

## *En Camarades* et *La Décapitée* de Colette : le couple et le désir en scène

FLAVIE FOUCHARD  
Universidad de Sevilla  
flaviefouchar@us.es

### **Resumen**

El estudio de *En Camarades* y *La Décapitée*, dos obras dramáticas menores de los inicios de la carrera de Colette, nos permite por una parte precisar el origen de algunos temas y variaciones sobre un motivo central en la obra de Colette: el erotismo y las relaciones amorosas entre hombres y mujeres; por otra parte, reflexionar sobre el rol del teatro en la escritura de Colette. Identificamos la clara influencia de los temas y géneros de la “Belle Époque”, como por ejemplo el “théâtre de boulevard” y los tríos amorosos, pero también ponemos de relieve su enfoque personal así como su relación con la construcción de su particular postura como autora.

### **Palabras clave**

Colette, teatro, deseo, amor, Belle Époque.

### **Abstract**

In this article we present a study of two early minor dramatic texts of Colette *La Décapitée* and *En Camarades* and their relation with Colette’s complete works, in order to display the importance of theater in her formative years and to identify the origin of some variations on of one of her main writing theme: love, eroticism and relationship between men and women. In both texts we can observe a clear influence of Belle Époque’s literary forms like “boulevard theater” and themes with the dramatic presentation of love triangle. Although we can identify too her personal approach and connect it to her master pieces as well as to her particular author’s position.

### **Key-words**

Colette, theater, desire, love, Belle Epoque

Lire et relire un auteur classique comme l'est Colette implique souvent de fréquenter d'autres chemins que les sentiers battus des œuvres considérées comme majeures et pousse à s'intéresser aux œuvres qui sont restées dans leur ombre. Colette elle-même, pleinement consciente de son travail d'écrivain, à l'heure du bilan littéraire qu'elle ébauche dans *L'Étoile Vesper*, énonce clairement ses préférences : "Quand on me parle de Chéri et de sa fin, ou de Sido, je montre de la compétence et de la complaisance. Je sais où se trouve le meilleur de mon travail d'écrivain" (2001b: 842).

Il ne s'agit donc pas, dans le cas des deux œuvres qui nous intéressent ici *En camarades* et *La Décapitée*, écrite dans les années d'"apprentissage" de Colette, mais toutes les deux publiées bien plus tard, de remettre sur le devant de la scène deux œuvres qui auraient été injustement oubliées<sup>1</sup>, sinon de compléter l'étude de l'Éros colettien que nous avons entreprise dans notre étude du *Pur et l'Impur* et de revenir sur la place qu'ont occupée le théâtre et les arts scéniques dans la carrière de Colette, notamment dans les années cruciales de sa formation. Il s'agit plutôt de ne pas se contenter de la lumière des œuvres les plus connues, car comme le dit Colette elle-même dans *La Naissance du jour* : "Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire..." (1991b: 316). Ici le "pire" nous apparaîtra sous la forme de thèmes relativement inexplorés de l'Éros colettien : l'impossibilité esquissée d'établir des relations d'égal à égal au sein du couple, la dépendance des partenaires l'un vis-à-vis de l'autre, corrélative de la volonté de domination, la violence et la jalousie.

En effet, on parle plus souvent de l'émancipation de l'héroïne de *La Vagabonde* que du joug assumé à la fin de *L'Entrave* par cette même héroïne<sup>2</sup>, de la posture dominante d'une initiatrice telle que Léa ou la Dame en blanc, mais plus rarement de la dépendance qui s'établit avec l'objet de leur désir. L'étude de ces deux œuvres écrites pour la scène au début de la carrière de Colette et leur mise en relation avec l'œuvre ultérieure nous aidera à enrichir notre lecture de ce que l'œuvre romanesque ne cesse de mettre en jeu : l'amour, l'érotisme et les relations entre hommes et femmes. Thème central de l'œuvre dont la complexité et les entrelacs continuent de susciter les études critiques et dont les variations doivent beaucoup au genre théâtral.

## 1. Du théâtre au roman : le modèle triangulaire

Deux articles récents, parus dans le numéro spécial des *Cahiers de l'Herne* consacré à Colette en 2011, attestent de l'importance de ces deux points et de leur relation : l'un de

1 Jacques Dupont parle de *La Décapitée* comme d'une "étrange féerie ballet" (2003: 137). Colette ne s'intéressa d'ailleurs guère à sa première édition. En effet, c'est Maurice Goudekot, soucieux de l'économie du couple au milieu des années 30, qui entreprend de publier des inédits pour récolter de l'argent. Il constitue alors une association "Les Amis de Colette" et propose d'éditer quatre volumes réservés aux membres de l'association. Toutefois, elle reprendra le texte dans *Mes Cahiers* en 1941.

2 Colette a toutefois renié cette fin après l'avoir écrite, en portant la responsabilité sur la fin de sa grossesse et son accouchement qui l'auraient empêchée de terminer son roman de manière satisfaisante.

Martine Charreyre qui s'intitule "Théâtraliser l'écriture romanesque", l'autre de Francine Dugast-Portes : "Le triangle amoureux : jeux et enjeux". Ils nous ont invités à nous pencher sur cette relation dans *En Camarades* et *La Décapitée*, œuvres qui illustrent parfaitement les tensions, parfois violentes, qui caractérisent les relations amoureuses entre hommes et femmes dans l'univers colettien. Francine Dugast-Portes met en évidence l'omniprésence du modèle triangulaire dans la construction des intrigues des romans colettiens et attribue cette caractéristique à l'influence du théâtre : "Une certaine théâtralité fait à l'époque le charme de cette thématique : c'était le ressort d'une bonne partie du répertoire dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle"<sup>3</sup> (2011: 218). Nous voudrions montrer avec cette étude des variations sur les triangles amoureux dans ces deux œuvres de jeunesse, que Colette s'approprie des thèmes contemporains et les exploite de manière toutefois personnelle en confirmant un intérêt déjà présent dans le genre romanesque qui l'a vue débiter, puisque il apparaît dès *Claudine en ménage*. Pour cela il nous faut tout d'abord revenir sur la place du théâtre et des arts scéniques dans la carrière de Colette, en insistant sur le fait qu'elle n'avait pas encore été reconnue comme l'auteur des *Claudine* par la majorité du public au moment où elle est montée sur les planches pour la première fois.

## 2. Les débuts au théâtre, de la scène à l'écriture : *En Camarades*

À partir des années 1905-1906, le théâtre tient particulièrement à cœur à Colette : il lui permet de s'émanciper peu à peu de Willy, sur les plans amoureux, financier, professionnel mais aussi symbolique. Il toujours occupera ensuite une place de choix dans la carrière de Colette et pas seulement dans ses critiques dramatiques<sup>4</sup> ou dans ses réapparitions sur scène. Ainsi, Martine Charreyre montre que l'intrigue des romans de Colette a disparu au profit de la mise en scène de l'évolution d'un état intérieur chez les personnages, provoqué par une situation amoureuse : "Des personnages que l'on regarde vivre, le choix d'espaces signifiants, l'art du dialogue et de la mise en scène : tout concourt à théâtraliser le texte, à faire du roman un spectacle mental" (2011: 291). De fait, la complémentarité entre théâtre et roman se trouve à l'origine de *Chéri* publié en 1920. Colette avait d'abord conçu le texte pour la scène. Des années plus tard, nous l'avons vu, elle possède une haute estime pour ce texte et le place parmi les meilleurs au sein de sa production. Elle l'adaptera pour la scène en 1921, avec la collaboration de Léopold Marchand. En 1923, avec le même collaborateur, elle adaptera pour

3 Colette n'est pas la seule à avoir subi l'influence du théâtre : activité majeure de la sociabilité et des activités mondaines de la Belle Époque, le théâtre entretient de fortes relations avec les œuvres des auteurs contemporains comme le montre l'ouvrage de Guy Ducrey *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900* qui analyse la relation entre le spectacle, le spectaculaire et la littérature de cette époque. En ce qui concerne Colette, Guy Ducrey souligne le rôle de sa pratique de la pantomime dans son rapport au silence et son attention à la description des gestes.

4 D'octobre 1933 à juin 1938, Colette donnera chaque semaine au *Journal* des critiques dramatiques qu'elle rassemblera sous le titre *La Jumelle noire* dont quatre volumes paraîtront chez Ferenczi en 1934, 1935, 1937 et 1938.

la scène *La Vagabonde*, texte très remarqué par la critique au moment de sa publication en 1910 et reconnu comme un roman clé pour l'émancipation professionnelle de Colette. De plus, comme dans les années de tournées, quand elle avait repris le rôle de Claudine après Polaire, elle interprétera les rôles de Léa, l'héroïne de *Chéri* et de Renée Néré la vagabonde. Montrant ainsi la continuité de son travail de romancière, de dramaturge et d'actrice, même si ce dernier a été jugé à de nombreuses reprises comme de moindre qualité, notamment en comparaison avec son activité de mime.

Or en 1905-06, date à laquelle Colette débute sur les planches, ses apparitions sur scènes (music hall, théâtre, pantomime, danse)<sup>5</sup> sont des activités complémentaires de l'écriture. Elles sont séparées de son travail d'écrivain. Celui-ci lui permet de se construire une certaine reconnaissance grâce à la publication de *Sept Dialogues de bêtes* (1905), *La Retraite sentimentale* (1907), *Les Vrilles de la vigne* (1908), *L'Ingénue libertine* (1909). Le tournant s'opère en 1907 quand elle commence à écrire *En Camarades*, sa première pièce, une comédie en deux actes dont la première aura lieu sur la scène du Théâtre des Arts le 22 janvier 1909<sup>6</sup>. C'est grâce à cette pièce qu'elle fut reçue adhérente stagiaire à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques en mars 1909<sup>7</sup>. Même si cette pièce n'a pas été un succès<sup>8</sup>, elle nous intéresse car elle constitue les premiers pas de Colette en tant que dramaturge, aux prises notamment avec les mêmes tensions entre biographie et écriture, entre clichés associés à certains genres littéraires et constitution d'une voix propre, que dans ses œuvres romanesques.

### 3. *En Camarades* : le boulevard et la camaraderie entre partenaires revisités

En ce qui concerne l'intrigue d'*En Camarades* la pièce redouble la situation classique de la pièce de boulevard, celle du mari ou de la femme trompée. Ainsi, deux époux, Fanchette et Max, vivent-ils "en camarades", c'est-à-dire qu'ils s'autorisent des flirts : le Gosse pour Fanchette et Marthe pour Max, à condition de tout se raconter. Toutefois, au fil de la pièce, une autre règle, tacite, qu'aucun des deux époux n'ose avouer, apparaît et leur révèle qu'aucun des deux n'est prêt à accepter que l'autre ne devienne réellement l'amant ou

5 Pour un point complet sur les activités sur scène de Colette de 1905-06 à 1912, la biographie *Colette* de Claude Pichois et Alain Brunet.

6 La pièce est jouée en complément de *La Tour du silence* de Collijn, dans laquelle elle danse. Willy et Gide assistèrent à cette première. Ensuite elle est reprise à la Comédie-Royale, rue Caumartin, du 5 février au 1<sup>er</sup> mars en 1909 puis en 1912 au théâtre Michel.

7 Elle en devint sociétaire en 1923, après l'adaptation de *Chéri* en 1921 et celle de *La Vagabonde* en 1923 (Brunet & Pichois, 1999: 166).

8 Pour la réception de la pièce, Brunet et Pichois citent les réactions de G. de Pawlowski qui en fait le résumé dans le *Comœdia illustré* du 15 février 1909 et affirme qu'il manque du métier à Colette, en ce qui concerne certains trucs de théâtre, mais en louant le dialogue "vif, alerte, plein d'esprit et de nature!" (1999: 165) ; ainsi que celle de Brisson, grand critique du temps, qui critique vertement l'actrice mais reconnaît quelques qualités à l'auteur tout en déplorant le manque d'aboutissement du texte : "embryon d'une comédie, de fines idées, des ébauches de caractères" non développées (1999: 166).

la maîtresse de son flirt. Même si cela semble être pour des raisons différentes qui mettent clairement en évidence pour Colette la dissymétrie des relations hommes-femmes à cette époque. Le texte joue avec les conventions du mariage et de l'adultère, véritable institution sociale et littéraire de l'époque, dont Colette elle-même avait expérimenté les complications.

Or à la création de la pièce, Colette jouait elle-même le rôle de Fanchette, nous pouvons même penser qu'elle se composa le rôle. Les sonorités du nom du personnage rappelaient clairement le sien, comme de nombreux avatars romanesques de sa propre production et de la production de Willy. Il faut rappeler qu'aucun des partenaires n'a hésité à se servir de la presse ou de la littérature pour mettre en scène leurs relations complexes dans un climat de forte médiatisation du couple. Les lettres adressées à cette époque à Willy montrent que le couple, pourtant officiellement séparé, ne laissait pas d'envisager une réconciliation de ces deux "camarades", sur le modèle que présente la pièce et qui a sûrement été mis en pratique par le couple.

Il est donc indéniable que la pièce possède un net ancrage biographique, tout comme les romans de cette époque, comme le confirment également les textes de Jean de Tinan et Jean de la Hire. Dans *Aimienne*, roman paru au *Mercur de France* en 1899, le premier avait présenté le couple de Colette et Willy, quand tout allait encore relativement bien, ainsi : "C'est un ménage de camarades" (Brunet & Pichois, 1991: 69-70). Plus tard, en 1905, Jean de la Hire a lui aussi publié un portrait des deux époux mais cette fois dans la collection "Ménages d'artistes" (Brunet & Pichois, 1991: 70). "Ménage d'artistes", "camarades", le titre de la pièce et son esprit, s'inscrivent clairement dans les variations littéraires du couple parisien bohème, qui se met lui-même sur le devant de la scène et fait sa publicité pour un public averti qui sait déchiffrer les clés. Mais tout comme pour les romans contemporains, la dimension biographique pose les premiers jalons d'une réflexion sur les relations amoureuses qui traversera toute l'œuvre et sera au cœur de l'une des premières prises de recul de Colette sur son œuvre et de ses thèmes : *La Naissance du jour* en 1928.

À partir de *La Naissance du jour*, Colette tranche la question posée dès *En Camarades* et n'envisage la relation d'égal à égal entre hommes et femmes qu'à partir du renoncement à l'amour-passion au seuil de la vieillesse, de cette sortie de l'amour qui fait de la femme un être pratiquement asexué, dépouillé de ses attributs, qui peut enfin traiter l'homme en semblable : "Tu regardes émerger, d'un confus amas de défroques féminines, alourdie encore comme d'algues une naufragée – si la tête est sauve, le reste se débat, son salut n'est pas sûr –, tu regardes émerger ta sœur, ton compère : une femme qui échappe à l'âge d'être une femme" (1991b: 285). Or, dès *En Camarades* le fantasme de cette égalité problématique est introduit dans l'œuvre de Colette : volonté d'égalité traitée sur le mode de la comédie et le ton du badinage, dans une œuvre qui réutilise les codes de la comédie de boulevard et critique de même la double morale. Mais qui souligne également la difficulté d'envisager de construire une relation qui ne fonctionne pas selon les règles du mariage bourgeois (quand

bien même une de ces règles serait l'adultère) ou celles dictées par la volonté du mari de tenir la femme dans sa dépendance d'initiateur. Le théâtre constituant ici le meilleur outil pour dénoncer la différence que Colette percevait entre hommes et femmes dans la possession de l'information sur la sexualité et les relations amoureuses.

L'un des ressorts du comique de la comédie de boulevard, nourri de quiproquos et de rebondissements, fonctionne sur le principe d'un secret partagé par deux pôles du triangle formés par les deux époux et l'amant(e), ainsi que sur la position de voyeur dans laquelle elle met le spectateur en le faisant complice du secret. Ce fonctionnement, Colette le met à jour quand elle prend pour exemple une pièce de Labiche dans *Le Pur et l'Impur*. Pour se moquer de l'aveuglement de son ami X qui, malgré les apparences, se croit l'initiateur et maître de sa jeune maîtresse, la narratrice compare sa situation à celle du mari de Labiche. Pour rendre manifeste son déni de réalité, Colette se permet de plus d'utiliser le comble de l'ironie, autre ressort puissant du comique, puisque son interlocuteur est lui-même dramaturge ! Elle montre ainsi qu'elle met parfaitement en pratique la technique qui consiste à isoler, dans le but de le tourner en ridicule, un personnage sur la scène en le privant d'une information.

Dans cette scène, un mari rentre chez lui et n'est pas loin de surprendre sa femme au lit avec son amant. Croyant être découverte, celle-ci joue son dernier atout et cache l'amant dans le placard, tout en disant au mari que le bruit qui en émane – l'amant crie – est provoqué par des ouvriers faisant des travaux dans l'appartement voisin. Inutile de dire que, selon la règle qu'énonce Gautier dans *Mademoiselle de Maupin* "depuis un temps immémorial, les pères, les maris et les amants sont en possession du privilège de ne rien voir" (1996: 205), le mari ne se doute de rien. La situation est tellement évidente qu'elle l'aveugle. Il fanfaronne et ordonne "aux ouvriers" de se taire. L'amant s'exécute immédiatement. Le mot de la fin est donné par un personnage étranger au triangle amoureux, mais formant partie de l'espace domestique, en la personne de Pitois "le vieux valet de chambre diplomate", qui annonce en aparté au public : "Je m'en vais... Il me fait de la peine" (Colette, 1991c: 571).

Pour la première scène d'*En Camarades*, Colette a repris les protagonistes de cette scène en changeant quelque peu la structure : la première scène débute sur la confrontation entre Marthe et la femme de chambre du couple, à laquelle Colette laisse le soin d'exposer la situation, sous-couvert d'une digression, apparemment sans rapport, sur la "race intermédiaire" que forment les concierges : "Un concierge, ce n'est pas un domestique, n'est-ce pas ? Et ça n'a pas de maître non plus. C'est comme qui dirait dans son genre un mulâtre" (Colette, 1971: 14). Sous une réplique de domestique qui ne semble servir que le comique attribué à cette petite guerre des mondes (encore assez clairement cloisonnés : pensons à la distinction entre monde et demi-monde), Colette introduit le thème de la domination et de la mauvaise connotation que possède socialement un statut intermédiaire, qui ne ferait intervenir ni maître ni domestique. Une relation qui, si on l'étend au couple, serait celle de l'égalité entre époux. La dévalorisation de cette situation intermédiaire se traduit clairement par la caractérisation

suiivante de l'espace dans la didascalie qui introduit ce premier acte : “*Un salon élégant, un peu en désordre*” (Colette, 1971: 13) et par la réflexion de Marthe, restée seule après le départ de la femme de chambre : “Drôle de maison. Ça n’a jamais l’air rangé ici. Je ne pourrais pas vivre dans un désordre comme celui-là, moi” (Colette, 1971: 14). Or il n’est bien sûr pas seulement question de désordre domestique, mais bien d’une critique amorcée du mode de vie du couple. Notamment en ce qui concerne l’une des règles d’or de l’adultère : le secret.

Ici au lieu d’être cachés, les flirts se font au grand jour, en présence de l’autre époux puisque Fanchette est également chez elle avec son Gosse. Quand Marthe se retrouve seule dans le salon avec Max, celui-ci lui apprend que Fanchette est au courant de leur “passion”, qu’elle est même d’accord : “Nous nous sommes arrangés comme ça, Fanchette et moi. ‘Fais ce que tu veux, moi de même’” (Colette, 1971: 15), et comble de la situation qu’ils en discutent au lit<sup>9</sup> (Colette, 1971: 17). De plus, les deux couples, dont les quatre personnages forment tour à tour trois couples différents, finissent par se réunir et entrecroiser leurs dialogues dans la deuxième partie de ce premier acte. Plus de placards, mais un flirt au grand jour, en présence des domestiques et de tous les partenaires : mais cette situation comique et apparemment transparente cache en réalité un déséquilibre entre la relation annoncée comme idéale par Max et la réalité telle que la vivent les deux partenaires.

D’autre part, dans cet entrelacs des personnages, les deux amants, aux pôles opposés des deux triangles amoureux, occupent des postes décalés en raison de la relation qu’ils entretiennent avec les époux, mais similaires en certains points, car tous les deux défendent le déroulement habituel de l’adultère : qu’il se fasse discrètement et qu’il ne soit pas partagé par l’autre conjoint. Marthe ne cesse de demander à Max de se taire, craignant et espérant à la fois que sa femme les entende, tandis que le Gosse fait de même avec Fanchette (“Taisez-vous donc !” (Colette, 1971: 27)). Il est de plus un peu honteux d’avoir finalement embrassé Fanchette presque sous les yeux de Max. Son souhait le plus cher est de rencontrer Fanchette dans sa garçonnière et non pas au domicile conjugal, raison pour laquelle il fait pression sur elle, surtout au moment où les deux couples partagent l’espace du salon. Fanchette finit par accepter, toutefois plus parce qu’elle se rend compte que Max va plus loin que la simple camaraderie avec Marthe. En tout cas plus loin que celle qu’elle a établi avec l’homme qu’elle a singulièrement infantilisé en lui donnant ce surnom de “Gosse”. Max avait lui-même dit à Marthe en aparté en les regardant : “[...] nous promettons davantage” (Colette, 1971: 26). Or, la ressemblance des deux prénoms confirme leur ressemblance, tout comme la minorité dans laquelle semblent être maintenus Fanchette et le Gosse.

En effet, si Marthe représente l’archétype de l’amante qui joue à “aimer” (et aimer est un bien grand mot), un autre homme que son mari, en secret, Max apparaîtra comme l’archétype du mari qui se laisse aimer par une autre femme que la sienne : sans autoriser les mêmes libertés à sa femme, malgré ses beaux discours.

9 Max ne le dit toutefois pas comme cela, mais d’une façon qui montre dès les premières scènes qu’il infantilise sa femme puisqu’il dit lui-même “Et puis le soir, dans le dodo, on se dit tout”.

Dans un renversement qui va devenir caractéristique de l'écriture colettienne, Max et Marthe deviennent les représentants les plus aboutis de la situation sociale, le mariage et ses règles – l'adultère en est une comme une autre dans cette configuration –, à laquelle ils prétendent échapper. Max en instaurant un ménage de camarades auquel il ne croit pas réellement (surtout quand c'est sa femme qui voudrait en profiter), et Marthe en banalisant l'amour en dehors du mariage, et donc en normalisant une situation d'adultère qui lui serait intrinsèque : "C'est drôle, dans les ménages que je connais, le mari est presque toujours un amour... excepté dans le mien !..." (Colette, 1971: 14). Ce "presque toujours" semble indiquer qu'elle n'en est pas à son coup d'essai ; ses réflexions sur le couple que forment Max et Fanchette et son équilibre, qu'elle trouve faux, le confirment. Marthe représente, de façon caricaturale et aux yeux de Max, la femme menteuse, trompeuse, qui justifie presque l'institution parallèle qu'est l'adultère et surtout en fait tout le piquant :

MAX : [...] Vous vous êtes la perturbatrice. Ah ! que vous devez bien savoir mentir !

MARTHE, *modeste* : Oh !... comme tout le monde...

MAX : Mieux que les autres ! (*Allumé.*) Tout en vous provoque et se dérobe... Cette taille de couleuvre, ce coin de bouche perfide... Ah ! Marthe... (Colette, 1971: 19).

Marthe dans le rôle de la "perturbatrice", de la femme évoquant avec ironie le cliché du serpent tentateur, remet pourtant de l'ordre dans ce mariage puisque c'est elle qui prévient Max du rendez-vous de Fanchette avec le Gosse. Quant à celui-ci, il joue bien le rôle de l'amant à la garçonnière, mais sa nervosité, son manque d'assurance et surtout l'amour désabusé qu'il éprouve pour Fanchette, qui l'infantilise sans cesse pour en dévier les assauts, notamment en le traitant en camarade de jeu, contribuent à en faire une figure assez pathétique et dont les deux époux, ainsi que le public, peuvent rire en dernier ressort.

Le deuxième et dernier acte se déroule dans sa garçonnière "*moderne, élégante, genre anglais*". C'est l'antithèse du salon du couple, comme le précise la didascalie qui présente la scène du deuxième acte : "*Meubles un peu secs. Couleurs claires, ensemble net, table à thé, friandises*" (Colette, 1971: 36). Maître d'un tel décor, l'amant est toutefois vite repoussé par Fanchette, qui découvre ironiquement sa "douce chaîne qu'on n'avait jamais sentie peser" (Colette, 1971: 49). Cette situation s'accroît quand elle cache le Gosse dans sa propre chambre au moment où Max fait irruption et vient demander des comptes. Ce rebondissement dans le style du comique de boulevard désigne ironiquement Max comme un imposteur et le prend à son propre piège car Fanchette commence alors à deviner qu'il se livrait, de son côté et plus sérieusement, au même type de rendez-vous avec Marthe. Elle commence alors à voir que l'information qu'il lui donnait n'était que partielle et jouait toujours en sa faveur : maintenir sa domination sur sa femme, tout en lui assurant une relative liberté.

Au-delà du caractère boulevard fortement marqué de la comédie, le redoublement

de la situation d'adultère permet de montrer la double morale, notamment des deux amants, mais aussi et surtout de l'époux. Ce n'est pas tant son aveuglement qui est visé ici, que sa mauvaise-foi et sa volonté de maintenir son épouse dans un état de dépendance et d'ignorance caractéristique des autres mariages. En effet, ne l'excuserait-il pas si elle lui avouait qu'elle avait agi "comme une enfant curieuse devant un livre défendu" (Colette, 1971: 55) ?

#### **4. La dissymétrie homme-femme : la circulation de l'information dans *En Camarades***

La circulation de l'information entre les personnages montre parfaitement que les deux relations de camaraderie supposées n'ont en aucun cas fait disparaître les rapports de force et que Max œuvre toujours pour en savoir plus que sa femme et lui cacher la véritable nature de sa relation avec Marthe. Max traite sa femme en enfant et elle-même tente de reproduire ce modèle avec le Gosse qui, lui, croit vraiment que Fanchette veut avoir une aventure. Or, il semble bien qu'elle ait agi dans ce cas par bravade et qu'elle n'ait pas toute l'information sur la liaison de Max et Marthe, qui encore une fois ne fonctionne pas sur le même plan que les deux "gosses" (Colette, 1971: 45). En effet, et dès la première scène avec Marthe, Max avoue qu'il ne raconte pas réellement tout à sa femme (Colette, 1971: 17) : c'est elle qui lui raconte tout, lui procède à des ellipses. Dans la scène où les deux couples extraconjugaux sont rassemblés, c'est lui qui ouvre l'ombrelle de Marthe pour les dérober aux regards des deux autres et du public, reproduisant exactement la figure du secret de polichinelle qui doit entourer ce type de relations (Colette, 1971: 1726). Et tout comme le Gosse, il possède une garçonnière dont Fanchette ignore, comme il se doit, l'existence : c'est tout bas qu'il en donne l'adresse à Marthe quand elle quitte l'appartement (Colette, 1971: 31).

Quant à Marthe, elle décide de dénoncer le rendez-vous de Fanchette à son époux, montrant parfaitement la pression du groupe des femmes sur la tentative de Fanchette. Lorsque Max lui reproche de vouloir réduire Fanchette à une femme ordinaire, celle-ci ne dément pas, bien au contraire. Elle refuse à Fanchette le pouvoir de sortir de son sexe, dont les comportements sont définis à la fois par la nature et par les codes sociaux :

MAX : – Vous, vous m'ennuyez. Vous voulez faire de Fanchette une femme raisonnable, une femme comme les autres !  
MARTHE : – Elle n'a pas besoin de devenir raisonnable pour ressembler aux autres... (Colette, 1971: 27).

En la dénonçant à Max, elle n'a pas d'autre objectif que de la confondre avec le reste des femmes dont elle fait partie : de montrer à Max que Fanchette n'est pas plus sa camarade qu'elle, puisqu'elle ne parvient pas à maintenir avec le Gosse sa relation dans la camaraderie. C'est une tentative de faire rentrer Fanchette dans le groupe dont celle-ci a voulu sortir en acceptant la solution proposée par son mari. Si ces deux personnages féminins s'opposent à cause du désir d'un même objet, Max, elles devraient toutefois appartenir au même groupe,

celui des femmes mariées, trompées en secret et trompant en secret. Or Marthe constate que Fanchette a voulu sortir du rang, et c'est plutôt cela qui l'oppose à Fanchette et motive son action, que son amour très relatif pour Max. Ce qu'elle montre quand elle le remet clairement à sa place en lui intimant de ne pas l'appeler Marthe mais Madame, comme tout le monde (Colette, 1971: 19). On ne sort pas avec elle de l'"adultère mondain" (Colette, 1971: 19). D'autre part, Fanchette ne peut pas non plus sortir du groupe des femmes en désexualisant sa relation avec le Gosse. Fanchette, refusant de s'inscrire dans cette logique, tente bien d'instaurer une relation de camaraderie avec lui. Mais le Gosse le lui refuse explicitement dans la garçonnière, laissant tomber le masque, quand il lui dit qu'il ne l'a pas invitée pour prendre le goûter, malgré les friandises qu'il a disposées en évidence : "Fanchette, vous me donniez bien tous les jours une fleur, un bonbon, donnez-moi vos lèvres ?..." (Colette, 1971: 27).

### 5. Les personnages-type

La représentation du conflit entre l'individu et son milieu ou un des groupes auquel il appartient est souvent ancrée dans la relation amoureuse chez Colette : dans *En Camarades* les chassés-croisés des personnages représentant les femmes mariées, les mariés, les amants et les hommes, dépassent les enjeux d'une situation personnelle. Cette caractéristique de l'écriture théâtrale se retrouve dans le roman colettien où le personnage devient un type : comme Léa et la Dame en blanc, archétype des femmes mûres qui ne devraient plus se permettre d'aventure, d'autant plus avec d'aussi jeunes hommes. Ou pour prendre l'exemple des personnages masculins : Chéri et Alain de *La Chatte*. Ces deux jeunes hommes rejettent plus que leur jeune femme en se montrant incapable de les aimer. Ce sont les règles de leur milieu/époque qu'ils refusent ou auxquelles ils sont incapables de s'adapter. De même, Gigi affronte l'incompréhension de sa famille, dépositaire des règles du demi-monde qui veulent qu'on ne se marie pas quand on en fait partie.

### 6. La spatialisation des tensions

D'autre part, la spatialisation du conflit sur la scène d'*En Camarades* se retrouve dans de nombreux romans de Colette, comme le montre Martine Charreyre (2011), mais aussi dans ses nouvelles et textes plus difficilement classables, comme *Le Pur et l'Impur*. Dans *Le Pur et l'Impur*, au chapitre VII nous retrouvons ce jeu sur les mêmes espaces : celui de l'appartement conjugal et de la garçonnière, cette fois possédée par la narratrice et où elle ne rencontre que des homosexuels, pour dénoncer les conventions du mariage. Ainsi, dans notre analyse sur le traitement des espaces dans ce texte<sup>10</sup> nous avons montré que Colette

<sup>10</sup> "Les espaces marginaux et leur relation aux espaces normaux" (Fouchard, 2012: 447-495).

agence l'espace et y fait évoluer ses personnages de façon à mettre en lumière le caractère théâtral des relations humaines, et particulièrement amoureuses, quel que soit le milieu et le type de relation. Dans *En Camarades*, la remarque finale de Fanchette montre bien la part de théâtralité existante dans le fait de former un couple aux yeux de la société. Celle-ci juge en permanence les époux, qui ne se délivrent pas non plus d'un certain désir de représenter devant un public :

MAX, *se défendant*. – Mais ce n'est pas possible, Fanchette !

FANCHETTE : – C'est très possible ! On nous voyait partout l'un sans l'autre, on nous verra partout ensemble. [...] Nous serons sensationnels, légendaires, admirés, dénigrés, inséparables !...

MAX, *conquis, souriant*. – Nous serons ridicules.

FANCHETTE. – Nous l'étions déjà. Nous le serons encore... mais autrement... (Colette, 1971: 59).

Renversement de situation très ironique, la proposition de Fanchette de ne plus se séparer pose de nouveau la question : comment arriver à un accord entre les deux époux qui puisse échapper au jugement des autres et à ses propres préjugés ? Mais ce nouvel arrangement ne semble pas donner de réponse pratique à la possibilité d'établir l'égalité dans les relations hommes/femmes puisque Fanchette ne propose ici que de resserrer le lien de la "douce chaîne" en resserrant le couple sur lui-même. La pièce se termine sur une touche comique et optimiste puisque les deux époux se sont réconciliés et repartent ensemble de la garçonnière, laissant le Gosse en plan. L'aventure n'a pas porté à conséquence, ou tout du moins, le happy end repousse cette échéance.

Colette n'explicitera ces réponses que quelques vingt ans plus tard, au terme du *Pur et l'Impur*, quand elle approfondit la posture de *La Naissance du jour* et affirme définitivement et peut-être pour la première fois de manière si systématique "l'antagonisme présenté comme inné entre le masculin et le féminin" (Dugast-Porte, 2011: 224). Un antagonisme assez violent qui est postulé après une longue série de variations dont *En Camarades* est l'une des premières, encore jouée sur le mode de la comédie et qui aboutit au rapprochement des époux.

### **7. *La Décapitée* ou l'envers de la comédie : la menace du désir**

L'envers de cette comédie apparaît dans *La Décapitée* dans laquelle cet antagonisme, paradoxalement provoqué par l'exacerbation du désir, est poussé à son maximum : le double crime. L'atmosphère de violence, symbolique ou réelle, qui entoure l'amour dans les œuvres de Colette étant souvent minimisée, il nous a paru intéressant d'étudier en détail le fonctionnement de cette féerie-ballet sur laquelle nous avons peu d'informations. Colette l'a vraisemblablement écrite pendant ses années d'apprentissages : en cette fin de siècle-début des années 1900 où la féerie connaît un regain d'intérêt avant d'être supplantée rapidement par le cinéma.

La violence qu'elle met en scène ne se retrouve dans aucun équivalent romanesque contemporain. On retrouvera toutefois les crimes passionnels et le désir de mort entre époux dans les nouvelles de *La Femme cachée*, recueil publié en 1924. De plus, l'atmosphère inquiétante et le fantasme du démembrement de *La Décapitée* peuvent être rapprochés de *L'Enfant et les sortilèges*, fantaisie lyrique en deux parties, dont Colette écrit le livret dès 1914 et que Maurice Ravel mettra en musique. Si le thème n'a rien à voir avec celui de *La Décapitée*, les deux œuvres transforment la féerie et la fantaisie en deux réalisations particulièrement inquiétantes.

C'est précisément la violence de ce "cas extrême, et qui réfère à un aspect relativement marginal ou épisodique de l'éros colettien" (Dupont, 2003: 138) qui nous intéresse. D'autant plus que même si elle sera publiée assez tardivement comme nous l'avons vu, Colette en a repris le texte dans *Mes Cahiers* en 1941, date où elle publie la deuxième version du *Pur et l'Impur* qui synthétise ses visions sur l'érotisme, et où elle affirme la dimension nettement agressive du désir.

À la différence d'*En Camarades*, cette féerie-ballet ne sera jamais représentée, sûrement en raison de sa violence, que tente d'atténuer en vain le sous-titre indiquant le genre. La situation qu'elle met en scène, un triangle amoureux, rappelle fortement l'intrigue de *La Chair*<sup>11</sup> pantomime dans laquelle Colette a repris le rôle de Yulka, cette femme qui vit avec le farouche contrebandier Hokartz, un sauvagement qui l'aime de toute sa force et "son âme sauvage". En son absence, Yulka reçoit pourtant les visites d'un jeune sous-officier dont elle est amoureuse : il les surprend, il assomme à moitié le séducteur et le jette dehors. Il la brutalise ensuite en lui demandant des explications et déchire son vêtement qui laisse apparaître sa "chair". Cette chair dont l'attrait sur lui est si puissant qu'il lui sera fatal : il se tuera quand Yulka fuira. Même brutalité, même orientalisme qui semble justifier la possibilité d'une telle violence passionnelle entre les amants et réactive la figure du harem et de l'emprisonnement jaloux. Et surtout, même puissance de la chair qui pousse à la violence et à l'autodestruction, deux aspects qui ne proviennent pas seulement de l'influence d'une mode chez Colette : "Même en faisant la part de la possible influence de la mode qui régnait au début du siècle, date à laquelle Colette semble avoir rédigé ce texte (on songera, notamment, à la Salomé de Wilde et de Strauss, mais aussi à bien d'autres textes ou représentations plastiques, comme celles de Beardsley, dont nous savons qu'elles ont plu à Colette), il semble bien que Colette ait été fascinée par cette image angoissante" (Dupont, 2003: 137-138).

Cette féerie ballet n'a rien de féérique si ce n'est son décor. Jacques Dupont parle d'un "orientalisme de pacotille" (1983: 65) et l'apparition du "démon", créature qui semble magique et joue le rôle du "perturbateur".

11 Le scénario est de Georges Wague et Léon Lambert, et la musique d'Albert Chantrier. Cette œuvre dans laquelle Colette a débuté en 1908 l'a consacrée dans sa carrière sur les planches : en 1909 elle a réalisé une tournée très importante de *La Chair*, puis en 1910 et jusqu'en novembre 1911. Ce mimodrame a d'ailleurs été exporté à New York et Caroline Otero a reproché à Georges Wague de ne pas lui avoir confié le rôle de Yulka (Brunet & Pichois, 1999: 154).

La situation est la suivante : dans sa tente qui prolonge un magnifique palais au milieu du désert, une sultane attend son mari. Elle exacerbe sa virilité en l'invokant comme pour le faire revenir à elle plus rapidement. Celui-ci est absent depuis un certain temps : "Il chasse au loin... Il combat... Il m'oublie..." (Colette, 1989: 227) et l'a donc laissée seule, en proie à l'ennui et au désir inassouvi. Elle tente tout pour tromper l'attente en compagnie de ses esclaves, tristes miroirs de son propre enfermement, qui n'arrivent pas à la distraire, même par la danse. Elle décide alors de s'endormir pour que le temps passe plus vite et lui ramène son époux sans qu'elle ait à souffrir du manque qu'elle éprouve. Au cours de cette attente enfiévrée par le désir de l'homme aimé, un jeune garçon se présente à elle, sorti des sables du désert comme un serpent tentateur, et la séduit magiquement. Ainsi, le "songe" (Colette, 1989: 229) nous fait entrer dans le monde de la féerie et permet l'apparition de cette figure énigmatique : un "démon" qui prend la forme d'un "enfant". Ce "petit nomade, quinze ans, presque nu, mince, foncé, une flûte à la main" (Colette, 1989: 230) entre donc dans la tente de la sultane. Sa présence est tout de suite associée au désir à travers l'image de la "proie" que le sultan lui-même emploiera pour parler de sa captive. Celle-ci ne sait pas vraiment si elle rêve encore puisqu'elle semble ne voir en lui que "la poussière du désert" : ce qui donne l'idée au jeune homme de lui dire qu'il s'appelle "Le Grain de sable". Dénomination ironique quand on pense qu'il vient littéralement mettre son grain de sable dans le couple.

Nous nous trouvons ici dans l'extrême situation où l'esclave, de son maître et de son propre désir pour lui, est totalement et littéralement prisonnière de son statut, ce que matérialise la situation de l'action : au milieu du désert.

Si nous comparons cette situation avec celle d'*En Camarades*, la sultane réalise l'emprisonnement de Fanchette qui revendiquait son statut d'"esclave volontaire" (Colette, 1971: 29). Virtualité soulignée par Max qui, à la fin, quand celle-ci lui demande l'exclusivité, la comprend d'abord dans ce sens :

MAX, *songeur*. – Il n'y a pas de camarades de sexe différents...

FANCHETTE : – Ah ! j'en ai assez des camarades ! Je ne veux plus voir personne !

MAX. – Bon ! Mais qu'est-ce que tu feras toute seule ? On dira que je te séquestre, que je...

FANCHETTE, *malicieuse*. – Ne te tourmente donc pas, mon chéri ! Je ne serai jamais toute seule, puisque je t'accompagnerai partout, et que tu me rendras la pareille (Colette, 1971: 59).

Bien évidemment dans la réplique d'après, Max lui répond que cela est impossible, en "*se défendant*". Il n'est pas prêt à renoncer à ses libertés mais envisage parfaitement que si Fanchette décide de renoncer aux siennes, elle puisse rester "séquestr[ée]".

Les deux pièces, quoique très différentes dans leur forme et leur registre, se réfèrent donc à l'exclusivité et à la prison que peut supposer le couple mais aussi le désir, qui ne suffit pas à unir complètement les deux partenaires, bien au contraire. Or nous pouvons faire

un autre parallèle entre les deux situations : l'enfant (dans *En Camarades* c'était le Gosse qui jouait ce rôle de celui qui éveille le désir) n'a pas de peine à attiser de nouveau le désir de la sultane après son sommeil, ce qui va provoquer leur perte. Ici l'irruption du mari dans sa propriété, pour y retrouver sa proie qu'il a lui-même enlevée dans un harem, rappelle la scène d'adultère du boulevard, mais sur un mode tragique. En effet, la sultane cache le jeune homme dans sa tente, mais elle ne brave plus son mari aveuglé, elle est éperdue et sent la menace qui pèse sur sa vie. Le mari arrive "*exalté d'amour et de carnage*" et son désir ne diffère pas de celui qui l'avait poussé à partir à la chasse : "c'est encore le désir de la proie qui me rappelle" (Colette, 1989: 234). Archétype du prédateur mâle, il tue violemment le jeune démon quand il le trouve puis dans un accès de rage plus violent encore, décapite la sultane.

La sultane ne s'était pas méfiée du jeune homme. Celui-ci était en effet entré dans la tente un flûte à la main (Colette, 1989: 230), or cette image de la virilité ainsi que l'âge du jeune homme pouvait faire penser qu'il n'éveillerait pas les mêmes désirs que le sultan. Celui-ci arrive en portant à la ceinture le symbole classique du désir sexuel et de sa menace : le "*poignard*" (Colette, 1989: 232). Mais ici encore, comme dans *En Camarades*, il n'y a pas d'échappatoire au désir et à la tension sexuelle entre deux personnes de sexe différent, pas de camaraderie possible. La seule danse que peut proposer le jeune flutiste démoniaque à la sultane est celle du désir, un désir qui la charme puissamment et lui fait oublier les menaces. C'est ce même désir que le sultan voudrait être le seul à contrôler :

LE SULTAN, *les doigts posés sur le sein de la sultane, amoureuxment.*  
 Frappe, heurte, oiseau prisonnier,  
 Colombe qui ébranle ta cage,  
 Élance-toi vers l'oiseleur,  
 Veux-tu que d'un coup je te délivre ? (Colette, 1989: 233).

Pour ce faire, il construit à son "oiseau prisonnier" une cage dorée, dont lui seul pourrait combler les manques : le délivrer du désir en lui donnant le plaisir. Mais dès l'instant que le désir est inspiré par un autre, par un esclave qui plus est, il sous-entend l'incapacité du sultan, le maître, à le satisfaire. C'est ce qui explique pourquoi le sultan veut s'en libérer en tuant le jeune homme. En effet, le jeune homme, dont le caractère évanescent et fantasmatique est souligné, pourrait bien figurer le troisième pôle non de l'amant mais du désir en général dans ce trio (Francine-Dugast Porte souligne que le troisième pôle du triangle n'est pas toujours incarné par une personne). La danse frénétique et hautement érotique que le cadavre de la sultane, sans tête, effectue devant un sultan le confirme. Le meurtrier, qui ne sait pas s'il rêve, délire ou assiste à un spectacle réel, la voit danser ainsi : "*Elle danse, et tout son corps décapité exprime le désir*". Alors, dans un nouveau renversement de situation, c'est le sultan qui devient la proie du cadavre qui lui réclame sa tête en lui rappelant, par la danse<sup>12</sup>,

<sup>12</sup> Dans une œuvre contemporaine, "Chanson de la danseuse" paru dans les *Vrilles de la vigne* en 1908, le pouvoir fortement érotique de la danse est manifeste : un homme séduit une très jeune femme qu'il voit marcher en

les effets dévastateurs du désir sexuel et du désir de possession. De bourreau il devient en quelque sorte victime, même si cette femme fatale ne peut plus le détruire, elle symbolise toutefois son “angoisse de la castration” (Dupont, 1983: 66) : “LE SULTAN : ‘Quoi ? L’amour ? Cette morte veut l’amour ? Sans lèvres pour le baiser, sans autre bouche que cette fontaine de sang, ouverte, tu m’offres ce corps prostitué [...] ?’” (Colette, 1989: 238).

Entre fascination pour la prison dorée offerte par l’homme et la violence de cet univers dans lequel le désir sépare plus qu’il ne rassemble, nous retrouvons la liaison entre mort et érotisme qui est extrêmement fréquente dans la littérature que Colette a rencontrée dès ses débuts à Paris et ce notamment par l’intermédiaire de Willy :

Vers 1900, la passion amoureuse entrelace la luxure, le plaisir et le trépas, aussi bien dans la vie que dans l’art ou la littérature pornographique. La première *vamp* du cinéma, Musidora, dans *Les Vampires* (1915-1916) de Louis Feuillade, est l’héritière des héroïnes perverses qui épuisent l’homme en un touremain parce qu’elles lui sucent littéralement le sang (Munchembled, 2006: 242).

Ainsi, dès les débuts de l’œuvre, l’union entre plaisir et mort, mais aussi entre plaisir/désir et violence, matérialisée dans des rapports de domination, est fortement ancrée dans l’univers colettien, et ce grâce à des formes qui la dramatisent fortement. Jacques Dupont a montré que l’image de la décapitée ne ressurgissait que deux fois dans l’œuvre de Colette après cet exemple (2003: 137).

Toutefois, il nous semble important de comparer l’image de “l’oiseau”<sup>13</sup> de notre texte, surtout parce que le sultan parle de “colombe, avec sa réapparition bien des années plus tard dans “Noces”, dernier récit de *Gigi*<sup>14</sup>. La narratrice que l’on identifie à Colette y raconte le jour de ses premières noces, juste avant son arrachement au pays natal et son départ pour Paris. En la regardant, les amis du marié la comparent alors à “une décapitée et à une colombe poignardée” (c’est Sido qui les interpelle (2001a: 564)). Cette allusion à peine voilée à la blessure initiale de la défloration comme de la volupté semble indiquer les origines de la “permanence obsédante de la blessure érotique, et ce climat d’agressivité” qui entourent les relations amoureuses entre hommes et femmes dans l’univers colettien (Dupont, 2003: 136).

---

nommant sa progression une danse et se pose en initiateur d’une autre danse : celle du plaisir.

13 Nous devons ici faire référence au texte qui ouvre *Les Vrilles de la vigne* et lui donne son titre “Les Vrilles de la vigne”. La narratrice y raconte l’histoire du rossignol qui s’est mis à chanter pour ne pas se trouver de nouveau prisonnier des vrilles de la vigne. Dans la dernière partie du texte, la narratrice s’identifie à cet oiseau qui sert de modèle à la libération de son propre chant.

14 Il est intéressant de remarquer le décalage qui existe entre les événements marquants de la vie de Colette et leur réapparition dans l’œuvre, notamment dans les œuvres publiées après 1911-1912. Ainsi en est-il de Sido qui meurt en 1912, mais dont la figure ne devient centrale que vers le milieu des années 20.

## 8. La difficile résolution des tensions entre masculin et féminin : la construction d'une figure d'auteur

Ce climat n'est pas toujours aussi dramatique, il a pu donner lieu, nous l'avons vu, à la comédie, comme dans *En Camarades*, mais il devient de plus en plus irrémédiable au fil de l'œuvre, rappelant parfois la violence et le sang de *La Décapitée*. En effet, Camille ne tente-t-elle pas d'assassiner la Chatte dans le roman du même nom publié en 1932 ? De plus en plus apparaissent l'incommunicabilité et la dissymétrie des relations hommes-femmes, irrémédiablement conditionnées par un désir incontournable, qui enchaîne mais sépare les partenaires. Ce que montre la représentation du désir et du plaisir dans *Le Pur et l'Impur*, œuvre qui synthétise la vision de Colette sur ces questions :

En ce mot, l'Inexorable, je rassemble le faisceau de forces auquel nous n'avons su donner que le nom de "sens". [...] Sens, seigneurs intraitables, ignorants comme les princes d'autrefois qui n'apprenaient que l'indispensable : dissimuler, haïr, commander... (Colette, 1991c: 565-566).

Ce texte, s'il condamne les relations amoureuses, ne ferme cependant pas la porte de l'émancipation pour l'auteur qui, prolongeant la rêverie d'*En Camarades*, affirme avoir tenté, en s'émancipant de l'influence de son premier mari<sup>15</sup>, dont elle fragmente le récit dans le texte, de créer sa propre "race mulâtre" ou état intermédiaire, entre masculin et féminin, maître et esclave : "Je vise le véridique hermaphrodisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés" (1991c: 586).

Il ne s'agit pas ici d'une image restreinte au genre, mais bien de la volonté de se construire par l'écriture un être "fortement organisé" qui échappe à la perpétuelle représentation du masculin et du féminin, immuable choix imposé entre posture dominante et dépendance servile, entre activité et passivité. Colette emploie d'ailleurs la métaphore théâtrale pour définir cette remarquable capacité qu'elle dit avoir développée au fil du temps :

C'est Damien qui fut le premier à me désigner, et d'un mot, ma place. Dans sa pensée, je crois que c'était une place de spectateur, une de ces places de choix d'où le spectateur, s'il s'enivre, a le droit de s'élancer pour rejoindre, dûment titubant, la figuration active (1991c: 589).

Attitude, qui, au-delà de la mythologie personnelle, nous semble être ce qui l'a aidée à adopter cette "posture d'énonciation distanciée" qu'elle manifeste souvent par son ironie<sup>16</sup> (Hamon, 1996: 8) et lui permet de réaliser dans ses œuvres, sans distinction de genre, un examen lucide du "cloisonnement scénographique du monde" (Hamon, 1996: 114). Dans

---

15 Nous ne faisons en aucun cas de Colette une victime de Willy, nous faisons simplement référence au mythe qu'elle a elle-même créé et entretenu (sans par ailleurs attribuer à ce mythe de connotations péjoratives).

16 Rappelons ici son recours à la scène de Labiche que nous avons commenté ci-dessus.

son étude des topographies de l'ironie, Philippe Hamon insiste sur cette capacité de l'ironiste à identifier la part de théâtralité qui existe au sein de chaque espace social et lui permet de se définir par rapport aux autres. Or, sans aucun doute, Colette peut être rattachée à cette tradition ironiste. Et le contact actif avec le théâtre semble avoir joué un rôle non négligeable pour Colette dans la découverte et la mise en évidence de ce qu'elle désigne comme l'envers du décor des relations amoureuses : leur part de théâtralité et les rôles associés au masculin et au féminin. Par ailleurs, pratiqué sous toutes ses formes durant ses années d'auto-formation, il nous semble indissociable de sa recherche d'une posture personnelle au sein de l'espace littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle. Posture qu'elle résume elle-même avec une distance amusée dans *L'Étoile Vesper* : "Pain de ma plume et de ma vie, amour !" (2001b: 863).

### Références bibliographiques

- BRUNET, Alain, & Claude PICHOS. 1999. *Colette*. Paris, Éditions de Fallois.
- CHARREYRE, Martine. 2011. "Théâtraliser l'écriture romanesque" in *Cahier de L'Herne*, n°97, 291-299.
- COLETTE. 1971. *En camarades* in *Œuvres Complètes, théâtre*. Genève, Édition Crémilles, 9-63.
- COLETTE. 1989. *La Décapitée in Théâtre : Chéri ; La Vagabonde ; la Décapitée ; L'Enfant et les sortilèges*. Paris, Fayard, 225-239.
- COLETTE. 1991a. *Bella-Vista* in *Œuvres*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. III.
- COLETTE. 1991b. *La Naissance du jour* in *Œuvres*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. III.
- COLETTE. 1991c. *Le Pur et l'Impur* in *Œuvres*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. III.
- COLETTE. 2001a. *Gigi* in *Œuvres*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. IV.
- COLETTE. 2001b. *L'Étoile Vesper* in *Œuvres*. Paris, Gallimard (La Pléiade), vol. IV.
- DUCREY, Guy. 2010. *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- DUGAST-PORTES, Francine. 2011. "Le triangle amoureux : jeux et enjeux" in *Cahiers de l'Herne*, n°97, 218-226.
- DUPONT, Jacques. 1983. "Sur l'Orient de Colette" in *Cahiers Colette*, n°5, 61-69.
- DUPONT, Jacques. 2003. *Physique de Colette*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- FOUCHARD, Flavie. 2012. *Colette : le travail d'écriture Le Pur et l'Impur ou le questionnement des discours amoureux*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.
- GAUTIER, Théophile. 1996. *Mademoiselle de Maupin*. Paris, Gallimard.
- HAMON, Philippe. 1996. *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette.
- MUNCHEMBLED, Robert. 2006. *L'Orgasme et l'Occident, Une histoire du plaisir du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Paris, Seuil.