.
1775 Marcelle Tinayre, *La Rançon*, Paris, Calmann-Lévy, 1894, p. 62.
1776 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 220.
1777 Ibid., p. 239.

ménagerie[1778] ». Plus tard, il avoue qu'elle « dirige à présent (son) existence[1779] ». Ce comportement paraît héréditaire, dans la mesure où son père avait déjà cédé à son épouse, en faisant « ses trente-six volontés comme un nigaud », puis en se laissant « dorloter » par sa maîtresse Joana ; « Mon père finissait par céder[1780] », remarque Sylvain. Ce genre de lutte ne se trouve que dans l'œuvre de Rachilde, car dans les romans de Colette, on ne peut guère compter qu'Antoine qui tente de reprendre un certain ascendant sur sa femme. Ainsi au cours d'une querelle, il lui ordonnera comme à une enfant : « Va-t-en dans ta chambre ! » puis la fera suivre par un détective privé[1781] pour savoir si elle le trompe. Alain tente également, bien que timidement, de conserver quelque autorité sur sa femme : « Mais quelle... mais quel culot ! Elle me croit mort ? Ou bien elle trouve tout naturel de se balader toute nue ? Oh ! mais ça changera...[1782] ». Rien ne change véritablement puisque c'est Camille qui dirige les travaux de leur future maison, et Alain l'écoute « donner des ordres aux peintres chanteurs, aux électriciens distants. Elle l'interrogeait (Alain) d'une manière générale et péremptoire[1783] ».

La prise de conscience de leur impuissance ne se fait tout de même pas aussi brutalement, -à noter que cette situation concerne essentiellement les personnages de Rachilde-, les protagonistes de Colette se voient insensiblement dépouiller de toute autorité. Une situation qui est d'ailleurs la conséquence de la méconnaissance totale et de l'incompréhension de la nature féminine soulignée plus haut. Herbert d'Espivant pensait disposer de la fortune de Marianne, croyant qu'il serait « riche parce que Marianne l'était », mais il se rend vite compte que son épouse « paie mais ne donne pas[1784] ». Chéri est aussi écarté par sa femme de la gestion de leur fortune, « Et moi dans tout ça ? », demande-t-il à Edmée qui lui apprend le succès de ses opérations boursières : « Ta procuration marche toujours, mon amour » répond-elle[1785]. Chéri est peut-être le seul à prendre conscience sa mise à l'écart des affaires par sa femme et sa mère : « Elles me disent : « Repose-toi. Tu es un guerrier. Veux-tu un verre d'orangeade ? Passe donc chez ton chemisier, il se moque de toi. Et rapporte-moi en passant mon fermoir de collier qui est à la réparation »[1786] ». Ce dessillage ne se fait généralement qu'au bout d'un long moment, et la prise de conscience de cet ascendant féminine ne se révèle, en effet, que lors d'une crise conjugale. Position qui est celle de Michel lorsqu'il apprend que sa femme a eu une brève aventure avec son associé : « Qu'est-ce que tu as été nous faire là ?[1787] », se rendant compte qu'il ignore de quoi celle-ci peut être capable. La plus grande surprise est sans doute pour Farou qui se voit sommer par Fanny de s'expliquer sur sa liaison avec Jane : « Jane est ta maîtresse, je

1778 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 203.
1779 Ibid., p. 291.
1780 Ibid., respectivement p. 203 et p. 291.
1781 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, 792.
1782 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1067.
1783 Ibid., p. 1074.
1784 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 115-116.
1785 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 499.
1786 Ibid., p. 506.
1787 Colette, *Duo*, T.2, p. 1135.

suis ta femme, nous ne pouvons rien décider complètement sans toi... », elle qui, jusque-là, s'était tue sur toutes ses autres incartades. La seule réponse que Farou trouve à faire est : « Si tu l'as réellement caché si longtemps... [...] oui, ce qui m'étonne... pourquoi ne continues-tu pas ?[1788] ». Cette tendance se retrouve chez les personnages de Rachilde, ainsi Henri Dormoy, pensant dominer sa cousine, se trouve au contraire manipulé par elle. Elle tombe enceinte du père d'Henri et force ce dernier à l'épouser sous peine de tout révéler[1789]. Missie emploie la même ruse pour épouser Léon Reille ; à la faveur de la nuit, celle-ci prend la place de sa tante qui avait promis à Léon de se donner à lui[1790].

Il est intéressant de noter que Rachilde choisit l'affrontement au sein de jeunes couples pour montrer comment l'autorité masculine est battue en brèche dès le début de la vie conjugale, alors que Colette préfère montrer un long et souterrain sapage de cette même autorité au sein de couples plus vieux. Cette tactique féminine illustre parfaitement cette remarque de tante Alicia dans *Gigi* : « Quand une femme connaît les préférences d'un homme, cigares compris, quand un homme sait ce qu'il plaît à une femme, ils sont armés l'un contre l'autre[1791] ». Qu'il s'agisse de jeunes ou de vieux ménages, seul diffère le moment de la crise, car les réactions face à cette "prise de pouvoir" féminine sont les mêmes pour les personnages de Rachilde et de Colette. Devant une telle remise en cause de leur autorité, ces hommes sont en fin de compte sommés de prouver et de justifier cette suprématie conjugale qui n'est plus reconnue. Mais ceux qui réagissent à cette spoliation sont fort rares : Sylvain d'Hauterac ne trouve pas d'autre solution, pour retrouver un semblant d'ascendant sur Grangille, que de la tuer. Celle-ci entend définitivement le quitter bien qu'il lui ait juré de se faire « (son) esclave tout le reste de (son) existence[1792] ». L'idée lui est d'abord venue de la gifler pour lui apprendre le respect : « Je compris à cette heure-là qu'un homme qui frappe une femme peut n'être pas toujours un lâche. Je faillis souffleter cette belle créature[1793] ». Une autre échappatoire trouvée par ces hommes : la fuite ; Henri Dormoy choisit de divorcer de sa cousine juste après la mort de sa mère : « J'avais demandé mon divorce le lendemain même de son enterrement[1794] ». Alain aussi s'enfuit chez sa mère avec sa chatte Saha, à la suite d'une dispute : « Je voudrais justement prendre un peu conscience de ce que je dois faire[1795] », lui explique-t-il, pour justifier son départ du domicile conjugal. Autre fuite, celle de Herbert, qui envisage de quitter Marianne mais, s'il ne divorce pas

1788 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 740.
1789 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 88 : « *Vous ne m'avez jamais aimée que pour ma fortune que vous désiriez donner à votre fils. S'il ne m'épouse pas*, je dirai tout. *Et on verra qui de moi ou de la famille respectable a raison* ».
1790 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 180 : « *Il* (Léon Reille) *ne comprit absolument que lorsque l'autre Éliante, [...] poussa un cri aigu [...]. Alors il bondit, voulut échapper des bras de Missie* ».
1791 Colette, «Gigi», *Gigi*, T.3, p. 427.
1792 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 295.
1793 Ibid., p. 279.
1794 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 169.
1795 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1112.

tout de suite, c'est, comme il le confie à Julie : « Trop tôt. Je n'ai rien à moi[1796] », car il tente par tous les moyens de soutirer de l'argent à sa femme.

Mais la dérobade, c'est surtout le subterfuge des hommes de vieux ménages comme Farou qui, loin de répondre à sa femme qui lui ordonne de choisir entre Jane et elle, affirme être prêt « à revendiquer toutes les responsabilités » et « il profitait de sa phrase suspendue pour gagner la porte lentement à reculons[1797] ». De la même façon, le colonel Barbe, qui, à la suite d'une discussion houleuse, voit que « décidément, le temps orageux indisposait sa femme [...], sortit en fermant brusquement la porte[1798] ». Mais cette fuite peut mener jusqu'au suicide, comme pour Michel qui, s'il pardonne son aventure à sa femme, ne parvient pas oublier sa trahison : « Est-ce que ce n'est pas un enfantillage, après dix ans, que de me mettre hors de moi pour... Pour quoi exactement ? [...] une espèce d'idylle, confidentielle [...] un peu so-sotte et bavarde[1799] ». Chéri en vient également à se suicider, aspirant, non à retrouver une certaine autorité conjugale sur sa femme, mais à renouer avec sa « longue adolescence en tutelle[1800] » auprès de sa maîtresse Léa. Il a totalement démissionné de son rôle d'époux, à tel point qu'il demandera à Edmée : « Qu'est-ce que je fous ici ?[1801] ». Les seuls couples à ne connaître aucune crise sont ceux dont l'homme est le plus jeune des deux conjoints. Ils ne cherchent pas à être obéis de leur épouse, ils leur sont au contraire tout dévoués, Jacques Silvert parle de Raoule comme du "*cher maître de* (son) *corps*"[1802]. Malgré l'autorité que leurs fonctions conjugales leur confèrent, ces hommes n'ont rien du personnage autoritaire qu'on pourrait attendre. De toute façon qu'il soit ou non l'aîné du couple, l'homme ne possède plus, de sa fonction de chef de famille, que les apparences. Dans *Le Pur et l'Impur*, Colette définit ainsi sa nouvelle place : « Le seul vrai bruit de maître qu'un homme fasse dans une maison, c'est, quand il est encore sur le palier, le tâtonnement de sa clef de la serrure[1803] ».

Une autre force contraire que rencontrent les personnages au sein du cercle familial, et qui n'est pas sans rappeler la situation à laquelle se trouve confronté l'homme dans la littérature de l'entre-deux-guerres, c'est celle de sa progéniture. Il est vrai que cette relation a moins intéressé Rachilde et Colette, pourtant celle-ci est importante pour comprendre la position délicate du père. Sa progéniture, en effet, loin de répondre à ses aspirations, le déçoit au point que l'on peut vraiment parler d'humiliation ; c'est ainsi que l'on peut expliquer cette étonnante dureté dont le père fait preuve à l'égard de sa fille mais surtout de son fils. Il semble cependant que seule Rachilde ait pris conscience de ce malaise paternel et c'est ce qui explique pourquoi tant d'hommes songent à l'adoption, comme Maurice de Saulérian qui, s'il refuse de se marier, veut

1796 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 138.
1797 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 741-742.
1798 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 25.
1799 Colette, *Duo*, T.2, p. 1191.
1800 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 551.
1801 Ibid., p. 500.
1802 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 211.
1803 Colette, *Le Pur et l'Impur*, T.2, p. 887.

bien adopter les enfants de son ami Jean Lucain[1804]. Le marquis de Valerne a lui aussi « songé aux joies de l'adoption. Cela lui semblait très supérieur à un mariage, qui lui imposerait un frein, peut-être les plus cruelles déceptions, sans lui assurer une réelle sécurité pour sa descendance[1805] ». Alain Montarès pense, en adoptant le fils de Bouchette, que « c'est (sa) race, à (lui), qui va renaître, refleurir miraculeusement[1806] ». L'adoption réaliserait leurs aspirations paternelles car ils pourraient choisir leur progéniture et exercer enfin leurs pouvoirs de démiurge. Une solution qui n'apparaît nulle part dans l'œuvre de Colette sans doute parce que ses personnages ne conçoivent la paternité que comme une forme de rivalité.

3) Hors des stratégies familiales

A) Un air de rébellion

Tous les personnages ne se plient pas de façon aussi obéissante à l'autorité familiale ; certains, au contraire, n'hésitent pas à s'opposer à cette institution. En raison de leur faible nombre, ils constituent une particularité dans les romans de Rachilde et de Colette, mais cette minorité tend à représenter un véritable mouvement de révolte contre l'autorité familiale. Ainsi, dans l'œuvre de Rachilde, peut être recensé Sylvain d'Hauterac, car il brave l'interdiction de son père d'épouser Grangille, aussi celui-ci l'enlève et part vivre à Paris : « Mon père était furieux [...]. J'avais enlevé aux siens une fille honnête, et je méritais les pires châtiments[1807] ». Il suit cependant les conseils de son père, va voir son arrière-cousine : « Muni de la recommandation de mon père, (j'allais), chez une Grand'Lande de Champassé, notre arrière-cousine[1808] ». Jean Lucain se rebelle également contre sa mère et son beau-père, allant jusqu'à devancer l'appel du service militaire[1809] pour quitter définitivement la maison familiale. Autre personnage qui refuse de se plier aux lois de la famille, ce neveu avec qui le marquis de Valerne s'est brouillé : « (Il) n'avait rien trouvé de mieux pour redorer son blason, que d'offrir son nom à la plus authentique des grues, [...] une sorte de mannequin de grand couturier[1810] ». Quant à l'œuvre de Colette, celle-ci donne à voir Vial qui « a regimbé au moment de redevenir tapissier[1811] » auprès de son père, préférant devenir décorateur pour être professionnellement indépendant.

À côté de ces rebellions filiales contre l'autorité familiale, il faut compter le refus de quelques personnages d'assumer certaines charges familiales, comme Henri Dormoy qui se soustrait à ses devoirs de père de famille. Un refus qui se manifeste d'abord par le fait qu'il a

1804 Rachilde, *Le Mordu*, p. 221 : « *Lucain se marierait avec la paysanne de ses rêves, il ferait des enfants, que lui, Saulérian, le vidé, adopterait* ».
1805 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 143.
1806 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 258.
1807 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 269.
1808 Ibid., p. 221.
1809 Rachilde, *Le Mordu*, p. 77.
1810 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 54.
1811 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 596.

« séparé la maison en deux. (Il habitait) le rez-de-chaussée, [...] de très libre accès avec toutes les possibilités d'entrée et de sortie nocturnes. Lucienne gardait le second étage avec les mêmes facilités[1812] ». Au lendemain de la mort de sa mère[1813], il divorce d'avec Lucienne. Mais c'est dans l'œuvre de Colette que nous trouvons les personnages les plus intéressants, lesquels sont Chéri et Alain. Ces derniers, s'ils ont accepté de se plier aux volontés familiales en se mariant, réagissent vite à ce nouveau statut qui est le leur. Chéri qui, au retour de la guerre, ne retrouve plus sa place au sein de sa famille, « reculait avec une répugnance indicible devant l'idée de vivre, apparié dans un domaine qui n'était pas régi par l'amour[1814] ». Il refuse de se plier aux conventions en s'absentant des déjeuners que sa femme organise ; celle-ci lui demandant la Rolls pour « ramener le général ici déjeuner », il lui répond : « M'en fous, je déjeune en ville[1815] ». Il s'isolera de plus en plus en se réfugiant chez une vieille amie, laquelle lui demande : « Ta femme ne te cherche pas de raisons, quand tu rentres aussi tard ?[1816] ». Mais le signe le plus manifeste de cette démission conjugale, c'est sans doute la négligence vestimentaire dont fait preuve celui-ci : « C'est de l'amour que tu as pour ce complet ? Tu ne le quittes plus. Il n'est pas frais, tu sais ?[1817] », lui fait remarquer sa femme. Alain refuse également de jouer les chefs de famille, et ce refus est marqué chez lui par une volonté d'isolement. Il déserte, en effet, le lit conjugal pour le canapé : « Il s'en alla doucement se recoucher sur [...] l'étroit divan serré entre deux parois de vitres. C'est là qu'il vint, les nuits suivantes, achever son repos[1818] ». Il fait également preuve d'une certaine négligence vestimentaire, il regagne la maison maternelle avec « des souliers de chemineau[1819] » après une dispute avec Camille. Il se présente en « pyjama trop court » à celle-ci, ayant « l'air d'un collégien en crise de croissance[1820] ».

Cette inadaptation à la vie conjugale est à rapprocher sans doute de cette aversion que certains personnages éprouvent pour l'institution du mariage elle-même ; sentiment qui est celui de Duvet d'Ange : « Je ne peux pas songer à l'enfermer (son cœur) dans un cercle plus ou moins vicieux », et il ne peut pas « supporter l'idée (qu'il finira) dans la peau d'un bon bourgeois, d'un petit bourgeois heureux époux d'une demoiselle du meilleur monde[1821] ». Et si Sylvain d'Hauterac refuse de se marier, c'est également par principe : « On enseigne qu'il faut être chaste, et l'on vous donne, pour vous y contraindre, la permission d'aimer une seule femme dans le mariage. J'ai désiré légal un amour que je rêve éternel ; on me le refuse sous le spécieux prétexte

1812 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 107.
1813 Ibid., p. 169 : « *Maman était morte. [...] J'avais demandé mon divorce le lendemain même de son enterrement* ».
1814 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 551.
1815 Ibid., p. 496.
1816 Ibid., p. 564.
1817 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 517.
1818 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1094.
1819 Ibid., p. 1108.
1820 Ibid., respectivement p. 1111. et p. 1114.
1821 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 15 et p. 95.

que les usages du monde supplantent les usages du Code[1822] ». Le marquis de Valerne a toujours refusé de se marier, « pour ne pas trahir ma femme. Je savais que je ne serais pas fidèle et j'ai la religion du serment », mais surtout parce qu'il n'a pas « rencontré celle qui résiste[1823] ». Deux autres personnages que le mariage n'inspirent pas parce ne répondant pas à leur idéal amoureux : Reutler de Fertzen, pour qui « *une femme* ! [...] c'est-à-dire (son) inférieure... Toute communion cérébrale exige l'égalité entre les deux communiants[1824] », et Lucien Girard, qui avoue préférer « corriger les fautes de grammaire de Soirat (le député dont il est le secrétaire) que d'épouser la demi-mondaine de Marcel[1825] », le neveu du marquis de Valerne. Pourquoi ? Parce qu'il a « un ami à Paris, un être délicieux aussi jeune, plus jeune que (lui et qu'il a) pour lui une amitié très vive... quand (il est) loin de lui, (il perd) le peu de raison (qu'il lui) reste[1826] ».

Mais le refus de se marier peut être également motivé par une vocation qui ne laisse pas la moindre place pour d'autres obligations. C'est le cas de Célestin Barbe « le grave professeur », qui « ne comprenait que pour les autres la nécessité du mariage », et qui pense que « la reproduction [...] était une merveille très attachante en ses développements, mais pas quand elle vous jetait en travers de votre existence une jeune fille[1827] ». Il s'agit là de sa nièce Mary. Un des rares célibataires dans l'œuvre de Colette : Léon de Carneilhan, dont la vie est consacrée à sa passion pour les chevaux. « Ce qu'il aimait sur tout au monde, le cri aigu des juments fidèles et le langage amical de leurs grosses lèvres tendres, près de l'oreille experte du maître[1828] ». Une passion exclusive qui fait penser à Julie que son frère se satisfait d' « aventures de chemins creux et de lavoirs villageois, par gros appétit, par morgue d'homme sans fortune[1829] ». Pourtant Léon ne paraît pas réfractaire à l'idée de se marier. Aussi en plaisantant dira-t-il à sa sœur : « Si j'avais épousé une femme riche, elle me cirerait mes bottes », mais conscient de son âge avancé, il conclura : « D'ailleurs, je n'épouserai jamais une femme riche[1830] ». Un autre choix d'existence qui interdit toute relation conjugale, c'est la vocation ecclésiastique qu'ont embrassée certains personnages de Rachilde. Il s'agit des quelques prêtres présents dans des romans comme *La Souris japonaise* avec Armand de Sembleuse, « un jeune prêtre, un jésuite[1831] » qui occupe les fonctions de précepteur auprès d'Henri Dormoy, et *La Femme Dieu*, avec « l'abbé Raoul Desgranges[1832] », précepteur de Louise de Valrasse. Il est intéressant de rappeler que ce personnage, malgré sa qualité de prêtre, caresse un temps l'idée d'épouser Louise de Valrasse,

1822 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 144.
1823 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 56.
1824 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 290.
1825 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p.149.
1826 Ibid., p. 208.
1827 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 175-176.
1828 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 103.
1829 Ibid., p. 152.
1830 Ibid., p. 155.
1831 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 10.
1832 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 49.

sous l'identité de ce frère -Paul Desgranges- qu'il s'est inventé, car lorsque le docteur Servière parle d'une éventuelle union, il soupire : « Ah ! que ce serait beau, docteur[1833] ».

Si ce refus d'intégrer l'institution familiale dépendait jusque-là de la volonté de ces hommes, il faut cependant mentionner le cas de personnages qui, par manque d'opportunités, se retrouvent seuls. Ainsi Alain Montarès est amoureux de Pauline, « l'ombre du bonheur » et, bien que « vivant séparée de son mari, un M. Vallier, propriétaire d'un haras en province[1834] », celle-ci ne veut plus entendre parler d'Alain. Il refuse de « devenir le mari de la princesse » Servandini, tout comme il paraît peu apprécier les enfants : « Je préfère les fleurs [...] aux fruits les plus... joufflus[1835] », avoue-t-il à Bouchette extasiée devant un nourrisson. Ce destin contraire se rencontre également chez ceux qui entendaient se marier mais qui se trouvent voués au célibat, comme le docteur Jean-Jacques Servière dont le cœur regorge « de tendresses inemployées[1836] », ou encore Étienne Culoux, qui voit toutes ses demandes en mariage refusées par les filles de la région : « Elles m'ont répondu comme ma mère, comme mes sœurs [...]. Toutes le même mot à la bouche : défroquat ! D'ailleurs, elles n'ont guère d'intérêt à épouser un défroqué sans le sou[1837] ». Un autre homme voué au célibat, Jean Maleux, que Marie sa fiancée, a abandonné, et qui ne se console pas de cette trahison. Jean Lucain se retrouve dans la même situation dans la mesure où, rêvant d'épouser la comtesse de Bérol, il doit renoncer à son rêve car elle est « une putain (qui) vous mène à tous les sacrilèges[1838] ». Dans l'œuvre de Colette, il ne se trouve que Maugis pour regretter de ne pas s'être marié et avoir eu des enfants : « Si je m'étais marié, c'est peut-être comme ça que serait ma fille ![1839] » soupire-t-il, en considérant Minne.

B) L'homme seul, un inadapté ?

Le nombre peu important de personnages refusant de se soumettre à l'autorité familiale ou de reproduire volontairement ce modèle, confirme le fait que Rachilde et Colette se sont peu intéressées à la lutte qui s'impose aux hommes voulant affirmer et développer leur personnalité. Une situation qui ne peut surprendre car, nous l'avons vu, l'affrontement père/fils est rarement présenté dans ces romans. Ce constat ne permet cependant pas de conclure à un refus timoré de la part de ces romancières de mettre en scène des personnages épris d'individualité, type de personnage que dans son essai *Le Célibataire français*, Jean Borie définit comme « l'incarnation la plus théoriquement parfaite, la plus chimiquement simple et pure de l'individu [...], l'homme réduit à sa qualité hautement proclamée suffisante et légitime d'homme[1840] ». Nous avons vu

1833 Ibid., p. 206.
1834 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 7 et p. 137.
1835 Ibid., respectivement p. 116 et p. 74.
1836 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 19.
1837 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 185.
1838 Rachilde, *Le Mordu*, p. 291.
1839 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 777.
1840 Jean Borie, *Le Célibataire français*, p. 7.

que cette opposition *Famille/Individu* ne se manifestait qu'à la fin du 19e siècle, mais un autre fait important doit être mentionné pour expliquer cette trop discrète représentation de l'homme seul dans notre corpus. Le personnage du célibataire n'apparaît dans la littérature que « dans la seconde moitié du XIXe siècle, sous l'action efficacement aliénante des médecins hygiénistes et des prophètes populistes[1841] ». Jusqu'à cette époque, le célibat était associé à la cléricature, les nombreux prêtres présents dans l'œuvre de Rachilde témoignent de cette tradition littéraire. Mais, en cette fin de siècle un phénomène nouveau apparaît : « C'est la coïncidence, dans la société bourgeoise [...], de deux relégations tacites qui soudain n'en font qu'une, celle de l'écrivain et celle du célibataire[1842] ». Et l'on retrouve une illustration de ce comportement masculin avec les quelques personnages qui entendent se consacrer à leur seule vocation artistique. Ainsi dans l'œuvre de Rachilde, le cadet des Fertzen avoue que « les histoires de mariage, ça ne (l)'excite pas du tout », préférant se consacrer à « la découverte de cette suprême jouissance intellectuelle que nous nommons l'art[1843] ». Duvet d'Ange veut être « à la place d'un Verlaine, d'un Rimbaud, peut-être aussi d'un René de Sainte-Claire en écrivant mieux[1844] ». On retrouve cette même tendance dans l'œuvre de Colette : Maugis est romancier, Hamond est peintre, et Brague mime ; à noter que ce dernier considère que « l'amour et le métier, ça ne va pas ensemble[1845] ». On pourrait associer à ce groupe d'artistes des hommes également épris d'une seule passion comme la science pour Célestin Barbe, ou les chevaux pour Léon de Carneilhan.

Ce n'est cependant pas cette facette du nouveau personnage littéraire que Rachilde et Colette vont le plus exploiter. Elles vont davantage s'intéresser à l'aspect inquiétant de cette figure : inquiétante elle l'est, par sa volonté de s'exclure de toutes les sphères familiales. Aussi le « célibataire s'est trouvé immédiatement frappé d'une suspicion [...] profonde, [...] universellement répandue » à la fin du 19e siècle, car « la seule forme de sociabilité concrète qui n'ait jamais été conçue [...] (s'est) trouvée restreinte au foyer, enfermée dans une "cellule" familiale de plus en plus étroite[1846] ». C'est cette associabilité que manifestent les personnages de Colette, Chéri et Alain et qui inquiète leur entourage. Ainsi « il y a des moments, [...] où (Chéri) ressemble à un sauvage. Un être de la jungle? Mais il ne connaît ni les plantes ni les animaux, et il a parfois l'air de ne même pas connaître l'humanité...[1847] ». Quant à Alain, c'est l'amour qu'il voue à sa chatte Saha qui inquiète sa femme Camille, « Je vous ai vus ! [...] Le matin, quand tu passes la nuit sur ton petit divan... [...] Vous étiez comme ça, la joue contre la joue...[1848] ».

1841 Ibid., p. 14-15.
1842 Ibid., p. 18.
1843 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement, p. 489 et p. 275
1844 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 96.
1845 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 908.
1846 Jean Borie, op. *cit.*, respectivement p. 7 et p. 8.
1847 Colette, *Chéri*, T.2, p. 48.
1848 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1105.

Rachilde, quant à elle, reprend à son compte tout le discours médical qui est développé en cette fin de 19e siècle et qui tend à démontrer que le célibataire est un individu en situation irrégulière, à la limite de la pathologie. En effet refuser le mariage, ce n'est pas seulement refuser d'appartenir à une classe socialement déterminée, c'est surtout refuser, non pas d'être comme certains, mais d'être comme les autres, d'être comme tout le monde, c'est refuser d'être homme : « C'est aller à rebours de la nature, c'est donc s'approcher dangereusement de l'abomination contre nature, de la perversion, de la folie[1849] ». Un préjugé qui renouvelle l'idée traditionnellement admise que le célibat est inhérent au génie, génie qui est taxé, à cette époque, de « névrose spéciale[1850] ». Et cette suspicion est telle que nombre de personnages sont poursuivis par une mauvaise réputation, justifiée ou non. Ainsi Maurice de Saulérian est, comme Paul-Éric de Fertzen, soupçonné d'homosexualité. Ainsi le héros du Mordu, se voit apostropher au cours d'une soirée par un de ses amis : « Tu es donc pédéraste ?[1851] », et le cadet des Fertzen est suspecté d'être, d'après le médecin qui le soigne, « monomane [...]. L'air de certaines chambres luxueuses est malsain pour les jeunes gens un peu infatués de leurs qualités physiques[1852] ». Mais qu'ils soient des artistes ou non, la personnalité de tous ces hommes révèle une certaine ambiguïté. Lucien Girard reçoit, en effet, un « accueil chaleureux du clan des Adonis » lors d'une soirée, ce qui fait dire à un médecin au marquis de Valerne qui l'accompagne : « Il est compromettant, votre jeune disciple[1853] ». Nous pourrions également évoquer ce personnage de Colette, le romancier Maugis qui est taxé d'alcoolique et de pervers, ayant la « fâcheuse réputation de coucher avec de vieilles dames[1854] ».

Mais en refusant de se marier, ces personnages se refusent également la possibilité d'assouvir leur désir sexuel, ce qui les entraîne de ce fait vers « une régression inévitable à l'animalité, c'est-à-dire [...] à la sous-humanité abominable, à l'humanité qui, sans cesser de l'être, pervertit, dégrade, détruit l'humain en elle, se *déclasse*[1855] ». En croyant ainsi échapper à cette institution, les personnages de Rachilde cèdent aux désirs les plus fous, vers des symboles plus ou moins déformés de la féminité. Ainsi Henri Dormoy, divorcé, allant chez un médecin pour faire soigner Zinette, se voit questionner par le praticien sur son intérêt pour celle-ci : « Dormoy, une question : Vous vous portez bien vous ? [...] Cette petite fille n'est ni de votre famille ni de votre monde et vous êtes un dangereux parrain, vous et votre regard étrangement brillant qui continue à parler de tout autre chose que de paternité[1856] ». Cet intérêt pour les petites filles se retrouve chez Célestin Barbe qui, se trouvant en compagnie de sa nièce Mary, fut un soir saisi de

1849 Ibid., p. 24-25.
1850 P. Larousse, op. cit., article « célibataire" », T.3, 2e partie, p. 679.
1851 Rachilde, *Le Mordu*, p. 174.
1852 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 419.
1853 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 158 et p. 157.
1854 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 754. Voir également p. 772 : « *Gros plein d'alcoo »*", une apostrophe lancée à l'intention de Maugis.
1855 Jean Borie, op. *cit.*, p. 66.
1856 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 238. Voir également p. 191, une servante interrogée qui « *a des idées sur les messieurs seuls*e.

folie ; « Il la prit sur ses genoux : alors, c'est là que ses souvenirs s'enveloppaient d'une espèce de folie. Certes, elle irait vierge au bras de l'époux qu'elle se choisirait, mais... Mon Dieu !1857 ». Quant à Jean Maleux : « Ce n'est plus aux femmes vivantes (qu'il) songe. Il (lui) faudrait des créatures plus passives, plus complaisantes, plus au-dessus des pudeurs de ce monde pour (s)'amuser maintenant, ou, alors, de telles filles dévergondées, possédant de tels secrets d'amour !1858 ». Et on pourrait également inscrire au nombre de ces perversions directement empruntées à la tradition littéraire décadente et qui s'inscrivent dans la filiation de *L'Ève future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam, de *L'Ève nouvelle* de Jules Bois (1896), cet amour que Sylvain d'Hauterac voue à sa cousine paralysée. Il prétend être sans « maîtresse, ni fiancée », car « Cette femme mourait tout de suite, vous débarrassait, d'un seul coup, de toutes les désillusions de l'avenir [...], elle était une forme de chair faite marbre, et on ne devait jamais savoir ce qui se passait en elle1859 ». Et également celui de Paul-Éric : « à genoux sur l'étoffe qu'il froissait [...], la contemplait, s'abîmant dans sa blancheur de roses blanches où se diluait un insaisissable reflet de chair. [...] Pris au piège qu'il s'était tendu, Paul sombra jusqu'au spasme en pleine illusion, et la superbe soierie eut comme un râle sourd1860 ». Ainsi enchaînés par des sens dégénérés à un désir qui ne trouve satisfaction que dans des succédanés, des simulacres féminins, ces personnages apparaissent comme le contraire d'un héros, et n'ont rien de l'insoumis, du révolutionnaire que l'on pourrait attendre comme antithèse du *pater familias*, qui chercherait par ces procédés à échapper à cette institution. Le statut d'homme seul est, au contraire, à considérer comme une situation d'échec, puisque ces personnages n'ont pu dépasser leur instinct –« le célibataire n'a que des besoins1861 »-pour accéder, par le biais de l'institution maritale, au rang d'homme. À cette place, ils auraient pu exercer ce pouvoir démiurge et nourricier qui définit véritablement l'homme.

C) D'autres aspirations ?

Faut-il conclure que tous les personnages entendant vivre seuls sont des êtres pervers, incapables de vivre en société ? Et même s'ils sont incapables d'entretenir des relations amicales avec leurs semblables, cette déduction paraît quelque peu simpliste, et il est légitime de se demander si, au contraire, certains de ces hommes ne tentent pas de dépasser cette sujétion à leur désir. Rachilde a mis timidement en scène la figure de l'artiste célibataire et c'est une vie exclusivement vouée à la littérature qu'entendent vivre Maurice de Saulérian, Paul-Éric de Fertzen, Duvet d'Ange. Ainsi Maurice de Saulérian, « lui, le rêveur, le subtil par excellence [...] rêvait souvent qu'il écrivait au milieu d'une foule de petits hommes qui se développaient,

1857 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 199.
1858 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 133.
1859 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 239 et p. 250.
1860 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 131-133.
1861 Jean Borie, op. *cit.*, p. 13.

vieillissaient et mouraient, tandis que sa main, toujours aussi ferme, noircissait du papier. C'était la vie qu'il voulait voir, la sienne[1862] ». Quant à Duvet d'Ange, il souhaite « faire quelque chose de grand : Un poème ou un livre sensationnel et pour cela il faudrait avoir vécu au moins une vie qui vaille la peine d'en parler. Surtout revenir de loin...[1863] ». Et pour arriver à ses fins, il « travaille régulièrement », il a « commencé un poème (qu'il croit) meilleur que *Le Conte de la Chandeleur*[1864] ». Paul-Éric se définit également ainsi : « Moi, je suis le cadet des Fertzen, un poète, j'ai du génie et je suis très beau ![1865] ». Il a l'ambition d'écrire un poème intitulé Impossible, mais, précise-t-il, « le poème que j'intitule ainsi est encore à l'état confus. C'est le chaos dans ma cervelle, cette œuvre-là[1866] ». Mais il recherche aussi cet Impossible dans l'écriture d'une féerie: « Ça s'intitule : *Pygmalionne*, et ça se passe au moyen âge [...]. Une demoiselle très pure [...] s'éprend, malgré elle, du seul homme qu'elle n'ait jamais aperçu [...] (qui est) la statue de saint Georges qui se trouve en la chapelle de son château », il conclura en disant qu'il n'y a pas de moralité « quand on s'éprend de *l'impossible*[1867] ». Par cette exigence, ces personnages occupent une place à part dans la société, se voyant assigner la mission de divertir le reste de l'humanité : « Les uns (les poètes) sont au monde pour donner des fruits, des autres pour secouer de ces petites choses éblouissantes et éphémères dont l'odeur est souvent un poison. Cependant certains cerveaux, plus brumeux, ont besoin de ces poisons pour supporter une vie monotone[1868] ». Duvet d'Ange ne dit pas autre chose : « Peut-on fabriquer sur mesure, à sa taille, une belle histoire d'amour, est-on prédestiné ou doit-on demeurer à la pauvre barrière de la vie très ordinaire pour y regarder passer les grands trains de luxe qui emportent les grands aventuriers ?[1869] ». C'est d'ailleurs ainsi que Maurice de Saulérian entend faire « (sa) fortune en analysant (ses) propres noirceurs. Il n'est pas défendu de raconter des rêves. La moitié de l'humanité berce l'autre moitié avec ses illusions[1870] ». La terreur de l'emprise, de l'empreinte familiale, cet entêtement à chercher autre chose que la réalité paraît être le sens même de ces vocations artistiques. Et cette religion de l'art n'est qu'une façon de traduire la fidélité à soi-même, de revendiquer son individualité, de résister contre la famille et ses nécessités matérielles et morales.

Mais cette recherche de la perfection esthétique est surtout révélatrice de cette quête de ce que Paul-Éric appelle l'Absolu ou l'Impossible, également recherchée dans la tenue vestimentaire : « Réaliser quoi que ce soit en fait d'absolu, serait-ce un absolu de gravure de

1862 Rachilde, *Le Mordu*, p. 22-23.
1863 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 95-96.
1864 Ibid., p. 183.
1865 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 301.
1866 Ibid., p. 108.
1867 Ibid., p. 136-137.
1868 Ibid., p. 98.
1869 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 95.
1870 Rachilde, *Le Mordu*, p. 116.

mode, est décidément impossible[1871] » conclura-t-il après l'essayage d'un nouveau costume. Ce goût pour les étoffes s'explique: « C'est la beauté artificielle, mais c'est réellement, suprêmement beau. [...] C'est un bien petit absolu, c'en est un, cependant[1872] ». Duvet d'Ange éprouve également « le tourment de l'infini... Je dirais aujourd'hui : de *l'absolu*[1873] » qui s'inscrit dans une quête du Beau : « Je cours après tout ce qui peut me plaire et je sens que si j'avais envie d'un chiffon, d'une cravate qui serait au cou d'un de mes meilleurs amis je le lui demanderais et si je ne pouvais pas l'obtenir je deviendrais furieux... jusqu'à essayer de l'étrangler pour l'avoir[1874] ». Ce sont là les seuls éléments fournis qui permettent de définir cet Absolu. Les poètes ne sont cependant pas les seuls à courir après cet idéal, car Henri Dormoy le cherche également, mais dans le domaine des sentiments : « L'impossible ! l'absolu !... Je cherche la passion qui vous jette à genoux pour toute la vie, une passion qui les contienne toutes et dont on ne puisse pas rougir en face de son miroir[1875] ». N'ayant rien d'un littérateur, il partage avec les autres hommes ce goût pour l'Absolu qui se traduit chez lui par la collection d'objets d'art, fréquentant les salles de ventes : « Je collectionnais, je m'amusais [...] à faire des vitrines artistiques : ivoires japonais ou éventails anciens, miniatures de la bonne époque, émaux de telle manufacture[1876] ».

Une démarche qui ne peut manquer de rapprocher ces personnages de la figure du dandy qui peuple la littérature « fin de siècle ». Un premier point de similitude est à noter : comme tous les dandys, ces hommes sont convaincus « à juste titre ou non, d'être à la fois remarquables et différents », ayant « la conviction que le reste du monde a sombré dans une nocive médiocrité[1877] ». Marylène Delbourg-Delphis ajoute même :

> « Le dandysme du XIXe siècle est une révolte de l'individu, une réaction de défense juvénile -qui souvent perdure- devant une société qui lui demande la preuve de son droit à vivre, qui le plonge dans un système contraignant d'obligations familiales, professionnelles, qui l'oblige à réussir dans un ordre de valeurs reconnues[1878] ».

Et c'est bien dans ce refus de la société et de son modèle familial que se situent ces personnages qui ont développé cette réaction au moment de l'adolescence ; ce n'est donc pas un hasard si Duvet d'Ange et Paul-Éric sont encore de jeunes hommes. Mais ce refus de la société, et de ses institutions, explique donc pourquoi le dandysme est « ennemi de l'idée de progrès [...]. Il préfère les dérivatifs, l'artifice [...]. Parfois le décadent se raccroche à des rêveries fantasmatiques, au risque de sombrer dans des vertiges ou de voir apparaître le couteau ou le revolver[1879] ». Là encore nous retrouvons les éléments qui constituent le caractère de ces personnages qui sont tous

---

1871 Ibid., p. 36.
1872 Ibid., p. 131.
1873 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 65.
1874 Ibid., p. 63-63.
1875 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 159. Voir également p. 203-204 : « *Mon seul désir fut de réaliser mon amour dans toute l'étendue de sa beauté parce que, cette fois, j'avais rencontré un sentiment effroyable qui valait la peine d'être éprouvé, non pas jusqu'à la peau, mais jusqu'au cœur* ».
1876 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 170-171.
1877 Marylène Delbourg-Delphis, *Masculin singulier. Le dandy et son histoire*, p. 128
1878 Ibid., p. 129
1879 P. Brunel, « Décadence », *Dictionnaire des littératures de langues françaises*, T.1, Bordas, 1994. p. 641.

tentés, nous l'avons vu, par le suicide ou l'homicide sur leurs proches. Dandys, ces personnages le sont également par les tourments qu'ils connaissent dans cette recherche d'absolu, ainsi Paul-Éric, « souffre d'être si peu devant (sa) chimère[1880] ». De son côté, Duvet d'Ange se définit de cette façon : « Je suis, toutes proportions gardées, un Monsieur dans le genre de don Juan. Il paraît qu'il n'atteignait jamais à ce qu'il cherchait[1881] ». Et c'est un sentiment d'échec qui se retrouve chez Maurice de Saulérian qui, de dépit, se décide à faire « le contraire de ce qu'il avait fait jusque-là. Pourquoi semer des fleurs quand il ne récoltait que des herbes amères ? » ; il étouffe toute aspiration d'absolu, décidé maintenant à faire « une œuvre de mort, soit ; mais les morts sont décents, ils restent froids[1882] ».

Ce n'est pas la figure du dandy que nous retrouverons dans l'œuvre de Colette, même si deux personnages -Chéri et Alain- refusent, eux aussi, de poursuivre plus longtemps cette existence conjugale qui est la leur, sans pour autant s'abîmer dans quelque perversité sexuelle. Leurs aspirations n'ont pourtant rien d'esthétique, leur seule ambition est de prolonger cet état privilégié qu'ils ont connu durant l'adolescence. Un absolu qui semble tout aussi inaccessible que celui des personnages de Rachilde, car Chéri songeant à son passé, regrette d'avoir quitté Léa :

> « La vie comme avant, la vie avec ma pire ennemie, comme elle disait... [...] Il pressait son passé, exprimait un reste de suc sur son désert présent, ressuscitait, inventait au besoin sa princière adolescence [...]. Longue adolescence orientale, protégée, où la volupté passait comme un silence dans un chant... Luxe, caprices, cruautés d'enfant, fidélité qui s'ignorait...[1883] ».

Alain cherche également à prolonger cette longue adolescence, adolescence qui est associée à la maison familiale, « son domaine d'enfant privilégié », comme le prouve ce rire qu'il jette, « le rire qu'il gardait pour la maison et l'étroite intimité, qui ne franchissait jamais pas la charmille d'ormes ni la grille noire[1884] » et également à sa chatte Saha. Et c'est au milieu de son jardin qu'il goûte « les moments qui échappent à la durée humaine, l'angoisse et l'illusion de s'égarer dans son enfance[1885] ». Une enfance menacée par son mariage avec Camille et dont il ne veut pas se défaire. En effet, peu après son mariage, il « retourna mentalement à son ancienne chambre, [...] la chambre que nulle main n'avait tenté d'orner ou d'enlaidir[1886] ». Un choix s'impose rapidement à lui, il ne peut longtemps empêcher Camille d'habiter la maison familiale : « Autour de lui rayonnait son royaume, menacé comme tous les royaumes. (Il veut) bien (le) perdre. (Il ne veut) pas y laisser entrer » Camille, et à la suite d'une dispute il se réfugie chez sa mère pour, explique-t-il, « justement prendre un peu conscience de ce que je dois faire, sortir de cette enfance...[1887] ». Le roman se clôt sur cette image : « Alain à demi couché jouait, d'une

---

1880 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 137.
1881 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 64.
1882 Rachilde, *Le Mordu*, p. 119-120.
1883 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 554.
1884 Colette, *La Chatte*, T.2, respectivement p. 1062 et p. 1058.
1885 Ibid., p. 1063.
1886 Ibid., p. 1081.
1887 Ibid., respectivement p. 1111 et p. 1112.

paume adroite et creusée en patte avec les premiers marrons d'août, verts et hérissés[1888] ». On le voit, échapper à l'emprise familiale pour affirmer son individualité, à travers la littérature ou un retour à l'enfance, passe par une absence de sexualité. Cet effacement de toute dimension sexuelle chez ces personnages est sans doute ce qui fait que ces hommes apparaissent d'une extrême fragilité. Tous sont frappés d'une mort tragique : Duvet d'Ange, Paul-Éric meurent, le premier d'une fièvre cérébrale, le second dans un incendie, Chéri se suicide et Henri Dormoy est condamné à mort. Maurice de Saulérian renonce à cette quête d'absolu pour se marier, Alain seul paraît avoir réussi à renouer avec son enfance. Faut-il croire que l'homme ne peut impunément se mettre en marge de la société ou renoncer à sa sexualité, se dénaturer en somme, sans funestes conséquences ?

Doit-on s'étonner des analogies existant entre les représentations que donnent du couple et de la famille la littérature de l'époque, et Rachilde et Colette ? Sans doute non, mais il est intéressant de souligner que, si celles-ci mettent en scène la famille typique de la société de la fin du 19e siècle, elles montrent le couple de l'après-guerre. Une situation paradoxale que l'homme maîtrise mal, étant pris entre une forte tradition familiale et un couple dont il est exclu. Il sera intéressant de voir à quoi est due cette absence de réaction. À noter que se trouvent rassemblées dans ces romans les représentations masculines typiques de ces deux époques, c'est-à-dire le célibataire déterminé par ses perversités sexuelles, de la littérature « fin de siècle » et la figure paternelle, dépouillée de toutes ses prérogatives, d'après-guerre.

II. UN ANTI-HÉROS ?

Cette incapacité masculine à réagir au phénomène d'exclusion, et le refus que certains manifestent de reproduire le modèle parental, demandent que l'on s'attarde sur le caractère des personnages pour expliquer ces attitudes. Cette étude se révèle être aussi nécessaire pour voir quels sont les types de tempérament et les traits dominants que Rachilde et Colette mettent en scène. Cette analyse, en recensant les natures masculines propres à chacun de ces corpus, et surtout propres à chaque âge, montrera surtout si ces personnages répondent ou non à la définition du héros traditionnel, c'est-à-dire à cet homme hors du commun dont la littérature a multiplié les portraits. Mais, du fait même de leur comportement, il sera intéressant de voir si ces hommes ne présentent pas une image originale et nouvelle du héros. Nous tenterons de définir celle-ci.

1) Rachilde : une question de tempérament

1888 Ibid., p. 1117.

A) L'homme-enfant, une âme féminine

Sans doute ne faudra-t-il pas s'étonner si cette étude ne rend pas compte de tous les âges, puisque nous l'avons vu, ceux-ci se trouvent diversement représentés. Afin d'éviter des répétitions qui ne feraient qu'alourdir cette réflexion, nous ignorerons donc la petite enfance, l'enfance et la vieillesse. Le stade de l'existence qui permet de se faire une première idée sur le caractère des personnages de Rachilde, c'est cette période de la vie où l'homme n'est encore qu'un homme-enfant. Nous avons vu que ces protagonistes gardaient de l'enfance une grande imagination, mais ce trait n'est pas là la seule caractéristique, tous ont conservé certains réflexes enfantins. Ainsi cette manie que Paul-Éric a de saisir « son pied dans sa main, en enfant qui s'amuse » ou de se cacher « les yeux de ses poings crispés comme un enfant[1889] ». Ce dernier geste se retrouve chez Jacques Silvert qui, à plusieurs reprises, pose « ses deux poings crispés, [...] sur ses yeux humides » ou met « sa figure dans son traversin[1890] ». Lucien Girard au premier coup de tonnerre, « vint se rejeter au milieu du divan, mettant sa face dans un coussin »[1891]. Et lorsqu'ils sont joyeux, Paul-Éric a un « rire de gamin féroce[1892] », Jacques Silvert a un « rire d'enfant très doux » et redevient un « enfant se livrant à des exercices de clown sur des ressorts neufs[1893] » dans le luxueux atelier que lui offre Raoule de Vénérande. Léon Reille, découvrant le manchon oublié de sa maîtresse, « poussa un cri, un cri de gamin qui découvre un nouveau joujou » ; quant à Maurice de Saulérian, devant la proposition indécente d'une domestique, il « ne cessait de rire, d'un joli rire de gamin qui constate que, décidément, la vie est drôle[1894] ». Et Lucien Girard ressemble, aux côtés d'une amie qu'il a rencontrée, à des « gamins qui complotent une bien bonne farce[1895] ».

L'enfance se manifeste également à travers l'étonnement comme chez Jacques Silvert, mettant pour la première fois les pieds dans l'atelier que lui destine Raoule de Vénérande, a « l'air d'un petit enfant surpris par un grand orage » et Paul Richard regarde sa belle-mère avec des yeux « curieux comme un regard d'enfant[1896] ». Lucien Girard a, lui aussi, conservé intact son étonnement enfantin puisqu'il « contemplait le nègre à peu près comme un petit garçon regarderait l'hippopotame du Jardin des Plantes. Il le regardait avec l'admiration du bébé de

---

1889 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 277 et p. 97. Voir p. 100 où « *couché sur le canapé*, (il) *enfonçait sa belle tête dans les coussins* » et p. 431 : sa femme de chambre « *l'entendait pleurer au fond de ses oreillers, la nuit, et les mordre pour étouffer ses sanglots* ».

1890 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 106 et p. 77. Voir p. 84 : « *Divaguant, affolé, il se cacha dans les bras de Raoule* ».

1891 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 208.

1892 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 213. Voir p. 40, « *son rire de gamin méchant, sinon vicieux* ».

1893 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 79 et p. 54. Voir également p. 211 où il est question de « *son rire d'enfant* » et p. 118 où, au cours d'une promenade, il se montre « *joyeux comme un écolier en vacances* ».

1894 Rachilde, respectivement *La Jongleuse* p. 134 et *Le Mordu*, p. 58.

1895 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 101.

1896 Rachilde, respectivement *Monsieur Vénus*, p. 48 et *La Marquise de Sade*, p. 227.

quatre ans pour le monstre[1897] ». Duvet d'Ange est sans doute celui qui manifeste le plus d'étonnement notamment devant l'érudition de la romancière Bathilde. Les paroles de cette dernière sont écoutées, « non pas (par) un homme mais (par le) petit enfant (qu'il est) devenu » ; plus tard, lorsqu'il a à s'adresser à un public inconnu, il a « presque l'envie de prendre la main de Bathilde comme un petit garçon perdu dans un bois[1898] ». Cet étonnement confine parfois à la naïveté, là encore, un trait caractéristique de nombre de personnages. Léon Reille est considéré comme un « bon jeune homme naïf » par sa maîtresse parce qu'il a « l'âme tendre[1899] ». Celui-ci se montre, en effet, devant la tristesse de sa maîtresse, « très doux, en petit garçon qui attend qu'on lui essuie le visage avec un mouchoir parfumé », la suppliant en « enfant jaloux, désirant sa part de jouets[1900] ». Paul-Éric est un « puéril jeune homme » dont « le cynisme naïf de sa nature de poète[1901] » éclate dans ses élans de tendresse. Quant à Jacques Silvert, il attend « naïvement [...] un compliment, un encouragement » pour sa peinture complètement ratée, de même qu'il fournit des « explications naïves[1902] » pour justifier la présence de Raittolbe dans sa chambre. Paul Richard, « naïf et bon comme le pain », aime Mary « d'un amour d'enfant », d'ailleurs ne joint-il devant elle les mains « comme lorsqu'il avait dix ans[1903] » ? Et si Duvet d'Ange déclare qu'il est d'une « naïveté à toute épreuve[1904] », c'est sans doute Henri Dormoy qui est « plus absurde qu'un collégien », puisqu'il pense que « les seins des femmes étaient un accessoire de leur corset, non de leur personne[1905] ».

Si l'enfance paraît définir le caractère de ces personnages, ces derniers révèlent également une certaine féminité qui, comme nous l'avions auparavant souligné, est présente dans leur physionomie. D'ores et déjà une remarque s'impose. En effet, chez Rachilde, enfance et féminité, en ce qui concerne du moins cet âge, paraissent être synonymes puisque ces termes renvoient aux mêmes traits de caractère. Cette équivalence est particulièrement avérée lorsqu'il s'agit de qualifier les nombreuses larmes que versent ces personnages. Ainsi Jacques Silvert « sanglotait, la tête dans le coude de Raoule » et celle-ci « le serrait en le berçant entre ses bras, le calmant comme on calme les enfants au maillot[1906] ». Paul-Éric se lamente avec « la voix de tête des enfants ou des femmes qui se plaignent », sanglotant « d'une voix de femme navrée[1907] ». Et, comme le fait remarquer le marquis de Valerne, au sujet de la génération de Lucien Girard :

1897 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 173.
1898 Rachilde, *Duvet d'Ange*, respectivement p. 133 et p. 163. Voir p. 164 où, il perd « *la tête* » et voudrait « *se cacher sous la robe de Bathilde* ».
1899 Rachilde, *La Jongleuse*, respectivement p. 104 et p. 134.
1900 Ibid., respectivement p. 133 et p. 166.
1901 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 268 et p. 107.
1902 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 33 et p. 158.
1903 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 241, p. 244 et p. 266.
1904 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 21. Voir p. 22 : « *Vous êtes d'une ingénuité !* » lui dira René de Sainte-Claire.
1905 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 255 et p. 52.
1906 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 136 et p. 137.
1907 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 275 et p. 294. Voir aussi p. 367 : « *son ton chanteur de femme qui va pleurer* », p. 511 : « *sa voix d'enfant pleurard* ».

« Vous avez tous des vanités d'enfant ou de... femme[1908] » achève son interlocuteur. En effet, ces comparaisons tendent à souligner la faiblesse morale de ces personnages ; cela se vérifie chez Jacques Silvert qui se révèle être « un homme faible comme une jeune fille », ayant seulement « les poings crispés, la face pâle, mordant sa lèvre[1909] », lorsque sa sœur l'insulte. De plus, il est « bête à ravir », ressemblant en cela à Paul Richard qui a une « tournure de bête à plaisir », lequel est comme d'ailleurs « certains garçons robustes mais blonds (qui) ont de ces passivités de filles dès qu'ils ont l'âme ensorcelée[1910] ». Duvet d'Ange reconnaît lui-même avoir « l'âme d'une jeune fille en mousseline » et Sylvain d'Hauterac est, du fait de sa faible constitution, considéré comme « une demoiselle » par sa belle-mère[1911].

Il faut noter que dans certains cas, cette féminité renvoie à des traits qui se veulent l'apanage de la nature féminine. Ainsi Jacques Silvert se prend à jouer les femmes, devenant « fou d'une folie de fiancée à son trousseau » devant le luxe de son atelier, mais surtout il en vient à jouer « la comédie vis-à-vis de lui-même, se prenant à être une femme pour le plaisir de l'art[1912] ». Et s'il aime Raoule de Vénérande « avec un vrai cœur de femme », c'est qu'il a acquis « au contact d'une femme aimée toutes les sciences féminines[1913] ». Quant à Paul-Éric, enthousiaste, il « se dressait sur ses pointes comme une danseuse au milieu d'un décor », « tourbillonnant dans ses idées tumultueuses de poète capricieux, comme une fille qui froisse des dentelles » et c'est « avec les ruses d'une fille[1914] » qu'il se drape dans son manteau de bal. Mais cette féminité se manifeste surtout par la grande nervosité dont tous ces protagonistes font preuve. Maurice de Saulérian reconnaît lui-même que « les nerfs de l'artiste (qu'il est) [...] sont toujours des nerfs de femme », et, symptôme de cette surexcitation, « ses mains de femme avaient de temps en temps des gestes secs, mouvements de ressorts se tendant, implacables[1915] ». Jacques Silvert révèle également des signes de nervosité ; ainsi Raittolbe remarque que « l'une de ses jambes, un peu écartée de l'autre, avait une crispation comme en ressentent les femmes nerveuses, après une surexcitation trop prolongée de leurs sens[1916] ». Paul-Éric a les « doigts agités de petits frissons », révélant également des « tics nerveux[1917] » ; Lucien Girard, quant à lui, « s'éventait de son mouchoir avec de petits gestes de rage[1918] » et Sylvain d'Hauterac est un « adolescent nerveux » parfois en proie à « quelques crises de colère,

1908 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 145.
1909 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 61 et p. 199. Voir p. 129 : « *sale m...* » lui lancera celle-ci.
1910 Rachilde, première citation *Monsieur Vénus* p. 79 ; *La Marquise de Sade*, respectivement p. 206 et p. 271.
1911 Rachilde, respectivement *Duvet d'Ange*, p. 179 et *La Sanglante ironie*, p. 41.
1912 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 54 et p. 117.
1913 Ibid., respectivement p. 115 et p. 151.
1914 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 51 et p. 200.
1915 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 197 et p. 36.
1916 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 139.
1917 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 95 et p. 277. Voir p. 124 : « *des doigts nerveux* », p. 131 : « *les nerveuses mains du jeune homme* », p. 173 : son « *tempérament de garçon nerveux* ».
1918 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 205.

inexplicables pour les voisins[1919] ». Duvet d'Ange reconnaît lui-même avoir « une sensibilité de personne vraiment nerveuse[1920] ».

Mais cette nervosité est symptomatique de troubles plus sérieux, et il n'est pas faux de parler d'hystérie : le comportement de ces personnages correspond effectivement à la définition donnée par Mireille Dottin-Orsini :

> « L'Hystérie, c'est d'abord une féminité pathologique et négative [...]. L'Hystérie [...] est, suivant les termes mêmes de Charcot, un « Sphinx » : une maladie invisible, puisque sans lésion décelable ; mais aussi trop visible, spectaculaire même, puisque les dons théâtraux inhérents à la femme s'y déploient dans une surenchère de symptômes en folie[1921] ».

Les nombreuses crises de nerfs dont sont victimes ces jeunes gens sont sans doute la manifestation la plus spectaculaire de cette hystérie. Ainsi Paul-Éric, « jeune névrosé », « n'avait qu'une faiblesse : (celle) de se laisser toujours glisser jusqu'au fond de ses sensations. Sans trop savoir pourquoi, il poussa un cri de femme qu'on égorge [...] et tomba de tout son long dans une épouvantable crise de nerfs[1922] ». Maurice de Saulérian, suite à une dispute avec sa maîtresse, « se sentait la nuque broyée par une gueule douce [...] et pourtant implantant ses crocs petit à petit, des crocs pointus » et après une querelle avec Jean Lucain, il « se prit les tempes en jetant un cri de désespoir, [...] tomba de tout son long, évanoui, le front sur les genoux de Jean[1923] ». Autre crise de nerfs impressionnante, celle de Sylvain d'Hauterac après qu'il a découvert que son précepteur était l'amant de sa belle-mère : « J'avais le tétanos, positivement, comme l'ont les chevaux de sang quand on s'avise de les surmener. Je me mordais moi-même et je bondissais, déchirant mes livres, ma couverture, démolissant les meubles[1924] ». Et Henri Dormoy, se voyant obligé d'épouser sa cousine, s'acharne sur une paire de gants : « Non, pas ceux-là ! des gris perle, je ne veux pas de ceux-là ! criai-je comme quelqu'un qu'on égorge[1925] ». La faiblesse de caractère de ces personnages, qui ne peuvent se contrôler, explique pourquoi ceux-ci sont incapables de faire preuve d'initiative, dépendant entièrement de leurs nerfs, et surtout de leur entourage, à qui ils demandent de servir de barrière entre eux et la réalité extérieure.

B) Sous un air autoritaire...

Il ne faut cependant pas croire qu'à chaque âge de l'existence Rachilde fasse correspondre un caractère particulier. La distinction, *jeune homme/homme mûr*, faite lors de l'étude de l'âge adulte n'étant pas pertinente pour classer ici les personnages, il faut de ce fait avoir recours à la

---

1919 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 55 et p. 68.
1920 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 22.
1921 Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, p. 233-234. Il faut noter que Rachilde met en scène la théorie de Charcot selon laquelle il existerait une hystérie masculine qui présenterait les mêmes symptômes.
1922 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 316 et p. 78. Paul-Éric est sans doute le personnage le plus sujet à ce genre de crise ; voir p. 164, p. 172, p. 185, p. 316, p. 342, p. 411, p. 499.
1923 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 264 et p. 295.
1924 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 65.
1925 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 93.

répartition par caractère. Cet âge adulte met en scène deux types de caractère dont le plus représenté est cette brutalité que manifestent des hommes comme Raittolbe dans *Monsieur Vénus*, le colonel Barbe et le baron de Caumont dans *La Marquise de Sade*, M. de Saint-Charles dans *La Femme Dieu*, Hauterac père dans *La Sanglante ironie*, Jean Maleux dans *La Tour d'amour*, et Jean Lucain dans *Le Mordu*. Il est intéressant de noter que tous les personnages sont, à l'exception de Jean Maleux et de Jean Lucain, ou militaire de carrière ou chasseur, catégorie à laquelle appartient le baron de Caumont étant donné qu'il fait passer son fils naturel pour le « fils de son garde-chasse[1926] ». Nous avons déjà vu que cet âge adulte se caractérisait chez Rachilde par une certaine violence, aussi ces manifestations ne peuvent que confirmer le tempérament brutal de ces personnages. S'ils ne sont pas désignés comme tels, ces personnages illustrent bien la définition traditionnellement donnée de la brute, c'est-à-dire grossière et sans esprit. On peut véritablement parler de brutes, surtout en ce qui concerne M. de Saint-Charles, « ce rustre », « ce chasseur grossier » qui a conservé « le primitif instinct du chasseur[1927] ». Et considérant son père, Sylvain d'Hauterac se demande « si c'est être innocent que de représenter une brute[1928] » et Jean Lucain est un « rustre », un « paysan », laissant parfois entendre « un souffle d'animal rageur[1929] ». Il est vrai qu'une caractéristique de ce tempérament brutal, c'est cette habitude qu'ils ont de jurer : Raittolbe, à moitié ivre, « débita des énormités à faire dresser les cheveux à tous les hussards de France », n'ayant pas peur de faire des plaisanteries « d'un goût douteux[1930] », même en présence de Raoule de Vénérande. M. de Saint-Charles a un « langage de vieux chasseur très libre » et, lorsqu'il se sent embarrassé, comme après l'empoisonnement de sa meute, « il jura, ce qui parut le remettre d'aplomb[1931] ». Jean Maleux dut se « mettre à jurer tout ce qu'(il savait) de jurons » pour réagir contre le malaise que lui inspire la voix de fausset de Barnabas, et plus tard il « remonte en jurant[1932] » au sommet du phare parce qu'il a oublié une manœuvre. Et Jean Lucain, renversé par le fiacre de Louise de Bérol et secouru par celle-ci, « s'excusait de son mieux, coupant ses phrases timides d'énormes jurons[1933] ». Quant à Hauterac père, invité à une réception que donne la préfecture, il lâche un « chien de métier[1934] », devant le faste déployé, et le colonel Barbe jure « comme un païen » pour ne pas insulter sa propriétaire, mâchant « de formidables jurons[1935] » pour qualifier les maladresses de ses soldats.

C'est sans doute leur manque de patience qui caractérise le plus ces hommes et leur facilité à se mettre en colère face à une difficulté. Parce que Raoule de Vénérande ne répond pas

1926 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 203.
1927 Rachilde, *La Femme Dieu*, les deux premières citations p. 170, puis p. 193.
1928 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 142.
1929 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 154, p. 176 et p. 185.
1930 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 98 et p. 102. Voir également p. 69 où il est dit qu'il a « *le parler franc, le regard effronté, le ton autoritaire* ».
1931 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 67 et p. 142.
1932 Rachilde, *La Tour d'amour*, respectivement p. 33 et p. 135.
1933 Rachilde, *Le Mordu*, p. 83.
1934 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 81. Voir également p. 86 : « *chien de métier* ».
1935 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 49 et p. 168.

à sa demande en mariage, Raittolbe se montre « peu patient », étant rapidement « au comble de l'impatience[1936] ». Cet état d'exaspération se manifeste chez lui par la tendance qu'il a à serrer les poings, n'hésitant pas à montrer « son poing à l'orage » parce que la passivité de Jacques Silvert l'exaspère, de même qu'il essaie « de tordre sa fourchette[1937] » pour ne pas s'emporter contre Raoule de Vénérande. M. de Saint-Charles se révèle être « un maître noble et furieux » qui arrive vite « au comble de l'exaspération[1938] ». Parce qu'il ne comprend pas la naïveté de sa fiancée, il pétrit « nerveusement le pommeau de sa cravache » qui lui sert « de contenance durant les heures difficiles » et, dans le salon de sa future belle-mère, il bute « contre les petits tabourets qu'il écart(e) d'un pied rageur[1939] ». Jean Maleux paraît également être aussi vif de caractère : devant ses oiseaux se disputant, comme il le note lui-même : « La patience m'échappant, je les avais pris d'un geste fou et je les avais envoyés au large voir si la laitue y poussait[1940] ». Mais ce qui l'exaspère le plus, c'est qu'il ne peut frapper son chef Barnabas parce que celui-ci l'a insulté : « C'aurait pas été un tel vieux, je me serais mis à le bourrer de coups de botte », et il rage, n'ayant « pu se donner le réconfortant de lui flanquer des gifles[1941] ». Ce n'est pas son premier mouvement de violence, il a été, par le passé, sanctionné par ses supérieurs suite à une querelle : « La chose n'a pas été plus loin qu'un coup de cordage. Le camarade a reconnu qu'il était aussi saoul que moi. [...] On m'a flanqué de la cale plus que ça ne le méritait[1942] ». Plusieurs fois il réfrène son agacement, faisant son service « les jambes de plus en plus molles, exaspéré en dedans » ; ou encore de « mauvaise humeur » suite à une vexation, il mord « de rage le croûton[1943] » qu'il tient. Quant à Hauterac père, il est souvent « de mauvaise humeur », « fronçant le sourcil[1944] » et, lorsque son fils le déçoit, il « arpentait la chambre d'un pas furieux, sa colère couvait[1945] ». Le colonel Barbe s'impatiente vite, surtout à cause de sa femme qui refuse de quitter sa chambre. Il cherche à la persuader « sur un ton de colère » et, à court d'arguments, il parcourt la pièce de long en large, « anxieux et rageur[1946] ». Il s'emporte également contre ses soldats, « grondait les ordonnances, bousculant les hussards » et surtout pleure « de rage[1947] » de n'avoir pu sauver son fils, mort étouffé par sa nourrice. Quant au baron de Caumont, il s'impatiente de voir Mary se refuser à lui, aussi « d'un mouvement brutal, il voulut

---

1936 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 70 et p. 73. Voir également p. 124, « *Raittolbe exaspéré* », p. 190 : « *Raittolbe, [...] s'exaspérant pour Jacques Silvert* ».

1937 Ibid., respectivement p. 144 et p. 90. Voir également p. 143 : « *l'ex-officier serra les poings* », p. 241 : « *sa poigne était terrible* ».

1938 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 151 et p. 189.

1939 Ibid., respectivement p. 76 pour les deux premières citations et p. 173.

1940 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 72.

1941 Ibid., respectivement p. 52 et p. 113. Voir également p. 111 : « *Père Barnabas, si vous étiez de mon âge, faudrait sortir avec moi sur l'esplanade* ».

1942 Ibid., p. 9.

1943 Ibid., respectivement p. 72 et les deux dernières citations p. 111.

1944 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 131 et p. 70. Voir également p. 130 : « *le sourcil froncé, très sévèrement* ».

1945 Ibid., p. 135.

1946 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 19 et p. 20. Voir également p. 66 : *« le colonel ragea* » contre sa propriétaire.

1947 Ibid., respectivement p. 44 et p. 132.

la saisir[1948] ». Jean Lucain, ayant appris que Maurice de Saulérian était l'amant de Louise de Bérol, « tournait autour de lui, cherchant son couteau[1949] ».

Outre cette brutalité, Rachilde, a développé certains aspects de leur tempérament inhérents à cette grossièreté masculine. Raittolbe apparaît comme un homme hypocrite parce qu'il est montré allumant « sournoisement un cigare, et enfum(ant) toute une bordure d'azalées », mais surtout parce qu'il simule l'émotion : « ses prunelles, un peu moqueuses, s'emplirent d'une humidité qu'un simple effort des nerfs de la face y faisait monter, et non la tendresse dont il voulait [...] entretenir[1950] ». Raoule de Vénérande. M. de Saint-Charles se distingue surtout par sa méchanceté, étant un homme « pas très intelligent, pas très bon, surtout impitoyable », ayant l' « esprit aventureux mais borné[1951] ». Louise de Valrasse reconnaît elle-même que son fiancé est « trop méchant », le désignant même comme un « cruel chasseur[1952] » ; Hauterac père se définit également par sa méchanceté, il « ne résistait pas à l'envie de se montrer désagréable. Les faibles l'impatientaient ; il devinait que le fils Culoux s'abandonnait lâchement aux tourmenteurs, et non moins lâchement il tourmentait le malheureux *Défroquat*[1953] ». Et, étant « un peu cruel », il « fouettait ses chiens[1954] ». Le colonel Barbe est caractérisé par sa perpétuelle mauvaise humeur, une morosité qui s'accentue quand il apprend que son régiment doit partir pour Dôle : « Le colonel ne broncha pas mais il redevint de mauvaise humeur » ; lui-même est conscient de son caractère sombre car il dira : « Je suis maussade[1955] ».

Au vu de ces tempéraments brutaux et violents, on peut s'étonner que ces personnages se trouvent dans l'incapacité de conserver leurs prérogatives au sein du cercle familial. Une situation qui peut s'expliquer par le fait que cette nature les rend incapables de se comporter en conséquence, aussi loin de maîtriser la situation, ils ont toujours à subir les événements. Mais cette violence pourrait également s'expliquer par le fait que, dépouillés de leurs prérogatives, ces hommes ne trouvent que cette violence, dernière manifestation de la virilité, pour s'affirmer au sein des cercles familial et conjugal. Si l'on doit donner un seul exemple, celui de M. de Saint-Charles paraît des plus pertinents. Celui-ci se trouve, en effet, être « le héros un peu ridicule[1956] » d'une péripétie. Soupçonnant sa cuisinière d'avoir empoisonné sa meute de braques, il perd tout contrôle en présence de cette dernière et l'aurait frappée si Louise de

1948 Ibid., p. 214.
1949 Rachilde, *Le Mordu*, p. 292-293.
1950 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 70 et p. 74.
1951 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 72 et p. 229. Voir p. 233, où il est décrit comme « *buté, entêté* ».
1952 Ibid., respectivement p. 153 et p. 179. Voir également p. 150, où il est dit que les chiens « *ont peur de leur maître* ».
1953 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 33.
1954 Ibid., p. 32.
1955 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 43 et p. 29. Voir p. 68 : « *son grognon de père* ».
1956 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 164.

Valrasse ne lui avait arraché « sa cravache d'un tour de poignet[1957] ». Du rôle de justicier qu'il entendait se donner en corrigeant la coupable il devient l'agresseur puisqu'il est désarmé.

C) Des hommes taciturnes...

Tous les personnages de Rachilde ne font cependant pas tous figure de brutes, certains sont, en effet, d'humeur sombre et silencieux. Un trait de caractère qui ne les empêche pourtant pas d'avoir des réactions violentes comme les autres. Il convient de souligner que ce tempérament est celui de personnages secondaires et qui sont pour la plupart d'entre eux, des ecclésiastiques, comme l'abbé Raoule Desgranges dans *La Femme Dieu*, l'abbé de Sembleuse dans *La Souris Japonaise*. Nous trouvons également des anciens séminaristes comme Étienne Culoux dans *La Sanglante ironie*, Reutler dans *Les Hors Nature*. Les autres hommes sont Alain Montarès dans *Refaire l'amour*, et aussi Dagon, dans *Le Mordu*, Barnabas dans *La Tour d'amour*. Tous ces hommes ont en commun d'afficher une certaine impassibilité. L'abbé Raoule Desgranges a un « visage fermé, ne souriant que du bout des lèvres », lui donnant un air « très hautain[1958] », il ressemble à l'abbé Armand de Sembleuse qui est « immobile, droit, hautain » avec un « sourire tristement doux, un sourire de grand rêveur[1959] » aux lèvres. Dagon est « ce taciturne », ce « réservé », à « la physionomie glaciale[1960] », et Étienne Culoux « un sournois » et même, aux dires de Sylvain d'Hauterac, il est un « homme froid[1961] ». Si Reutler est un des personnages les plus énigmatiques, avec « sa rigide silhouette (à la) dignité sacerdotale » et son visage « blême et sa bouche frissonn(ant) nerveusement sur ses dents serrées[1962] », Barnabas est celui dont le mutisme est le plus complet. Il est « muet comme un poisson », quand il ne laisse pas entendre des grognements, « ni bonjour, ni bonsoir, rien qu'un grognement de cochon » ou bien « il poussait un gloussement de poule qui s'étrangle[1963] ». À la fin de sa vie, « il ne proférait plus que des sons, bizarres, des grognements de porc sauvage[1964] ».

Ce mutisme et cette froideur sont les conséquences de cet empire que les personnages ont sur eux-mêmes, une maîtrise qui ne les empêche cependant pas de devenir violents. Un tel contrôle se remarque notamment chez Alain Montarès qui avoue : « J'ai l'habitude des tours de force, une souplesse de reins d'animal savant, quoique sauvage, qui (me sers) surtout à sauver la face...[1965] », mais aussi chez l'abbé Raoul Desgranges qui, malgré sa « voix [...] autoritaire », sa

---

1957 Ibid., p. 153.
1958 Ibid., respectivement p. 53 et p. 198. Voir également p. 86 : « *son visage [...] reprit son aspect fermé* ».
1959 Rachilde, *La Souris japonaise*, respectivement p. 17 et p. 21.
1960 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 107, p. 102 et p. 214.
1961 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 30 et p. 53.
1962 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 274 et p. 41.
1963 Rachilde, *La Tour d'amour*, respectivement p. 81, p. 27 et p. 36. Voir également p. 23 : il « *ne regardait, lui, que le plancher [...] et il ne disait rien* », p. 40 : « *Vous restez muet du soir au matin* ».
1964 Ibid., p. 157.
1965 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 10.

« sévérité », cherche à contenir une « rage désespérée[1966] ». Celle-ci se manifeste par ce « geste de colère aussitôt réprimé » mais aussi par cet « étrange sourire de résignation navrée[1967] » surpris par Louise de Valrasse. Armand de Sembleuse, malgré une « discipline de fer » qui tente d'assouplir sa « violence de tempérament », ne peut empêcher sa bouche de trembler, « et il la mordait nerveusement[1968] ». Reutler est aussi en proie à une certaine nervosité que trahissent « ses doigts agités d'un frisson convulsif » ou cette manie qu'il a de taillader « la nappe de la pointe d'un couteau[1969] ». Parfois incapable de se maîtriser, le couteau qu'il tient se brise « entre son pouce et son index » ou se met « à saccager tous les rosiers [...] et il éparpill(e) les fleurs aux quatre vents[1970] ». Malgré ces explosions de violence, il demeure « toujours maître de (ses) nerfs », car il a « l'habitude de la volonté, un exercice mâle s'il en fût[1971] ». Le vieux Barnabas quitte également son mutisme pour révéler une « figure [...] livide de peur, ou de colère, et il roul(e) des yeux de tigre » quand Jean Maleux oublie d'allumer le phare, mais il se montre très violent quand ce dernier l'accuse de nécrophilie : « Brusquement il se redressa, [...] ses yeux flambèrent, illuminant toute sa face pâle, et il eut un geste de fureur, le harpon pointé sur (la) poitrine[1972] » de Jean Maleux.

Là encore, on peut s'étonner de voir ces personnages doués d'une telle force de caractère afficher une certaine démission face au cours des événements. Mais cette résignation, comme cette violence, s'expliquent par le fait qu'ils sont tous rongés par un lourd secret qui mobilise leurs forces et leur attention mais surtout qui les empêche de réagir en conséquence. Ce secret est une passion taboue, aussi ces hommes, ayant peur de se trahir, surveillent sévèrement leurs réactions. Pareille situation n'est pas sans rappeler celle du héros romantique, celui-ci ne connaît pas non plus d'amour heureux et le bonheur lui paraît impossible. Pour bien mettre en lumière ce poncif repris par Rachilde, il convient de citer ici la caractéristique première que donne Denis de Rougemont du romantisme français :

> « Le moi n'est jamais transcendé, il se refuse à l'illusion dernière d'une libération cosmique. Il retombe, désenchanté, à l'analyse de sa tristesse et de son impuissance lucide. Romantisme mûri, désabusé, l'on serait même tenté de dire : trop rigoureux...[1973] ».

L'abbé Raoul Desgranges est amoureux de son élève Louise de Valrasse : il a trouvé une astuce pour assouvir sa passion, il s'est inventé un frère lequel rejoint la nuit la jeune fille. Cette mystification est dévoilée par les religieuses qui le recueillent après que M. de Saint-Charles lui a tiré une balle dans le dos :

1966 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 62, p. 84 et p. 62.
1967 Ibid., respectivement p. 61 et p. 87.
1968 Rachilde, *La Souris japonaise*, les deux premières citations p. 46 puis p. 28.
1969 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 52 et p. 188. Voir p. 449 : « *Je troue les nappes à coups de couteau* ».
1970 Ibid., respectivement p. 108 et p. 424.
1971 Ibid., respectivement p. 89 et p. 321.
1972 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 83.
1973 Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, p. 242.

> « Les saintes femmes étanchèrent le sang, [...] éblouies par ce visage pâle qui n'était maintenant plus roux comme celui d'un Christ, mais brun comme le prêtre qu'elles reconnaissaient enfin parce que leur supérieure [...] avait enlevé les boucles fausses qui effaçaient sa tonsure[1974] ».

Armand de Sembleuse est également amoureux, de son élève Henri Dormoy, ce qui explique pourquoi il quitte la maison « sous un prétexte quelconque : des achats, une course, des exercices religieux, une entrevue avec un ancien camarade de séminaire[1975] », chaque fois que Luce rend visite à ce dernier. Celui-ci est conscient des sentiments qu'il inspire puisqu'il explique la « latente jalousie » de son précepteur, mais surtout parce que celui-ci « (l)'aimait comme quelqu'un qui a perpétuellement peur de perdre ce qu'il aime et (qu') il n'avouait que très difficilement ses appréhensions. Et il était jaloux sans pouvoir se défendre de ce sentiment[1976] ». Reutler éprouve une aussi vive passion pour son frère, mais ce n'est qu'au moment de périr dans l'incendie de leur château qu'il le lui avouera : « Oui, je t'aime ! N'appelle personne, c'est inutile ! Ne pense qu'au bonheur d'être à nous deux... librement. [...] Regarde bien en face !... Ouvre tes yeux plus grands... donne-moi ta bouche, car je veux boire ton âme...[1977] ». Autre passion malheureuse, celle-ci d'Alain Montarès « mon secret désespoir » dirait-il, car il est épris d'une femme mariée qui l'a délaissé : « Tu ne pouvais plus me souffrir. Je m'étais rendu insupportable[1978] ». Il ne faut cependant pas croire que toutes les passions soient chastes et pures, pour exemple Étienne Culoux amoureux de la belle-mère de Sylvain d'Hauterac, son amour est tel qu'il « maigrissait ; certainement il éprouverait un secret chagrin quand il cesserait ses visites[1979] ». Lorsque ces amants se retrouvent, comme ce soir de décembre, « ils s'installèrent en travers de la table [...] Ah ! il avait bien fait de renoncer à la prêtrise... On devait peut-être lui en savoir gré au lieu de l'appeler Défroquat ! Quelle féroce science de la débauche il possédait[1980] ». Charles Dagon est un érotomane, il dissimule « son vice », étant en effet « formellement épris de la chair de la femme », aussi « il allait au diable les jours fériés pour se procurer des distractions coûteuses[1981] ». Un érotomane qui joue cependant l'apprenti sorcier, il « (s)'amuse à la chimie », faisant des « découvertes aphrodisiaques » réservées à son « usage particulier[1982] ». Quant à Barnabas, il est épris d'une noyée amenée par la mer et, ce n'est qu'au moment de mourir qu'il confie ce secret à Jean Maleux : « Aucune autre créature n'a été si bonne pour moi, [...] elle est venue comme un ange quand je me rongeais les sangs en attendant la

---

1974 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 250.
1975 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 23.
1976 Ibid., respectivement p. 23 et p. 36.
1977 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 518-519.
1978 Rachilde, *Refaire l'amour*, respectivement p. 59 et p. 5.
1979 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 90.
1980 Ibid., p. 63-64. Voir également p. 96 : « *Il y avait bien une femme [...] sur le canapé, un homme la tenait par la taille... et je reconnus les anciens amants de la nuit de Noël !* ».
1981 Rachilde, *Le Mordu*, p. 102.
1982 Ibid., respectivement p. 122 pour les deux premières citations et p. 123. Voir également p. 207-208 : « *Charles feuilletait son livre, un vieux livre de recettes datant du temps de Mathieu Laensberg. [...] la ciguë... l'essai serait peut-être bien dangereux... pourtant, à dose infinitésimale, chaque jour...* ».

marée montante[1983] ». Ces dernières passions, par leur lubricité, n'ont rien de romantique, elles doivent plutôt être considérées comme des monomanies. On peut cependant s'étonner que ces personnages aient le même comportement que ces prêtres déchirés entre leur fonction et leur amour. Ce tempérament introverti s'explique par le fait que tous ces hommes craignent, en révélant leurs sentiments, de se voir exclus de la société. Ils font figure en somme de parjures, puisque les ecclésiastiques renieraient leur foi et les érotomanes renonceraient à leur humanité.

2) Colette : une apathie toute masculine

A) la passivité adolescente

Avant de commencer l'analyse du tempérament des adolescents présents dans les romans de Colette, il convient de souligner le fait que le caractère de certains personnages ne peut, du fait même du manque d'informations les concernant, être étudié. Nous ferons donc, comme pour l'étude consacrée à l'œuvre de Rachilde, l'impasse sur certains âges comme la petite enfance, l'enfance, la vieillesse. Et, en ce qui concerne l'adolescence, si celle-ci présente de nombreux traits physiques communs avec celle de Rachilde, il ne faut pas croire que Colette ait mis en scène le même tempérament. Ce ne sont pas, en effet, des adolescents nerveux et quelque peu hystériques qui sont ici décrits, le trait dominant de cet âge est, le mutisme. Cette habitude de garder le silence est celle de Chéri, « taciturne », qui « ne livrait rien de lui que lui-même, et restait mystérieux comme une courtisane », offrant seulement un « regard barbare, impénétrable[1984] ». Toni est, aux dires de son beau-père, « pas très communicatif [...], un peu impondérable[1985] », et Phil « habille de mystère son mutisme, et s'arme de tout ce qui le gêne[1986] ». Jean Farou a, lui aussi, « le visage hâlé, pur, mobile et impénétrable d'un enfant de seize ans », gardant « un mutisme intolérant, rarement rompu"[1987]. Antoine, quant à lui, « ce sauvage » aux « façons incohérentes » aime à s'isoler ; ainsi va-t-il s'asseoir dans le jardin, « sur les roches plates qui se montrent à fleur de terre[1988] ». Au vu de ce mutisme, il est légitime de se demander ce que ces adolescents cherchent ainsi à réduire au silence. Nous pouvons répondre à cette question en observant le comportement de Jean Farou, en présence de son père. Au cours d'une promenade, le parfum de la main paternelle « rouvr(ait) son cœur orgueilleux de petit garçon, le tourment(ait) d'un terrible désir de pleurer [...]. Il s'y refusa, sachant amèrement déjà

1983 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 164.
1984 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 22, p. 30 et p. 29. Voir également p. 30 où Chéri est « *en proie à une fureur de mutisme* ».
1985 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 135.
1986 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 305-306.
1987 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 667. Voir p. 674 où il est question de son « *grand regard vide ou chargé de secrets, illisible* ».
1988 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement les deux premières citations p. 721 puis p. 706.

que ce qui est permis à un enfant ne dépasse pas l'âge de l'enfance[1989] ». Cette lutte contre les larmes laisse supposer que tous ces personnages cherchent à tout prix à s'affranchir d'une enfance encore très présente. Et ils sont nombreux à retenir leurs larmes ; si Jean Farou a, en certaines circonstances, « un geste d'impatience emportée, où (paraît) son mépris des larmes », il est parfois surpris « avec une larme entre les cils[1990] ». Antoine, ému ou troublé, a également du mal à retenir ses larmes, « reniflant ses larmes[1991] », notamment devant le spectacle d'une Minne malade, tout comme le petit baron Couderc qui est « près des larmes[1992] » à cause de l'indifférence de Minne. Et Chéri « renversa une tête blessée et montra entre ses cils l'étincelle double de deux larmes » après qu'il a embrassé pour la première fois sa maîtresse ; et, lorsqu'il revient la voir après son mariage, « la joie coulait en pleurs lumineux[1993] ». Toni téléphone à Julie de Carneilhan avec une « voix cassée et troublée de larmes[1994] », et Phil est plusieurs fois saisi de crise de larmes. Ainsi il « pleura brusquement, et se fit honte de ses larmes », plus tard, « il aspira l'air en suffoquant, porta ses mains à son visage et éclata en sanglots. Il pleura avec une violence telle qu'il dut s'asseoir[1995] ».

Mais au-delà de ces larmes, il semble que ce soit surtout contre ce sentiment de faiblesse, dont elles sont le plus manifeste symptôme, qu'ils luttent. Phil tente de résister à la « vague de faiblesse, de douceur, à une tristesse d'enfant de dix ans » qui le surprend lorsqu'il respire du serpolet, de même suite à une vexation, il « se sentit petit garçon et très loin du bonheur[1996] ». Antoine, bouleversé d'apprendre que Minne est fiancée, n'est plus qu'un « pauvre enfant (qui) peine[1997] ». Jean Farou, ayant découvert que son père est l'amant de Jane, n'est plus qu'un « enfant [...] furieux de douleur, égoïstement grisé du besoin de se faire mal [...]. Il touchait toutes choses, [...] d'un regard qui appelait de l'aide, des témoins, des partisans, une clameur universelle[1998] ». Ce qui inspire un tel sentiment de faiblesse ? Cette impression d'impuissance qu'ils éprouvent, particulièrement devant des événements indépendants de leur volonté. Ainsi Phil est exaspéré par « l'idée d'attente, de passive évolution » : « Je crève [...] à l'idée que je n'ai que seize ans ! Ces années qui viennent, [...] ces années de tâtonnements, de bégaiements, où il faut recommencer ce qu'on rate, où on remâche deux fois ce qu'on n'a pas digéré, si on échoue... [...] je déteste ce moment de ma vie ![1999] ». Antoine pense, lui aussi, à ces « années d'attente mélancolique et fiévreuse[2000] » qu'il a à traverser avant de devenir adulte. Et ce sentiment

---

1989 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 689.
1990 Ibid., respectivement p. 719 et p. 670.
1991 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 729 ; voir également p. 710 son « *envie de pleurer* » et p. 724 où il est attendri « *jusqu'aux larmes* ».
1992 Ibid., p. 754. Voir également p. 724 où il a « *envie de pleurer* ».
1993 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 25 et p. 84.
1994 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 128.
1995 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 335 et p. 339.
1996 Ibid., respectivement p. 317 et p. 346.
1997 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 723.
1998 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 720.
1999 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 311 et p. 312.
2000 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 720.

d'impuissance est tel que rares sont ceux qui manifestent une volonté de s'en sortir ou du moins un sentiment de révolte. On peut cependant relever ce mouvement d'humeur de Jean Farou contre sa belle-mère et Jane qui se moquent de lui : « J'en ai assez de votre gaieté d'amputées ![2001] ». Chéri se révolte aussi, au moment où sa mère le met au collège, il se répandit en « cris et (en) injures[2002] ». Il faut pourtant noter que cette faiblesse est rarement qualifiée de féminine. Seul Phil, devant Mme Dalleray, se sent « penchant et faible, paralysé par une de ces crises de féminité qui saisissent un adolescent devant une femme[2003] ». Ainsi nous pouvons conclure que, contrairement à Rachilde, enfance et féminité ne sont nullement synonymes dans l'œuvre de Colette, chacun de ces syntagmes renvoie à une caractéristique bien particulière.

Il semble que, pour ces adolescents cette impulsion doive venir de ces femmes qu'ils aiment et de qui ils attendent toute initiative. On comprend maintenant leur désespoir devant le refus de celles-ci : se voir refuser toute initiation sensuelle et sexuelle, c'est, se voir condamner à demeurer dans l'univers de l'enfance. Ils se retrouvent donc en position d'attente, incapables d'envisager leur avenir au-delà de cette délivrance, ne pouvant même pas concevoir d'évoluer sans surmonter cette épreuve. Ainsi Phil tente de réfléchir à ce qu'il fera après son bac, mais « son effort cassa net, refoulé par un ennui illimité, par une profonde indifférence à tout ce que cachait un futur pourtant sans secrets[2004] ». Et le petit baron Couderc, « un court instant [...] médite d'attendre Antoine et de saluer Minne, de l'effrayer ; mais une espèce de torpeur morale l'en empêche. Tout ce qu'il veut préparer, préciser, se dissout à mesure qu'il descend, lâchement, le grand escalier[2005] ». Jean Farou se contente de surveiller Jane : « Derrière la porte fermée de sa chambre torride, (il) commença à épier tous les mouvements de Jane, révélés par les planchers geignants[2006] ». Sa belle-mère estime qu'il « n'osera jamais, ne souhaitera peut-être jamais [...] faire une déclaration[2007] » à Jane. Antoine, s'il réussit à saisir Minne par la taille, « ne sait pas du tout ce qu'il va faire après", de même que, demandant à celle-ci de l'embrasser, "il s'effraie de son audace[2008] ». Il prendra pourtant la décision de lui demander sa main : « Est-ce que tu m'aimerais assez pour m'épouser plus tard ?[2009] ». Jean Farou est le seul à songer à son avenir, un avenir qui dépend entièrement de la volonté paternelle : « Tu me laisserais... partir... m'éloigner ? Tu me trouverais... quelque chose [...] en Argentine... [...] Bien entendu ! D'ailleurs rien ne presse[2010] ».

Et même s'ils vivent leur première passion amoureuse, celle-ci ne les « délivre pas de l'enfance et de la chasteté par une seule chute, mais [...] par oscillations profondes et comme

2001 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 667.
2002 Colette, *Chéri*, T.2, p. 20.
2003 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 315.
2004 Ibid., p. 350.
2005 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 766.
2006 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 676.
2007 Ibid., p. 668.
2008 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 711 et p. 712 .
2009 Ibid., p. 722.
2010 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 689.

sismiques, pendant de longs jours[2011] ». Cette enfance se manifeste, en effet, dans certains mouvements de colère, ainsi Antoine qui, se disputant avec sa cousine, reproduit inconsciemment « ce geste de cou familier aux coqs et aux enfants rageurs[2012] ». Phil, apprenant que sa maîtresse a regagné Paris sans l'avertir, « se rendit pareil à un furieux qui sort d'un pugilat, haleta, et cria tout haut, d'une rauque voix enfantine[2013] ». Julie de Carneilhan se souvient de « la voix discordante et mouillée et (des) menaces d'enfant[2014] » de Toni qui voulait l'effrayer ; Chéri, étant gourmandé par Léa, « protesta en écolier », « secoua le front comme un petit bélier" », et lorsqu'il s'enthousiasme, il a « l'air d'un enfant[2015] ». Il faut également noter que certaines fascinations provoquent chez les personnages des réactions enfantines. Jean Farou qui, « devant l'acteur et l'actrice, les fards, [...] la célébration et la préparation des rites théâtraux, [...] redevenait un enfant ébloui[2016] ». Un éblouissement qui rappelle un peu celui du petit baron Couderc devant Minne, puisque, en la regardant, il « se souvint d'avoir regardé avec la même passion la nacre bleue, les antennes plumeuses, toutes les merveilles d'un beau papillon vivant, capturé un jour de vacances[2017] ». Le rire de Phil le fait ressembler à un enfant de "douze ans", et Antoine, devant certaines naïvetés de Minne, « ouvre une bouche badaude et part d'un jeune éclat de rire[2018] ». À noter que, s'ils veulent à tout prix se défaire de cette enfance, ces mêmes personnages savent tirer parti de cet âge et de l'insouciance qu'il symbolise. Phil et Vinca, attristés par la fin des vacances, « songèrent [...] au jeu qui les déguiseraient, [...] en enfants rieurs », ce même Phil qui, « avec la virtuosité qui appartient à tous les enfants », cache sa détresse et maintient « sur son visage son masque avenant, éveillé, de petit garçon brun[2019] » en présence de son père. Et celui-ci sait encore « distancer [...] le lieu commun de la dispute et du mensonge. C'est le fait des héros, des comédiens et des enfants, de se sentir à l'aise sur un plan élevé[2020] ». Jusque dans leur sommeil, les réflexes enfantins se retrouvent ; ainsi le petit baron Couderc, après l'amour, repose en « enfant apaisé, [...] il n'est plus méchant, il n'est plus jaloux, il est heureux et câlin[2021] ».

Paradoxalement, s'ils entendent se défaire au plus vite de l'enfance, ils ne semblent pas pressés de renoncer à certains privilèges comme le jeu. Ainsi Antoine suit Minne dans le jardin : « On va jouer, Antoine ! [...] Les poireaux sont les ennemis, les potirons sont les forteresses » ; il joue également aux cartes et « dispose mollement les treize paquets de cartes d'une

2011 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 349.
2012 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 720.
2013 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 352.
2014 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 136.
2015 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement les deux premières citations p. 13 ; p. 36.
2016 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 725.
2017 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 743.
2018 Colette, respectivement *Le Blé en herbe*, T.2, p. 314 et *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 726.
2019 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 318 et p. 353.
2020 Ibid., p. 357.
2021 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 760.

patience[2022] ». Il se plie également au rituel du goûter, assouvissant « sa faim sur une large et longue tartine de raisiné[2023] ». Jean Farou s'amuse à rabattre les noctuelles « à grands coups de chapeau » ou se promène, « ouvert par jeu de tous les manteaux superposés, [...] conique comme une meule de paille[2024] ». Et au théâtre, il s'en va acheter « des bonbons blanchâtres à goût de vieux vinaigre[2025] ». Phil range, à la fin des vacances, « les boules cloutées d'acier et le cochonnet de buis [...], les tambourins et les balles de caoutchouc », et plus tard il est question d'un « tennis, (et d'un) goûter[2026] » prévus le lendemain chez des voisins.

B) Entre adolescence et gravité : les jeunes hommes

Si la démarche de Colette rejoint celle de Rachilde dans la mesure où, dans son œuvre l'adolescence est caractérisée par un seul caractère, celle-ci adopte pourtant une autre répartition concernant les autres âges. En effet, la distinction *jeune homme/homme mûr* trouve toute sa pertinence dans la mesure où à chaque âge correspond un comportement propre. Cette différenciation révèle une plus grande richesse psychologique, l'âge ayant une incidence particulière sur ces tempéraments masculins, contrairement à la conception de Rachilde. Et en ce qui concerne ces jeunes hommes, dont les représentants sont cependant peu nombreux, Colette nous donne même à voir deux types de caractères. Le premier, qui est celui de Chéri et d'Alain, dans *La Chatte*, présente un comportement quasi similaire à celui de l'adolescence. Ainsi ces jeunes gens font preuve d'un certain mutisme, prolongeant en quelque sorte le caractère adolescent étudié précédemment. Chéri, de retour chez Léa, se montre « taciturne (comme) à l'ordinaire », écrasé par « son propre mutisme[2027] ». Ce goût pour le silence, il le conserve jusqu'à sa mort, il « avait exigé, du haut en bas de sa maison, d'épais tapis. Il aimait le silence et la sournoiserie », et « l'habitude de la défiance et du mensonge figeait ses traits dès qu'il cachait un sentiment vif, et il surveillait sa solitude même[2028] ». Quant à Alain, il tait les impressions désagréables que lui inspire sa jeune femme : « Il trouvait un plaisir déshonnête, une commodité évasive à l'interpeller en lui-même. « C'est moins désobligeant que la sincérité, en somme »[2029] ». De la même façon, il cache sa répugnance à voir Camille s'installer dans la maison familiale, « il l'emportait avec lui, la dissimulait sans effort, la brassait et l'entretenait mystérieusement par des soliloques et par la contemplation sournoise du nouvel appartement familial[2030] ».

2022 Ibid., respectivement 708 et p. 717.
2023 Ibid., p. 714.
2024 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 698 et p. 701.
2025 Ibid., p. 724.
2026 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, respectivement p. 316 et p. 318.
2027 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 90 et p. 91.
2028 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, respectivement p. 499 et p. 501. Voir p. 496 : « *Il avait sur ses traits son masque le plus beau et le plus immobile* » ; p. 547 : « *Chéri se taisait par habitude* ».
2029 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1071.
2030 Ibid., p. 1082.

Cette habitude de garder le silence est, là encore, symptomatique d'une volonté de cacher une certaine faiblesse de caractère. Ainsi Chéri tente de retenir, comme les adolescents, ses larmes ; aussi « il s'amusa des rayons brisés, des zigzags d'or et des plumes de paon qui pendant quelques instants dansèrent, [...] dans les larmes, qui emplissaient ses yeux[2031] ». Et il « mollit et céda d'une manière qui ne lui était pas habituelle » lorsque Léa lui rappelle qu'il va se marier, son malaise se manifeste par « un tournoiement maladif des prunelles, une décoloration soudaine de la bouche[2032] ». Cette faiblesse se fait particulièrement sentir quand il doit expliquer à sa mère le malaise qu'il éprouve, « il se sentait veule et désert sollicité par ce qui lui manquait » il lutte, en effet, contre « ce malaise qu'il connaît trop bien, l'agacement, la gêne de ne jamais exprimer, de ne jamais rencontrer la personne à qui il devait confier un aveu indéfini, un secret qui eût tout changé[2033] ». Une impuissance qui va tout de même jusqu'à la lâcheté puisque Chéri demande à son ami Desmond d'aller prévenir sa femme qu'il ne rentrera pas dîner : « Desmond fais-moi une commission au téléphone[2034] ». Ce « jeune homme veule » cherche à se leurrer et « parfois, il se flattait que sa lâcheté finirait dans quelques heures[2035] », il demeurera tout de même près de six mois chez Desmond. Ce sentiment de faiblesse se retrouve chez Alain qui, au moment de se coucher, « redevenait faible, chimérique, attardé dans les rets d'une interminable et douce adolescence » ; une impression qui lui est familière car, installé dans le jardin familial, il « goûta les moments qui échappent à la durée humaine, l'angoisse et l'illusion de s'égarer dans son enfance[2036] ». Cette faiblesse se traduit également par ce « besoin d'être consolé[2037] » qu'il éprouve en venant voir sa mère, mais surtout face au désir de Camille. Ainsi regardant sa jeune femme nue, il « se sentait craintif » et, devant le désir de celle-ci, « il baissait les yeux pour cacher une appréhension qui n'était pas exclusivement voluptueuse[2038] ». Expérimentant l'existence conjugale, « il se sentait las et irrité, prêt à l'injustice, effrayé de constater qu'il n'était plus jamais seul », et surtout il cède « à un naïf besoin de certitude[2039] » de croire le mensonge qu'invente Camille pour expliquer sa colère contre sa chatte Saha. Dans le cas d'Alain, en fait de faiblesse, nous pourrions parler de lâcheté puisque celui-ci « échappait » à Camille, « contraint qu'il était de fuir sur place, par rétraction pure, depuis que l'évasion ne signifiait plus un escalier descendu à pas légers, le claquement d'une portière de taxi, une lettre brève[2040] ». Au moment de leur première crise conjugale, il refuse d'affronter sa femme, préférant s'enfuir chez sa mère, et

2031 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 514.
2032 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 31 et p. 37. Voir p. 33 : « *sur le visage de Chéri, une sorte de découragement* ».
2033 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, respectivement p. 522 et p. 508.
2034 Colette, *Chéri*, T.2, p. 58.
2035 Ibid., respectivement p. 66 et p. 60. Voir également p. 60 : « *l'apparition d'une robe verte à col de chinchilla, qui ressemblait à une robe d'Édmée, avait peint sur le visage de Chéri toutes les marques d'une basse terreur* ».
2036 Colette, *La Chatte*, T.2, respectivement p. 1060 et p. 1063.
2037 Ibid., p. 1072.
2038 Ibid., respectivement p. 1070 et p. 1078.
2039 Ibid., respectivement p. 1081 et p. 1089.
2040 Ibid., p. 1094.

laisser Camille dans l'incertitude quant à l'avenir de leurs relations. Il « mentit posément : [...] Il est trop tôt pour prendre une... une détermination... Nous verrons plus tard[2041] ».

Comme chez les adolescents, l'enfance est très présente chez ces personnages, notamment dans leur sommeil, Chéri dort « à plat ventre et la tête entre ses bras pliés, dans l'attitude d'un enfant chagrin[2042] » et Alain, « un bras étendu, l'autre plié sur sa poitrine, [...] reprenait l'attitude molle et souveraine de ses sommeils d'enfant[2043] ». Chéri conserve également une certaine gaminerie dans les gestes, comme celui de jeter « son feutre mou à la figure » de son ami Desmond, ou encore de « pincer des noyaux de cerises, à viser un passereau, l'œil gauche fermé[2044] ». Et lorsqu'il ment, « il retrouvait sa bouche d'enfant, arrondie en baiser et avancée coquettement[2045] ». Alain paraît plus proche de l'enfance que Chéri puisqu'il a su conserver « un éclat de rire enfantin, le rire qu'il gardait pour la maison, et l'étroite intimité, qui ne franchissait pas la charmille d'ormes et la grille noire » et, lorsqu'il est contrarié, « il (serre) les lèvres, (fait) une longue figure d'enfant buté, expert à la dissimulation[2046] ». Revenu dans sa chambre d'enfant, il se sert de son ancien rasoir « avec une joie de naufragé pour rire » et c'est avec « une gravité de boy-scout[2047] » qu'il apprend à sa mère les griefs qu'il a contre Camille.

Ce qui différencie cet âge de l'adolescence, c'est que ces jeunes gens cherchent à donner d'eux l'image d'un homme autoritaire ; Alain, devant Camille, « avec effort [...] feignit la violence, imita l'autorité[2048] » pour se faire obéir. Chéri a recours à l'insolence, une insolence qui se traduit par ce rire méchant que remarque Léa : « Ce qu'il est mauvais ! Il rit, on jurerait un lévrier qui va mordre », mais aussi par cette « humeur agressive » qui est la sienne, « son air le plus grave de conquérant[2049] ». Il fait preuve d'une certaine violence, ayant la « main violente », arrachant ainsi « rageusement sa cravate » parce qu'il a chaud, il a également la « bouche injurieuse[2050] » n'hésitant pas à être grossier. Chez sa maîtresse, au lever, « il eût bondi, bousculé le repos de Léa, poussé des appels féroces pour réclamer le chocolat[2051] ». Cependant « tout le secret » de sa supériorité tient dans « le port de tête, l'aplomb des jambes, la désinvolture des épaules et des bras[2052] ». Lui-même a conscience de ne jouer qu'un rôle puisqu'il est « dédaigneux et ennuyé en apparence », mais surtout il remarque, que, à la longue, « on ne (le) croit même plus méchant » ; « C'est que je ne le suis plus[2053] » conclura-t-il. Aussi va-t-il changer de tactique et, comme Edmée « (le) croit fou », il va simuler la folie : « Il se donna le

2041 Ibid., p. 1117. Voir p. 1106 : « *Voilà, je m'en vais* » dit-il à Camille en guise d'explication.
2042 Colette, *Chéri*, T.2, p. 63.
2043 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1094.
2044 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, respectivement p. 504 et p. 516.
2045 Ibid., p. 569.
2046 Colette, *La Chatte*, T.2, respectivement p. 1058 et p. 1064.
2047 Ibid., respectivement p. 1111 et p. 1112.
2048 Ibid., p. 1094.
2049 Colette, *Chéri*, T.2, respectivement p. 12, p. 57 et p. 27.
2050 Ibid., respectivement p. 81, p. 18 et p. 86.
2051 Ibid., p. 89.
2052 Ibid., p. 54.
2053 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, respectivement 565 et p. 566 pour les deux dernières citations.

plaisir d'inquiéter un peu plus sa femme, en s'écriant : « Mais c'est la martre de Ragut ! »[2054] ». On le voit, ces personnages cherchent à se dérober à leur entourage en offrant une image autoritaire ou insolente. Cette faiblesse qu'ils cherchent à cacher a été notée par Madeleine Raaphorst-Rousseau, celle-ci en parle en ces termes, ainsi Alain « est un être limité à un univers extrêmement étroit : maison, jardin, mère et la chatte. Il fait partie de la lignée des héros masculins de Colette d'une effarante médiocrité et il est paré comme Chéri d'une sensibilité féminine », et, surtout, il est « prêt à résonner à tout choc comme un cristal, il manque nettement de virilité[2055] ».

Nous avons dit que cet âge n'était pas celui d'un seul tempérament, certains jeunes gens, comme Antoine, dans *L'Ingénue libertine*, et Coco Vatard, dans *Julie de Carneilhan*, paraissent avoir un caractère plus grave. L'un et l'autre sont présentés comme des hommes sincères et simples ; ainsi Antoine « ignore la supercherie, comme la modération. Sa tendresse le fait trop tendre, et trop gai sa gaieté, et trop soucieux son souci », éprouvant le « besoin –« cette manie », dit Minne- d'être sincère et sans détour[2056] ». Coco Vatard est un « honnête jeune industriel qui a de grands yeux d'enfant », « un homme sain et simple », mais surtout « obstiné et sincère[2057] ». Mais sa sincérité est telle qu'il semble que « la vérité [...] avait choisi de s'exprimer par la bouche aimable de Coco Vatard » et Julie parle de « la jeunesse sentencieuse de Coco Vatard[2058] ». Ils sont à ce point sincères qu'ils sont incapables de se leurrer sur eux-mêmes : Antoine, s'entendant dire par Irène Chaulieu au sujet de sa reconstitution d'instruments anciens : « Mais, mon cher, c'est une révolution dans la musique ! », il « hasarde loyalement » : « Oh ! c'est beaucoup dire ! » ; et lorsqu'il se risque à observer Minne endormie, il se sent « ému d'être là, vaguement pénétré de crainte et de honte, comme s'il ouvrait une lettre volée[2059] ». Quant à Coco Vatard, Julie l'a vite jugé : « un homme clairvoyant [...]. Clairvoyant... clairvoyant petit gars... Type infréquentable », il paraît l'être, en effet, car, incapable de comprendre le plaisir qu'éprouve Julie à médire sur la nouvelle femme d'Herbert d'Espivant, il lui fait remarquer : « Et si tu n'en es pas sûre, [...] pourquoi en parles-tu ?[2060] ». Il est si scrupuleux qu'il est incapable de tricher sur ses horaires de bureau ; Julie de Carneilhan ne manque pas de le taquiner à ce sujet : « Ah ! c'est toi, Coco ? Mais si c'est toi, c'est qu'il est midi passé et tu es sorti de ta boîte », ou « Quelle heure est-il donc, Coco, que te voilà ?[2061] ».

On peut s'étonner que des hommes aussi clairvoyants ne puissent pas manifester plus de volonté dans leurs agissements, et maîtriser ainsi leur existence, mais ils se trouvent incapables de réagir face aux situations qu'ils rencontrent. Cette impuissance est particulièrement flagrante

---

2054 Ibid., respectivement p. 566 et p. 569. Ragut est un soldat rencontré dans les tranchées.
2055 Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette, sa vie et son art,* respectivement p. 175 et p. 176.
2056 Colette, *L'Ingénue libertine,* T.1, p. 747. Voir également p. 749 : « *sa dégaine de Brésilien honnête* ».
2057 Colette, *Julie de Carneilhan,* T.3, respectivement p. 120, p. 130 et p. 127.
2058 Ibid., respectivement p. 128 et p. 148.
2059 Colette, *L'Ingénue libertine,* T.1, respectivement p. 752 et p. 762.
2060 Colette, *Julie de Carneilhan,* T.3, respectivement p. 150 et p. 124.
2061 Ibid., respectivement p. 106 et p. 119.

dans le fait qu'ils ne réagissent pas lorsqu'ils se font humilier ou insulter. Une situation qu'ils connaissent souvent : ainsi Antoine, en butte à la colère de Minne, s'entend reprocher : « Mais fais quelque chose, et remue, parce que c'est terrible de te voir là, statufié » ; pour toute réaction il rougit, « rajeuni par l'humiliation. [...] Et il part stoïque, sans embrasser sa femme[2062] ». Et Coco Vatard se fait traiter de « schnock », incapable de réagir, et il se fait gifler par Julie de Carneilhan parce qu'il « voulut lui prendre et lui baiser la main[2063] », sans trouver autre chose que rire de ce geste. Contrairement à Alain et Chéri qui tentent de masquer leurs faiblesses, ces personnages cherchent à dépasser celles-ci en s'appliquant à reproduire un comportement qu'ils pensent traduire une image plus positive de l'homme.

C) Des géants de papier...

Si la répartition entre jeune homme et homme est pertinente pour analyser ce corpus, l'étude de ce dernier stade doit cependant faire état d'une différence de comportement entre cette fois-ci, les hommes encore jeunes -qui ont moins de quarante ans- que sont Max dans *La Vagabonde*, Jean dans *L'Entrave* et Vial dans *La Naissance du jour*, et les hommes d'âge mûr comme Farou dans *La Seconde*, Michel dans *Duo* et Herbert d'Espivant dans *Julie de Carneilhan*. Non que nous ayons affaire à des comportements différents, comme cela est le cas pour les personnages de Rachilde, mais cette distinction paraît nécessaire pour dégager une certaine progression. Il semble, en effet, que chez Colette les différents caractères masculins, au-delà d'offrir des traits communs, constituent les étapes d'une évolution générale. Qu'en est-il des hommes encore jeunes ? On peut d'ores et déjà remarquer qu'ils font preuve d'une certaine violence. Ainsi Jean frappe sa maîtresse May laquelle montre à Renée Néré « deux meurtrissures, en bracelets » ; celle-ci se souvient même « de la place où (il lui a) flanqué une gifle l'an passé[2064] ». Ce personnage ressemble quelque peu à Chéri par l'insolence qu'il affiche parfois. Devant Renée Néré, il « a pris une attitude singulièrement insolente. Il a mis les mains dans ses poches, et il sifflote, la tête en arrière, en (la) regardant entre ses cils[2065] ». Comme Chéri encore, il montre un visage « fermé et dur », un « visage sensible et impénétrable, où tout marque, mais en ombres et en clairs seulement, sans transitions révélatrices[2066] ». Quant à Max, il a « un regard parfois absent, chercheur, cette espèce de sourire intérieur de l'œil, qu'on voit aux sensitifs violents et timides[2067] ». Vial offre une « dissimulation minutieuse », « un entrebâillement de lui-même[2068] » à la narratrice qui refuse de répondre à ses avances.

2062 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 774.
2063 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 99 et p. 123.
2064 Colette : *L'Entrave*, T.1, respectivement p. 1030 et p. 1034.
2065 Ibid., p. 1048. Voir également p. 1075 : « *Je l'ai vu se conduire, parfois, en homme mal élevé* ».
2066 Ibid., respectivement p. 1099 et p. 1050.
2067 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 858.
2068 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, respectivement p. 624 et p. 626.

Est-ce à dire que, comme Chéri et Alain, ceux-ci ont un tempérament de faible ? Du moins manifestent-ils une certaine lâcheté, puisque, comme le fait remarquer May en parlant de Jean : « Il est mauvais, en dessous. Il fait le rêveur et le détaché », Renée Néré constate, en effet, que sa sournoiserie se traduit par le fait qu'il est « un peu cauteleux comme chaque fois qu'il se fait très doux[2069] ». Cette lâcheté se révèle par le silence dont il entoure certains faits de son existence, aussi Renée Néré en est « encore à ignorer si sa rupture avec May est chose accomplie[2070] ». Il recourt au mensonge : annonçant qu'il part passer quelques jours chez ses parents, Renée Néré note que « pendant qu'il traversait le trottoir large, tout son dos [...] mentait. [...] Il s'était retourné vite, (elle a) eu le temps de voir [...] dans (ses) yeux, la traîtrise, l'impatience, une sorte de lâcheté affectueuse[2071] ». Il affiche « souvent ce sourire de bête voleuse, ce recul devant la vérité pénible, devant l'effort » quand il a à s'expliquer ; aussi emploie-t-il au cours d'une dispute, « ce « nous », un peu couard, qui n'osait pas être « je »[2072] ». Sa lâcheté est telle que, Renée Néré est surprise de ne pas le voir faire le premier pas lors de leur première rencontre : « J'ai honte, pour lui, de cet homme assis en amazone sur le bord d'un fauteuil, et qui balance un pied, en regardant son escarpin verni[2073] ». Max reproduit exactement ce comportement ; il déguise son désir devant Renée Néré : « Il a appris très vite [...] à cacher son désir, adoucir son regard et sa voix en me parlant, (et) il feint, rusé comme une bête, d'oublier qu'il me convoite », et fait preuve de « cette rouerie un peu catin des hommes[2074] ». Il en est arrivé « à vivre dans (son) ombre, pour mettre ses pas dans l'empreinte des (siens), avec une obstination de chien[2075] ». Il en va de même pour Vial, qui fait preuve d'une certaine lâcheté quand, aux questions de la narratrice, il se contente de répondre par une autre question. Pour ne pas voir ses avances refusées, il rend visite à celle-ci accompagné d'un ami : « Tu as donc besoin de références ?[2076] », lui criera la narratrice amusée. Il en arrive même à s'essayer « à la gaminerie. Pour réussir, [...] dans la canaillerie aimable, il lui faut une grandeur atavique dans le mal, le don de l'improvisation, au moins la légèreté[2077] ». Et parce qu'il redoute des explications, il demeure invisible au point que la narratrice constate : « Et l'homme, lui ? Il se tait, il se terre. Quel avantage ! » ; quand il verra que la partie est perdue pour lui, il quitte la région pour aller « dans des petits endroits, sur deux cents kilomètres de côtes[2078] ».

Cette lâcheté morale -et cette ressemblance avec les personnages plus jeunes- s'expliquent, se confirment, par la présence récurrente de l'enfance. Max laisse éclater une

---

2069 Colette, *L'Entrave*, T.1, respectivement p. 1046 et p. 1099.
2070 Ibid., p. 1091
2071 Ibid., p. 1120-1121.
2072 Ibid., respectivement p. 1133 et p. 1117.
2073 Ibid., p. 1077.
2074 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 857-858 et p. 824.
2075 Ibid., p. 847.
2076 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 616. Voir p. 607 : « *Je n'aime pas beaucoup ta manière de répondre toujours à une question par une question* ».
2077 Ibid., p. 632.
2078 Ibid., respectivement p. 616 et p. 636.

« fureur enfantine » quand Renée Néré le blesse, ou « exagère un peu (sa) supplication enfantine[2079] » pour se faire pardonner par celle-ci. Il fait également preuve d'une « foi naïve d'homme emballé », et de « cette facilité au rire, à la gaieté enfantine qu'on peut remarquer chez tant d'hommes[2080] ». Quant à Jean, il a « un rire, non d'homme gai, mais d'enfant assez méchant » et des « façons de gamin » avec Renée Néré ; ainsi il lui « tend sa bouche boudeuse[2081] » pour se faire pardonner. Il a l'habitude de lire, « le front entre ses deux poings comme un écolier » et, au cours d'une dispute avec sa maîtresse, il lâche « ce mot d'enfant buté » : « D'abord, pourquoi moi plutôt que toi ?[2082] ». Outre cette insolence, cette violence et cette gaminerie, le trait majeur de leur tempérament est la séduction. Une caractéristique particulièrement visible chez Jean qui a « le joli sourire sans franchise de l'homme qui souhaite en même temps plaire et se faire pardonner » et « le rire à gorge renversée, que certains hommes apprennent à vivre en compagnie des femmes faciles[2083] ». Cette séduction toute féminine se retrouve quand il est en présence de Renée Néré : il « cède à des mouvements de coquetterie physique, un peu grue. [...] Ce manège, appris chez les femmes et à leur imitation, ne (la) choque pas cependant[2084] ». D'ailleurs Renée Néré a elle-même noté qu'il « est né pour plaire ans effort, séduire », à tel point que lorsqu'il boude, il le fait « avec plus de grâce que de conviction[2085] ». Vial tente également de fléchir la narratrice par la séduction, car, lorsqu'elle lui demanda de parler, « une expression presque féminine, pleine de séduction, passa sur ses traits, comme si toute la brune face d'homme allait éclater sur un éblouissant visage[2086] ». Il est intéressant de noter que ce jeu de séduction est toujours associé à la féminité, synonyme ici de ruse. Ruse que les hommes considèrent comme une lâcheté si l'on se rappelle l'idée qu'ils se font de la nature féminine. Pourtant ce n'est pas la féminité que l'on retrouve chez Max, même s'il s'essaie à la pitié pour persuader Renée Néré. Devant son refus de le garder à déjeuner, il fait « une figure de pauvre devant le rôti », et plus tard, pour se faire pardonner, « il s'humilie gentiment, avec adresse. Il veut ramener (sa) pensée sur le geste lui-même, et (l')empêcher de songer à ses motifs véritables[2087] ».

C'est exactement ce même caractère, quoique plus marqué, que l'on note chez des personnages plus âgés. Ils sont, en effet, brutaux et autoritaires, ainsi Farou « marchait d'habitude comme s'il allait au combat ou à l'incendie, et, quand il traversait le village pour acheter des cigarettes, les mères rappelaient leurs enfants contre leurs jupes[2088] ». Plusieurs fois il est question de sa férocité, car il se montre « muet, féroce » à la moindre contrariété, rayonnant

2079 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 873 et p. 905.
2080 Ibid., respectivement p. 856 et p. 858.
2081 Colette, *L'Entrave*, T.1, respectivement p. 1049 et p. 1103 pour les deux dernières citations.
2082 Ibid., respectivement p. 1117 et p. 1132 pour les deux dernières citations.
2083 Ibid., respectivement p. 1069 et p. 1070.
2084 Ibid., p. 1075.
2085 Ibid., respectivement p. 1101 et p. 1109.
2086 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 631.
2087 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 851 et p. 905.
2088 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 671-672. Voir également p. 672 : « *Il [...] alla et vint d'un pas d'ogre* ».

même « de férocité naturelle et d'ingratitude[2089] » quand il s'en prend à sa secrétaire Jane ou à son fils. S'il « faillit [...] parler rudement » à ce dernier, il ne se gêne pas pour « se veng(er) des longues contentions, des orages étouffés dans le guignol, au bord de la scène[2090] », en criant sur Jane. Fanny parle de son « sale caractère de Farou », le traitant même de Farou « sans manières » ; et réfléchissant plus longuement sur son caractère, elle en arrive à la conclusion qu'il « n'est pas méchant. Mais personne n'a jamais eu l'occasion de dire [...] qu'il est bon. Ni gai, d'ailleurs[2091] ». Quant à Herbert d'Espivant, ce « mousquetaire [...] qui s'était voulu martial », il a également la colère prompte et notamment contre Julie de Carneilhan qui croit, un instant, « qu'il plaisantait grassement, mais elle vit, [...] qu'il était sur le chemin d'un de ces éclats secs, imprévisibles [...] et dont la dernière clameur mourait dans une poussière d'assiette brisée[2092] ». Et devant les rires de Julie : « Ne ris pas, toi, [...] ou je te fous l'encrier Régent à la tête ! », et parce que son beau-fils est amoureux de cette dernière : « Laisse-moi ! cria-t-il à voix basse[2093] ». Il éprouve le besoin de faire mal aux femmes qui l'entourent, prenant un malin plaisir à rappeler à Julie leur existence conjugale passée : « Youlka, ça ne te fait aucun effet d'être ici ? À la caresse de la voix, Julie comprit qu'il prenait encore du plaisir à lui faire mal », et qu'il peut encore lui « faire de sales blagues[2094] ». Autre personnage prompt à la colère, Michel, qui devient furieux lorsqu'il apprend que sa femme a eu une liaison avec son associé : il crie seulement « tout bas, étouff(ant) sa colère circonspecte », il crie « d'un ton contenu[2095] ». Sa colère se manifeste également par une certaine violence ; ainsi il s'énerve « en abattant ses deux poings sur le bureau, tout près d'Alice », ou encore en jetant « contre le mur la cruche vide qui avait contenu le vin chaud[2096] ». Il s'en prend à sa femme, et celle-ci « n'eut pas le temps de retirer sa main que Michel saisit, tordit et rejeta avant qu'elle eût crié[2097] ». Nous pourrions par la même occasion parler du « nez court d'individu spontané et violent[2098] » qui traduit le caractère emporté de Maugis.

Cette violence qui tend à se confondre avec l'autorité, va de pair avec la séduction rencontrée chez les hommes encore jeunes et qui est encore présente à cet âge. Est-il utile de noter que ce sont les mêmes hommes qui entretiennent des relations extra-conjugales ? Ainsi Michel, a des « tics séducteurs » et use « d'une séduction toute physique, d'une jeunesse de geste qui lui venaient d'avoir exercé deux ou trois métiers où il faut plaire aux femmes et aux hommes[2099] ». Et lorsque son régisseur vient le relancer pour l'hypothèque de ses terres, il

2089 Ibid., respectivement p. 680 et p. 697.
2090 Ibid., respectivement p. 688 et p. 707.
2091 Ibid., p. 685.
2092 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement p. 133 et p. 118.
2093 Ibid., respectivement p. 138 et p. 144.
2094 Ibid., respectivement p. 109 et p. 112.
2095 Colette, *Duo*, T.2, respectivement p. 1138 et p. 1147.
2096 Ibid., respectivement p. 1151 et p. 1166.
2097 Ibid., p. 1187.
2098 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 775.
2099 Colette, *Duo*, T.2, respectivement p. 1139 et p. 1127.

essaie « sur lui, tête-à-tête, sa bonne grâce commerciale, et une rondeur apprise dans les pièces réalistes[2100] ». Julie de Carneilhan constate que Herbert d'Espivant « faisait du charme comme pour n'importe qui, par habitude invétérée », une séduction dont les plus visibles manifestations sont cette « coquetterie chronique » d'abaisser « sur ses yeux ses paupières sombres » et son « aveu même de l'indignité[2101] ». C'est sans doute Farou qui use le plus de son pouvoir de séduction ; celui est, en effet, « sans défiance ni coquetterie, heureux la plupart du temps, et jeune à quarante-huit ans comme les hommes qui n'acceptent autour d'eux, dans l'ordinaire de leur vie, que la compagnie des femmes[2102] ». C'est sur cet ascendant que repose son assurance, car, sous les yeux de sa femme et de Jane, il se sent « sûr de lui, et victorieux dans son repos » et, au cours d'une dispute, il cherche à convaincre sa femme « par des moyens sensuels[2103] ». Là encore, cette séduction a quelque chose de féminin puisqu'il « sourit à Fanny d'une manière femelle », et son fils rougit de « toucher la mollesse épaisse (de son père), élastique, capricieux, [...] comme eût pu l'être une femme voluptueuse[2104] ». Ces stratagèmes, si l'on peut désigner ainsi cette violence et cette séduction sont les seuls subterfuges que ces personnages ont trouvé pour dissimuler leurs faiblesses.

La faiblesse de Michel se traduit surtout par le fait qu'il se sent « vulnérable, près de l'attendrissement, et (veut) le cacher » ; plus tard encore, il se sent « si faible, si mal défendu, qu'il accueillit avec un soulèvement heureux le retour d'Alice [...] Elle n'osa pas montrer combien le démesuré de l'abandon viril, ses sanglots saccadés et ses balbutiements la trouvaient froide et scandalisée[2105] ». Mais la cause principale de sa veulerie, c'est la peur que leur domestique découvre l'infidélité de sa femme. Un comportement qui exaspère Alice : « Cette comédie pour une bonne... Il en a une peur, qu'elle sache qu'il est cocu ! », et il ne trouvera vraiment le courage de s'en prendre à Alice qu'à la nuit tombée : « La nuit, [...] lui octroyait enfin la férocité qui tout le jour l'avait fui[2106] ». Ce comportement n'a rien de surprenant quand on sait que Michel réagit quelquefois de façon enfantine : lorsque sa femme veut le soigner, il grommelle en « enfant arbitrairement puni », se recroquevillant dans son lit « les genoux hauts, repouss(ant) le plateau d'un regard hostile et enfantin[2107] ». Farou, quant à lui, se montre étonnamment lâche au moment où sa femme, ayant appris qu'il a une liaison avec Jane, lui demande de régler cette crise. Celui-ci ne trouve à répondre que : « Je ne suis qu'un homme décidé à conserver un maximum d'équilibre dans une situation où tant d'hommes, et de femmes, perdent le leur » ; une réponse qui ne convient pas à Fanny qui « cherchait sur toute cette force masculine [...] une décision

2100 Ibid., p. 1161.
2101 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement 109, p. 115 pour les deux citations suivantes et p. 139. Voir également p. 141 : « *Il [...] fit briller le brun ardent de ses yeux* ».
2102 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 672.
2103 Ibid., respectivement p. 706 et p. 740.
2104 Ibid., respectivement p. 714 et p. 689.
2105 Colette, *Duo*, T.2, respectivement p. 1128 et p. 1143.
2106 Ibid., respectivement p. 1137 et p. 1145. Voir également p. 1147 : « *Une coucherie. Tu as lâché ton grand mot, ta grande peur* ».
2107 Ibid., respectivement p. 1157 et p. 1169.

mâle[2108] ». Comble de la couardise, « il profit(e) de sa phrase suspendue pour gagner la porte lentement, à reculons », une sortie dont le style rappelle à Jane « le style femme de ménage[2109] ». Ce qui tourmente Farou, ce n'est pas de perdre sa femme, mais que « rien de ce qui (les) concerne, tous les trois, ne servira de pâture au public ? Pas même à un racontar d'office ? Une absolue confiance ?[2110] ». À noter cependant que leur entourage n'est pas dupe de ce jeu, du moins pour ce qui est d'Herbert d'Espivant. À son sujet Léon de Carneilhan confie à sa sœur : « Tu t'apercevras qu'il n'a fait dans sa vie que des choses bêtes, d'un air vif et intelligent. Son trait de génie, son dernier mariage, parlons-en ![2111] ». Julie en a conscience puisqu'elle rétorque à Herbert : « Tu n'es qu'un enfant à moustaches. Tu as cru que tu serais riche parce que Marianne l'était » ; ce dernier semble, en effet, craindre Marianne car, croyant « entendre un frôlement contre la porte, (il) baiss(e) la voix[2112] » pour répondre à Julie. Et Alice sent que son mari, humilié, est « prêt à entrer dans la fureur pour se donner une contenance[2113] ».

3) Un homme héroïque ?

A) Des personnages terriblement humains...

Que ce soit l'œuvre de Rachilde ou de Colette, les tempéraments présentés manquent cruellement de noblesse et de dignité, et, comme le souligne Marcelle Biolley-Godino : « Peu intelligents, peu moraux, les hommes de Colette sont par ailleurs totalement dépourvus de grandeur. Ils restent trop prisonniers de leurs « petits côtés » pour risquer de devenir des héros[2114] ». Une remarque qui peut pertinemment s'appliquer à la galerie de portraits brossés par Rachilde. Mais l'absence de prestige de ces hommes tient surtout au fait que « Colette [...] éclaire systématiquement leurs aspects mesquins, voire leurs ridicules[2115] ». Colette, tout comme Rachilde d'ailleurs -même si sa représentation masculine reprend nombre de poncifs- semblent, en effet, s'être ingéniées à rappeler la dimension physiologique de leurs personnages qui, par ses dysfonctionnements, gomme radicalement tout prestige masculin. Nous ne rappellerons pas ici les troubles physiques qui frappent la vieillesse puisqu'ils constituent la définition même de cet âge. La réalité organique de ces hommes est rappelée par l'évocation de leur haleine, comme Jacques Silvert dont la « bouche avait le ferme contour des bouches saines que la fumée, en les saturant de son parfum viril, n'a pas encore flétries[2116] ». Quant à Maxime Dufferein-Chautel, il

2108 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 741.
2109 Ibid., respectivement p. 741 et p. 744.
2110 Ibid., p. 742.
2111 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 155.
2112 Ibid., respectivement p. 116 et p.117.
2113 Colette, *Duo*, T.2, p. 1134.
2114 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit*., p. 112.
2115 Ibid., p. 113.
2116 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 29.

sent « l'homme et le tabac », « un parfum de vanille et de tabac miellé[2117] ». Détail plus désobligeant encore pour l'homme, le fait que Fanny remarque que Farou « sent la ménagerie, à jeun, comme tout le monde », et qu'il dort « avec un doux bruit flûté de bouilloire[2118] ». Leur odeur corporelle est également évoquée, le petit baron Couderc, après l'amour, « sent la blonde[2119] ». Revenant de son comité, Jean Farou « sentait le tabac et une odeur d'homme qui n'était pas la sienne », et au retour d'un rendez-vous galant, « il exhala [...] un parfum si outrageant, si délateur[2120] » que les personnes présentes dans le salon ne peuvent ignorer qu'il a désormais une maîtresse. Ces romancières ne bornent pas à ces seuls détails leurs descriptions physiologiques. Rachilde prend soin de révéler que Paul Richard saigne du nez quand l'émotion est trop vive, comme en présence de Mary : « Une rougeur plus intense lui grimpa au front, ses narines s'ouvrirent brusquement, un flot de sang inonda le devant de sa chemise et son gilet[2121] ». Une infirmité quelque peu humiliante à cause des « plaisanteries dégoûtantes » qu'inspirent « ses saignements de nez périodiques[2122] ». Il faut noter que nombre de ces hommes ont l'estomac fragile -doit-on y voir là une métaphore de leur « manque d'estomac » ?[2123]- ; le romancier René de Sainte-Claire « ne supporte plus ni la bombe glacée » ni les « vins d'honneur, tellement frelatés[2124] » des banquets auxquels il est convié ; Jean Maleux, à la suite d'une ingestion de moules crues, a « la colique durant deux jours[2125] ». Un autre homme qui ne supporte pas les excès, c'est le baron de Caumont qui, au lendemain de ses orgies, « éprouvait d'étranges vertiges, comme un viveur qui a *le casque*, selon les expressions des noceurs[2126] ». Il en va de même pour Michel, constipé à cause de certaines contrariétés, qui se voit questionné par Alice : « Montre ta langue ? [...] Elle est affreuse... Comment est ton intestin ? Depuis quand... Hein ? » ; plus tard elle entendra « le pas précipité de Michel, le battement des portes secrètes, le claquement de certain verrou[2127] ». Quand les personnages ne pensent pas à leur estomac, c'est leur entourage qui leur rappelle la fragilité de celui-ci. Et si Phil s'est trouvé mal c'est que, de l'avis de sa famille : « Il est, comme tous les garçons de son âge, incapable de surveiller son estomac, les poches bourrées de fruits[2128] ». Il en est de même pour Antoine qui s'entend répondre, parce qu'il va manger des prunes : « Laisse donc, [...] ça le purge[2129] ».

2117 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 859 et p. 886.
2118 Ibid., respectivement p. 694 et p. 700.
2119 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 760.
2120 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 709 et p. 743. Voir également p. 743, où il est question de « *l'odeur d'une autre femme* ».
2121 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p.206. Il saigne souvent du nez, voir notamment p.225, p.234, p.252, p.271.
2122 Ibid., p. 218.
2123 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 13 : Il est dit que Lucien « *manquait d'estomac* ».
2124 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 21.
2125 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 59.
2126 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 263.
2127 Colette, *Duo*, T.2, respectivement p. 1169 et p. 1170.
2128 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 355.
2129 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 705.

Si ces troubles physiologiques inscrivent l'homme dans une mesquine dimension humaine, ils le rendent parfois ridicule comme c'est le cas de Maurice de Saulérian. Celui veut se suicider pour échapper à la corruption du monde dans lequel il vit, parce qu'il est « poursuivi par cette idée bizarre : demeurer nature quand même », mais sa quête de pureté perd toute dimension héroïque quand, sauvé de la Seine, « il rendit un torrent d'eau[2130] ». Il est intéressant de noter que peu de temps auparavant, il reprochait à la comédienne Clémence Perciali sa décevante banalité : « Tu es la déesse de carton et je voulais une déesse d'azur. Ma dernière illusion boit du kummel ! J'aurais voulu, avec elle, goûter de l'ambroisie[2131] ». De la même façon, Herbert d'Espivant, cet homme qui a « aimé les femmes, tant de femmes, trop de femmes », perd tout son prestige quand Julie apprend qu'il a perdu sa virilité, « quelque intervention souveraine l'avait déjà dépouillé, à jamais, de la part la plus efficace de sa séduction » et que, longtemps avant de se résoudre à cette opération, il avait « cherché de l'aide... Des trucs... Des pilules...[2132] ». L'amant de Renée Néré est, quant à lui, affligé de furoncles. Ainsi May menace-t-elle de raconter « (son) clou plus haut que la cuisse et l'histoire du coton hydrophile[2133] », nous n'en saurons pas davantage. Nous pourrions également parler de Barnabas qui est ravalé au rang de l'animal quand nous savons que « son habitude, la plus propre, (était) d'aller, pour ses besoins, contre la porte », et après que Jean Maleux a nettoyé la cuisine, « il allait simplement pisser dans la mer[2134] ».

Certains défauts, qui ne sont plus d'ordre physiologique, mais relèvent de l'habitude, détruisent, également toute noblesse masculine, comme la négligence vestimentaire qui laisse supposer une hygiène corporelle douteuse. M. de Saint-Charles est surpris dans une robe de chambre « qui ressemblait un peu à une robe de moine, pas très neuve, pas très propre[2135] ». Après le mariage de Maurice de Saulérian, Jean Lucain « cessa de se débarbouiller ; mal vêtu, le pantalon lâché, les cheveux en broussailles, il mangeait comme ses bêtes avec les ongles, ne voulant ni assiette ni cuiller[2136] ». Autre personnage qui n'est pas présenté à son avantage : Farou. Celui-ci, lorsqu'il fait la connaissance de Fanny était « mal vêtu, il traînait, ce jour-là, sur un de ses souliers, le caoutchouc rompu d'un fixe-chaussettes », et lorsqu'il revient de la répétition de sa dernière pièce, il se présente chez lui « poussiéreux par plaques, le front moite et le faux-col tordu[2137] ». Quant à Chéri, il s'agit sans doute plus de distraction car malgré sa beauté qui est, aux yeux de Léa, une véritable « noblesse[2138] », il montre « son torse argenté, çà et là, de plaques de talc », ce qui fait dire à sa femme : « Fred, tu as l'air d'un gâteau mal sucré

2130 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 14 et p. 66.
2131 Ibid., p. 56.
2132 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, respectivement pour les deux premières citations p. 111 et p. 114.
2133 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1037.
2134 Rachilde, *La Tour d'amour*, respectivement p. 37 et p. 40.
2135 Rachilde, *La Femme Dieu*, p. 183.
2136 Rachilde, *Le Mordu*, p. 334.
2137 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 676 et p. 704. Voir p. 671-672 : « *Il avait enlevé d'une main inconsciente son col, un veston de shantung, sa cravate, son gilet. [...] Il remonta son pantalon de shantung qui tombait* ».
2138 Colette, *Chéri*, T.2, p. 32.

!2139 ». Celle-ci remarquera plus tard, « les nobles mains douteuses, les ongles que le savon n'avait pas purifiés depuis la veille2140 ». Dans un tout autre registre, ce défaut physique de Coco Vatard est révélateur d'une certaine maladresse : « (Sa) main dont le pouce, déformé, avait subi la morsure d'un engrenage, et sur laquelle la manucure ne parvenait pas toujours à effacer une ligne vert cru bordant un ongle, la tache acide d'une couleur à l'essai2141 ». Le colonel Barbe est réveillé par Tulotte, celui-ci s'étant « endormi sur ses rapports, cette nuit-là2142 ». Hauterac père est quelque peu déconsidéré par son inaptitude à entretenir son jardin : « Il émondait des poiriers en ôtant avec soin les branches à fruits, et laissait pousser les branches à feuilles, incapable de distinguer un bourgeon d'un nœud du bois2143 ».

B) En fait de bravoure...

Au vu de ces conclusions doit-on véritablement conclure que tous ces hommes, du fait de leur manque de caractère et de ce que Biolley-Godino appelle leurs « petits côtés », sont des lâches ? Cette même critique va jusqu'à affirmer, toujours dans son essai *L'Homme-objet chez Colette*, que l'homme que Colette

> « nous présente est le contraire du Héros noble. Il lui manque l'élévation d'âme ou les grands sentiments : il n'est pas Tristan ; il lui manque la force : il n'est pas Hercule ; il lui manque les intérêts supérieurs ou l'ambition : il n'est même pas Julien Sorel. Les héros de Colette composent une belle galerie de médiocres2144 ».

Et sur ce point nous ne pouvons que partager son avis et ajouter même que, avant elle, Rachilde présentait une belle galerie de médiocres. Certes ils manquent d'ambition et d'esprit d'initiative, mais ces défauts suffisent-ils à les définir comme des anti-héros. Il semble que non, si nous nous référons à la définition que donne Gisèle Soulon de l'héroïsme : « L'héroïsme semble être une fermeté d'âme, un courage, mais qui se manifeste à chaque fois dans des situations extraordinaires, contre des dangers démesurés2145 ». Au vu de cette définition, nous pouvons se demander en quoi celle-ci intéresse nos personnages car la société dans laquelle ils évoluent leur offre peu d'opportunités de faire montre de bravoure. Quels hommes, en effet, font preuve de vaillance dans une situation extraordinaire ou face à un danger démesuré ? Ils sont très rares, on ne peut guère recenser que Jean Maleux, Chéri, Jean Lucain et Paul-Éric. Mais paradoxalement ceux-ci ne considèrent pas leurs gestes comme héroïques. Ainsi Jean Maleux qui a à affronter la mer déchaînée, pense seulement : « Nous étions des bêtes. [...] Nous sortions de notre coquille pour flairer la mort et tâcher d'en garantir les autres. Mais nous n'avions pas d'orgueil. C'était bien

2139 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 517.
2140 Ibid., p. 545.
2141 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 129.
2142 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 28.
2143 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 31.
2144 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit*., p. 109.
2145 Gisèle Soulon, *l'Héroïsme*, p. 8.

fini de penser quoi que ce soit de noble, nous étions trop abrutis[2146] ». Quant à Chéri, décoré pendant la guerre pour son acte de bravoure, il considère « que cela ne regardait personne, si le hasard d'une explosion avait jeté, l'un en travers des épaules de l'autre, Chéri vivant et Pierquin mort[2147] ». Jean Lucain, voyant Maurice de Saulérian se jeter dans la Seine, se précipite pour le sauver et « il saisit quelque chose qui se raidit. Le corps de Saulérian, [...] remontant du fond, cherchant l'air[2148] ». Et cas de figure particulier, Paul-Éric, celui-ci décide d'aller porter secours aux villageois combattant un incendie, non par solidarité mais parce qu'il trouve que « les distractions sont rares » et qu'il « éprouver(ait) une joie diabolique à (se) lancer dans une fournaise[2149] ». Une fois sur place, au cœur du brasier, risquant sa vie, « il s'amusait de tout son cœur, il démolissait, effondrait même ce qui n'était pas nécessaire pour la part du feu », mais lorsque blessé par un crochet de couvreur, il s'arrête : « Voilà ma chemise massacrée, un modèle si délicieux [...] ; je ne joue plus[2150] ». Comment expliquer ce refus de reconnaître leur propre valeur héroïque ? Car nous ne sommes nullement en présence des personnages qui savent faire « une analyse claire et lucide de la situation et des chances de réussite[2151] ». Loin d'agir avec « fermeté et résolution », ils font surtout preuve de spontanéité, ne prenant pas le temps, même Paul-Éric, qui ne cherche qu'à se divertir, d'estimer leurs « chances et [...] mesurer les périls[2152] ». On peut se demander si ce ne sont pas eux-mêmes que ces hommes analysent, et portent un regard sévère sur leurs agissements. En ne reconnaissant pas la valeur héroïque de leur geste, on peut conclure qu'ils n'estiment pas s'être surpassés, et surmontés ainsi leurs faiblesses, mais seulement s'être approchés de l'idéal masculin auquel ils aspirent. L'évocation de la Chance par Chéri, et de son métier par Jean Maleux, donc de facteurs extérieurs, paraît accréditer cette hypothèse.

Paradoxalement, le seul militaire encore en service, le colonel Barbe, pour faire preuve de courage, est obligé d'attendre que « les promesses de guerre se réalisant, il fût nommé général de brigade ou tué par un éclat d'obus[2153] ». Et la seule situation périlleuse à laquelle il doit faire face, c'est de convaincre la propriétaire d'une maison qu'il souhaite louer : « Endossant son plus beau dolman, bouclant un ceinturon neuf, le colonel du 8e [...], sans même savoir si cela lui conviendrait, partit à la conquête de la maison espagnole[2154] ». Cette demeure se révélant être un véritable musée, les hussards passèrent la nuit

> « à visiter les armoires selon la hiérarchie : le colonel, armé d'un flambeau, désignait d'abord les coins les plus riches, puis venaient le lieutenant-colonel [...], le chef

2146 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 138.
2147 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 495.
2148 Rachilde, *Le Mordu*, p. 64.
2149 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 297. Voir p. 303 : « *Cela sent la fête* », p. 304 : « *Je crois que je vais à la noce* ».
2150 Ibid., respectivement p. 312 et p. 313.
2151 Gisèle Soulon, *l'Héroïsme*, p. 9.
2152 Ibid., p. 9 et p. 10.
2153 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 36.
2154 Ibid., p. 46.

d'escadron, les capitaines, les lieutenants. [...] On eût dit, à les voir de sang-froid, le sac d'un château princier durant une guerre[2155] ».

Si les rares personnages à avoir accompli un geste héroïque ne le conçoivent pas ainsi, il se trouve également des hommes qui pensent déployer un courage surhumain pour réagir dans une situation exceptionnelle. Ainsi Maugis, « blessé d'être menacé devant Minne » par Irène Chaulieu, répond vertement à celle-ci, et « le héros sent venir, d'elle (Minne) à lui, cette sympathie [...] pour le lutteur qui vient de « tomber » un adversaire[2156] ». Et l'acte héroïque qu'aura à accomplir Maxime Dufferein-Chautel, c'est d'attendre Renée Néré qui part en tournée : « On sera héroïque, n'est-ce pas ? afin d'attendre la date, le beau 15 mai qui nous réunira ? Le héros, morne, acquiesce d'un signe de tête résigné », Renée Néré, elle-même, le taquinera : « Cher bourgeois héroïque ![2157] ». Quant à Michel, revenant de visiter la propriété familiale, il relatera ses exploits : « Le héros qui te parle, parti d'ici à bonne allure sur les neuf heures, ne s'est assis, depuis, que devant un coup de blanc, et quel blanc ! Un blanc verdâtre et meurtrier, un produit à décaper les cuivres, à aiguiser les couteaux[2158] ».

L'héroïsme peut-il n'être traduit que par cette témérité inconsciente remarquée plus haut ? Bien sûr que non, il peut également être motivé par un idéal. Là encore la question se pose, quel idéal peut motiver ces personnages, étant donné que ni l'honneur, ni la patrie, ni même la justice et encore moins l'ambition, comme nous l'avons vu, ne paraît les émouvoir. La passion ? Il est vrai que l'amour transfigure totalement ces hommes jusqu'ici méfiants à l'égard du sexe féminin. Ils recherchent la fusion totale avec cette femme qui leur échappe, ce qui explique pourquoi ils sont toujours inquiets, angoissés, insatisfaits, jaloux, tourmentés. Et cette fusion totale et définitive, la transparence vers laquelle ils tendent, ils ne l'atteignent jamais, et le sentiment d'échec est si douloureux que certains préfèrent mourir. C'est dans cette extrémité tragique que ces personnages pourraient être héroïques, dans ce que Denis de Rougemont définit dans son essai *L'Amour et l'Occident* comme « un désir qui ne retombe plus, que plus rien ne peut satisfaire, qui repousse même et fuit la tentation de s'accomplir dans notre monde, parce qu'il ne veut embrasser que le Tout[2159] ». Ce genre d'héroïsme ne paraît pas non plus se rencontrer chez les personnages de Rachilde et de Colette, vu que nombre d'entre eux renoncent rapidement à leur idéal amoureux pour prendre à nouveau la Femme en aversion. En effet, ces hommes ne se sentent pas l'âme d'un Tristan, car, loin de considérer les désirs de leur maîtresse comme autant d'épreuves à surmonter, ils n'y voient que des tentatives de manipulation. Ainsi Paul-Éric confie à la lectrice de Geneviève : « Je suis las d'être le joujou de ta maîtresse » et, caricaturant la façon dont celle-ci se comporte avec lui : « Bébé, asseyez-vous sur le tabouret. Jouez avec mes gants, ne mettez pas vos doigts dans votre nez. Dites votre fable [...] et allez vous coucher dans le dodo

2155 Ibid., p. 54.
2156 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, respectivement p. 750 et p. 751.
2157 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 904 et p. 925.
2158 Colette, *Duo*, T.2, p. 1126.
2159 Denis de Rougemont, op. *cit.*, p. 62.

de maman !2160 ». Et Chéri de reprocher à Léa : « Avec toi, il y a des chances pour que j'aie douze ans pendant un demi-siècle » et « je ne fais pas que me plaindre, je t'accuse2161 », il l'accuse, en effet, de le considérer et de le traiter comme un enfant. La fin de la passion de Maurice de Saulérian est entérinée par l'argent que glisse Louise de Bérol dans son portefeuille pour l'aider. Mais refusant de passer « pour un entretenu », « il la saisit par le milieu du corps et la lança à travers la chambre. [...] Il crut l'avoir tuée2162 ». Paul Richard se révolte également contre Mary parce qu'elle veut l'entretenir : « Tu veux décidément me réduire à ce rôle d'homme des ruisseaux ? [...] tu me grondes et tu cherches à m'avilir davantage2163 ». Ce n'est cependant pas de voir sa dignité bafouée qui l'amène à quitter Mary mais de la surprendre en train d'empoisonner son père : « Il tremblait de tous ses membres, et pourtant une résolution solennelle se lisait sur sa figure bouleversée », et Mary cherchant à l'enlacer, « il la repoussa par un effort surhumain en lui tordant ses jolies mains félines derrière le dos, parce qu'il sentait qu'elle le vaincrait si elle le prenait au cou2164 ».

Il est intéressant de noter que les personnages eux-mêmes ont noté ce manque d'héroïsme à l'époque qui est la leur, ainsi Alain Montarès qui, désabusé, remarque : « Nous sommes les aventuriers, qui ont la terreur de l'aventure, sans vrai courage, sans audace, sans tout l'amour, ce pourquoi nous ne sommes pas dignes de vivre, même à notre époque où tout est permis2165 ». Et à la réflexion du marquis de Valerne qui constate : « Il y a tout de même des choses qui se font et celles qui ne se font pas », Lucien Girard renchérit par : « Ah ! oui, l'absolu, le panache, l'héroïsme » ; lui-même auparavant remarquait que « le temps n'est plus au panache2166 ». Mary Barbe, le personnage principal de *la Marquise de Sade*, est arrivée à la conclusion qu'elle vit « une période de lâcheté universelle », car elle dépêcha des amis pour aller éteindre l'incendie qui s'est déclaré à côté de chez elle.

> « Ils éclatèrent de rire [...]. Est-ce qu'on gagne quelque chose à éteindre le feu de son voisin ? C'est vieux le monsieur qui saute dans la chambre de la demoiselle [...] et se suspend avec elle à un drap de lit. [...] L'émulation du courage aussi était morte devant le bouton de la sonnette d'alarme. [...] Non ! non ! plus rien de fougueux2167 ».

Pourquoi ? Mais parce que, comme l'explique Henri Dormoy : « Je comprends très bien qu'on passe, allant à ses affaires, et qu'on détourne les yeux parce qu'on est pressé par la vie2168 ». Cette idée est reprise par Colette dans *L'Ingénue libertine* qui l'illustre à sa manière. Au casino, Irène Chaulieu volant les gains d'un joueur allemand, celui-ci « invoque des yeux le témoignage

---

2160 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 69 et p. 250.
2161 Colette, *Chéri*, T.2, p. 89.
2162 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 269 et p. 287.
2163 Rachilde, *La Marquise de Sade*, p. 262.
2164 Ibid., respectivement p. 282 et p. 283-284.
2165 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 162.
2166 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 55 et p. 49. Concernant le manque de courage de Lucien Girard, voir p. 13-14 : « *Perpétuellement sur le point de se lancer dans les aventures les plus ordinaires de la jeunesse [...] il se précipitait, par bonds en arrière, dans les plus extraordinaires négations* ».
2167 Rachilde, *La Marquise de Sade*, respectivement p. 286 et p. 286-287.
2168 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 192.

d'une loyale assistance, mais la loyale assistance a bien autre chose à faire[2169] ». Alain Montarès résume la situation de cette façon : « Aujourd'hui, le chacun pour soi est tellement la règle de conduite que l'on arrange, on estropie des lois afin de canaliser les mauvaises pentes : on codifie l'égoïsme[2170] ». Les critiques n'ont pas non plus manqué de souligner cette absence flagrante de bravoure chez ces personnages, et Ernest Gaubert remarquait déjà en 1907 que dans les œuvres de Rachilde,

> « Ce ne sont point des intellectuels, des êtres d'exception, auxquels elle prête des pensées d'exception. Non, bourgeois, petits rentiers, paysans, [...] mondains, etc... [...] ces héros qui ne sont même pas toujours illuminés à l'approche (des) Frontières de la Folie. [...] Ce sont des symboles qui oublient souvent leur mission, pour être de pauvres humanités pitoyables, amoureuses, douloureuses, exaltées, frémissantes[2171] ».

Et en 1937, Anne Fernier en arrivait à la même conclusion, au sujet cette fois des personnages de Colette, dans un article consacré à *La Chatte* :

> « Et pauvres types de roman que ces héros de la littérature d'après-guerre, si « profondément humains » et si anormaux, médiocres et tourmentés, dont la psychologie compliquée est la marque d'une nouvelle [...] humanité. [...] Comment ne pas regretter les définitions que donnaient de l'homme les humanismes morts : des êtres courageux, loyaux et droits[2172] ».

C) Des héros tout de même ?

Au vu de ces conclusions, il ne semble pas qu'on puisse considérer ces hommes comme des héros, ceux-ci ne font preuve d'aucune force de caractère et ne sont portés par aucun idéal. Mais à bien considérer les raisons qui motivent la rupture de ces passions, on peut se demander si ces hommes n'ont pas surtout cherché à se libérer de l'emprise de ces femmes. C'est sur ce point qu'ils font incontestablement preuve d'héroïsme car, aussi amoureux qu'ils soient, ils refusent à moment donné de se laisser dominer par leur partenaire. Tous, ce que soient les protagonistes de Rachilde ou ceux de Colette, reprochent, en effet, à leur maîtresse de les infantiliser et surtout de ne voir en eux qu'un instrument de plaisir. Il est vrai que « Les héros de Colette sont ramenés à leur fonction amoureuse, puisqu'elle ne s'intéresse ni à leur cœur, ni à leur intelligence, ni à leur âme, semblant ainsi vouloir passer sous silence leurs possibilités extérieures à l'alcôve[2173] ». Ainsi Jean dans *L'Entrave* se plaint de n'être qu'une commodité sexuelle pour Renée Néré : « Il y a des jours où tu m'humilies, avec la hâte à te déshabiller avant, et à te rhabiller après... Des jours où on ne dirait vraiment pas que tu m'aimes, mais que tu... m'emploies[2174] ». Si les femmes utilisent les hommes pour leur plaisir, les hommes refusent cette réalité, ou s'en indignent. Herbert d'Espivant s'insurge lui aussi contre Julie qui lui parle de son beau-fils Toni : « Je ne

2169 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.1, p. 800.
2170 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 9.
2171 Ernest Gaubert, *Rachilde*, p. 25.
2172 Anna Fernier, « Colette et les jeunes filles », *Le Journal des femmes*, 5-III-1937.
2173 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit*., p. 49.
2174 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1099.

tolère pas qu'ici, [...] que devant moi, que t'adressant à moi, tu parles d'une créature masculine comme si tu pouvais délibérer d'en disposer, ou de n'en pas disposer !2175 ». Cette attitude se retrouve dans l'œuvre de Rachilde. Jacques Silvert s'échappe un temps de l'emprise de Raoule de Vénérande, parce qu'il réalise combien son amour est castrateur. Étant conscient de n'être qu'un « joujou de contrebande, [...] (une) amusette d'alcôve », il tente de ressusciter sa virilité complètement annihilée par ses soins : « Je viens de chez ma sœur [...]... de chez ma sœur la prostituée... et pas une de ces filles, tu m'entends ? pas une n'a pu faire revivre ce que tu as tué, sacrilège !2176 ». Mais ce sursaut de lucidité est de courte durée, il se soumettra définitivement à la volonté de Raoule de Vénérande. Il en va de même pour Sylvain d'Hauterac qui a l'impression de tenir un rôle « d'amusette d'alcôve » auprès de son arrière-cousine, aussi décide-t-il « de ne pas la revoir2177 ».

Est-ce à dire que ce refus de soumission met ces hommes en position de résistance, entérinant ainsi une sorte de guerre des sexes larvée ? Il semble que oui, puisque par ce procédé ces personnages tentent de préserver leur identité. Gisèle Soulon parlerait de « la fidélité à soi-même » : « L'héroïsme n'est pas seulement quête de soi, il est combat pour préserver ce Moi de tout avilissement. [...] L'héroïsme, ici [...] consiste en une résistance du Moi face à un environnement hostile qui veut le réduire2178 ». Si ces hommes ont à renoncer à leurs prérogatives familiales, ils n'entendent nullement voir remises en cause cette puissance et cette suprématie que leur confère le domaine des sens. Ils ne veulent pas voir cette « force » contestée et encore moins confisquée, dans la mesure où celle-ci représente la prérogative et le dernier symbole de leur virilité. C'est là l'agacement des hommes qui, se voulant et se croyant les maîtres, ont finalement le sentiment d'être exploités. Mais au-delà de cette position de « dispensateur de plaisir2179 » comme le dit Renée Néré, ils se révoltent contre leur maîtresse ont ainsi « déstabilisé les oppositions et brouillé les repères stables2180 », prenant pied dans le domaine qui leur était jadis réservé. Cette remise en question de leur suprématie installe ces hommes dans une espèce d'insécurité profonde qui est peut-être la clef de leur personnalité, et qui les poussera à se rassurer eux-mêmes. Un besoin d'assurance qui se traduit par cette image autoritaire et brutale qu'ils cherchent à donner d'eux, tendance qu'illustrent effectivement les personnages de Rachilde et de Colette. Le comportement qu'ils adoptent en présence de leurs semblables, cette agressivité, cette froideur soulignées plus haut, vient confirmer ce manque d'aplomb et leur volonté d'y palier. André Rauch ne dit pas autre chose quand il affirme que

> « donner une belle image de sa personne devient un souci lorsque les origines sociales cessent de constituer un critère décisif d'identité. Le regard que jette

2175 Colette, *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 144.
2176 Rachilde, *Monsieur Vénus*, respectivement p. 62 et p. 228.
2177 Rachilde, *La Sanglante ironie*, respectivement p. 269 et p. 255.
2178 : Gisèle Soulon : *L'Héroïsme*, p. 16.
2179 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1092.
2180 Philippe Dijan, *Lent dehor*s, Paris, Banault, 1991, p. 44.

> l'entourage entretient l'inquiétude : le soutenir devient un défi permanent qui construit la personnalité en ses multiples aspects[2181] ».

La seule liberté qui reste donc à ces hommes, c'est, en effet, celle de la fuite et de l'inconstance, en faisant, encore et encore, de nouvelles conquêtes. Les maîtresses et les prostituées qu'ils fréquentent ne sont là que pour les rassurer sur leur virilité. Ces deux attitudes renvoient respectivement à l'image du conquérant et du dominateur qu'ils ne parviennent plus à incarner. Une démarche qui rejoint cette réflexion de Montherlant qui affirmait que « le don juanisme n'est qu'un des caractères spécifiques du mâle, poussé à son comble[2182] ».

Et cette menace que représentent les femmes, loin d'être tue par ceux qui la vivent, est au contraire vivement dénoncée, devenant ainsi le grief, non plus de quelques individus, mais de tous les représentants du sexe masculin. Ce danger conçu comme immédiat explique pourquoi la femme est au centre de toutes les conversations. Ainsi pour Maurice de Saulérian, les femmes sont « des brutes, elles donnent toujours moins qu'on ne leur donne ! », allant même jusqu'à dire que leurs sentiments sont factices : « Les femmes sont des poupées qui crient je t'aime quand on leur presse le ventre[2183] ». « Toujours la femme, [...] menaçante, la femme avec la futilité de son enveloppe, la rigueur de ses lois, la lâcheté de ses goûts. [...] Combien y en avait-il, [...] qui appréciaient autre chose dans le mâle que ce que l'écriture sainte couvrait [...] de feuilles de figuier ?[2184] ». C'est également contre ce comportement féminin que s'emporte Étienne Culoux : « Leur intérêt, rien que leur intérêt ! Sacrifiez-leur Dieu, la famille ou vos idées : elles tendent les deux pattes. [...] Le diable sait qu'elles en prennent toujours la plus grosse part[2185] ». Henri Dormoy pense, quant à lui, que la « femme ne cède qu'à elle-même et [...] ce n'est pas du tout pour nous amuser qu'elle cède[2186] ». Charles Dagon ne dit pas autre chose quand il affirme que « l'amour de la femme n'est formé que de reconnaissance pour le plaisir qu'on lui octroie, elle nous aimerait toujours si nous lui fournissions toujours du plaisir[2187] ». Et plus l'homme est jeune, plus elles cherchent à le manipuler. C'est sous les traits d'ogresses que Henri Dormoy parle des femmes qui initient les jeunes hommes à la sensualité : « Elles font de la honte et du désespoir pour tout le monde. Elles nous cueillent et nous fanent de si bonne heure que rien ne peut plus refleurir où elles ont passé[2188] ». Paul-Éric ne reproche pas autre chose à sa première maîtresse : « J'avais seize ans quand tu t'es offert ma peau ! [...] Je te hais, tu es l'outil de mort, le remède d'amour, le plaisir médiocre ! [...] Serions-nous riches comme des fils d'empereur, nous

---

2181 André Rauch, *Le Premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, p. 109.
2182 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit.*, p. 67.
2183 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 112 et p. 113. Cette dernière citation est à rapprocher de cette réflexion de Chéri, *Chéri*, T.2, p.54 : « *Une « cocott », c'est une dame qui s'arrange généralement pour recevoir plus qu'elle ne donne* ».
2184 Ibid., p. 10-11.
2185 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 185-186.
2186 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 100.
2187 Rachilde, *Le Mordu*, p. 113.
2188 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 50.

sommes toujours violés avant d'avoir le temps de choisir[2189] ». Phil fait également l'expérience de cet égoïsme féminin. Apprenant le départ de sa maîtresse : « Elle est partie... elle est partie, hors d'atteinte, la femme qui m'a donné, [...] elle seule m'a donné. Donné. Elle seule pouvait reprendre, elle a repris[2190] ». Cette dénonciation est leur seule réaction, car ils se contentent de rêver de substituts qui répondraient enfin à leurs aspirations amoureuses. « Le rêve de tous les hommes ce serait de créer, artificiellement ou non, la poupée splendide dont on serait l'unique mécanicien, lui ayant appris à parler, à marcher[2191] ». Une idée que partage Maurice de Saulérian puisqu'il songe que « ce serait l'idéal, la poupée assez adroite pour faire croire à des femmes ![2192] ».

Si Rachilde et Colette s'accordent à représenter l'homme suivant la même physionomie, elles s'opposent totalement quant à la peinture de son caractère. En effet, Rachilde à travers un éventail restreint de comportements, montre des personnages incapables de réagir, du fait même de leur nature névrotique. Quant à Colette, elle propose un nombre plus important de psychologies masculines, qui sont toutes de personnages seulement soucieux de dissimuler leurs faiblesses de caractère. Ainsi déterminés, ces hommes apparaissent comme des héros médiocres dépourvus de superbe et de tempérament. Nous ne pouvons cependant pas parler d'anti-héros dans la mesure où ceux-ci font acte de résistance, ils refusent d'être assujettis par les femmes. Il semble que ce soit là le nouveau défi qu'ils aient à relever pour prouver leur bravoure et leur masculinité ; d'ailleurs ils ne peuvent, sous peine d'en subir les funestes conséquences, se marginaliser de toute instance qui le met en rapport avec le sexe féminin.

III. TÉMOIN DU SIÈCLE OU CRÉATION ROMANESQUE ?

Avant de conclure à une volonté délibérée de la part de Rachilde et de Colette de peindre l'homme sous un jour négatif, il faut replacer dans le contexte historique cette représentation et dégager la véritable part d'originalité de ces romancières. Nous avons vu que leurs romans se faisaient l'écho de la confiscation des prérogatives masculines, tant sur le plan social que sur le plan familial. Et, au vu de cette correspondance entre ces romans et l'évolution que connaît l'image de l'homme, on peut se demander si ces romancières ne se font pas les témoins et les illustratrices d'une crise majeure de l'identité masculine. Crise qu'elles ont exploitée chacune à leur manière, et c'est sans doute là que réside la véritable originalité de leur représentation. Une hypothèse que nous allons tenter de confirmer dans cette présente analyse.

2189 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 249-250.
2190 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 352.
2191 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 79.
2192 Rachilde, *Le Mordu*, p. 242.

1) Sous le regard de l'époque et de la critique

A) Un homme de son temps

Il est communément admis que la représentation du masculin donnée dans les œuvres de Colette, comme dans celles de Rachilde aussi d'ailleurs, soit le reflet de la volonté délibérée de la romancière « d'imposer, avec sa façon de juger, des valeurs dont elle seule donne l'échelle[2193] » à ces personnages. Nous avons cependant vu que, loin de mettre en scène les fantasmes de leurs auteurs, ces romans se font l'écho du véritable malaise que connaît alors l'homme au sein des instances conjugale et familiale. Nous pouvons même dire qu'ils traduisent tous les symptômes de cette importante crise que connaît l'identité masculine à la fin du 19e siècle. Même si Rachilde et Colette n'en révèlent pas la cause, il faut savoir que cette crise est directement liée aux nouvelles exigences de l'industrialisation, de la démocratie qui entraînent de grands changements sur le plan économique et social, et surtout dans l'existence des hommes. L'anxiété masculine se réveille devant cet ordre social désormais fondé sur la liberté de l'individu et non plus sur la naissance. Mais, surtout, l'élément déclencheur de ce malaise est l'apparition d'un nouveau type de femme qui menace les frontières sexuelles traditionnellement imposées et qui revendique justement cette individualité. Annelise Maugue parle d'une femme « s'ébattant dans la société moderne comme un poisson dans l'eau, libre déjà, quel que soit son statut, et toujours abusant de cette liberté pour asservir l'homme encore davantage[2194] ». Une libération féminine qui est due « à l'idéologie républicaine, l'éducation des filles est devenue réalité. L'université leur a fait une place sur ses bancs. Elles deviennent professeurs, doctoresses, avocates ou journalistes[2195] ». La mode du féminisme aidant, nous l'avons vu dans la Première partie de ce présent travail, et la diffusion d'une presse militante qui réclame des droits de citoyenne à part entière[2196], ne pouvaient que provoquer une réaction hostile chez les hommes. Une hostilité qu'entretiennent et qu'orchestrent les médecins, les psychologues ; leurs considérations sur la femme de lettres évoquées précédemment donnent une idée juste de la frayeur qu'inspire l'évolution de ce sexe. Ils sont suivis et soutenus par le courant catholique traditionnel et le mouvement ouvrier qui craignent la concurrence de la main-d'œuvre féminine. À noter que ce changement prend des proportions telles que des républicains aussi convaincus qu'Anatole France

2193 Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, p. 12.
2194 Annelise Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, p. 70.
2195 Élisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, p. 30-31.
2196 Nous pourrions citer *L'Harmonie sociale* (1892) qui dénonce les dures conditions de travail des ouvrières, *La Femme de l'Avenir* (1896) qui fait scandale en abordant un sujet tabou : l'hygiène sexuelle et *Le Féminisme chrétien* qui revendique la liberté de travail, l'égalité des salaires, la libre disposition des biens pour la femme mariée. *La Fronde* (1897), mène, entre 1926 et 1928, campagne pour l'éligibilité des femmes. Pour plus de détails, lire S-M Bonvoisin et M. Maignien, *La Presse féminine*, Paris, P.U.F, 1986.

ou Émile Zola, « ont le sentiment d'assister, plutôt qu'à une simple évolution, à une mutation véritable[2197] ».

Du haut en bas de l'échelle sociale, tous les hommes se sentent donc menacés dans leur identité par cette femme nouvelle qui entend désormais faire comme eux, être comme eux. Cette perspective est à ce point préoccupante qu'ils en arrivent à se demander s'ils ne vont pas être obligés « d'accomplir des tâches féminines, bref, horreur suprême, d'être des femmes ![2198] ». Symptomatique de cet état de crise, la littérature fin-de-siècle répète de façon obsessionnelle, sous les oripeaux d'un imaginaire « décadent », une menace existentielle, un fantasme de perte.

> Tout paraît se brouiller, l'image de la « vraie femme », du couple traditionnel, mais aussi l'identité sexuelle : incertitude des sexes, androgynie, inversion des rôles. C'est la différence sexuelle qui paraît en jeu, ce que Jules Bois nomme « l'anthropocentrisme[2199] » et dont il annonce la fin. Le clivage binaire « naturel » vacille[2200] ».

Il faut cependant relativiser l'importance traditionnellement accordée au mouvement féministe, car comme le note justement Élisabeth Badinter : « En vérité, le féminisme occidental est moins coupable d'avoir brouillé les repères que d'avoir montré le roi nu. En mettant fin à la distinction des rôles, [...] les femmes ont fait s'évanouir l'universelle caractéristique masculine : la supériorité de l'homme sur la femme[2201] ». Pierre Bourdieu pousse plus loin la réflexion et affirme que « même si le "dominant est dominé par sa domination", cette dernière était l'ultime critère d'identité masculine. Avec sa disparition progressive, nous sommes affrontés au vide définitionnel[2202] ». C'est à ce vide définitionnel que se trouvent confrontés les personnages de Rachilde et de Colette, leur comportement doit d'ailleurs s'interpréter comme autant de tentative de le combler ou du moins de le masquer. Elles montrent ainsi comment ces hommes tentent de se créer une nouvelle identité, craignant toujours ne pas paraître assez virils. On le voit, cette représentation d'un homme à la recherche de repères n'est pas propre à ces romancières.

Une situation qui explique pourquoi ces hommes ont peur, se sentant menacés, nous l'avons vu, dans leurs pouvoirs, leur identité et leur vie quotidienne. Une peur d'autant plus grande qu'ils se sentent déjà dévirilisés par leurs fonctions sociale et professionnelle, lesquelles nous l'avons vu, les ont dépossédés de toute initiative et de possibilité de faire preuve de bravoure. Et les prérogatives masculines sont d'autant plus fragilisées que « l'immense majorité des professions civiles sont des routines que peuvent apprendre en quelques années les plus médiocres cerveaux féminins[2203] ». Et Barbey d'Aurevilly de prophétiser : « Un jour, Marie d'Agoult sera à l'Académie des sciences morales et politiques, Georges Sand à l'Académie

---

2197 A. Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam, identités sexuelles en crise », *Histoire des femmes*, p. 37.
2198 Élisabeth Badinter, op.*cit.*, p. 31.
2199 Jules Bois, *L'Ève nouvelle*. Il désigne par « anthropocentrisme », l'homme au centre et la femme qui tourne autour de lui.
2200 Béatrice Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes « fin de siècle », *Europe* n° 751-752, p. 27.
2201 Élisabeth Badinter, op. *cit.*, p. 17.
2202 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, p. 21.
2203 Émile Faguet, *Le Féminisme*, Paris, Société Française Lib. et Imp., 1910, p. 11.

française, Rosa Bonheur à l'Académie des beaux-arts, et c'est nous, les hommes, qui ferons les confitures et les cornichons[2204] ». L'attitude méfiante des hommes à l'égard des femmes, que nous avons notée, trouve sa pleine justification à la lumière de ces faits. Choqués que le schéma traditionnel *dominant/dominée* ait évolué en une lutte de pouvoir entre les sexes, les personnages ne manquent pas de faire des réflexions désobligeantes concernant cette émancipation féminine. Paul-Éric de Fertzen, voyant sa maîtresse se travestir en cantinière de mobiles pour jouer la comédie, lui lance, pour la mettre à l'aise : « Vous portez culotte et, dans un temps prochain, j'imagine que vous irez en guerre tandis que nous resterons tranquillement à fanfrelucher à la maison[2205] ». Quant à Léon Reille, c'est face à la femme moderne que représente Missie, qu'il se sent mal à l'aise, notamment lorsque celle-ci lance : « Je ne suis pas une bégueule, moi. Je sais comment on fait les enfants, on me l'a appris au cours du lycée. Léon Reille eut la sensation de recevoir un coup de fouet d'un côté et une douche de l'autre[2206] ». Face à cette mutation féminine, on comprend pourquoi les personnages de Rachilde et de Colette ressentent une telle insécurité. Ce sentiment de dépossession est amplifié par le fait que, s'ils prennent conscience que l'émancipation de la femme est associée à celle de la société, ils ne voient pas en quel sens eux-mêmes pourraient évoluer. Une incertitude qui explique ce sentiment de malaise rencontré chez nombre de personnages tout comme leur manque flagrant d'ambition. Comme le remarque Annelise Maugue, l'homme « ne se déprend pas pour autant du modèle dont il a hérité [...] il mène inlassablement son propre deuil, le deuil du conquérant et du démiurge qu'il voudrait être encore et qu'étouffent en lui la femme et le progrès réunis[2207] ». C'est dans cette situation que se trouvent les personnages de Rachilde et de Colette qui aspirent à incarner ces modèles social, familial sans pour autant parvenir à les renouveler.

La guerre met un temps fin à cette angoisse masculine : les hommes retrouvent, en effet, leur rôle de traditionnel de guerriers. Une telle attitude explique pourquoi nombre d'entre eux partirent à cette époque « la fleur au fusil », se réjouissant de cette occasion donnée d'être enfin des hommes, des vrais. Mais, après la guerre, c'est une femme qui s'est radicalement masculinisée que ces hommes retrouvent. Cette « garçonne », indépendante, active et revendicatrice réveille cette peur de l'émasculation, une peur entretenue par la littérature d'après-guerre ; ainsi, malgré toutes les réserves que l'on puisse faire sur les qualités littéraires de *La Garçonne* (1922) de Victor Margueritte, on doit considérer ce livre comme un signe des temps. Et les écrivains « progressistes » de l'entre-deux-guerres vont souvent mettre en scène le personnage de la jeune bourgeoise qui, telle la « garçonne », refuse un mariage de convention et rompt avec son milieu pour vivre en toute indépendance[2208]. Colette ne manque pas de souligner ce nouveau rapport

2204 Barbey d'Aurevilly, *Les Bas bleus*, p. 52.
2205 Rachilde, *Les Hors Nature*, p. 76.
2206 Rachilde, *La Jongleuse*, p. 47.
2207 Annelise Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, p. 77.
2208 Voir particulièrement l'héroïne de *L'Âme enchantée* de Romain Rolland, notamment dans *Annette et Sylvie* (1922) et *L'Été* (1924).

des sexes dans *La Fin de Chéri* : « Les hommes, jeunes et vieux, délivrés du souci de penser et de craindre, vides, innocents, les femmes vouées à un plaisir plus grand que la volupté précise : la compagnie de l'homme, le contact de l'homme, son odeur, sa chaleur roboratives[2209] ». Incapables de s'accoutumer à ce nouvel ordre érotique, ces hommes, qu'ils appartiennent à la société de la Belle Époque ou à celle de l'entre-deux-guerres, ne peuvent que rester nostalgiques d'une femme dont « le secret [...] est dans l'agir silencieux, caché et invisible, qui se consume en don de soi. La nature de la femme demeure sous le signe du voile[2210] », ce qui les dispenserait de comprendre la nature féminine. Les reproches ne manquent pas de la part des rares personnages de Rachilde et de Colette qui ont pris conscience ce nouvel ordre des choses. Le marquis de Valerne fait remarquer à Lucien Girard : « Qui vous aurait dit en 1910 que les femmes pourraient montrer leurs jambes jusqu'aux cuisses et que les jeunes filles du meilleur monde boiraient de la fine Napoléon jusqu'à en tomber ivre-mortes ?[2211] ». Alain Montarès est choqué par la mode vestimentaire féminine : « Elles sont tout de même enragées, les filles de notre peuple, [...] avec ces bas universellement de couleur ocre délavée qui leur font, [...] des jambes de Javanaises ou de Peaux-Rouges[2212] ». Comme Farou d'ailleurs, qui est scandalisé de voir dans sa pièce une actrice « qui joue sa scène de désespoir avec les cheveux tondus et collés à la fixine[2213] ». Les personnages de Colette ont également beaucoup de choses à reprocher aux femmes de l'après-guerre. Ainsi Chéri est dégoûté par « les femmes qui servent le pays... [...] et qui sont folles, pour le pèze... Elles sont commerçantes que c'en est à vous dégoûter du commerce. Elles sont travailleuses à vous faire prendre le travail en abomination[2214] ». Il avait déjà eu l'occasion de déplorer ces jeunes femmes du monde qui, « pour avoir bénévolement conduit des camions pendant la guerre, n'aimaient plus que le cigare, l'automobile et les camaraderies de garages[2215] ».

B) Une vision « anthropocentriste »

On peut être étonné que soit repris ici, en titre, le terme dont se servait Jules Bois pour désigner la place centrale que l'homme occupait jusque-là dans la société et dans la littérature, prééminence que celui-ci est pourtant en passe de perdre. Mais cette vision "anthropocentriste" se retrouve dans le roman féminin, à cette différence près que l'homme n'est plus le sujet du roman, il y fait désormais figure d'objet. Un changement notable dans l'histoire de la littérature certes, mais, surtout, dans l'histoire de l'homme. En effet, si Rachilde et Colette se sont inspirées de cette crise de l'identité masculine pour concevoir leurs personnages, c'est dans l'illustration de ce

2209 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 502.
2210 Gertrude Von Le Fort, *La Femme éternelle, la femme dans le temps, hors du temps*, Paris, Cerf, 1946, p. 15.
2211 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, p. 167.
2212 Rachilde, *Refaire l'amour*, p. 69.
2213 Colette, *La Seconde*, T.2, p. 707.
2214 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 506.
2215 Ibid., p. 551-552.

malaise, tant social qu'existentiel, qu'elles ont le plus fait preuve d'originalité. Jusqu'ici, l'homme était « à la fois juge et parti[2216] » ; avec ce changement de perspective, il n'est plus que l'objet d'étude privilégié de la pensée féminine. Rachilde et Colette ne sont nullement les instigatrices de ce nouveau point de vue, cependant elles l'ont, avec bonheur et originalité, adopté dans leurs romans. Nous reviendrons ultérieurement sur la manière dont elles ont exploité cette optique, mais nous pouvons dès maintenant affirmer que c'est à ce même point de vue que leur écriture doit d'avoir été qualifiée de typiquement « féminine » par les critiques des deux sexes. Si l'on en croit Marcel Schwob, c'est la poétesse Anna de Noailles qui aurait, la première, adopté cette perspective dans son roman paru en 1902, *La Nouvelle espérance*. L'héroïne, Sabine, se suicide après avoir tenté de trouver le bonheur et la sérénité dans le mariage et dans les quelques flirts qu'elle a eus avec les amis de son mari. Ainsi dans cette intrigue, ce n'est plus la femme, « c'est l'homme qui devient l'objet esthétique[2217] ». Et Marcel Schwob soulignait à juste titre le fait que cette romancière avait rejeté tous les poncifs établis par la littérature masculine, pour s'en tenir à ses propres intuitions dans la description et la perception de l'homme. Une démarche qui est également celle de Rachilde et de Colette, aussi est-il intéressant de s'attarder sur ce changement de point de vue pour mieux comprendre cette nouvelle approche du masculin. Plus qu'un changement de perspective nous devrions parler de « révolution » dans la mesure où, bouleversant toutes les conventions romanesques, ces femmes de lettres se prennent à écrire suivant leur seule sensibilité. « C'est qu'elles ont trouvé un nouveau point de vue : le point de vue féminin. [...] Et, jusqu'à présent, quand les femmes faisaient des romans, elles [...] imitaient l'homme. [...] Et cela est une véritable révolution[2218] ». En 1929, Jean Larnac parlera d'une « explosion de sincérité féminine. Jusqu'alors les femmes-écrivains avaient adopté le point de vue de l'homme[2219] ». Marcelle Biolley-Godino ne dira pas autre chose : « C'est le point de vue féminin qui nous est offert : l'Autre, désormais, c'est l'homme. Vu et jugé par sa partenaire, il perd ses prérogatives de sujet[2220] ».

Peut-on parler de coïncidence ? Au moment où l'homme voit son étoile pâlir, apparaît, sur la scène culturelle, ce nouveau point de vue. Ce phénomène est la conséquence, certes de la vogue de l'écriture féminine, comme nous l'avons démontré précédemment, mais surtout des circonstances historiques et sociologiques qui sont propices à la prise de parole des femmes. Marcelle Biolley-Godino résumera ainsi cette conjoncture favorable :

> « L'influence croissante du féminisme avec la puissance sociale qu'il leur confère, les manifestations modernes d'un individualisme grâce auquel elles ne se ressentent plus comme partie d'un couple, la fin d'un conformisme familial et bourgeois qui eut son apogée en France au XIXe siècle, tout leur permet de s'exprimer enfin[2221] ».

2216 Mis en exergue au premier volume du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir.
2217 G. le Cardonnel et C. Vellay, *La Littérature contemporaine*, p. 117. Interview de Marcel Schwob.
2218 Ibid., p. 116-117.
2219 Jean Larnac, H*istoire de la littérature féminine en France*, p. 226.
2220 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit*., p. 10.
2221 Ibid., p. 13.

Cette même idée était déjà développée en 1907 par Jules Bertaut qui voyait en cette apparition du romanesque féminin « l'éveil à la vie de tout un sexe qui sort d'un long assoupissement et qui prend peu à peu conscience de sa personnalité[2222] ». En prenant la parole, ces femmes retirent à l'homme son rôle de porte-parole de l'espèce humaine pour le réduire à la seule fonction de représentant de son sexe. Nous assistons à une véritable mise à distance de l'homme qui devient tout à coup un mystère complet. Ayant perdu sa supériorité, il perd en même temps toute définition, n'étant plus qu'un concept dont les caractéristiques restent à redéfinir.

Pour résoudre cette énigme que représente désormais l'essence masculine, les femmes de lettres ne peuvent que se placer comme sujet et, par conséquent, bouleverser la conception du roman. Passant outre toutes les conventions littéraires qui voulaient faire du roman l'expression du réel, une peinture objective, un documentaire de l'existence, l'écriture féminine l'organise et le structure autour de sa seule subjectivité. Ainsi « Cette puissance même que possède la femme à faire de son moi le centre de l'univers l'incite à négliger tout ce qui n'appartient pas à ce moi, ou, du moins, à ne le considérer qu' « en fonction », comme disent les mathématiciens, de ce moi tout-puissant[2223] ». Jules Bertaut ira même jusqu'à dire que « la femme est au premier plan de l'intrigue. En réalité elle envahit tout, elle subordonne tout à elle-même[2224] ». Roman centripète, le roman féminin paraît répondre en quelque sorte aux attentes de Wyzewa qui demandait, on l'a vu, au roman à venir, de recréer les notions sensibles et les raisonnements intimes d'une seule âme, « toutes ces aspirations secrètes qu'on croyait tuées par l'école réaliste (et qui) ont refleuri, plus vigoureuses, dans le cœur de toutes ces femmes de lettres[2225] », à travers lequel « le lecteur, comme l'auteur, verra tout, les choses et les âmes [...] dont il vivra la vie[2226] ». En offrant à leur lectorat la nouveauté de leur point de vue, les femmes de lettres révèlent en même temps un nouvel ordre de ces « rouages mentaux » si chers au roman psychologique. Une idée que traduira ainsi J. Bertaut :

> « (La) personnalité (de la romancière) est si puissante, [...] qu'elle juge tout d'après ses idées, qu'elle décrit tout d'après sa sensibilité, qu'elle donne à toutes choses un aspect spécial, un aspect unique. [...] Nous nous trouvons ici, à bien y réfléchir, à l'opposé de l'école objective et réaliste dont Gustave Flaubert demeure le grand chef par excellence[2227] ».

En révélant ainsi leur conception de la psychologie masculine, ces romancières, et dans le cas présent Rachilde et Colette, brouillent davantage l'identité masculine dans la mesure où elles imposent et superposent des clichés qui sont souvent en contradiction profonde avec l'héritage véhiculé par la littérature masculine. À titre d'exemple, nous pourrions citer la fragilité remarquée chez ces personnages, tant sur le plan moral que sur le plan physiologique, ou cette surprenante

---

2222 Jules Bertaut, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, p. 18.
2223 Ibid., p. 119.
2224 Ibid., p. 78.
2225 Ibid., p. 149.
2226 Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française*, p. 399.
2227 Jules Bertaut, op. *cit.*, p. 145.

coquetterie dont ils font presque tous preuve. Il ne faut cependant pas croire que l'image qu'elles donnent de la virilité soit plus pertinente car, comme l'écrivait Léon Blum dans un article concernant cette nouvelle vision de l'homme par les femmes de lettres : « Nous ne connaissons fortement qu'une vérité, celle de notre sexe. Le sexe adversaire nous reste toujours voilé soit par la convention littéraire, soit par l'hypocrisie, soit même par l'amour[2228] ». Les femmes de lettres se sont, en effet, appliquées à écrire suivant leur vérité, dépouillant l'homme de tous les attributs dont il s'était au cours des siècles paré, pour le montrer tel qu'elles le voient. L'homme fait, en effet, les frais de cette nouvelle acuité visuelle : il cesse d'être rêvé, ou vu à travers le prisme de la légende. Et si la disparition de l'image de l'homme tout-puissant est entérinée par la société, celle du « héros de roman » l'est par cette démythification littéraire.

C) Des critiques peu convaincues...

Si les critiques se sont accordées à dire que la littérature féminine enrichissait l'écriture romanesque d'un nouveau point de vue, rares sont cependant celles qui comprirent les importantes conséquences qu'entraînait ce changement. Et cette littérature féminine qui, à la fin du 19e siècle, semblait pouvoir concurrencer le roman masculin grâce aux thèmes nouveaux qu'elle développait, apparaît vite aux yeux de la critique comme un échec. L'homme, que ces littératrices peignent, ne répond plus aux poncifs romanesques, aussi il ne peut plus être considéré comme un véritable personnage, à peine un fantoche qu'elles ont paré de leur féminité, si l'on en croit ces mêmes critiques. Autant dire que l'homme en tant qu'objet littéraire est considéré comme une absurdité. Tous les discours tenus à cette époque vont en ce sens, en 1907, J. Bertaut consacrera un chapitre entier à la question « Comment elles conçoivent l'homme ».

> « Les femmes ont parlé des hommes, certes, et quelques-unes même fort longuement. Elles en ont tracé des portraits, dessiné des silhouettes, elles en ont fait le protagoniste principal de leurs romans [...] et tous ces efforts réunis n'ont pas abouti à la création d'un seul type[2229] »·

La littérature féminine n'a pas réussi à créer un seul type d'homme original : « Les hommes qu'elle peint n'ont rien de viril, les jeunes gens surtout sont un peu efféminés, gracieux et délicats[2230] ». Le développement de nouvelles figures masculines ne semble pas non plus être apprécié. Jean Larnac, dans son *Histoire de la littérature féminine* n'écrit pas autre chose en 1929.

> « En regard de cette peinture de la femme si nuancée, si fouillée, quelle pauvre esquisse de l'homme [...]. Emportées par leur imagination, ou aveuglées par leur connaissance d'elles-mêmes, elles n'ont pu que modeler des fantoches, dont aucun ne reste fixé, comme un type, dans le souvenir du lecteur[2231] ».

2228 Léon Blum cité in Marcelle Biolley-Godino, op. *cit.*, p. 9.
2229 Jules Bertaut, op. *cit.*, p. 77.
2230 Ibid., p.201.
2231 Jean Larnac, op. *cit.*, p. 231-232.

Et chaque fois que les femmes de lettres se risquent à peindre un homme, « elles ne peuvent que lui attribuer leurs propres sentiments[2232] ». Et il donne comme exemples « Chéri (qui) n'est vraiment pas un homme. Il a, au contraire, la coquetterie, la rosserie, l'intuition sensible des femmes » et « Antoine Arnault dans *La Domination*, (qui) n'est qu'un travesti de Mme de Noailles en Don Juan[2233] ». Pour lui,

> « les rares romancières qui ont vraiment tenté de bâtir un portrait d'homme, ou bien en ont fait un être irréel, à l'image de leur rêve, comme Mme Tinayre dans *La Maison du pêché* ou Mme Myriam Harry dans *Petites épouses* et *La Conquête de Jérusalem*, ou bien elles en ont fait des monstres égoïstes sans aucune vraisemblance[2234] ».

Et cette critique se retrouve dans nombre de comptes rendus de romans féminins. Pour ne citer qu'un exemple, ce commentaire qu'inspira, en 1921, Perséphone de Marcelle Tinayre : « Il est rare [...] qu'une femme écrivain fasse parler ses personnages par eux-mêmes, [...] qu'elle mette dans la bouche de chacun le langage qui leur est propre. Le plus souvent elle parle pour tous[2235] ».

À quoi attribuer ce défaut ? « C'est qu'elle ne peut pas véritablement s'immiscer dans cette âme étrangère, parce qu'elle ne la sent pas[2236] » répondra J. Bertaut, la femme de lettres étant, pour lui, incapable d'exprimer une réalité « totalement différente de celle de sa propre existence[2237] ». Car, au fond, la femme de lettres ne fait que peindre « elle-même, encore et toujours », l'homme « n'est plus que « l'occasion » cherchée par l'auteur pour parler davantage d'elle-même », mais, surtout, la figure de l'homme tel qu'elle le peint

> « répond à chacune des impulsions secrètes de la femme, à chacun de ses instincts, elle est en conformité exacte avec cette sorte de portrait que chaque sexe se fait inconsciemment des traits de l'autre, elle est entourée d'un charme romanesque incomparable, le type de l'homme tel que la femme a toujours voulu se l'asservir, la réalisation littéraire d'un rêve de plusieurs siècles[2238] ».

Si l'homme est conscient de sa « déchéance », il n'accepte pas encore la remise en cause de sa toute-puissance, il refuse encore plus violemment de se retrouver spolié de sa place de sujet romanesque pour devenir le sujet d'étude de la nouvelle littérature féminine. Il est vrai qu'accepter cette fonction mineure, c'est reconnaître sa déchéance et prendre quelque part la place de la femme, une crainte qui, on l'a vu, déchaîne toutes les passions. Nous comprenons mieux pourquoi, pendant longtemps, cette image « peu académique » de l'homme a été attribuée aux seuls fantasmes de la romancière. Il était important de conserver l'illusion de la toute-puissance masculine.

2) Rachilde : l'homme totalement investi

2232 Ibid., p. 232.
2233 Ibid., p.232.
2234 Ibid., p. 232.
2235 Jean de Pierrefeu, « Ouvrages de dames », *Journal des Débats*, 19-I-1921.
2236 Jules Bertaut, op. *cit.*, p. 201.
2237 Ibid., p.119.
2238 Ibid., respectivement p. 78 et p. 95.

A) Héros ou figurant, au gré de la mode...

Si Rachilde participe à cette nouvelle écriture féminine, il est intéressant de voir comment elle considère ce nouvel objet d'étude qu'est l'homme, mais surtout quelle place celle-ci accorde, dans chacune de ses œuvres, aux personnages masculins. Une démarche nécessaire pour voir si Rachilde s'inscrit ou non dans le courant littéraire de l'époque ; et il semble que celle-ci suive la mode romanesque du moment. Ainsi les deux premiers romans de Rachilde *Monsieur Vénus* (1884) et *La Marquise de Sade* (1887) proposent une femme comme figure centrale, respectivement Raoule de Vénérande et Mary Barbe, baronne de Caumont. À noter que ce sont les seuls romans de ce genre ; et cette particularité s'explique par le fait que ces intrigues reprennent la traditionnelle combinaison *femme-hystérie-malheur* tant de fois exploitée par le Naturalisme qui est encore à ce moment-là la figure de proue du Roman. Rachilde a fait de ces deux romans l'illustration d'une sexualité féminine maudite -suivant la terminologie naturaliste[2239]- puisque ces femmes sont atteintes de cette névrose que Théodore de Wyzewa appelle le « dérèglement gomorrhéen[2240] ». Incarnant des êtres physiologiques qui concentrent toutes les forces du désordre physique, moral et social, elles agissent sous les pulsions d'une sexualité masculine qui leur fait considérer et traiter leur amant comme leur maîtresse voire, pour Mary Barbe, comme de simples jouets. Cependant, si ces romans mettent en scène la même névrose, ils la présentent sous deux angles différents : *Monsieur Vénus* révèle, par son nombre peu important de protagonistes masculins -Jacques Silvert, amant et époux de Raoule de Vénérande, et Raittolbe, confident de Raoule- le déclenchement et la manifestation de ce « dérèglement gomorrhéen ». Quant à *La Marquise de Sade*, il se conçoit comme la naissance et l'évolution de cette hystérie dont chaque étape est marquée par l'apparition d'une figure masculine nouvelle. De ce fait, nous avons affaire ici à un large éventail de protagonistes masculins : le colonel Barbe, Célestin Barbe et le petit Pierre Marescut qui sert véritablement de déclencheur, puisqu'en cherchant à lui reprendre le mouton qu'il lui a volé, la petite Mary « venait de déclarer sa première guerre au mâle[2241] ». Mais que ce soit M. Brifaut, Siroco, l'oncle Célestin Barbe ou encore le baron de Caumont, son amant Paul Richard, aucun portrait de ces personnages n'est véritablement approfondi, ils ne servent que de réactifs pour mettre en lumière la personnalité de la névrosée.

Après *La Marquise de Sade*, Rachilde inverse la préséance des sexes et installe l'homme comme figure centrale de ses romans. Faut-il interpréter ce changement de perspective comme une conséquence du naufrage du Naturalisme ? Le discrédit jeté sur ce mouvement littéraire en 1891 entraînait par la même occasion, en effet, la défaveur de cette « éternelle malade » qu'était

2239 Nelly Sanchez, « Rachilde ou la décadence du naturalisme », *Les Cahiers naturalistes*, p. 279.
2240 Rachilde, *La Marquise de Sade*, préface p. IV.
2241 Ibid., p. 41.

la Femme. Mais si l'homme est au centre de l'intrigue, il n'est pas seul à l'occuper, Rachilde place, au centre de ses romans parus avant 1900, un duo masculin, par exemple dans *Le Mordu* (1889) : Maurice de Saulérian et Jean Lucain ; Reutler et Paul-Éric de Fertzen dans *Les Hors Nature* (1897) ; Jean Maleux et Barnabas dans *La Tour d'amour* (1899). À noter une exception, *La Sanglante ironie* qui ne met en scène que Sylvain d'Hauterac dont le désir est partagé entre sa maîtresse Grangille et son arrière-cousine Jeanne. Toutes ces relations masculines ont ceci de commun qu'elles sont mises à mal par l'intrusion d'une femme entre ces deux hommes : Louise de Bérol dans *Le Mordu*, la vagabonde Mica dans *Les Hors Nature*, une noyée dans *La Tour d'amour*... Si les femmes ne tiennent désormais qu'un rôle secondaire dans ces romans, celles-ci jouent le rôle de réactif, déchaînant les passions et entraînant la lente destruction de sentiments qui paraissaient indéfectibles.

Jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale, Rachilde ne donne que *La Jongleuse* (1910), un roman qui met en scène la relation amoureuse de Léon Reille et d'Éliante Donalger, l'homme étant là encore la figure centrale de l'intrigue. Il faut attendre le lendemain de la guerre pour voir Rachilde donner à nouveau des romans. Il est intéressant de noter que celle-ci continue à mettre au cœur de ses intrigues l'homme, à une époque où la vogue est justement à une littérature masculine jeune et dynamique. Il est tout de même curieux de voir que le sexe du héros des romans de Rachilde est toujours celui qui est mis à l'honneur par la mode littéraire du moment : des héroïnes névrosées à l'époque du Naturalisme "triomphant", des hommes en proie à un malaise existentiel au cours des années vingt. Il ne s'agit pas là d'une simple coïncidence quand on sait que Rachilde a toujours voulu appartenir à la vogue littéraire du moment. Ainsi, durant les années vingt qui correspondent, rappelons-le, à un certain essoufflement de la littérature féminine, celle-ci donne *La Souris Japonaise* (1921) et *Refaire l'amour* (1928). La particularité de ces titres est de ne mettre en scène qu'un seul personnage masculin, sans le soutien de confident ou d'ami, ne présentant par conséquent pas de personnage masculin secondaire. Autre trait commun à souligner, concernant cette fois le schéma actanciel de ces intrigues : tous ces protagonistes se trouvent aux prises avec deux amours, profane et sacré. Dans *La Souris Japonaise*, Henri Dormoy est attiré par son précepteur Armand de Sembleuse mais doit épouser sa cousine enceinte de son père. Plus tard, il délaisse son existence de séducteur pour se consacrer à une petite fille Zinette à qui il voue une profonde tendresse. Il est à ce point épris d'elle qu'il n'hésite pas à tuer sa grand-mère qui la maltraite. C'est exactement ce même schéma qui est repris dans *Refaire l'amour*, Alain Montarès se trouve pris entre sa passion pour Pauline Vallier, une maîtresse qui l'a délaissé pour se consacrer à son mari, et l'amour platonique que lui voue en secret son modèle Bouchette. Là encore l'amour sacré triomphera puisque ce dernier, à la mort de Bouchette, adoptera son enfant.

Une autre période se dessine dans l'œuvre de Rachilde, période qui correspond aux années trente, moment où la littérature féminine se renouvelle et retrouve un certain prestige.

Mais cette époque marque surtout l'oubli quasi total jeté sur son nom et son œuvre. Celle-ci s'est tournée vers son passé comme le révèlent ses derniers romans : *Les Voluptés imprévues* (1931) qui peut être lue comme une critique acerbe de la France des années trente, *La Femme Dieu* (1934) qui est prétexte pour décrire sa province natale et *Duvet d'Ange* (1943) une autobiographie romancée de la période faste du *Mercure de France*. Quelle place occupe l'homme dans ces titres ? Ces derniers reprennent tous les cas de figure développés dans les romans précédents : ainsi nous retrouvons le duo masculin Lucien Girard et le marquis de Valerne dans *Les Voluptés imprévues*, l'homme comme figure unique et centrale dans *Duvet d'Ange*, et une femme comme héroïne, Louise de Valrasse dans *La Femme Dieu*.

B) Rachilde dans la tradition balzacienne

Ayant vu la place dévolue à l'homme dans l'œuvre de Rachilde, il convient maintenant de montrer quel rôle celle-ci entend faire jouer à ses personnages masculins dans la médiation du roman, comme source, garant et organisateur du récit, autrement dit, observer s'ils sont ou non le porte-parole de ce point de vue féminin. Pour comprendre la démarche de Rachilde, il est indispensable de rappeler que le roman est, à ses yeux, la forme classique et privilégiée de la littérature. De ce fait, à aucun moment de sa carrière de romancière, ce genre ne sera remis en cause, et son roman n'aura rien de celui qui fut défini comme « lawless » dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il est vrai qu'elle a toujours eu le culte de l'histoire bien construite et bien menée, de l'intrigue conduite à la manière de Balzac dont elle admirait le don de déduction logique et l'habileté. Mais de Balzac elle va surtout s'appliquer à reproduire les principales caractéristiques de son réalisme, c'est-à-dire une observation de l'objet d'étude et l'intégration dans la trame de l'intrigue d'éléments du quotidien, de faits de société. Il faut avouer que sur ce dernier point, Rachilde a été, nous l'avons vu, quelque peu maladroite, usant plus de poncifs que d'une réelle observation. La représentation des différents stades de l'existence masculine est là pour confirmer cette tendance. Toujours inspirée par Balzac, elle cherchera donc toujours à mettre au point des intrigues où la logique est essentielle à l'accomplissement d'une destinée et d'un récit. Une logique qui pourrait se résumer, au vu des différents schémas actanciels que nous avons révélés, à l'idée que l'homme et la femme ne peuvent se côtoyer impunément. Quant à cette idée de destinée à accomplir, celle-ci se traduit par ce « nombre relativement important de personnages qui ont volontairement quitté la province pour découvrir la capitale. [...] Il est remarquable d'observer que le personnage du provincial dans l'œuvre de Rachilde, ne se sent généralement pas exilé à Paris[2242] ». Pour le seul roman *Le Mordu*, tous les personnages sont des provinciaux[2243]. À cette différence près cependant que ses protagonistes, dénués de toute ambition sont très loin de

2242 Claude Dauphiné, *Rachilde*, p. 296.

2243 Rachilde, *Le Mordu* : Maurice de Saulérian habitait « *dans les bois, à trois kilomètres du village paroissial* » (p. 13), et Jean Lucain remarquera, au moment de se jeter à l'eau pour sauver Maurice : « *Aïe ! l'eau est froide... Ce n'est pas comme à Rodez, où il n'y en a pas !* » (p. 62).

ressembler à ceux de *la Comédie humaine*. C'est pourtant en reprenant la facture traditionnelle du roman de type balzacien que Rachilde va donner à lire ce nouveau point de vue féminin.

Celle-ci manifeste un intérêt tout particulier pour l'étude psychologique ; à noter que c'est cette préférence qu'ont bien comprise les critiques qui doit à son écriture d'être qualifiée de « cérébrale ». Claude Dauphiné remarque justement que « la romancière a écrit des récits essentiellement construits autour d'un caractère, voire d'une névrose ou d'un comportement[2244] ». Pareille prédilection explique maintenant pourquoi elle s'est si peu intéressée à la classe populaire qui ne propose, à ses yeux, que « des créatures simples et peu compliquées[2245] ». Et que la figure centrale de son roman soit un homme ou une femme, nous ne nous étonnerons pas qu'elle use dans plus de la moitié de ses œuvres de la focalisation zéro. Celle-ci se rencontre dans *Monsieur Vénus*, *La Marquise de Sade*, *La Femme Dieu*, *Les Hors Nature*, *La Jongleuse*, *Les Voluptés imprévues*, *Le Mordu*. En effet, nous avons affaire à un narrateur omniscient qui met sur le même plan tous ses protagonistes et révèle à leur sujet tout ce qu'il sait. Ainsi en usant de cette omniscience, Rachilde peut révéler tout le jeu cérébral complexe de ces personnages aux comportements excessifs, car « son dessein n'est pas de réfléchir à la destinée du personnage, c'(est) plutôt de le faire vivre, d'en analyser les étranges ressorts cérébraux, d'en dépeindre les réactions physiques, morales et psychologiques, confronté à des faits, des événements et des situations romanesques possédant la couleur de la vie[2246] ». Et pour mieux expliquer les rouages de ces consciences peu communes, elle n'hésite pas à rendre compte d'une large part de l'existence de ces personnages, car, pour elle, « la névrose, [...] ne signifie nullement l'anormal [...] il s'agit plutôt d'un état d'esprit des plus intéressants, explicable par les traumatismes de l'enfance, l'éducation, la culture souvent, l'influence de certains milieux sociaux[2247] ». Si *Monsieur Vénus* retrace la dernière année de l'existence de Jacques Silvert - avant son décès, il « y avait juste un an[2248] » que Raoule était venue dans son atelier- car c'est la période à laquelle se révèle sa nature féminine ; *Le Mordu* montre Maurice de Saulérian de « vingt et un » à « vingt-sept ans[2249] », âge auquel il se marie. Le récit ne manquera pas de revenir sur son enfance, et son existence en province, pour justifier son renoncement à toute moralité et sa soif de renommée. *Les Hors Nature* décrit les deux dernières années des frères de Fertzen lorsque Reutler ne peut plus cacher sa passion pour son frère qui se plaint d'avoir « des rides à dix-huit ans » et qui ne veut pas « mourir à vingt ans[2250] ». Mais la plupart des récits se concentrent sur les six derniers mois de l'existence des personnages, à partir du moment où ils rencontrent un élément perturbateur qui va provoquer un comportement névrotique jusqu'à

2244 Ibid., p. 314.
2245 Ibid., p. 298.
2246 Ibid., p. 328.
2247 Ibid., p. 318.
2248 Rachilde, *Monsieur Vénus*, p. 231.
2249 Rachilde, *Le Mordu*, respectivement p. 14 et p. 297.
2250 Rachilde, *Les Hors Nature*, respectivement p. 41 et p. 514.

l'apaisement de ces troubles. Claude Dauphiné remarque à juste titre que les romans de Rachilde fonctionnent tous sur le même schéma dramatique : « la situation, le rappel du passé, les péripéties, le dénouement [...]. L'imminence de la crise, l'approche de la mort et la révélation du mystère[2251] ». Ainsi *La Jongleuse* s'ouvre sur la rencontre de Léon Reille et d'Éliante Donalger par « une fin d'automne abominable » jusqu'à ce « jour de printemps[2252] » au cours duquel Éliante Donalger met fin à ses jours. *Les Voluptés imprévues* s'étend également sur six mois, de cette soirée de février « qui fleure déjà la violette » jusqu'à cet été « d'autant plus sombre que l'atmosphère sentait l'orage[2253] » ; quant à *La Femme Dieu*, son intrigue se déroule sur neuf mois, depuis l'entrevue du docteur Servière avec Mme de Valrasse dans le salon où l'on « voyait danser des atomes d'or (de l'été) le long des rais de lumière qui le pénétraient » jusqu'à « cette nuit de doux printemps[2254] » au cours de laquelle le comte de Saint-Charles abat l'abbé Desgranges.

Cette prédilection, pour les névroses et leur mécanisme mental, présente les hommes concernés comme des êtres d'exception étant donné que les événements du roman convergent vers eux, c'est par eux que tout prend un sens, que tout paraît s'éclairer. Dans son étude sur *L'Imagination de Rachilde*, Marcel Coulon va même jusqu'à démontrer que, dans *Monsieur Vénus*, « tout en comprenant plusieurs personnages, il n'est en réalité qu'un seul personnage. Les autres ne servent qu'à la manifestation de celui-ci [...] (et) sont des pensées, des sentiments, des rêves, des désirs, des hontes, des remords de l'héroïne[2255] ». En effet « les névroses constituent son matériau littéraire particulier de prédilection parce qu'elles contribuent [...] à révéler l'être vrai[2256] ». Cette compréhension de « l'être vrai », qui constitue la démarche de la narratrice, met celle-ci dans la position de l'entomologiste qui tente de comprendre le fonctionnement de ces hommes que marginalisent leurs aberrations mentales. Celle-ci « s'attache moins à tracer des directives qu'à railler les erreurs dont elle montre les effets funestes. C'est le "patient" lui-même, aux prises avec sa misère originelle, qui l'intéresse surtout[2257] ».

Mais, paradoxalement, s'ils apparaissent comme des personnages d'exception, cette étude systématique en fait des « types » au sens de personne réunissant les principaux éléments d'un modèle abstrait. C'est d'ailleurs une idée que reprendront et développeront nombre de critiques ; ainsi, dans son ouvrage *L'Inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, Gabriella Tegyey conclut que « l'œuvre de Rachilde est le [...] symbole du conscient et de l'inconscient d'un être [...], l'image d'une vie intérieure, la création des rêves et des espoirs d'une âme[2258] ». Certains critiques comme Georges Casella et Ernest Gaubert vont

2251 Claude Dauphiné, *op. cit.*, p. 309.
2252 Rachilde, *La Jongleuse*, respectivement p. 12 et p. 153.
2253 Rachilde, *Les Voluptés imprévues*, respectivement p. 77 et p. 202.
2254 Rachilde, *La Femme Dieu*, respectivement p. 7 et p. 235.
2255 Marcel Coulon, « L'Imagination de Rachilde », *Mercure de France*, 15-IX-1920, p. 552.
2256 Claude Dauphiné, *op. cit.*, p. 319.
2257 Louise Martial, « Rachilde et la Femme », *Point et Virgule*, respectivement p. 5 et p. 6.
2258 Gabriella Tegyey, *L'Inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, p. 6.

jusqu'à affirmer qu'elle « composa d'imagination des histoires d'amour qui symbolisaient des conflits d'idées[2259] ». Ainsi pour Ernest Gaubert, « Les héros de Rachilde sont parfois des idées, des symboles, comme on disait il y a dix ans -ce qui ne les empêche pas de renfermer leur part de vérité réelle, leur côté d'observation naturaliste[2260] ». Marcel Coulon dans son essai reprend et développe cette thèse : « L'art consiste à faire de ces symboles (que rien, [...] dans le contexte, ne signale comme ayant le caractère symbolique) autre chose que de froides allégories ; l'art consiste à leur donner une individualité suffisante pour qu'ils intéressent et émeuvent[2261] ».

Rachilde ne se borne cependant pas au seul usage de la focalisation zéro, elle a expérimenté dans des romans comme *La Tour d'amour*, *La Souris japonaise*, *La Sanglante ironie* et encore *Duvet d'Ange*, *Refaire l'amour*, la focalisation interne. Plus encore que d'étudier ces personnages, le narrateur et le sujet même du roman se confondent, ce qui explique pourquoi les autres personnages sont dénués de toute épaisseur psychologique. Nous nous installons donc dans la conscience du héros et c'est à lui qu'il est donné d'élucider son propre mécanisme de pensée. D'ailleurs *La Sanglante ironie*, *La Souris japonaise* et *La Tour d'amour* se présentent comme des introspections, comme le journal ou le récit que font les protagonistes de leur existence passée pour justifier la situation présente. Ainsi *La Sanglante ironie* se lit comme le plaidoyer que Sylvain d'Hauterac destine à son avocat pour expliquer cette pulsion meurtrière qui le poussa à assassiner sa maîtresse Grangille : « Que faire en prison ? plaider ma cause avant le jour solennel, ou écrire des romans, mon roman ? Je possède une provision de papier [...]. On souhaite probablement que je m'en serve, et je m'en servirai[2262] ». La Souris japonaise reprend ce procédé car Henri Dormoy doit dévoiler les raisons qui l'ont poussé à étrangler la grand-mère de Zinette : « Monsieur mon avocat, voulez-vous me laisser vous prouver que je suis moins coupable que vous ne l'imaginez ? Vous voulez des aveux ? Vous allez lire un roman. Celui de ce que vous croyez être une passion morbide[2263] ». *La Tour d'amour* rend également compte d'une passion morbide, non celle du narrateur Jean Maleux, mais celle de son coéquipier Barnabas qui est nécrophile et qui se plaît à naufrager les bateaux pour abuser des noyées. Et si le Maleux tient le journal de bord c'est que, comme il l'écrit : « j'ai peur [...], d'oublier l'alphabet, je me suis mis à écrire mon histoire dans le grand livre du phare[2264] ». Quant à *Refaire l'amour* et *Duvet d'Ange*, ces deux romans se présentent comme le monologue intérieur du narrateur, entrecoupés par les rares échanges que celui-ci a avec des interlocuteurs. Ainsi *Duvet d'Ange* s'ouvre sur : « ... J'ai un cœur : il bat, se débat, me bat... Je suis heureux, anxieux, très malheureux ! Mon coeur est une bulle de savon[2265] ».

2259 Georges Casella et Ernest Gaubert, *La Nouvelle littérature*, p. 154.
2260 Ernest Gaubert, *Rachilde*, p. 25.
2261 Marcel Coulon, op. cit., p. 552.
2262 Rachilde, *La Sanglante ironie*, p. 1-2.
2263 Rachilde, *La Souris japonaise*, p. 7-8.
2264 Rachilde, *La Tour d'amour*, p. 168.
2265 Rachilde, *Duvet d'Ange*, p. 13.

C) L'inaptitude au bonheur...

Si, comme le souligne Claude Dauphiné, les névroses dont sont frappés les personnages de Rachilde marginalisent ceux-ci, rien d'étonnant donc à ce qu'ils aient du mal à s'intégrer. On peut même dire qu'ils ne font pas montre d'une réelle volonté d'insertion, si l'on en croit la nature des rapports qu'ils entretiennent avec les autres et surtout avec les femmes. Nos analyses nous ont, en effet, révélé les difficultés, et particulièrement la méfiance, que ceux-ci éprouvaient envers le sexe féminin. L'amour est sans doute la disposition psychologique qui est la plus révélatrice de ces difficultés, et pour Claude Dauphiné, l'amour serait même « la grande affaire de « la patronne du Mercure » et son unique préoccupation littéraire. Son œuvre pourrait même s'apparenter à un bréviaire de l'amour décadent[2266] ». C'est d'ailleurs ce thème qui a retenu l'attention des critiques. Outre des héroïnes, comme Mary Barbe, qui sont assoiffées d'amour et de sang, Rachilde a également mis en scène des personnages « atteints de [...] *la céleste maladie* », pour qui l'amour est « cette électricité, cette étincelle d'une flamme d'origine inconnue, (qui) cherche tout naturellement, la flamme sœur... et ne la rencontre jamais[2267] ». Il faut d'ores et déjà noter que, quoi qu'en aient conclu les critiques, ses romans n'ont rien de pornographique dans la mesure où Rachilde ne s'est nullement intéressée à la possession physique. Il suffit de relire ce paragraphe de *Pourquoi je ne suis pas féministe* pour comprendre son point de vue sur la question : « C'est (l'amour) certainement le souffle d'un dieu inconnu qui disperse la raison ou allume une flamme très en dehors de nos foyers humains. Je ne parle pas du vulgaire attrait qu'un sexe a pour l'autre : ceci est du ressort purement (ou impurement) humain et cela n'a rien à voir avec l'amour[2268] ». Une démarche que Marcel Coulon définit ainsi : une « mystique de l'être cherchant à se réaliser tel qu'il se rêve, à travers les embûches de la vie, la glu du vice et l'attirance de l'au-delà[2269] ». Et c'est cette démarche qu'elle entend analyser, et non autre chose.

Cependant si ces détracteurs se plaisent à étiqueter sa production littéraire « pornographe », c'est sans doute parce que celle-ci a inversé les règles de séduction : l'homme, ayant perdu toute initiative se retrouve dans la situation d'être séduit. Ce qui intéresse, en effet, Rachilde dans l'amour, c'est qu'il est un puissant révélateur de l'individu mais surtout la plus complexe et inexplicable cause de psychologies, de névroses et de comportements singuliers. Comme elle le souligne fort justement : « De même qu'un microbe ne peut se développer dans certaines organisations, l'amour ne peut pas intoxiquer tout le monde[2270] ». Il suffit, en effet, de relire *Monsieur Vénus*, le roman sans conteste le plus décrié, pour comprendre combien la dimension physique de l'amour est négligée dans son intrigue. L'essentiel ne se déroule pas dans

2266 Claude Dauphiné, *op. cit.*, p. 302.
2267 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 49.
2268 Ibid., p. 48.
2269 Marcel Coulon, « 'Imagination de Rachilde », *Mercure de France*, 15-IX-1920, p. 552.
2270 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 49.

les alcôves, il prend place dans l'esprit de Raoule de Vénérande puisqu'il est d'ordre psychologique. Fort justement, Ernest Gaubert affirme que, si les personnages de Rachilde sont hors nature, c'est « davantage par leur cerveau que par leurs sens[2271] ». Et l'amour peut être d'autant plus assimilé à une névrose que celui-ci ne trouve jamais satisfaction, car il atteint « difficilement les deux sexes à la fois[2272] ». C'est ce qui explique sans doute pourquoi les hommes et les femmes sont dans l'incapacité de communiquer. Il est vrai que dans l'œuvre de Rachilde il n'y a pas d'amour heureux ; la quête de la compagne permettant d'obtenir « ce que la vie peut offrir d'éternité, tous les ravissements, depuis ceux des sens jusqu'à ceux de la cérébralité[2273] » se solde toujours par un échec.

Cette exigence de l'amour absolu qui comble et les sens et la cérébralité traduit bien le refus qu'ont ces hommes de s'abandonner à n'importe quelle passion qui les dépouillerait de leur identité et surtout de leur virilité. Mais cette forme de résistance contre la passion féminine qui apparaît dévoratrice, n'a rien d'original, elle fait écho au discours que véhicule la littérature décadente de la fin du 19e siècle car, comme le note Béatrice Slama :

> « Il y a à la fois dans ces romans d'hommes fin de siècle, la peur de se perdre -de perdre leur identité virile- et [...] la métaphore d'une esthétique "décadente", nourrie de Baudelaire, magnifiée par Mallarmé : contre le réel décevant, désespérant, la tentative de revanche ou de fuite dans l'art, l'idéal[2274] ».

Et c'est d'ailleurs cette esthétique « décadente » qui se retrouve par l'intermédiaire des quelques esthètes qui, s'étant détournés du modèle familial, se sont épris d'Absolu. Nous pourrions également parler de la figure de l'androgyne, emblématique du roman « fin de siècle », qui est moins « un être hermaphrodite qu'un être asexué, physiquement neutre et étranger aux choses de l'amour comme à la vie des sens[2275] ». Ainsi définie, cette représentation masculine, image inverse de l'esthète puisqu'il n'est voué à aucune quête, explique pourquoi les hommes-enfants de Rachilde ne sont pas encore préoccupés par l'amour. On le voit, si celle-ci entend calquer son écriture romanesque sur celle de Balzac, elle reprend bien des figures et des thèmes de la littérature décadente, une influence non négligeable pour expliquer sa conception de l'homme.

Une autre remarque est à faire, avant de clore ce chapitre, à la différence de certains de ses confrères, et notamment de Colette, Rachilde a peu traité de l'adultère, peu décrit le passage conventionnel de l'amour à la haine, peu médité sur le couple. Son champ d'investigation est, on l'a vu, la famille. C'est là un des thèmes essentiels développés dans son œuvre, une importance qui transparaît dans le fait que cette institution est toujours présente dans ses œuvres. Cependant, bien plus qu'un thème romanesque, elle apparaît comme un élément fondateur du caractère névrotique de ces personnages. Si Rachilde a vivement critiqué la démarche naturaliste, lui

---

2271 Ernest Gaubert, *Rachilde*, p. 31.
2272 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, p. 58.
2273 Ernest Gaubert, *op.cit.*, p. 31.
2274 B. Slama, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes « fin de siècle », *Europe*, p. 29-30.
2275 Frédéric Monneyron, *L'Androgyne décadent*, p. 17.

reprochant notamment sa recherche systématique du pornographique et du scatologique[2276], elle ne s'est pas privée pour reprendre et développer l'idée selon laquelle le milieu d'origine était déterminant pour l'être en formation. Les personnages se comportent, en effet, en grande partie en fonction de ce qu'ils ont appris ou vécu lorsqu'ils étaient enfant ou adolescent. Pour ne citer qu'un exemple, Maurice de Saulérian qui, ayant vécu en compagnie de domestiques, contient son envie de frapper Jean Lucain qui est ivre, « il se rappela, très à temps, que ce n'était pas son domestique[2277] ». La famille est donc celle par qui la névrose arrive, par qui l'homme est maltraité, déformé puisqu'il est tenu de reproduire le schéma familial. On le voit, même si Rachilde fait de l'homme l'objet de ses romans, elle ne peut pas échapper à l'influence de certains courants littéraires comme les romans naturaliste et décadent, ce qui explique pourquoi les critiques ont toujours éprouvé de grandes difficultés pour définir son écriture...

3) Colette : l'homme mis à distance

A) Mode littéraire oblige ?

Quelle place Colette assigne-t-elle à l'homme dans ses romans ? Il faut d'ores et déjà noter qu'elle paraît suivre, comme a pu le faire Rachilde, la vogue littéraire. Ainsi lorsque Colette donne à publier ses premiers romans, l'art 1900 s'est emparé de la Femme pour en faire son sujet de prédilection et on la retrouve partout, y compris dans la littérature. Cette vogue, que certains critiques n'hésitent pas à qualifier de « panféminisation obsessionnelle[2278] », a incontestablement joué un grand rôle dans le succès que connaît la littérature féminine alors à ses débuts. Et d'une certaine façon, on peut dire que, inversement, cette même production romanesque a contribué à la promotion de ce mouvement artistique. C'est dans ce contexte que se situe la parution des premiers titres de cette romancière qui enrichissent la représentation féminine par ce nouveau personnage espiègle et pervers qu'est Claudine. Et tous ses romans qui paraîtront avant la guerre, *L'Ingénue libertine* (1909), *La Vagabonde* (1910) et *L'Entrave* (1913) ont une femme comme personnage principal. L'Homme est donc relégué au second plan et ne compte chaque fois que peu de représentants. Sans doute est-il intéressant de noter que ces trois titres ont également en commun de mettre en scène une relation amoureuse. Dans *L'Ingénue libertine*, Minne enfant poursuit un homme fantasmatique, puis jeune mariée, elle recherche le plaisir, croisant la route du petit baron Couderc, de Maugis avant de trouver celui-ci dans les bras de son mari Antoine. *La Vagabonde* et *L'Entrave* mettent en scène une seule figure féminine, Renée Néré qui, dans le premier titre, fait la rencontre de Maxime Dufferein-Chautel, et dans le deuxième, celle de Jean, son nouvel amant, avec qui elle va vivre. Mais plus qu'une simple

2276 Lire à ce sujet Nelly Sanchez, « Rachilde, détractrice et continuatrice du Naturalisme », *Excavatio* n° XIV (à paraître en décembre 2001).
2277 Rachilde, *Le Mordu*, p. 185.
2278 Lire à ce sujet l'introduction de l'essai *Cette femme qu'ils disent fatale* de Mireille Dottin-Orsini, p. 14-25.

relation amoureuse, ces romans donnent à voir une relation triangulaire, mari/femme/amant dans *L'Ingénue libertine*, amant/confident de l'amant et maîtresse dans *La Vagabonde* et *L'Entrave*.

Comme dans le corpus de Rachilde, nous remarquons qu'au lendemain de la guerre, alors que l'homme a retrouvé une place prépondérante dans la littérature, les romans de Colette ont des personnages masculins pour figure centrale, ainsi Chéri dans *Chéri* (1920) et *La Fin de Chéri* (1926), Phil dans *Le Blé en herbe* (1923), et Farou dans *La Seconde* (1928). Les parutions de cette époque souffrent cependant d'une exception, *La Naissance du jour* (1928) qui met en scène une narratrice, sosie de l'auteur, « Madame Colette[2279] ». Mais plus qu'une intrigue, ce sont les souvenirs de cette dernière qui sont donnés ici à lire. Il est intéressant de souligner que ces romans ont en commun avec ceux de Rachilde de ne présenter qu'un seul personnage, sans offrir de figure masculine secondaire. Peut-on parler de coïncidence ? Il serait plus juste de parler de volonté de la part de Colette de se calquer sur la mode littéraire du moment, à moins que cette situation ne renvoie à celle de la littérature féminine qui, rappelons-le, cherche alors à se renouveler.

Un autre trait commun est à noter avec les romans de Rachilde, le schéma actanciel de ces romans : ces personnages se trouvent également aux prises avec deux femmes. Ces femmes peuvent être l'épouse et la maîtresse, comme dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*. Dans ce premier titre, le jeune homme, à la veille de son mariage, se voit contraint par sa mère de quitter sa maîtresse Léa, mettant ainsi fin à une liaison « qui durait depuis six ans[2280] », pour épouser Edmée. Et *La Fin de Chéri* met en scène les mêmes protagonistes, mais surtout un Chéri qui, sept ans après sa rupture, est toujours amoureux de Léa. Tout retour est cependant impossible, puisque cette dernière est devenue « une saine vieille femme[2281] ». Ce sont les mêmes figures féminines qui se retrouvent -l'épouse et la maîtresse- dans *La Seconde*. Farou père vit avec sa femme Fanny et sa secrétaire Jane qui est également sa maîtresse ; celui-ci sera sommé de choisir entre ces deux femmes. À noter pourtant une autre figure masculine dans ce roman, la présence de Jean Farou qui est amoureux de Jane. Dans *Le Blé en herbe*, Phil est partagé entre sa camarade de jeu, Vinca dont il est amoureux, et Mme Dalleray qui est pendant tout l'été « sa maîtresse, et parfois son « maître »[2282] ». D'une certaine façon, *La Naissance du jour* propose aussi une relation triangulaire puisque Vial, le seul homme du roman, est poursuivi par les assiduités d'Hélène, amoureuse de lui, et essuie le refus de la narratrice dont il est amoureux.

Comment se présentent les romans écrits au cours des années trente, lorsque la littérature féminine connaît un nouvel engouement ? Colette ne participe pas au mouvement, continuant à mettre en scène cet « éternel conflit qui met aux prises l'homme et la femme [...] l'angle de leurs

2279 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 604.
2280 Colette, *Chéri*, T.2, p. 11.
2281 Colette, *La Fin de Chéri*, T.2, p. 526.
2282 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 318.

rapports[2283] », dirait Madeleine Raaphorst-Rousseau. Deux de ses romans ont un personnage masculin pour figure centrale, *La Chatte* (1933) et *Duo* (1934). Si *La Chatte* reprend la relation triangulaire d'un homme entre deux femmes, (à cette différence près que le rôle de la maîtresse est tenue ici par Saha, « une chatte dite des chartreux, pure de race, petite et parfaite[2284] »), *Duo* ne met en scène qu'un couple, Michel et Alice. Après ce roman, Colette fait de l'homme un personnage secondaire, puisque, dans *Le Toutounier* (1939), elle présente Alice et ses deux sœurs, amoureuses toutes deux d'un homme marié. Quant à *Julie de Carneilhan* (1941), elle met en scène une femme au centre d'un triangle d'hommes, son frère Léon de Carneilhan, son amant Coco Vatard et son ex mari Herbert d'Espivant.

B) Les mêmes focalisations

S'il nous reste à voir comment Colette présente l'homme sur le mode du récit, nous pouvons dès maintenant noter que celle-ci utilise les mêmes modes que Rachilde. Cette similitude amène à se demander si dans son œuvre encore l'influence de Balzac se fait sentir, il est vrai que Colette était également une fervente lectrice de ses œuvres. Elle ne manque pas de louer son souci du détail : « J'ai la longue habitude de croire Balzac sur parole, de l'accompagner partout où il lui plaît de me conduire. Au nom du sentiment, au nom du triomphant détail, j'ai salué ce bouton de rose (...) j'ai voué une foi dévote aux recherches d'une mode qui donna, comme toutes les modes, à sourire[2285] ». Hormis cette admiration, aucune autre déclaration ne permet d'affirmer que Colette a délibérément voulu modeler sa conception romanesque sur celle de Balzac. Quoi qu'il en soit, nous retrouvons écrits à la première personne, *La Vagabonde*, *L'Entrave* et *La Naissance du jour*. Trois récits "homodiégétique", pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, puisque la narratrice est présente comme personnage dans son récit, c'est donc sa vision que nous allons adopter. Un autre élément important à souligner, le fait que le roman soit écrit au présent, présent qui est le temps du journal intime, œuvre où la narration n'est pas ultérieure, mais instantanée. C'est aussi le temps du « soliloque », du monologue intérieur, du discours immédiat. Il est important de rappeler ici ces données dans la mesure où elles aident à mieux comprendre pourquoi les rares personnages masculins qui constituent son entourage, Maxime Dufferein-Chautel et le mime Brague pour *La Vagabonde*, Jean et Masseau dans *L'Entrave* semblent présentés à une distance considérable de la narratrice. C'est là que réside toute la différence avec l'œuvre de Rachilde : si l'homme était le narrateur dans ces romans, Colette a dévolu cette fonction à des héroïnes, marquant par là son intérêt pour la psychologie féminine, reléguant ainsi l'homme au rang de réactif de la sensibilité de ses héroïnes.

2283 Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette, sa vie et son art*, p. 172.
2284 Colette, *La Chatte*, T.2, p. 1059.
2285 Colette, *En pays connu*, T.3, p. 894.

Nombre de critiques n'ont pas manqué de lui reprocher le manque d'épaisseur de ses personnages. Ainsi, au sujet de *La Vagabonde*, Jean Larnac faisait remarquer que « Dufferein-Chautel [...] passe, ombre élégante, à l'arrière-plan de La Vagabonde et de L'Entrave sans qu'on pénètre en lui. Le mime Brague lui-même, plusieurs fois repris par Colette, est vu du dehors, comme un simple décor[2286] ». Cette critique est aisément réfutable par le fait que la vision choisie ne peut impliquer un autre mode de représentation : la narratrice ne peut considérer les autres que de l'extérieur. Madeleine Raaphorst-Rousseau reprend et développe cette idée dans sa biographie :

> « Si nous connaissons tous les débats intérieurs de Renée, nous ne savons presque rien de ceux de ses partenaires si ce n'est leur égoïsme possesseur et leur qualité d'homme-ennemi. Leur existence n'est liée qu'à la fonction de catalyseur qu'ils doivent remplir pour déclencher les réactions de la femme[2287] ».

Il est vrai que Colette elle-même reconnaissait et soulignait le manque d'épaisseur des premiers personnages masculins qu'elle mit en scène, aussi « ce Renaud qu'épousa Claudine, il est l'inconsistance même. [...] Mais le Maxime de La Vagabonde, le Jean de L'Entrave n'en furent guère meilleurs[2288] ».

Il convient cependant de faire une place à part à *La Naissance du jour* puisque ce titre exploite toutes les ressources de la subjectivité. La conscience féminine devient, en effet, envahissante au point que les autres personnages n'auront d'existence qu'autant qu'elle leur consentira, devenant de simples objets de vision. La narratrice a conscience de cette situation et s'en amuse, songeant à Vial, elle met en scène l'irruption de celui-ci dans ses réflexions : « Oui, revenons à Vial. Je vagabonde autour de Vial, à la manière du cheval que l'obstacle importune [...]. Que Vial était aimable, hier ! il l'est moins. Je rapproche, de son aspect d'hier, son aspect d'aujourd'hui[2289] ». L'intrigue même subit cet envahissement de la subjectivité et le roman cesse d'être structuré et charpenté, l'intrigue passe au second plan pour ne devenir qu'un prétexte à cette conscience pour se développer. Ainsi, dans ce titre le monologue emplit quatre chapitres avant que l'histoire ne commence, celle-ci coïncide d'ailleurs avec l'apparition de l'unique personnage masculin : Vial. « On voit, sur le visage d'un homme qui suit, du regard, certains apprêts ménagers, surtout ceux d'un repas, une expression mêlée de considération religieuse, d'ennui et de frayeur[2290] ».

Mais les autres romans, à savoir *L'Ingénue libertine*, *Chéri*, *La Fin de Chéri*, *La Chatte*, *Duo*, *La Seconde*, *Julie de Carneilhan*, *Le Toutounier*, sont de facture plus classique, c'est-à-dire qu'ils offrent une véritable intrigue ; même si le point de vue de la femme l'emporte, l'homme conserve une chance d'avoir une existence autonome et d'être expliqué de l'intérieur. Colette s'est, en effet, servie dans tous ces romans de la focalisation zéro, ce qui laisse croire que nous aurons

2286 Jean Larnac : *Colette, sa vie, son oeuvre*, p. 200.
2287 Madeleine Raaphorst-Rousseau, op. *cit.*, p. 165.
2288 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, p. 650-651.
2289 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 609-610.
2290 Ibid., p. 594.

enfin accès au for intérieur de tous les personnages. Si la romancière a le pouvoir de pénétrer dans l'intimité des protagonistes, elle a aussi la liberté de ne pas s'y insinuer. C'est cette alternative que celle-ci choisit, privilégiant les personnages féminins au détriment des hommes ; ces derniers demeurent étrangement muets -comme dans *Le Toutounier*- ou bien ne sont entendus qu'au moment opportun de l'intrigue. Il n 'y a que *Duo* qui se démarque du lot si l'on en croit Françoise Burgaud qui trouve que « pour une fois dans l'œuvre de Colette, le personnage féminin est plus flou que le personnage masculin[2291] ». Et si Colette avoue dans *L'Étoile Vesper* que « avec Farou, de *La Seconde*, je me sentis un peu plus d'aplomb, et mon bonhomme moins artificiel. Douillettement coincé entre sa femme et sa maîtresse, Farou s'étaie à elles, emprunte un peu de vie à deux femmes rivales[2292] », on connaît cependant très rarement le fond de sa pensée. Elle-même reconnaît, notamment pour *Julie de Carneilhan* à qui elle reproche « un héros inconsistant et une héroïne qui, telle jadis Renée Néré, ne sauve sa fierté que dans la fuite[2293] ». Mais il faudrait également compter avec Chéri, le seul personnage masculin véritablement abouti comme le prouve son immense succès et surtout cette description faite dans L'Étoile Vesper : « Je me ferai sans doute mal comprendre en disant que Chéri est pour moi d'ordre symphonique. Son mutisme comporte le pouvoir désagrégateur de la musique, emprunte des désordres aux timbres instrumentaux et surtout vocaux[2294] ».

Il n'est pas surprenant que peu de critiques comprirent cette mise à distance de l'homme dans ses romans et la manière originale dont celui-ci était envisagé :

> « Il s'agit moins d'une peinture de la psychologie de l'homme que de l'homme tel que la femme l'envisage, et encore sous la seule optique de la volupté. L'on pourrait objecter que c'est précisément dans la volupté que l'être humain se révèle. [...] Il nous semble que Colette a fait un portrait véridique de l'homme dans la mesure où elle ne dépasse pas les limites de ce que la femme peut apercevoir de l'homme à travers la volupté. Tout autre trait ajouté au portrait de l'homme ne pourrait être puisé que dans l'imagination[2295] ».

Thierry Maulnier apporte une précision nouvelle à cette discrétion de l'homme qui explique parfaitement le dessein de Colette :

> « On a dit, et redit, que les personnages d'hommes y étaient plus pâles, plus flous, plus sommaires que les femmes : ce n'est pas exact. Ils sont seulement décrits de l'extérieur, [...] dans ce que le spectateur [...] peut saisir de leur existence en tant que phénomènes [...]. C'est ce qui, des hommes, arrive jusqu'à elle qui lui importe, non ce qui peut exister derrière leur cuirasse[2296] ».

C) Un homme-objet

2291 Françoise Burgaud : notice de *Duo*, T.2, p. 1123.
2292 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, p. 650-651.
2293 Françoise Burgaud : notice de *Julie de Carneilhan*, T.3, p. 94.
2294 Colette, *L'Étoile Vesper*, T.3, p. 651-652.
2295 Elaine Harris, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, p. 118.
2296 Thierry Maulnier, *Introduction à Colette*, p. 65-66.

Voici donc l'homme déchu de la place centrale, qu'il abandonne à une femme devenue sujet. Cette inversion qui le ramène, on l'a vu, à un rang plus accessoire, ne lui permet désormais d'exister qu'en fonction de sa partenaire. Mais comme le remarque Marcelle Biolley-Godino, « de là à le faire glisser effectivement dans la vie -tous les romans de Colette ne traitant finalement que des rapports entre homme et femme- vers des rôles subalternes ou vers une sorte de sujétion, il n'y a peut-être qu'un pas[2297] ». Pas que franchit Colette. Elle va, en effet, va employer en ce sens le point de vue féminin. Mais celui-ci sert surtout à mettre en lumière l'incapacité de l'homme et de la femme à s'entendre, à se comprendre, car, comme le fait amèrement remarquer Alice, dans *Duo* : « Un homme et une femme peuvent tout faire ensemble impunément, tout, sauf la conversation[2298] ». Et même s'il est vrai que les conceptions sentimentales de Colette sont marquées par un pessimisme certain et, on peut même dire que toute son œuvre est consacrée à l'amour, à cet « amour [...] qui se jette en travers de votre route. Il la barre, à jamais, ou, s'il la quitte, laisse le chemin rompu, effacé[2299] ». Ne rappelle-t-elle pas dans *La Naissance du jour* cette boutade d'un de ces maris : « Mais tu ne peux donc pas écrire un livre qui ne soit d'amour, d'adultère, de collage mi-incestueux, de rupture ? Est-ce qu'il n'y a pas autre chose dans la vie?[2300] ».Toute son œuvre ne parle que de l'échec de l'amour, les seuls dénouements heureux que nous puissions relever sont ceux de *Gigi* et de *L'Ingénue libertine*.

L'homme démythifié, Colette détruit par la même occasion le mythe de l'amour, car l'homme, même aimé est le cher ennemi vis-à-vis duquel le jugement et le regard féminins conservent tout leur recul. Comme le remarque Marcelle Biolley-Godino,

> « Il y aurait toute une sémantique du regard, au niveau des verbes essentiellement, à étudier chez Colette. Car il faut remarquer que, dans les portraits d'homme où le héros doit prendre corps et vie pour le lecteur, ce n'est jamais lui qui est sujet des verbes, mais l'héroïne qui lui fait face. Lui reste voué à sa passivité de chose vue. Elle, au contraire, agissante, le fait surgir peu à peu du néant, par son seul regard[2301] ».

Et le regard féminin qui se porte sur les personnages masculins est celui du savant, tant sont absents le lyrisme et l'émotion. D'une certaine façon, on peut dire que ces héroïnes, loin de réagir en amantes, ont plutôt l'attitude d'entomologistes qui considèrent avec curiosité les personnages masculins. « Si Colette croit à l'amour, si l'amour lui a inspiré des pages admirables, on n'est pas très sûr qu'elle croit aux amants et qu'elle ne les considère pas [...] comme des ombres[2302] ». C'est ce qui explique cette étonnante chasse aux détails concrets qui donne à ses personnages une dimension physique et humaine indiscutable. Gonzague Truc, pour évoquer le ton sur lequel les héroïnes de Colette parlent des hommes, dira : « c'est la prose d'un lyrisme éteint[2303] ». Et cette tendance est tellement marquée que toutes ces femmes sont tentées, à partir de l'étude des

---

2297 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit.*, p. 12
2298 Colette, *Duo*, T.2, p. 1175.
2299 Colette, *La Vagabonde*, T.1, p. 825.
2300 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 585.
2301 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit.*, p. 19.
2302 Ramon Fernandez, « Un Matérialisme sensualiste », *Nouvelle Revue française*,19-III-1942.
2303 Marcelle Biolley-Godino, op. *cit.*, p. 29.

hommes qu'elles ont devant elles, de dégager les lois qui régissent la gent masculine et définir un éternel masculin.

Ainsi Minne constate que « pourvu qu'on crie ah ! ah !, qu'on sert les poings et qu'on fasse semblant de suffoquer, ça leur suffit parfaitement[2304] » aux hommes. May, la maîtresse délaissée de Jean est d'avis que celui-ci « est un homme, quoi. Plus vous voyez d'hommes, plus vous vous dites qu'ils se ressemblent tous, dans la vie ordinaire...[2305] ». Un autre homme qui ressemble à tous les autres, c'est Michel qui est « cabotin, cabotin comme tous les hommes » et qui se trouve « dépourvu d'imagination, comme presque tous les hommes[2306] ». C'est sans doute la maîtresse de Fanny qui fournit le plus de détails sur cet éternel masculin, car elle fait savoir à Fanny qu'avec les « hommes [...] on se sent seule », alors que ceux-ci ne sont jamais seuls.

> « 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... Croyez-vous qu'on rencontre un homme tout seul, comme ça isolé, libre, tout prêt à vous vouer sa vie ? Un homme n'est jamais seul [...], et c'est assez terrible, en effet, qu'il ait toujours une femme, une autre maîtresse, une mère, une servante, une secrétaire, une parente, une, quoi ![2307] ».

Plus tard, elle fait remarquer à Fanny, après que Farou fut intervenu dans leur dispute, qu'il a été « au-dessous de tout » ; mais quoi d'étonnant, puisque « il n'y en a pas un sur cent qui s'en tire à son avantage, sinon à son honneur[2308] » dans pareille situation. La narratrice de La Naissance du jour parle du fait que « l'homme craint le balayage comme un chat, et le fourneau allumé, et l'eau savonneuse que pousse un balai-brosse sur les dalles[2309] ». Quant à Léa, considérant Chéri, elle convient que « des nourrissons méchants, j'en ai eu plus drôles que Chéri. De plus aimables aussi et de plus intelligents. Mais tout de même, je n'en ai pas eu comme celui-là[2310] ». On le voit, l'homme paraît avoir été longuement étudié. Maxime Dufferein-Chautel fait preuve, selon Renée Néré de « cette rouerie un peu catin des hommes », de cette « coquetterie d'homme qui veut se faire désirer[2311] ». Elle ne manque pas de recourir aux généralisations pour le décrire, ainsi celui-ci « appartient à la catégorie nombreuse, assez banale, qui s'intéresse à tout et ne fiche rien » et est maladroit, mais « il n'est qu'un homme : il ne sait pas. Il a dû aimer tant de fois : il ne sait plus[2312] ».

On peut se demander ce qui, chez l'homme, intéresse ces femmes. Étant soumis à leur regard, il se retrouve envisagé sous un angle exclusivement charnel et donc réduit à sa seule fonction érotique, et considéré comme un être passif. En effet, ce que remarque la narratrice dans *La Naissance du jour*, c'est que Vial possède « ces caractères épars et mystérieux qui confèrent à

2304 Colette, *L'Ingénue libertine*, T.I, p. 757.
2305 Colette, *L'Entrave*, T.I, p. 1095.
2306 Colette, *Duo*, T.2, respectivement p. 1141 et p. 1146.
2307 Colette, *La Seconde*, T.2, respectivement p. 736 et p. 738.
2308 Ibid., p. 746.
2309 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 594.
2310 Colette, *Chéri*, T.2, p. 25. Voir également p. 29 : « *Je les ai tous eus, songeait-elle obstinée, j'ai toujours su ce qu'ils valaient, ce qu'ils pensaient et ce qu'ils voulaient* ».
2311 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 824 et p. 888.
2312 Ibid., respectivement p. 585 et p. 897-898.

certains hommes un grade dans la hiérarchie voluptueuse, dans l'aristocratie animale[2313] ». Et si Alice pense à son amant Ambroglio, elle se souvient que « c'était joli, ce ton des lèvres à peine rouges, plutôt sanguin... Il avait des gencives adorables [...]... Et combien d'autres mérites[2314] ». Cette passivité est celle de Phil, Mme Dalleray remarque, non sans plaisir, qu'il « (l)'attend. Il calcule le plaisir qu'il peut espérer d('elle)[2315] ». Quant à Léa, voyant que Chéri ne comble pas ses désirs, pense que « Tout beau qu'il est, je le changerais bien[2316] ». Renée Néré devant Maxime : « L'aptitude à l'amour, oui, voilà ce que je devine en lui, voilà par quoi il me dépasse et m'embarrasse » ; il se révèle être « un amant subtil, créé pour la femme, et si divinateur que sa caresse semble penser en même temps que (son) désir[2317] ». Elle ne changera pas son point de vue en ce qui concerne Jean, son nouvel amant, celui-ci lui donnant « l'amour pour l'amour, un bel adversaire bien mêlé à (elle), une passion où l'on n'entre [...] qu'ému de plaisir[2318] ». Cet intérêt confirme le caractère apathique de tous les personnages de Colette, ceux-ci ne sont choisis qu'en fonction de leur qualité physique, ni l'intelligence ni les qualités de cœur n'intéressent les héroïnes. C'est ce que Chéri fait remarquer à Léa qui le taquine : « Le jour où une femme m'aimera pour mon intelligence, je serai bien fichu[2319] ». On comprend pourquoi tout ce qui peut leur donner une existence en dehors du monde amoureux est soigneusement passé sous silence. C'est à juste titre que Ramon Fernandez soulignait que « Le problème de la destinée, celui de l'homme aux prises avec les forces qu'il doit conquérir ou supprimer, les charges de l'âme et même les charges du corps, tout cela est absent de l'œuvre de Colette[2320] ». C'est cette dimension purement charnelle de l'homme qui choqua sans doute le plus les critiques et qui forgea la réputation d'auteur sulfureux de Colette. Ainsi Armand Pierhal lui reproche d'avoir limité ses personnages au seul domaine des sens, lui rappelant que : « Ce que l'homme même borné à son corps, à la vie humaine, uniquement humaine, est autre chose que la soumission aux désirs passagers et le culte de l'instant[2321] ». Henriette Charasson va plus loin encore dans sa dénonciation : « Pour elle, l'homme, quel qu'il soit, héros, saint, poète, artiste, savant, philosophe, [...] n'est rien auprès d'un chat à l'échine souple. [...] Pourquoi, dans toute son œuvre, la sensation physique a-t-elle toujours le pas sur l'intelligence, la raison, la sensibilité réfléchie ?[2322] ». En 1927, Jean Larnac faisait remarquer dans son essai que « Colette n'a jamais pu nous présenter des hommes dans la galerie de ses portraits. [...] L'homme dans l'œuvre de Colette, n'est qu'un être

2313 Colette, *La Naissance du jour*, T.2, p. 633.
2314 Colette, *Duo*, T.2, p. 1177.
2315 Colette, *Le Blé en herbe*, T.2, p. 345.
2316 Colette, *Chéri*, T.2, p. 27.
2317 Colette, *La Vagabonde*, T.1, respectivement p. 874 et p. 889.
2318 Colette, *L'Entrave*, T.1, p. 1092.
2319 Colette, *Chéri*, T.2, p. 13.
2320 Ramon Fernandez, « Un Matérialisme sensualiste », *Nouvelle Revue française*,19-III-1942.
2321 Armand Pierhal, « La Sagesse de Colette », *Nouvelles littéraires* du 26-X-1935.
2322 Henriette Charasson, « Les Valeurs humaines. D'Émile Zola à Mme Colette », *L'Ordre*, 12-X-1933.

falot, épisodique [...]. Peut-on appeler hommes, ces êtres qui ne se distinguent que par leur apparence physique ou leur façon d'aimer ?"[2323].

Au vu de cette étude, peut-on considérer comme originale cette représentation du masculin ? Si l'on replace ces descriptions dans le contexte historique et sociologique, il semble bien que Rachilde et Colette n'aient fait que traduire la situation de crise que connaît l'identité masculine à cette époque. Mais où on peut pourtant parler véritablement d'originalité c'est dans l'observation de cette crise, celle-ci est montrée à travers un nouveau point de vue traduisant une sensibilité qui se typiquement féminine. De ce fait, l'homme se trouve relégué au rang d'objet, un objet que vont présenter chacune à leur manière Rachilde et Colette. Et c'est sans doute dans cette démarche qu'elles se montrent particulièrement novatrices : ainsi Rachilde considère ses personnages comme de véritables objets d'analyse, s'attachant à suivre leurs mécanismes mentaux. Quant à Colette, elle maintient l'homme à distance, se bornant à relater ses faits et gestes, sans chercher à analyser son mode de pensée, ses sentiments.

2323 Jean Larnac : *Colette, sa vie, son oeuvre*, p. 200.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous pouvons conclure que, si l'homme est ainsi représenté, la faute ne doit pas être imputée à Rachilde et Colette, celles-ci n'ont fait que traduire et illustrer la crise que connaissait, à leur époque, l'identité masculine. Il est vrai que le demi-siècle que couvrent leurs romans coïncide avec le moment où l'homme voit son autorité remise en question, tant par les institutions législatives que par la société. De plus, la fin du 19^{e} siècle, et surtout l'entre-deux-guerres, est marquée par l'apparition d'une femme refusant désormais de se soumettre à la domination maritale et familiale de l'homme. C'est donc à ces profonds changements que se trouvent confrontés leurs personnages, mais peu cherchent à réagir si nous en croyons les rares cas de rébellion contre les modèles sociaux et familiaux que nous avons rencontrés.

Mais la situation d'échec que connaissent les hommes doit avant tout être imputée à leur manque de caractère. Si ces romancières ont dressé le même portrait physique de l'homme, la psychologie qu'elles leur prêtent est différente. Rachilde présente des personnages dominés par un caractère violent, incapables de maîtriser leur brutalité ; un manque de contrôle qui les empêche d'analyser la situation qui est la leur. Quant à Colette, elle nous montre, au contraire, des hommes conscients de leurs faiblesses, tentant par une fausse autorité, par la séduction, de cacher leur fragilité. Pourtant, tous ces hommes sauront faire preuve d'héroïsme en luttant contre l'emprise castratrice des femmes qui les entourent.

Si elles reprennent l'image du masculin véhiculée par l'époque, Rachilde et Colette font preuve d'originalité dans sa présentation, développant un point de vue qui traduit une sensibilité que les critiques ont qualifiée de "féminin". Et si l'homme occupe la même place dans leurs œuvres, celui-ci n'est pas envisagé sous le même angle de vue. Rachilde le présente comme un simple objet d'analyse -justifiant ainsi sa réputation d'écrivain cérébral- pour révéler son mécanisme de pensée. Colette, en romancière sensualiste, se borne à observer ses réactions en présence des femmes, sans curiosité pour ses motivations profondes. Deux regards qui, révèlent l'originalité de leurs écritures, mais qui marquent surtout la fin de l'image traditionnellement toute puissante de l'homme.

Conclusion générale

Au terme de cette étude, quelque peu fastidieuse en raison des nombreuses typologies qui ont dû être élaborées, une première conclusion s'impose : la littérature féminine, à l'instar de la littérature masculine, se prête aisément à une étude thématique et comparative. Bien que nos auteurs appartiennent à des générations différentes, nous avons pu mettre en lumière de nombreux traits communs. Il faut cependant avouer que notre démarche a été favorisée par le fait que les parcours de Rachilde et de Colette présentaient de multiples similitudes. Toutes deux étaient issues de la bourgeoisie de province, et ont fréquenté, dès leur arrivée à Paris, les milieux littéraires avant-gardistes de leur époque. Leur carrière respective les a amenées, par la diversité de leurs activités, Rachilde, en tant que critique au *Mercure de France*, et Colette, chroniqueuse, critique de cinéma, à rencontrer tous ceux qui faisaient la mode littéraire du moment. Mais pour véritablement montrer que cette littérature féminine se prête à l'étude comparative, il faudrait élargir notre champ d'étude et appliquer nos grilles d'analyse aux œuvres d'autres femmes de lettres appartenant à cette époque. Une telle confrontation nous amènerait à dégager des sensibilités d'écriture et définir des thématiques propres à cette littérature qui n'a jamais fondé d'école ni prôné de doctrine particulière. Si Rachilde et Colette se sont inspirées de leur époque, il paraît vraisemblable qu'elles aient, à leur tour, inspiré leurs contemporaines. Nous avons commencé à valider cette hypothèse en dégageant, sur les soixante ans que couvre notre corpus, les différentes phases de la naissance de cette littérature. Faut-il rappeler qu'elle émergea vraiment, au début du 20^{e} siècle, suite à une récession économique qui obligea les éditeurs à proposer les auteurs en faveur auprès d'un nouveau lectorat populaire. Même si elle a joui, jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, d'une grande renommée, l'écriture féminine n'a pas su se renouveler à temps pour se maintenir sur le devant de la scène. Le parcours de Rachilde en est un bon exemple. Aucun nouveau talent ne vient rajeunir, au cours de l'entre-deux-guerres, un panthéon paralysé autour de Colette, pour la prose, et d'Anna de Noailles, pour la poésie. Nous réserverons l'exploitation de ces nouvelles perspectives à des travaux ultérieurs.

Les premiers résultats de notre démarche comparatiste nous ont conduit à constater que la littérature féminine proposait une vision originale de l'homme. Cette première conclusion nous oblige donc à réviser l'idée selon laquelle l'écriture féminine est secondaire, voire anecdotique ; sa venue tardive sur la scène culturelle ne doit pas, en effet, occulter la qualité de sa production et la richesse de son écriture. Là encore, c'est le choix des romancières qui autorise cette affirmation, la "sensibilité féminine" de leurs œuvres, si souvent soulignée par les critiques, impliquait une démarcation très nette des poncifs véhiculés par la littérature masculine. À noter, à ce propos, le jugement paradoxal de ces mêmes critiques : si l'écriture de Rachilde est jugée cérébrale et celle de Colette sensuelle, leur talent est cependant qualifié de "viril", même s'il traduit une "sensibilité féminine". Sans doute que par "viril" nous devons comprendre *maîtrise*,

voire *habileté*, c'est d'ailleurs en ce sens que va le jugement de Léautaud. Parlant des femmes de lettres en général, il estime qu'elles mettent

> « en relief les très rares femmes qui écrivent avec talent et pour qui écrire est bien une résultante de leur nature, une Rachilde, par exemple, une Colette Willy. [...] Je ne pense pas différemment à leur égard qu'à l'égard des écrivains hommes. Cela m'est égal qu'un livre ne me plaise pas absolument [...] si j'y trouve par ailleurs une force, une sincérité, [...] ce je ne sais quoi qui fait qu'on sent tout de suite que ce livre n'a pas été pour son auteur un vain jeu, mais un besoin autant qu'un plaisir. Je ne crois pas qu'il soit aujourd'hui une femme de lettres qui donne mieux dans ses livres cette impression que Mme Rachilde[2324] ».

Comment définir la représentation de l'homme donnée par Rachilde et Colette et, surtout, en quoi celle-ci se démarque de l'image proposée par la littérature masculine ? Il convient sans doute mieux de parler d'*une* image dans la mesure où les personnages, évoqués dans leurs romans, indépendamment de certaines différences sur lesquelles nous reviendrons, renvoient à un même modèle. Une première ressemblance est à rappeler, la société dans laquelle vivent ces hommes, celle-ci se limite pour ainsi dire à la seule bourgeoisie. L'aristocratie compte peu de représentants et les classes populaires sont tout bonnement ignorées. Le choix de ce milieu, présenté dans sa diversité -les protagonistes appartiennent à la petite, moyenne ou grande bourgeoisie- révèle d'emblée que ces derniers sont délivrés de tout souci matériel et pécuniaire. Cause ou conséquence de cette aisance, nous n'avons rencontré aucun homme animé par le désir de réussir. Autre fait à relever, l'absence dans l'une et l'autre œuvre, de toute circonstance grave qui pourrait venir ébranler leur univers familier ou contrarier leur existence. Les guerres et les crises politiques -notamment l'Affaire Dreyfus- qu'ont connues Rachilde et Colette ne sont que succinctement évoquées, une discrétion qui rappelle le refus de ces femmes de lettres de s'impliquer dans ces mêmes événements.

Un tel univers clos, et quelque peu statique, trouve toute sa pertinence quand on sait qu'il sert de décor à des hommes dont la difficulté majeure est de s'intégrer dans la société, principale raison de leur manque d'ambition. Nous pourrions parler de malaise, comme tend à le laisser paraître leur comportement social mais surtout l'apathie de certains ou la crise existentielle que traversent d'autres. Ils font montre d'une asociabilité certaine, incapables d'entretenir des rapports amicaux avec leurs semblables ; ainsi les personnages de Rachilde ne conçoivent leurs relations que sur le mode de la séduction, pour échapper à une solitude trop pesante, et ceux de Colette sur le mode de l'intérêt. Si leur interlocuteur ne peut servir leurs desseins, c'est sous le signe de l'agressivité ou de l'indifférence que sont alors placées leurs relations. Ce comportement se remarque également lorsqu'ils sont en compagnie de femmes car la nature féminine n'est faite, selon eux, que de duplicité et de perfidie. Les seules femmes qu'ils entendent fréquenter se trouvent être des prostituées, à moins qu'ils ne préfèrent jouer les don Juan en multipliant leurs conquêtes féminines. Quelle que soit leur réaction, tous ces personnages apparaissent prisonniers de ce malaise, de cette solitude à laquelle les condamne leur incapacité de communiquer. L'amour

2324 Paul Léautaud, *Le Théâtre de Maurice Boissard*, p. 394.

seul les pousse à mettre fin à cet isolement, mais la passion qui les anime étant toujours impossible, ils retrouvent vite la suspicion que leur inspire le sexe féminin -responsable selon eux de cette situation d'échec- quand ils ne mettent pas fin à leurs jours.

L'homme est non seulement incapable de communiquer avec ses semblables mais encore il se trouve dans l'impossibilité d'établir le moindre dialogue avec les femmes. Cette situation est particulièrement visible au sein du cercle familial puisque les mariages présentés sont plus souvent motivés par la raison, des intérêts, que par de véritables sentiments. En présence d'autres membres de la famille, ces personnages s'enferment dans le mutisme et se posent en observateur distant ; c'est ainsi que peuvent être interprétées les rares relations paternelles étudiées. On aurait pu croire que cette absence de sociabilité les aurait poussés à s'isoler et, de ce fait, à refuser toute existence conjugale, il n'en est rien car nombreux sont ceux qui, au contraire, cherchent à reproduire ce schéma familial. Faut-il voir là une volonté de s'insérer socialement ? Les rôles d'époux et de père permettent, en effet, puisque étant à l'origine même de la famille, à ces personnages d'échapper à leur solitude, de s'intégrer socialement. Ils sont d'ailleurs fort rares ceux qui se rebellent contre l'ordre social, et les quelques célibataires de l'œuvre de Rachilde présentent de nombreux troubles sexuels et affectifs. Et si celle-ci a mis en scène des poètes épris d'Absolu -Duvet d'Ange, Paul-Éric-, il semble que leur quête s'interprète plus comme celle d'une reconnaissance sociale que comme la volonté de s'abstraire de la société. Tous ces hommes se distinguent par une certaine faiblesse de caractère dont ils sont pleinement conscients et qu'ils tentent de dissimuler sous une autorité, une effronterie feintes. Il semble qu'ils mobilisent toute leur énergie à cacher leur manque de volonté, leur paresse morale et intellectuelle.

Nous avons jusqu'ici évoqué les analogies que présentait notre corpus, il ne faut cependant pas oublier les importantes différences qui existent entre nos romancières. Si Rachilde et Colette évoquent l'homme en proie à un malaise existentiel, écartelé entre une soif d'absolu et un besoin d'être reconnu socialement, elles ne l'abordent pas sous le même angle. Leur représentation offre, en effet, de nombreux contrastes comme les multiples relations familiales que Rachilde s'est plue à décrire et les seules relations conjugales auxquelles s'est le plus souvent bornée l'observation de Colette. Une autre particularité est à relever, cette fois dans la représentation qui est faite des différents stades de l'existence masculine. Et si l'une et l'autre accordent peu d'intérêt à des âges comme la petite enfance, l'enfance ou la vieillesse, elles ne définissent pas de la même manière la période correspondant à l'adolescent et l'entrée dans l'âge adulte. Ainsi Rachilde fait de l'époque de la puberté, un âge transitoire où l'homme hésite longtemps entre l'enfance et l'âge adulte, sa sexualité s'étant déjà éveillée au cours de l'enfance. Colette, quant à elle, fait coïncider l'adolescence avec l'éveil des sens et distingue deux étapes dans l'âge adulte, celle du jeune homme qui découvre les prérogatives conférées par son âge, puis celle de l'homme mûr qui tente de cacher les stigmates de la vieillesse.

C'est au niveau des tempéraments qu'elles mettent en scène que ces romancières se

différencient totalement. Les personnages de Rachilde offrent une série de comportements qui ne coïncide nullement avec leur âge et qui rappelle, par certains côtés, le système des humeurs de l'ancienne médecine : nous trouvons un tempérament sanguin, mélancolique, nerveux voire hystérique. Mais, quel que soit le protagoniste, celui-ci se retrouve toujours dominé par ses nerfs, en proie à de fréquentes crises de violence qui l'empêchent de réagir aux événements et qui contribuent à l'isoler davantage. Colette offre, au contraire, un éventail plus complexe de tempéraments, plus complexe dans la mesure où, à chaque âge correspond un ou deux caractères -comme pour les jeunes gens. De cette façon, chacune de ces natures apparaît comme le stade particulier de l'évolution générique de la personnalité masculine. Ces deux conceptions originales du tempérament masculin sont sans doute à mettre en rapport avec les approches tout aussi différentes de l'homme en tant que personnage. Rachilde investit totalement la conscience de ses personnages pour révéler le mécanisme de leurs rouages mentaux, s'appliquant à bien souligner les différents modes de pensée. Colette fait la démarche inverse et pose l'homme à distance, rendant sa conscience opaque, aussi n'analyse-t-elle que ses réactions et son comportement, ne voyant dans tous ses agissements que l'expression d'un masculin unique et général.

Si cette image de l'homme peut apparaître comme originale, il convient de la replacer dans le contexte de son époque pour également en apprécier toute sa pertinence. Outre les nombreux événements qui marquèrent le large demi-siècle de notre corpus, cette période se signale surtout comme le moment où l'identité masculine est remise en cause. Dans la société traditionnelle, l'homme apparaissait sous un jour particulièrement positif, étant considéré « comme le représentant le plus accompli de l'humanité. Le critère de référence[2325] ». Jusqu'à la deuxième révolution industrielle, il occupait le rang, le rôle culturel le plus élevé, il avait « en charge la production, de la création et (le) politique, la sphère publique était son élément naturel[2326] ». L'ère du machinisme et du productivisme bouleversant la hiérarchie ainsi que les attributs des sexes, l'homme ne trouve plus dans le travail de quoi mettre en valeur ses qualités traditionnelles. Il est vrai que ni force, ni initiative, ni imagination ne lui est plus nécessaire pour gagner sa vie. À noter un autre changement important, l'apparition d'un nouveau type de femme qui modifie les frontières sexuelles imposées, ce qui fait craindre à l'homme de se voir, à court terme, évincer de son statut de référant. Pourtant comme le fait remarquer Annelise Maugue : « (Ces) craintes sont d'autant moins fondées que les femmes de l'époque ne rejettent ni la famille, ni la maternité, ni le dévouement qui va de pair. Mais rien n'y fait, ni les actes, ni les discours (rassurants) des femmes n'apaisent les angoisses masculines et c'est un incroyable dialogue de sourds qui se développe entre les sexes jusqu'en 1914[2327] ». Même s'il n'est à aucun moment question de crise identitaire, les romans de Rachilde et de Colette apparaissent traduire et

2325 Elisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, p. 19.
2326 Ibid., p. 22.
2327 Anne Maugue, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam, identités sexuelles en crise », Élisabeth Badinter : *XY, de l'identité masculine*, p. 32.

interpréter les symptômes de ce malaise. Un constat qui, on doit le souligner, fait de Rachilde et de Colette des témoins fidèles de leur époque et invalident par la même occasion, toutes les velléités féministes que les critiques ont souvent voulues leur attribuer.

Cette analogie n'est cependant pas la seule correspondance qui existe entre leur conception du masculin et cette crise de l'identité masculine, elles se sont inspirées de nombre de modèles véhiculés par la société et la culture de leur époque. Nous pourrions même parler de clichés concernant Rachilde : l'image du dandy et celle de l'androgyne montrent combien elle s'est appliquée, quoi qu'elle en dise, à reproduire certaines modes « fin de siècle ». La conception des différents âges reprend certains discours scientifiques comme cette association de la vieillesse et de la maladie, l'intérêt tout particulier porté à l'adolescence qui, étant nouvellement considérée comme un âge à part entière, passionnait alors la médecine aussi bien que la littérature. Mais si Rachilde et Colette accordent peu d'intérêt à la petite enfance et à l'enfance, non pour suivre la mode semble-t-il, mais pour ne pas faire montre d'une trop grande féminité. Il ne faut pourtant pas croire que leur originalité se borne à reproduire tous les faits de société. Celle-ci se trouve dans la combinaison de la représentation traditionnelle des âges et de ces tempéraments qui leur sont attribués ; cette psychologie masculine, qui surprit les critiques de l'époque, traduit, en effet, une nouvelle vision de l'homme. Rachilde et Colette, comme nombre d'autres femmes de lettres, ont choisi de montrer l'autre sexe suivant leur seule sensibilité, abandonnant -plus ou moins rapidement- les poncifs véhiculés par la littérature officielle. Sans pour autant remettre en question l'image archétypale de l'homme, elles lui ont donné une autre signification, plus proche de la réalité : il devient un être, en proie à une crise existentielle, sommé de prouver et de justifier sa supériorité à la société dans laquelle il évolue. Nous sommes donc en présence d’un jeu d'apparences où l'homme a remplacé la force, sa ressource traditionnelle, par la ruse afin de masquer ses faiblesses. Pareille combinaison qui, si elle a renouvelé à la fin du 19^{e} siècle le Roman qui se sclérosait, a renouvelé par la même occasion la littérature féminine car, jusque dans les années 1880, ses représentantes se bornaient à reproduire scrupuleusement les modèles érigés par la littérature masculine. Considérée sous cet angle, on peut se demander si, après la Deuxième Guerre mondiale, cette même littérature féminine a poursuivi son évolution, et a su, mais ceci appartient à une autre étude, élaborer son propre archétype du Masculin.

BIBLIOGRAPHIE

1. Romans étudiés

A. Rachilde

Monsieur Vénus, roman matérialiste, Flammarion, Paris, 1926. 247 p.

La Marquise de Sade, Gallimard, coll. « l'Imaginaire », Paris, 1996. 297 p.

Le Mordu. Mœurs littéraires, F. Brossier, Paris, 1889. 267 p.

La Sanglante ironie, Mercure de France, Paris, 1902. 298 p.

Les Hors Nature. Mœurs contemporaines, Séguier coll. « Bibliothèque décadente », Paris, 1994. 541 p.

La Tour d'amour, Mercure de France, Paris, 1994. 167 p.

La Jongleuse, J. Ferenczi et fils, coll. « le Livre moderne illustré », 1925. 181p.

La Souris japonaise, Flammarion, Paris, 1921. 246 p.

Refaire l'amour, J. Ferenczi, Paris, 1928, 259 p.

Les Voluptés imprévues, Ferenczi et fils, Paris, 1931. 219 p.

La Femme Dieu, Ferenczi, Paris, 1934. 252 p.

Duvet d'Ange. Confession d'un jeune homme de lettres, A. Messein, Paris, 1943. 220 p.

Œuvres citées

À Mort, E. Monnier, Paris, 1887, XXIII-241 p.

Madame Adonis, E. Monnier, Paris, 1887, 296 p.

Dans le puits ou la vie inférieure, Mercure de France, Paris, 1918, 264 p.

Pourquoi je ne suis pas féministe, Mercure de France, Paris, 1928. 87 p.

Portraits d'hommes, Mornay, Paris, 1929, 143 p.

Survie, A. Messein, Paris, 1945, 29 p.

Quand j'étais jeune, Mercure de France, Paris, 1947, 172 p.

B. Colette

L'Ingénue libertine, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.1, pp. 684-808.

La Vagabonde, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.1, pp. 815-941.

L'Entrave, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.1, pp. 1025-1135.

Chéri, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 9-97.

Le Blé en herbe, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 305-373.

La Fin de Chéri, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 493-572.

La Naissance du jour, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 579-652.

La Seconde, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 659-750.
La Chatte, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 1053- 1117.
Duo, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 1125-1193.
Le Toutounier, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 1379- 1421.
Julie de Carneilhan, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.3, pp. 95-175.

Œuvres citées

La Paix chez les bêtes, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1989. T.1, pp. 1140-1198.
Les Heures longues, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1989. T.1, pp. 1202-1288.
La Maison de Claudine, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 205-297.
Sido, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 753-800.
Le Pur et l'Impur, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 873-955.
Mes apprentissages, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.2, pp. 1197-1272.
Le Journal à rebours, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.3, pp. 3-88.
De ma fenêtre, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1989. T.3, pp. 179-271.
L'Étoile Vesper, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.3, pp. 583-684.
Le Fanal bleu, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.3, pp. 723-805.
En pays connu, Robert Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1989. T.3, pp. 840-1009.

2. Biographies sur Rachilde et Colette

A. Ouvrages généraux

FERLIN, Patricia, *Femmes d'encrier*, C. de Bartillat, coll. « Gestes », Paris, 1995. 266 p.
CLIFFORD-BARNEY, Natalie, *Aventures de l'esprit*, Personna, Paris, 1961. 215 p.
MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, PUF, coll. « Sup », Paris, 1976. 248 p.

B. Sur Rachilde

AURIANT, *Souvenirs sur Madame Rachilde*, À l'écart, Paris, 1989. 81 p.
DAVID, André, *Rachilde, homme de lettres. Son œuvre*, la Nouvelle Revue critique, coll. « Critique », Paris, 1924. 89 p.
DAUPHINÉ, Claude, *Rachilde*, Mercure de France, coll. « Ivoire », Paris, 1992. 414 p.
FRANCK, Dan, *Bohèmes*, Calmann-Lévy, Paris, 1998. 570 p.
GAUBERT, Ernest, *Rachilde*, Paris, Sansot & Cie, « les Célébrités d'aujourd'hui », Paris, 1907. 63p.
LÉAUTAUD, Paul, *Journal littéraire*, Mercure de France, Paris, 1986. T.1 nov 1893-juin 1928, 2294p. et T.2 juin 1928- février 1940, 2182 p.
Id., *Le Théâtre de Maurice Boissard (1907-1914)*, T.1, Gallimard, Paris, 1958. 447 p.

SILVE, Edith, *Paul Léautaud et le Mercure de France*, Mercure de France, coll. « Ivoire », Paris, 1985. 447 p.
VARTIER, Jean, *Barrès et le chasseur de papillon*, Denoël, Paris, 1989. 244 p.

Collectif
Organographes du Cymbalum Pataphysicum, « Hommages à Rachilde », n° 19-20, Gayot, Paris, 1983, 172 p.

C. Sur Colette
CHALON, Jean, *Colette, l'éternelle apprentie*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », Paris, 1998. 426p.
CLIFFORD-BARNEY, Natalie, *Souvenirs indiscrets*, Flammarion, Paris, 1960. 234 p.
COLETTE, *Lettres au petit corsaire*, Flammarion, Paris, 1976. 483 p.
Id., *Lettres à Marguerite Moreno* (texte établi et annoté par Claude Pichois), Flammarion, Paris, 1959. 356 p.
Id., *Lettres à Moune et au Toutounet (1929-1954)*, (texte établi et préfacé par Bernard Villaret), des Femmes, Paris, 1985. 405 p.
Id., *Lettres de La Vagabonde*, Flammarion, Paris, 1961. 473 p.
DEL CASTILLO, Michel, *Colette, une certaine France*, Stock, Paris, 1999, 385p.
DORMANN, Geneviève, *Amoureuse Colette*, Herscher, Paris, 1984. 320 p.
FRANCIS, Claude et GONTIER, Fernande, *Colette*, Perrin, Paris, 1997. 439 p.
GOUDEKET, Maurice, *Près de Colette*, Flammarion, Paris, 1956. 283 p.
LA HIRE, Jean (de), *Willy et Colette*, Alphonse d'Espie, « Ménages d'artistes », Paris, 1905. 286 p.
LOTTMAN, Herbert, *Colette*, Gallimard, « Folio », Paris, 1990. 493 p.
MIGNOT-OGLIASTRI, Claude, *Anna de Noailles, une amie de la Princesse Edmond de Polignac* ; Méridiens Kliencksieck, Paris, 1986. 452 p.
PICHOIS, Claude et BRUNET, Alain, *Colette*, Fallois, Paris, 1999, 597 p.
PICHOIS, Claude et FORBIN, Roberte (textes établis et annotés par), *Colette, lettres à ses pairs*, Flammarion, Paris, 1973, 454 p.
SIDO, *Lettres à sa fille*, Des femmes, Paris, 1984. 560 p.

3. Critiques littéraires

A. Sur les romans de Rachilde

Ouvrages

DAVID, André, *Soixante-quinze années de jeunesse du vivant des héros de Marcel Proust*, André Bonne, Paris, 1974. 216 p.
LUIZ, Dr., *Les Fellatores, mœurs de la Décadence*, Union des Bibliophiles, Paris, 1888. 229 p.
SANTON, Noël, *La Poésie de Rachilde*, Le Rouge et le Noir, « Les Essais », n°12, Paris, 1928. 120 p. SEMENOFF, Marc (dir), *L'Éducation sexuelle*, A. Delpeuch, « les Écrits Pour et Contre », n°7, Paris, 127 p. Rachilde p. 93.
TEGUEY, Gabriella, *L'Inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, K. Lajos Tudomànyegyatem, « Series Litteraria », Debrecen, 1995. 142 p.

Articles

BARRÈS, Maurice, « Mademoiselle Baudelaire », *Les Chroniques*, février 1887.
BEAUNIER, André, « La Peste de Venise », *La Revue bleue* du 16 février 1901.
CHAMPY, Huguette, "Rachilde", in *La Française* du 21 juin 1928.
CHARPENTIER, John, « L'Amazone rouge », *Le Mercure de France*, 1-III-1932, pp. 382-384.
COULON, Marcel, « L'Imagination de Rachilde », *Le Mercure de France*, 15-IX-1920. pp. 545-569.
DAVID, André, « Femmes de Lettres 1900 », *La Revue de Paris*, 10 –X-1964, pp. 94-97.
Id., « Rachilde », *L'Ordre*, 9 février 1948.
DAUPHINÉ, Claude, « Rachilde et le « Mercure », *La Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 92, n°1, 1992, pp. 17-28.
Id., « Rachilde ou de l'acrobatie critique », *Le Bulletin Budé*, n°2, juin 1989. pp. 204-210.
DENIS-DAGIEU, Anna, « Rachilde et le merveilleux », *Corymbe* de 1934. pp. 16-18.
DUHAMEL, Georges, « Adieu à Rachilde », *Le Mercure de France*, 1-VI-1953, pp. 193-194.
DUMUR, Louis, « Rachilde », *La Plume*, 15 mai 1893, n°98. pp. 217-218.
JARRY, Alfred, « Rachilde, princesse des ténèbres », *L'Art moderne* du 29 mars 1903, n°13.
MARTIAL, Louise, « Rachilde et la Femme », *Point et Virgule*, 1920, pp. 4-8.
MAUCLAIR, Camille, « Éloge de la luxure », *Le Mercure de France*, mai 1893, pp. 43-50.
MELÈNE, Jean, « Pourquoi je ne suis pas féministe », *Le Petit Provençal*, 23 mars 1928.
PICARD, Gaston, « Rachilde », *Larousse mensuel*, juillet 1953, n°467. 302 p.
QUILLARD, Pierre, « Rachilde », *Le Mercure de France*, décembre 1893. pp. 323-328.
SANCHEZ, Nelly, « Rachilde, détractrice et continuatrice du naturalisme », *Excavatio*, vol. XV, octobre 2001, p.284-300.
Id., « Rachilde ou la décadence du naturalisme », *Les Cahiers Naturalistes* n° 73, juin 1999, p. 275-283.
TAILHADE, Laurent, « Madame la Mort », *Le Français* 21 février 1901.

B. Sur les romans de Colette

Ouvrages

ANGELFORS, Christiana, *La Double conscience, la prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Maria Cardinal*, Lund University Press, Sweden, 1989. 161 p. Colette, p. 27-89.

BRAY, Bernard (dir), *Colette, nouvelles approches critiques*. Actes du Colloque de Sarrebruck (22-23 juin 1984), Nizet, Paris, 1986. 206 p.

BIOLLEY-GODINO, Marcelle, *L'Homme-objet chez Colette*, Klincksieck, Paris, 1972. 161 p.

BILLY, André, *La Muse aux bésicles*, la Renaissance du Livre, coll. « Essais de Critique littéraire », Paris, 1921. 272 p. Colette, pp. 21-26.

BUENZOD, Emmanuel, *Une Époque littéraire, 1890-1910*, èd. de la Baconnière, Paris, 1941. 174 p.

CHARASSON, Henriette, « La Littérature féminine », *Vingt-cinq ans de littérature française*, T.2, pp. 65-98.

GIRY, Jacqueline, *Colette et l'art du discours intérieur*, La Pensée universelle, Paris, 1980. 223 p.

HARRIS, Elaine, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Nizet, Paris, 1973. 253 p.

JOUBERT, André Jean, *Colette et Chéri*, Nizet, Paris, 1972. 215 p.

LARNAC, Jean, *Colette, sa vie, son œuvre*, Kra, coll. "les Documentaires", Paris, 1927. 230 p.

MAULNIER, Thierry, *Introduction à Colette*, la Palme, Paris, 1954. 69 p.

PARINAUD, André, *Mes vérités, entretiens avec Colette*, Écriture, Paris, 1996. 232 p.

RAAPHORST-ROUSSEAU, Madeleine, *Colette, sa vie et son art*, Nizet, Paris, 1964. 318 p.

Articles

CASANOVA, Jany, « Avec Colette dans son cabinet de travail », *Minerva*, 20 janvier 1935.

CHARASSON, Henriette, « Les Valeurs humaines. D'Émile Zola à Mme Colette », *L'Ordre*, 12 octobre 1933.

COLETTE, « Gîte d'écrivain », *Les Nouvelles littéraires*, 24 janvier 1953.

D'HOUVILLE, Gérard, « De la blanche à la grise », *Le Figaro*, jeudi 17 août 1933.

FERNANDEZ, Ramon, « Un Matérialisme sensualiste » *La Nouvelle Revue française*, 19 mars 1942, pp. 148-151.

FERNIER, Anne, « Colette et les jeunes filles », *Le Journal des Femmes*, 5 mars 1937.

GREY, Germaine, « Toute la magie de Colette », *Minerva*, 19 novembre 1938.

LACLOCHE, Marthe, « Question aux femmes », *Le Journal*, 31 août 1936.

LAGARDE, Pierre, « Qu'aimez-vous faire ? », *Les Nouvelles littéraires*, 3 novembre 1937.

MILLOT, Catherine, « La Vocation de Colette », *L'Infini*, n°21, 1988. pp. 60-75.

NORMAND, Suzanne, « Colette, *La Fin de Chéri* », *Minerva*, 2 avril 1926.
Numéro spécial du *Capitole*, 25 décembre 1924.
PIECHAUD, Louis, « Madame Colette à l'Académie Goncourt », *L'Époque*, 3 mai 1945.
QUENEAU, Raymond, « Sagesse authentiquement féminine », *Le Figaro littéraire*, 24-I-1953, p. 7.
TORTEL, Jean, « Un Certain paganisme essentiel », *Les Cahiers du Sud*, octobre 1954, pp. 437-439.
TRIOLET, Elsa, « La Voix de nos maîtres ou les Forces intérieures du roman », *Confluences*, juillet 1943.

4. Histoire littéraire

A. Littérature française du 19e et du 20e siècle

Ouvrages

ALBERT, Pierre, *Histoire de la presse*, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1988. 127 p.
BILLY, André, *L'Époque contemporaine 1905-1930*, Taillandier, Paris, 1956.
BRÉE, Germaine et MOROT-SIR, Édouard, *Du surréalisme à l'empire de la critique*, Garnier-Flammarion, « Histoire de la littérature Française », Paris, 1996. 596 p.
CARASSUS, Émilien, *Le Snobisme dans les Lettres Françaises, de Paul Bourget à Marcel Proust*, A. Colin, Paris, 1966. 640 p.
DÉCAUDIN, Michel et LEUWERS, Daniel, *De Zola à Apollinaire*, Garnier-Flammarion, coll. « Histoire de la littérature Française », Paris, 1996. 370 p.
DIGEON, Claude, *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, PUF, Paris, 1959. 568 p.
ERHARD, Jean-E., *Le Roman français depuis Marcel Proust*, Nouvelle Revue Critique, Paris, s.d, 256 p.
GERBOD, Françoise et Paul, *Introduction à la vie littéraire du XXe siècle*, Bordas, Paris, 1986, 154 p.
MITTERAND, Henri, *La Littérature française du XXe siècle*, Nathan, « Lettres 128 », Paris. 128 p.
OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France*, Albin Michel, Paris, 1980. 301 p.
PEYLET, Gérard, *La Littérature fin-de-siècle, de 1884 à 1898, entre décadentisme et modernité*, Vuilbert, « Thématique. Lettres », Paris, 1989. 171 p.
QUEFFELEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Presses universitaire de France, « Que sais-je ? », Paris, 1989. 126 p.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt.* Corti, Paris, 1985. 537 p.
TONNET-LACROIX, Éliane, *La Littérature française de l'entre-deux-guerres 1919-1939*, Nathan, « Fac. Littérature », Paris, 1993. 220 p.

Articles

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le Mouvement littéraire au XIXe siècle », *La Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1889, T.XCV. pp. 867-913.
GILBERT, Eugène, « Dix années de roman français », *La Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1908, T.XLIV. pp. 159-190.

B. Histoire de la littérature féminine

Ouvrages

ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Seghers, « Petite bibliothèque Payot », Paris, 1989. 406 p.
AUBAND, Camille, *Lire les femmes de lettres*, Dunod, Paris, 1993. 276 p.
BILLY, André, *L'Époque 1900*, Tallandier, coll. « Histoire de la vie littéraire », Paris, 1951. 481 p.
CASELLA, Georges & GAUBERT, Ernest, *La Nouvelle littérature (1895-1905)*, Sansot, Paris, 1906. 306 p.
DE LA ROCHEFOUCAULT, Edmée, *Femmes d'hier et d'aujourd'hui*, Grasset, Paris, 1969. 230 p.
DESANTI, Dominique, *La Femme au temps des années folles*, Stock, Paris, 1984. 373 p.
DEZON-JONES, Elyane, *Les Écritures féminines*, Magnard, Paris, 1983. 271 p.
GOLDMANN, Annie, *Rêves d'amour perdus, les femmes dans le roman du 19^{e} siècle*, Denoël-Gonthier, « Femme », Paris, 1984. 197 p.
HAMANT-PAPARATTI, Danielle, *Bien-pensantes, cocodettes et bas-bleus, la femme bourgeoise à travers la presse féminine et familiale*, Denoël, Paris, 1984. 198 p.
LEROY, Géraldi et BERTRAND-SABIANI, Julie, *La Vie littéraire à la Belle Époque*, P.U.F, coll. « Perspectives littéraires », Paris, 1998. 381 p.
MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, P.U.F, coll. « Sup », Paris, 1976. 248 p.
PLANTÉ, Christine, *La Petite sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Seuil, coll. « Libre à elles », Paris, 1989. 375 p.
SULLEROT, Évelyne, *Histoire et mythologie de l'amour, huit siècles d'écrits féminins*, Hachette, Paris, 1974. 313 p.

Articles

DÉCAUDIN, Michel, « Colette et les « Bacchantes » de 1900 », *Cahiers Colette* n°3-4, 1981. pp. 136-141. (Actes du colloque de Dijon, 1979).

SLAMA, Béatrice, « De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme ». Différence et institution », *Littérature* n° 44, dèc 1981, pp. 51-71.

C. Critique de la littérature féminine

Ouvrages

BARBEY D'AUREVILLY, *Les Bas bleus*, T.V des *Œuvres et les Hommes au XIXe siècle*, Victor Palmé, coll. « XIXe siècle », Paris, 1878. 343 p.

BERTAUT, Jules, *La Littérature féminine d'aujourd'hui*, Librairie des Annales, Paris, 1907. 315 p.

BETHLEEM, Louis, *Romans à lire et romans à proscrire*, èd. de la Revue des lectures, Paris, 1928, 547 p.

CIM, Albert, *Les Bas bleus*, Savine, Paris, 1891. 368 p.

CLOUARD, Henri, *Histoire de la littérature féminine*, Albin Michel, Paris, 1962. T.2, 678 p.

DE BONNEFON, Jean, *La Corbeille des roses ou les dames de lettres*, Bouville & Cie, Paris, 1909. 199 p.

FLAT, Paul, *Nos femmes de lettres*, Perrin & Cie, Paris, 1909, 238 p.

LARNAC, Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Kra, « les Documentaires », Paris, 1929. 296 p.

LE CARDONNEL, Georges & VELLAY, Charles, *La Littérature contemporaine*, Mercure de France, Paris, 1905. 331 p.

KNIBIEHLER, Yvonne et FOUQUET Catherine, *La Femme et les médecins*, Hachette, « la Force des Idées », Paris, 1983. 333 p.

MANTEGAZZA, Paul, *La Physiologie de la femme*, Montgredien & Cie, Paris, 1897. 489 p.

MAURRAS, Charles, *Romantisme et révolution*, T.3 « le Romantisme féminin », Nouvelle Librairie Nationale, « les Écrivains de la renaissance française » , Paris, 1925. 296 p.

RYNER, Han, *Le Massacre des Amazones*, Chamuel, Paris, s.-d., 300 p.

UZANNE, Octave, *La Femme à Paris. Nos contemporaines*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1894. 328 p.

Articles

BOUISSOUNOUSE, Janine et MILLET, Raymond, « Masculin, féminin », *Les Nouvelles littéraires*, du 29 juillet au 19 août 1939.

COLETTE, « Mes idées sur le roman », *Le Figaro*, 30 octobre 1937, T. III, pp. 1831-1832.

DE PIERREFEU, Jean, « Ouvrages de dames », *Le Journal des Débats*, 19 janvier 1921.
FAGUET, Émile, « Cinq mille femmes de lettres ! », *Je sais tout*, 15 sept 1907, pp. 159-166.
PELLISSIER, Georges, « Les Femmes écrivains en France », *La Revue*, 15-I-1906, pp. 156-168.

Thèse

MAUGUE, Anne-Lise, *La Littérature anti-féministe en France de 1871 à 1914*. Thèse pour le doctorat ès lettres de 3e cycle présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III. Direction Mme Simone Fraisse. 1983. 337 p.

5. Études consacrées à l'homme

A. La famille

Ouvrages

ALAIN, *Les Sentiments familiaux*, l'Artisan du livre, coll. « Cahiers de la quinzaine », 8e cahier de la 18e série, Paris, 1927. 66 p.
ARIÈS, Phlippe, *Histoire des populations françaises*, Seuil, coll. « Point Histoire », Paris, 1991. 412 p.
BORIE, Jean, *Le Célibataire français*, le Sagittaire, Paris, 1976. 190 p.
CARKES, Isabelle, *Le Roman familial à la fin du 19e siècle et au début du 20e siècle (1884-1910)*, E. Montane, Montpellier, 1929, 189 p.
CITTI, Pierre, *Contre la décadence, histoire de l'imagination française dans le roman (1890-1914)*, PUF, coll. « Histoires », Paris, 1987. 352 p.
GAUDEMET, Jean, *Le Mariage en Occident, les mœurs et le droit*, èd. du Cerf, coll. « Histoire », Paris, 1987. 520 p.
GONTIER, Fernande, *La Femme et le couple dans le roman de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*, Klincksieck, Paris, 1976. 187 p.
LEBLOND, Marius-Ary, *La Société française sous la Troisième République*, F. Alcan, coll. « Littérature sociale », Paris, 1905. 314 p.
PERNOUD, Régine, *Histoire de la Bourgeoisie en France*, T.2, Seuil, Paris, 1962. 679 p.
PRINGENT, Robert (dir), *Renouveau des idées sur la famille*, PUF, coll. « Travaux et Documents », Paris, 1954. 369 p.
ROSIER, Raymond, *Le Couple moderne à travers le roman contemporain*, Fredon et Manville, coll. « Observateurs et doctrinaires », Bordeaux, 1937. 372p.
SEGALEN, Martine, *Sociologie de la famille*, A. Colin, « U. Série sociologie », Paris, 1996. 296 p.
SERVAIS, Paul, *Histoire de la famille et de la sexualité occidentales, XVI-XXe siècle*, Erasme,

« Pédasup », Louvain-la-Neuve, 1993. 230 p.
SINGLY, Françoise de (dir), *La Famille, l'état des savoirs*, la Découverte, coll. « Textes à l'appui. Sociologie », Paris, 1991. 447 p.

Thèse
FALCONER, A. G, *La Chronique de la famille dans le roman français du XXe siècle*. Thèse pour le Doctorat de Lettres, Aix, 1959. 279 p.
SONG, Ki Jeong, *L'Organisation familiale dans les œuvres de Colette*, thèse doctorale du 3e cycle, sous la direction de Claude Pichois, Université de Paris III, Nouvelle Sorbonne, Lettres Modernes. 1985, 240 p.

B. L'image du père

Ouvrages
DELUMEAU, Jean et ROCHE, Daniel (dir), *Histoire des pères et de la paternité*, Larousse, coll. « In extenso », Paris, 2000. 588 p.
KNIBIELHER, Yvonne, *Les Pères aussi ont une histoire*, Hachette, « la Force des idées », Paris, 1987. 165 p.
LEGOUVÉ, Ernest, *Les Pères et les enfants au XIXe siècle*, J. Hetzel, Paris, [s.d], 352 p.
MITSCHERLICH, Alexander, *Vers la société sans père*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », Paris, 1963. 354 p.
RONSIER, Francis, *La Grève des ventres*, Aubier, coll. « Historique », Paris, 1980. 254 p.

Article
SCHNAPPER, Bernard, « La Correction paternelle et le mouvement des idées au dix-neuvième siècle (1789-1935) », *Histoire*, n° avril-juin 1980. pp. 319-349.

Thèse
KALLAI, Thomas, *La Notion de Chef de famille*, thèse pour le Doctorat en Droit, Université de Paris, 1950. 118 p.

C. L'image de l'enfant

Ouvrages
BETHLENFALVAY, Marina, *Les Visages de l'enfant, dans la littérature du XIXe siècle, esquisse d'une typologie*, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », Genève, 1979. 148 p.

BINET, Alfred, *Les Idées modernes sur les enfants*, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », Paris, 1911. 349 p.
CALVET, Jean, *L'Enfant dans la littérature française*, T. II (1870 à nos jours), F. Lamore, Paris, 1930. 230 p.
CHOMBART DE LOUVE, Marie-José, *Un Monde autre, l'enfance*, Payot, « Payothèque », Paris, 1979. 451 p.
DUPUY, Aimé, *Un personnage nouveau du roman français*. *L'Enfant*, Hachette, Paris,1931. 424 p.

Article

DUGAST, Francine, « L'Image de l'enfance et ses fonctions dans l'œuvre de Colette. Entre tradition et modernité », *Cahiers Colette*, actes du Colloque de Dijon, n° 3-4, 1981. pp. 7-20.

Thèse

DUGAST, Francine, *L'Image de l'enfance dans la prose littéraire (1918-1930)*, thèse présentée devant l'Université de Paris IV, èd. Université de Lille III, 1981. 880 p.

D. L'image de l'adolescent

Ouvrages

ALBERÈS, René-Marie, *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle (1900-1950)*, la Nouvelle édition, Paris, 1950. 330 p.
CRUBELLIER, Maurice, *L'Enfance et la jeunesse dans la société française, 1800-1950*, A. Colin, coll. « U. Série histoire contemporaine », Paris, 1979. 389p.
LÉVI, Giovanni (dir), *Histoire des jeunes en Occident*, T.2, l'époque contemporaine, èd. du Seuil, coll. « l'Univers historique », Paris, 1996. 407 p.
RAVOUX-RALLO, Élisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XIXe siècle*, J. Corti, Paris, 1989. 202 p.

Articles

FAGUET, Émile, « La Jeunesse miraculeuse », *La Revue des Deux Mondes*, 15-IV- 1913, 837-850 pp.
PERROT, Michelle, « Quand la société prend peur de sa jeunesse en France, au 19e siècle ». Colloque *Les Jeunes et les autres*, contributions des sciences de l'homme à la question des jeunes. Centre de recherches interdisciplinaires à Vaucresson, 1986. 19-27 pp.

E. L'image du vieillard

GUTTON, Jean-Pierre, *Naissance du vieillard, essai sur l'histoire des rapports entre les vieillards et la société en France,* Aubier, coll. "Historique", Paris, 1988. 279 p.

F. La crise masculine

Ouvrages

BADINTER, Élisabeth, *XY, de l'identité masculine*, Corps 16, Paris, 1992. 355p.

BARD, Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Fayard, Paris, 1991. 476p.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Seuil, coll. « Liber », Paris, 1998, 142 p.

DELBOURG-DELPHIS, Marylène, *Masculin singulier. Le dandy et son histoire*, Hachette, Paris, 1985. 232 p.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Grasset, Paris, 1993. 373 p.

FAVARDIN, Patrick et BOÜEXIÈRE, Laurent, *Le Dandysme*, Lyon, la Manufacture, 1988. 263 p.

MAUGUE, Annelise, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Rivages, Coll. « Rivages/Histoire », Paris, 1987. 194.

MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Ellug, Grenoble, 1994. 149 p.

RAUCH, André, *Le Premier sexe. Mutations et crise de l'identité masculine*, Hachette Littératures, coll. « Histoires », Paris, 2000. 297 p.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Plon, coll. « 10/18 », Paris, 1972. 445 p.

SOULON, Gisèle, *L'Héroïsme*, Armand Colin, Paris, 2000. 190 p.

TISON-BRAUN, Micheline, *La Crise de l'humanisme. Le conflit de l'individu et de la société dans la littérature française moderne*, Nizet, Paris, T.1, 1958, 519 p. & T.2, 1967, 468 p.

ZELDIN, Théodore, *Les Passions françaises* (1848-1945), T.1 « Ambition et Amour », Seuil, coll. « Point Histoire », Paris, 1980. 431 p.

Id., *Le Bonheur*, Fayard, Paris, 1988. 333 p.

Articles

SLAMA, Béatrice, « Où vont les sexes ? Figures romanesques et fantasmes « fin de siècle », *Europe* n°751-752, nov-dèc. 1991. 27-37 pp.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction générale pp. 4-8

Liste chronologique des œuvres étudiées p. 9

Première partie : Deux romancières et leur époque **pp. 10-120**

Introduction p. 10

I. Biographies... **pp. 11-55**

Introduction p. 11

1) Enfances pp. 11-18
A) En Périgord pp. 11-14
B) En Bourgogne pp. 14-18

2) Débuts de carrière pp. 18-25
A) Celle par qui le scandale arrive... pp. 18-23
B) Paris comme exil ? pp. 23-25

3) « L'Affaire » pp. 25-31
A) Rachilde, antidreyfusarde pp. 25-29
B) Une question de jalousie ? pp. 29-31

4) Les années-Rachilde et la naissance de *Claudine* pp. 32-37
A) Rachilde à son apogée pp. 32-34
B) Colette et les *Claudine* pp. 34-37

5) La « Grande Guerre » pp. 38-41
A) Fureur patriotique et engouement pacifiste pp. 38-39
B) Colette à la guerre pp. 39-41

6) Entre deux guerres pp. 42-48
A) Le crépuscule d'une gloire pp. 42-44
B) À l'aube du succès pp. 44-48

7) La Deuxième Guerre mondiale pp. 49-53
A) Rachilde, l'oubliée pp. 49-50
B) Résistance passive pp. 50-53

8) En bout de course pp. 53-56
A) Anonymat pp. 53-54
B) La consécration pp. 54-56

Conclusion p. 56

II. Le roman féminin : un nouveau phénomène ? **pp. 56-121**

Introduction p. 56

1) Panorama littéraire pp. 56-77
A) Conjoncture « fin de siècle » pp. 56-64
B) La Belle Époque féminine pp. 64-70
C) L'après-guerre ou l'euphorie retombée pp. 70-77

2) La femme de lettres : qu'en pense la critique ? pp. 77-98
A) Du Bas bleu... pp. 77-84

B) ... à la femme-écrivain pp. 85-91

C) La femme de lettres par Rachilde et Colette pp. 91-98

3) Regards sur Rachilde et Colette pp. 98-120
A) Sous l'œil des critiques : Rachilde... pp. 98-106

B) ... et Colette pp. 106-113

C) Rachilde et Colette : une cordiale animosité ? pp. 113-120

Conclusion p. 120

Conclusion p. 121

Deuxième partie : De la société à l'individu : l'homme social pp. 122-194

Introduction générale p. 122

I. L'homme en société pp. 123-158

Introduction p. 123

1) Décor et prétentions pp. 123-134
A) Une question de milieu social... pp. 123-128

B) Et l'ambition ? pp. 128-132

C) Paresse et crise existentielle pp. 132-134

2) Société masculine pp. 134-146
A) Un homme insociable pp. 134-139

B) Relations et comportements pp. 139-143

C) La femme au centre des conversations pp. 143-146

3) Homme-femme, le face à face pp. 146-157
A) Opinions sur le « beau sexe » pp. 146-150

B) Misogyne, Don Juan : seules relations possibles ? pp. 150-154

C) Et l'amour ? pp. 154-157

Conclusion p. 157-158

II. la famille selon Rachilde et Colette pp. 158-194

Introduction p. 158

1) Le cercle familial pp. 158-167
A) Trois et plus... pp. 158-162

B) La famille à deux pp. 162-165

C) Sans famille pp. 165-167

2) Quelles relations ? pp. 167-185
A) Conjugalité pp. 167-171

B) L'autorité paternelle pp. 171-175

C) Relations filiales pp. 175-180

D) Fraternités pp. 181-185

3) Une certaine idée de la famille... pp. 185-194

A) La famille, l'antithèse du bonheur ? pp. 185-188

B) Le mariage, opinion des personnages de Rachilde pp. 188-190

C) Le mariage dans les romans de Colette pp. 191-194

Conclusion pp. 194

III. Un individu en évolution pp. 194-251

Introduction p. 194

1) Rachilde : les différents stades de l'homme pp. 194-218
A) Le nouveau-né pp. 194-198

B) L'enfance pp. 198-203

C) L'âge transitoire pp. 203-210

D) L'âge adulte pp. 210-214

E) La vieillesse pp. 214-218

2) Colette : Quelle existence masculine ? pp. 218-235
A) Les premières années pp. 218-220

B) L'enfance pp. 220-223

C) L'adolescence pp. 223-228

D) L'homme... pp. 228-233

E) La vieillesse pp. 233-235

3) Peintures de l'homme : quelles originalités ? pp. 235-251
A) Silence de la naissance : stratégie féminine ? pp. 235-239

B) Une enfance discrète pp. 239-242

C) Âge transitoire, adolescence : un âge nouveau pp. 242-246

D) Être adulte... pp. 246-248

E) La vieillesse pp. 248-250

Conclusion p. 250

Conclusion p. 251

Troisième partie : Une figure héroïque ? pp. 251-351

Introduction p. 252

I. Le *pater familias* menacé pp. 253-288

Introduction p. 253

1) Conjonctures historique et littéraire pp. 253-265
A) Deux époques, une seule société pp. 253-258

B) Roman masculin : l'ère des changements pp. 258-261

C) Évolution familiale, évolution conjugale pp. 262-265

2) Cette cellule organisée qu'est la famille pp. 265-278
A) Organisation d'avant-guerre pp. 265-269
B) Le mariage, un métier d'homme pp. 269-273
C) Un idéal en miettes pp. 273-278

3) Hors des stratégies familiales pp. 278-288
A) Un air de rébellion pp. 278-281
B) L'homme seul, un inadapté ? pp. 281-284
C) D'autres aspirations ? pp. 284-288

Conclusion p. 288

II. Un antihéros ? pp. 289-324

Introduction p. 289

1) Rachilde : une question de tempérament pp. 289-300
A) L'homme-enfant, une âme féminine pp. 289-293
B) Sous un air autoritaire... pp. 293-296
C) Des hommes taciturnes pp. 296-300

2) Colette ou les variations de l'inertie pp. 300-314
A) La passivité adolescente pp. 300-304
B) Entre adolescence et gravité : les jeunes hommes pp. 304-308
C) Des géants de papier pp. 308-314

3) Un homme héroïque ? pp. 314-324
A) Des personnages terriblement humains pp. 314-317
B) En fait de bravoure... pp. 317-321
C) Des héros tout de même ? pp. 321-324

Conclusion p.324

III. Témoin du siècle ou création romanesque ? pp. 324-351

Introduction p. 324-325

1) Sous le regard de la critique et de l'époque pp. 325-333
A) Un homme de son temps pp. 325-329
B) Une vision "anthropocentriste" pp. 329-331
C) Des critiques peu convaincues pp. 331-333

2) Rachilde : l'homme totalement investi pp. 333-342
A) Héros ou figurant, au gré de la mode pp. 333-335
B) Rachilde dans la tradition balzacienne pp. 335-339
C) L'inaptitude au bonheur pp. 339-342

3) Colette : l'homme mis à distance pp. 342-350
A) Mode littéraire oblige ? pp. 342-344
B) Les mêmes focalisations pp. 344-346

C) Un homme-objet pp. 346-350

Conclusion p. 350

Conclusion p. 351

Conclusion générale pp. 352-356

Bibliographie pp. 357-368

Table des matières pp. 369-373