

Treize récits de femmes (1917-1997)

de Colette à Cixous

© L'Harmattan, 2009
5-7, rue de l'École polytechnique, 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-296-06790-5
EAN : 9782296067905

Gabriella Tegyey

Treize récits de femmes (1917-1997)

de Colette à Cixous

Voix multiples, voix croisées

L'Harmattan

Critiques Littéraires
Collection dirigée par Maguy Albet

Dernières parutions

Christopher BOUIX, *L'épreuve de la mort dans l'œuvre de T.S. Eliot, Geroges Séféris et Yves Bonnefoy*, 2009.

Françoise J. LENOIR JAMELOT, *Stéréotypes et archétypes de l'altérité dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, 2009.

Gisèle VANHESE, *Par le brasier des mots. Sur la poésie de Jad Hatem*, 2009.

Bénédicte DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIX^e siècle (1878-1889)*, 2009.

Georice Berthin MADEBE, *Francophonies invisibles*, 2009.

Krystyna MODRZEJSKA, *L'art de la séduction dans le théâtre français du XX^e siècle*, 2009.

Ridha BOURKHIS, *Georges Schehadé. L'émotion poétique*, 2009.

Patrice GAHUNGU NDIMUNBANDI, *Angoisses névrotiques et mal-être dans Assèze l'Africaine de Calixthe Beyala*, 2009.

Brigitte GAUTIER (sous la dir.), *Herbert, poète polonais (1924-1998)*, 2009.

Mónica ZAPATA, *Silvina Ocampo. Récits d'horreur et d'humour*, 2009.

Rachel BOUÉ, *L'Eloquence du silence, Celan, Sarraute, Duras et Quignard*, 2009.

Chantal Magalie MBAZOO KASSA, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, 2009.

Henri VERGNIOLLE DE CHANTAL, *Tchekhov : rêverie et liberté*, 2009.

Marie-Françoise CANEROT et Michèle RACLOT, *Julien Green : Littérature et spiritualité*, 2009.

Rodolphe SOLBIAC, *Neil Bissoondath : migration multiculturalisme dans l'œuvre*, 2009

Jean-Yves MAGDELAINÉ, *Les chasseurs d'espaces. De l'explorateur des espaces géographiques au nomade sédentaire*, 2009.

Kensuke KUMAGAI, *La Fête selon Mallarmé*, 2008.

À mes parents

Table des matières

Avant-propos	9
I. Scripteurs	15
« Comment l'esprit vient aux filles. » <i>Mitsou</i> de Colette	17
Faux écrits : <i>Le Képi</i>	29
Anne, scripteur des <i>Mandarins</i>	41
« Faire parler le silence. » Beauvoir : <i>La Femme rompue</i>	81
II. Brisures	99
(En)jeux. Sallenave : <i>Le Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation</i>	101
Du journal à la transcription : <i>Les Portes de Gubbio</i>	115
Mises en abyme : <i>Les Fous de Bassan</i> d'Anne Hébert	139
Énigmes et contes. <i>Est-ce que je te dérange ?</i> et <i>Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais</i>	151
III. Constructeurs	163
« Je m'appelle Chauvin » : les amants de <i>Moderato cantabile</i>	165
Je est un autre : <i>L'Amant</i>	187
Parodies : <i>Souffles</i> de Cixous	199
Les « fugues » dans <i>OR, les lettres de mon père</i>	221
Postface	233
Bibliographie	251

Avant-propos

Dans cette étude qui se veut avant tout descriptive, nous proposons d'examiner, à travers treize récits de femmes du XX^e siècle, la nature et les principales caractéristiques de la voix féminine. Il convient, d'emblée, de préciser que le terme « voix » est pris ici dans une acception technique : il renvoie aux différentes instances narratives qui participent à l'organisation des récits, textes écrits – à une exception près – par des romancières françaises.

Si ce travail s'appuie essentiellement sur la narratologie, il ne reste pas pour autant prisonnier d'une analyse proprement textuelle. Au-delà des constantes formelles qui orientent la structuration des récits, nous essayons d'adopter une méthode d'analyse suffisamment complexe, pour saisir le sens même de ces formes¹. Sans prétendre à l'exhaustivité de nos principes d'analyse, nous souhaitons, d'une part, mettre en relief les rapports qui définissent la construction des textes, d'autre part, pour éviter que ceux-ci ne restent des structures abstraites, dégager leur signification spécifique à l'aide de l'étude des relations, fort variées, qu'ils entretiennent entre eux. L'examen des techniques narratives donnera également lieu à une tentative d'analyse d'esprit psychanalytique², susceptible, croyons-nous, de dévoiler le réseau thématique des œuvres et de révéler la vision du monde, par définition « féminine », des romancières.

Il nous semble utile, avant de commencer, de définir le corpus étudié et la façon dont celui-ci est structuré. Notre choix a porté sur treize récits, écrits par six romancières : Colette, Simone de Beauvoir, Danièle Sallenave, Anne Hébert, Marguerite Duras et Hélène Cixous. L'étude que nous proposons dans la suite est divisée en trois parties, chacune d'elles comprenant quatre sous-chapitres ; autrement dit, nous consacrons deux sous-parties à chaque auteur. La première partie, intitulée « Scripteurs », aura pour objectif d'examiner *Mitsou* et *Le Képi* de Colette, ainsi que *Les Mandarins* et *La Femme rompue* de Beauvoir. Dans la deuxième partie, qui a pour titre « Brisures », nous

¹ Par forme, nous entendons ces liaisons internes, ce « réseau simultané de relations réciproques » dont parle Jean Rousset, le récit lui-même étant conçu comme l'« épaulement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires. » Cf. Rousset, 1962, p. XIII et p. X. Les mots « constante », « forme » et « structure » seront pris dans une même acception.

² Nous résistons cependant à la tentation d'une lecture proprement psychanalytique, domaine que nous ne maîtrisons pas. Pour une analyse psychanalytique du texte littéraire, cf. en particulier – dans la Bibliographie de cette étude – les travaux de Jean Bellemin-Noël et de Max Milner.

tâcherons d'analyser, d'une part, *Le Voyage d'Amsterdam ou les Règles de la conversation* et *Les Portes de Gubbio* de Sallenave, d'autre part, *Les Fous de Bassan*, *Est-ce que je te dérange ?* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* de Hébert³. Enfin, la troisième partie – « Constructeurs » –, consacrée à Duras et à Cixous, s'appuiera sur les œuvres suivantes : *Moderato cantabile*, *L'Amant*, *Souffles* et *OR, les lettres de mon père*.

Les douze parties qui composent cette étude ont ceci de particulier qu'elles offrent, plutôt qu'un raisonnement continu, douze examens ponctuels qui peuvent se lire à volonté, séparément et/ou conjointement. En constituant en elles-mêmes un ensemble autonome, elles créent de la sorte un tout assez cohérent. La division en trois parties principales, si arbitraire qu'elle puisse paraître, s'est faite en fonction des structures narratives, inhérentes aux textes choisis, récits personnels pour la plupart⁴. Ce qui a retenu plus particulièrement notre attention, c'est l'évolution des formes d'écriture, processus allant du respect (apparent) de la tradition romanesque jusqu'à l'éclatement du genre.

Au sujet du choix de ce corpus, qui peut paraître, à première vue, bien hétérogène, quelques explications s'imposent. Notre but principal consiste à découvrir un certain nombre de traits pertinents, propres à l'écriture-femme. Pour mener à bien cette entreprise, la première démarche a été de trouver une limite temporelle capable d'offrir à nos interrogations un cadre précis. Aussi les douze chapitres obéissent-ils à une chronologie bien déterminée : la première version du premier récit que nous analyserons (*Mitsou*) date de 1917, le dernier (*OR, les lettres de mon père*) a été publié en 1997⁵. Autrement dit, notre corpus embrasse une période qui s'étend sur quatre-vingts années du siècle dernier.

La deuxième démarche a consisté logiquement dans le choix de romancières représentatives de cette époque et dans la sélection de leurs œuvres. Si ce choix a largement été guidé par l'influence de nos travaux antérieurs et, en conséquence, par nos goûts personnels, il est également le fruit d'une longue réflexion, menée sur la nature de l'écriture au féminin. Aussi avons-nous tenté de soumettre à l'analyse les textes des écrivains qui semblent montrer le mieux les constantes de cette écriture, ainsi que les variations infinies qui s'en dégagent. De cet effort résulte la diversité des auteurs et des récits à examiner, diversité qui se garde cependant de tomber dans le piège d'un éclectisme troublant.

En effet, chacune des romancières contribue, à sa manière, à renouveler le discours romanesque en vigueur, par le bouleversement de quelques-unes de

³ *Est-ce que je te dérange ?* et *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* seront traités ensemble, constituant ainsi un seul et même chapitre.

⁴ Le terme de récit personnel est utilisé comme synonyme de récit homodiegétique, fait à la première personne.

⁵ Il convient de noter que *Est-ce que je te dérange ?* d'Anne Hébert (1998), qui sera examiné dans la deuxième partie, est ultérieur à ce récit de Cixous. Il ressort que notre chronologie n'est pas absolument rigoureuse.

ses formes canoniques et par l'exposition d'une série de problèmes, susceptibles de relever du féminin, telle la question de l'identité, qui joue un rôle de premier ordre. La place, par exemple, que Colette occupe dans son époque, doit être considérée comme tout à fait exceptionnelle : elle s'efforce de briser le discours masculin en procédant à la réécriture du corps et de la sexualité ; « phénomène de lettres » hors pair, elle échappe « aux normes de l'humaine condition », car elle refuse, dérange « l'ordre établi dans la hiérarchie des sexes⁶ ». Simone de Beauvoir passe pour une des figures les plus importantes du néo-féminisme français, sans que l'étiquette « féministe » puisse être intégralement appliquée à son œuvre, dont l'intérêt réside dans son caractère à la fois varié et synthétique. Danièle Sallenave, loin d'appartenir aux féministes militantes, cherche à percer les énigmes de la conscience, tout en livrant une réflexion sur les possibles de l'écriture ; les mêmes aspirations marquent les récits d'Anne Hébert.

L'implication, dans le corpus bien français, de cette romancière québécoise – qui peut certes étonner – s'explique par l'approche double que nous en faisons : d'une part, ce travail insistant avant tout sur l'analyse approfondie du texte, nous avons négligé, si important soit-il, l'examen de l'arrière-plan socioculturel dans lequel les récits de Hébert prennent place. Considérés sous l'angle des structures narratives, ils s'inscrivent parfaitement dans la lignée de nos interrogations, et montrent notamment une parenté étroite avec les textes de Sallenave. D'autre part, pour mieux discerner ce que les écrits de ces femmes ont en commun, indépendamment de la culture qui leur est propre, nous avons souhaité franchir, ne serait-ce que ponctuellement, non seulement les frontières de la France, mais aussi celles de l'Europe.

Pour ce qui est de Marguerite Duras, elle est considérée par certains comme l'un des représentants du « nouveau roman ». Loin de vouloir affirmer ou contester ce statut, nous apprécierons chez cette romancière l'effort qu'elle fait pour dilater les frontières des genres et donner une unité à sa construction, par l'inscription et l'expression d'un désir avant tout féminin. Hélène Cixous, enfin, si elle est un personnage marquant de la critique féministe contemporaine, elle est aussi un auteur renommé, soucieux de créer, dans ses « fictions », un univers de femme *par excellence* et de mettre en question, par ce moyen, le fragile rapport établi entre les sexes.

Il nous reste à faire deux remarques sur les objectifs de cette étude. D'une part, nous tenons à souligner qu'il n'est pas dans notre intention d'élaborer une quelconque théorie, convaincues que nous sommes avec Béatrice Didier qu'il est « peut-être difficile, sinon impossible, de traiter de façon théorique de

⁶ Cf. Claude Dauphiné, 1989, p. 204 et p. 206. Dauphiné estime que l'œuvre de Rachilde fait ressortir ce même processus de renversement.

l'écriture féminine⁷ ». D'autre part, nous nous garderons bien de toute approche proprement féministe : parler dans cet esprit de l'écriture-femme nous paraît une entreprise assez hasardeuse. Il suffit pour s'en convaincre de penser à la fameuse querelle de l'« écriture féminine » des années soixante-dix, qui divisa les groupes féministes français en deux camps. En effet, « les féministes politiques » et « les féministes de la différence »⁸ s'engagent alors dans un débat sans issue : « D'un côté, [se trouvent] les féministes radicales qui se réclament du matérialisme marxiste et reprennent les thèses de Beauvoir ; de l'autre, les tenants du féminin qui veulent s'attaquer radicalement à l'ordre symbolique qui fonde les sociétés sur l'appropriation et l'exclusion du maternel et du féminin⁹. »

Cixous elle-même, s'inscrivant dans la lignée de Derrida, réclame dans son manifeste *Le rire de la Méduse*, l'avènement d'une « écriture neuve, insurgée », « bisexuelle », apte à dépasser le discours phallogentrique dominant : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leur corps [...]. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement¹⁰. »

Loïn de vouloir nous ériger en juge dans ce débat sur l'écriture féminine, nous avons néanmoins l'impression que certaines féministes actuelles, en affirmant une différence absolue chez la femme, tombent dans des exagérations inconsidérées et exposent des façons destructrices dans leur volonté d'opposer à la « parole d'homme » une « parole de femme ». Il s'ensuit que ce travail vise à découvrir – nous le répétons – non la spécificité foncière de cette littérature, mais ses traits pertinents : nous cherchons notamment à savoir dans quelle mesure les techniques d'écriture reflètent un imaginaire spécialement (mais non exclusivement) féminin ; nous nous interrogeons également sur l'existence d'une ligne de continuité qui relierait, d'une manière ou d'une autre, ces récits de femmes au XX^e siècle.

En dépit des quelques réserves que nous portons à l'égard du féminisme et des féministes, il nous serait pourtant difficile (sinon impossible) de parler de littérature sans tenir compte du paramètre de l'identité sexuelle : déterminer les caractéristiques du discours féminin revient, en effet, à établir les rapports entre l'identité féminine et l'identité poétique. Force nous est de constater

⁷ Didier, 1981, p. 10. De même, Cixous n'hésite pas à affirmer qu'il est « impossible de définir une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais théoriser cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. » Cf. *Le rire de la Méduse*, 1975, p. 45 (c'est Cixous qui souligne).

⁸ Cf. Marcelle Marini, 1992, p. 296.

⁹ *Ibid.*, p. 293. Sur cette querelle, cf. encore l'introduction par Gelfand et Thorndike Hules, 1985, et l'étude richement annotée de Picq, 1997.

¹⁰ *Loc. cit.*, p. 39, p. 43 et p. 46 (le texte est souligné par Cixous). Il est question d'une bisexualité qui tient hautement compte des différences des sexes.

d'emblée que l'écriture-femme est le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire et une société qui manifeste à cet égard une hostilité : le désir d'écrire apparaît comme marginal, inutile. D'une façon générale, l'homme reconnaît à la création féminine une place inférieure, voire paralittéraire – aussi la femme éprouve-t-elle un complexe de culpabilité.

L'écriture est ressentie comme du temps volé à l'homme : elle est une transgression des lois implicites de la société.

Une chambre à soi de Virginia Woolf (1929), qui est tenu pour un ouvrage clé de la littérature féministe, illustre à merveille ce paradoxe, tout en cherchant une solution au problème déchirant de l'identité. Selon l'auteur, l'infériorité de la femme vient de la situation qu'elle occupe dans la société masculine. Toutefois, *Une chambre à soi* est beaucoup plus qu'une analyse sociologique de la condition féminine : pendant exact de ses écrits autobiographiques, il est un long effort vers la libération. Woolf évoque l'incapacité des femmes à écrire, ce qui va de pair avec la réflexion sur l'écriture et aboutit à une méditation sur l'identité féminine : « [Le] pouvoir créateur des femmes est très différent du pouvoir créateur des hommes. Et l'on est obligé de conclure qu'il serait infiniment regrettable qu'il se trouvât entravé ou gaspillé, car il a été gagné par des siècles de la discipline la plus rigoureuse et rien n'existe qui puisse prendre sa place. Il serait infiniment regrettable que les femmes écrivissent comme des hommes [...]. L'éducation ne devrait-elle pas faire ressortir et fortifier les différences plutôt que les ressemblances ? (p. 131-132)¹¹ »

Woolf fait l'éloge de l'artiste androgyne¹² : *Une chambre à soi* annonce de la sorte la réconciliation des sexes par la création et la réconciliation de la femme avec elle-même : « La première chose que j'aimerais écrire ici [...] c'est qu'il est néfaste pour celui qui veut écrire de penser à son sexe. Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme-masculin ou homme-féminin [...]. L'art de la création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme. Un certain mariage des contraires doit être consommé (p. 156). » L'art devient un lieu de sublimation du conflit des sexes et, par là même, l'affirmation d'une identité : celle de la force créatrice du sexe « faible ».

Dans cette étude, c'est précisément cette force créatrice – son inscription, ses manifestations, ses particularités – que nous souhaitons examiner, traits qu'il serait peut-être plus difficile de discerner dans les écrits d'hommes.

¹¹ Woolf, *Une chambre à soi*, 1992.

¹² Dont l'incarnation la plus nette est sans doute Proust.

I. Scripteurs

Dans les quatre récits qui seront analysés dans la première partie de cette étude, les personnages sont préoccupés, d'une manière ou d'une autre, par les problèmes que pose l'écriture ; celle-ci constitue ainsi l'un des enjeux de leur histoire. Gage de la découverte de soi et de l'autre, l'acte d'écriture revêt différentes formes, parmi lesquelles les lettres et les journaux jouent un rôle privilégié.

« COMMENT L'ESPRIT VIENT AUX FILLES. » *MITSOU DE COLETTE*

Dès le début, Colette a trouvé un accueil enthousiaste parmi ses lecteurs : ses premiers écrits, la série des *Claudine*, ont connu un succès presque immédiat et foudroyant. Le ton simple, naturel, « pudiquement amoral » de ces récits¹³, la figure de l'héroïne, adolescente hardie, libre de costume et de mœurs, ont conquis un vaste public. La critique contemporaine louait le style original et savoureux, la franche spontanéité de l'écrivain, et surtout « le caractère neuf et novateur de l'ouvrage¹⁴ » : « *Claudine à l'école* n'est ni un roman, ni une thèse, ni un manuscrit, ni quoi que ce soit de convenu ou d'attendu, c'est une personne vivante et debout, terrible », écrit Rachilde en 1900¹⁵.

Si l'accueil des œuvres suivantes a également été chaleureux, il n'y a pas eu, à proprement parler, d'ouvrages critiques sur Colette avant les années vingt : personne jusque-là ne s'était véritablement interrogé sur son œuvre. Jusqu'aux années trente environ, la critique ne semblait pas unanime dans l'évaluation de ses romans : certains saluaient en Colette la libératrice de l'esprit féminin, d'autres au contraire la prenaient pour un écrivain superficiel. En revanche, à partir des années quarante et, surtout, après la mort de la romancière, de nombreuses études ont enfin apprécié l'œuvre colettienne à sa juste valeur. Quant aux ouvrages d'ensemble consacrés à l'histoire de la littérature française ou plus spécialement, à la littérature du XX^e siècle, ils ont volontiers classé Colette parmi les grands créateurs, voyant dans sa production romanesque, comme l'a fait René Lalou, l'« une des plus originales œuvres de l'époque¹⁶ ». Pour Pierre-Henri Simon, elle représente, à l'instar de Proust, « la perfection de la littérature d'analyse et de connaissance du cœur¹⁷ », d'autres célèbrent, pour leur part, l'harmonieuse fermeté de sa prose et son art étonnamment « viril ».

Les études publiées depuis la mort de la romancière sont avant tout d'excellentes biographies s'appuyant sur l'analyse thématique ou l'interprétation

¹³ Le terme est de Claude Pichois, cf. sa Préface in Colette, *Œuvres*, 1984, p. CXIX.

¹⁴ Notice de Paul D'Hollander, *ibid.*, p. 1249.

¹⁵ *Mercure de France*, mai 1900, « Revue du mois », le soulignement est de Rachilde.

¹⁶ *Histoire de la littérature française contemporaine de 1870 à nos jours*, Les éd. G. Crès et Cie, Paris, 1928, p. 640.

¹⁷ *Histoire de la littérature française au XX^e siècle, 1900-1950*, Armand Colin, 1965, p. 204.

psychologique de ses romans¹⁸ ; néanmoins rares sont les ouvrages qui parviennent à rattacher l'écrivain à une tradition bien précise ou qui se soucient de définir quelles sont ses vraies sources littéraires. En effet, la critique procède à une sorte de « non-classification » de l'œuvre, ce qui n'est pas un hasard : *Mitsou* et *Le Képi*, qui constituent le corpus de ce chapitre, illustrent fort bien cette incertitude générique.

Cette infraction aux poncifs traditionnels n'étonne point, si l'on prend en considération l'ensemble de l'œuvre colettienne : l'auteur concourt, en son temps, à la métamorphose du genre romanesque, en quête de renouvellement dès la fin du siècle. Ses ouvrages se divisent aisément en deux grands courants, reliés entre eux par une série d'échos et de contrepoints : les fictions proprement dites (dont *Mitsou*), d'une part, et les écrits de caractère autobiographique, d'autre part (auxquels appartient – du moins en partie – *Le Képi*), ces derniers mettant en lumière la quête de l'enfance et celle, aussi et surtout, de l'image maternelle. Les récits de Colette sont caractérisés par la persistance de quelques thèmes ; ainsi, le thème répétitif des fictions est l'échec amoureux du couple, l'amour étant associé à la souffrance, et s'interprétant dans la majorité des cas comme un obstacle, une menace pour l'autonomie des personnages.

Ce phénomène est d'autant plus frappant que l'œuvre de Colette est constamment traversée par les propres expériences de la romancière. Tout le monde sait qu'elle « n'est ni d'instinct, ni de goût écrivain d'imagination » : « même dans ses romans qui doivent le plus à l'imagination, le rapport à la réalité sera toujours discernable¹⁹. » Force nous est donc de constater que les conflits présentés dans les romans sont propres à Colette : la conception antagonique de la relation amoureuse, la conviction que seul le premier amour a quelque chance d'échapper à l'échec, remontent de toute évidence à l'expérience douloureuse de son mariage avec Willy²⁰, d'où aussi sa perpétuelle nostalgie du paradis perdu de l'enfance.

Parmi les éléments autobiographiques dont fourmillent ces textes, il convient encore de souligner, dans *Mitsou*, la présence de la scène théâtrale, qui remplit dans le récit plusieurs fonctions : d'une part, elle lui sert de décor, d'autre part, elle commande la structuration même du texte. Pour la meilleure

¹⁸ À partir des années soixante-dix, quelques études d'un esprit nouveau voient le jour, qui cherchent à examiner le texte colettien sous l'angle de la narratologie ou de la sémiotique.

¹⁹ D'Hollander, in *Œuvres*, 1984, p. 1376 et p. 1290.

²⁰ Pseudonyme d'Henry Gauthier-Villars. Né en 1859, Willy est une personnalité marquante de la fin du siècle : journaliste prolifique et rusé, critique musical, il entretient une véritable « industrie littéraire », faisant travailler les autres, ses « nègres », dont fait partie la jeune Colette qu'il épouse en 1893. Marqué par la manie de paraître, la « névrose » d'être auteur, il signe de nombreux volumes, sans en avoir écrit aucun. En effet, la série des *Claudine* paraît sous la seule signature de Willy qui va jusqu'à vendre tout droit d'auteur à deux éditeurs.

intelligence de ce processus, il nous semble important d'examiner les rapports – nombreux – que Colette entretient avec le théâtre.

Colette et la scène

En 1906, Colette se sépare de Willy et commence à prendre des leçons de pantomime. La même année, elle débute au théâtre des Mathurins, où elle se produit dans les mimodrames *Le Désir* et *L'Amour et la Chimère*. Pendant six ans (jusqu'en 1912), elle ne cesse de se mettre en scène ; parmi les pièces dans lesquelles elle a joué, il importe de noter la représentation du *Rêve d'Égypte* en 1907, mimodrame qui provoque un véritable scandale au Moulin-Rouge. À côté des pantomimes, Colette s'essaye aussi aux pièces de théâtre, en interprétant, entre autres rôles, celui de Claudine, dans une série de représentations de *Claudine à Paris*.

Son deuxième mariage, avec Henry de Jouvenel (1912), s'il ne met pas fin à son activité au music-hall, la diminue considérablement : le théâtre ne semble plus être alors un besoin vital pour la romancière, qui est de plus en plus connue. De 1912 à 1926, elle joue à plusieurs reprises les rôles de Léa (dans *Chéri*) et de Renée Néré (dans *La Vagabonde*) ; parallèlement à ce travail, elle collabore au *Matin*, dont elle obtient, en 1919, la direction littéraire²¹. À partir de 1924, elle met fin à sa collaboration au *Matin*²², pour écrire régulièrement – entre autres revues – dans *Le Figaro*, *Le Quotidien* et *L'Éclair* – c'est donc à cette époque-là essentiellement par le biais du journalisme que Colette maintient un contact avec le music-hall.

Dans la période suivante de sa carrière (de 1927 à 1938) – marquée par un troisième mariage, avec Maurice Goudekot –, la romancière, devenue célèbre, déploie une importante activité de critique dramatique (notamment dans *La Revue de Paris* et *Le Journal*).

Le théâtre et la scène, qu'elle ne quitta jamais totalement, sont donc pour Colette des domaines familiers : ce n'est sans doute pas un hasard si le music-hall constitue, dans plusieurs de ses romans, un élément important du texte²³. En revanche, sa production dramatique proprement dite se limite à une seule pièce, d'une valeur littéraire discutable au demeurant : il s'agit d'*En camara-des*, pièce en deux actes représentée en 1909 au théâtre des Arts, puis à la Comédie Royale ; le texte en est publié en volume avec *Mitsou* en 1919. En collaboration avec Léopold Marchand, elle écrit également deux comédies, pièces tirées respectivement de *Chéri* (1921) et de *La Vagabonde* (1923).

²¹ Le rédacteur en chef du *Matin* est alors Henry de Jouvenel.

²² Colette et Jouvenel se séparent un an plus tôt, en 1923.

²³ Ainsi dans *La Vagabonde* (1910), *L'Envers du music-hall* (1913) et *Mitsou*, dont il est question ici.

Durant sa carrière, plus d'un de ses récits a été porté à la scène (adaptations auxquelles elle ne participe pas) ; ainsi *Claudine à Paris*, adaptée en 1902 par Willy, Lugné-Poe et Charles Vayre au théâtre des Bouffes-Parisiens ; *Duo* créé par Paul Géraudy au théâtre Saint-Georges à Paris en 1938 ; enfin *Gigi* qui connut plusieurs mises en scène²⁴.

Tout compte fait, aux yeux de la postérité, la valeur artistique de l'activité de Colette, actrice et auteur de pièces, peut paraître à bien des égards assez douteuse : le théâtre fut essentiellement pour elle un moyen de se (re)trouver et non une manière d'expression propre. En revanche, une place privilégiée revient à ses critiques dramatiques, publiées en volume dans les quatre tomes de *La Jumelle noire*²⁵ qui recueille – pour la plus grande partie – ses principales chroniques dramatiques parues dans *Le Journal* entre 1933 et 1938. Maurice Goudekot estime que sa femme, usant de l'attitude active du créateur qui connaît le théâtre de l'intérieur, avait trouvé pour la critique un ton nouveau ; selon Louis Forestier, le genre de la critique dramatique offre une excellente occasion à Colette de « revivre son œuvre »²⁶ : « En parlant des autres, elle ne cesse de répéter la grande ligne mélodique de son œuvre : ce concerto mal tempéré que jouent l'homme et la femme²⁷. »

Ces écrits au style brillant occupent ainsi une place éminente dans son œuvre : ils sont le reflet des principales caractéristiques – sa sensibilité, sa sensualité, les thèmes de l'amour et de la féminité –, voire de la « manière » même de la romancière.

Dans *La Jumelle noire*, Colette parle des pièces à la mode à son époque, tout en témoignant d'une extrême variété quant au choix des spectacles. Dans ses chroniques figurent aussi bien les adaptations de Shakespeare et de Molière que les pièces contemporaines, parmi les auteurs desquelles il convient de citer – entre autres – Henry Bernstein, Léopold Marchand, Henry Becque, Courteline, Édouard Bourdet, Drieu La Rochelle, Jacques Deval, Cocteau, Sacha Guitry, Claudel, Salacrou et Ibsen – de ce répertoire ressort l'intérêt que Colette porta aux novateurs. En effet, elle est particulièrement sensible à la puissance rénovatrice de la mise en scène, et salue avec enthousiasme les jeunes talents, tels Baty, Jovet, Dullin ou Pitoëff. Elle éprouve une admiration sans retenue pour Cocteau, elle s'émeut pour Claudel et pour Guitry. De plus, elle est de ceux qui prennent la défense de la première pièce d'Anouilh (*Y'avait un prisonnier*) – fort malmenée par la critique –, et qui prononcent un jugement favorable lors de la représentation des *Cenci* d'Antonin Artaud en

²⁴ Ajoutons encore la représentation de *La Seconde* en 1951, au Théâtre de la Madeleine. Il est également à remarquer que Colette a créé, pour Ravel, le livret de l'opéra-ballet *L'Enfant et les sortilèges* (1925).

²⁵ Volumes publiés respectivement en 1934-1935 et en 1937-1938.

²⁶ Colette a soixante ans au moment où elle commence à collaborer au *Journal*.

²⁷ Forestier, 1979, p. 125.

1935 (le spectacle fut, du reste, un ratage absolu). L'un des mérites de Colette consiste à avoir donné naissance à une nouvelle forme de journalisme : sans s'écarter radicalement des poncifs du genre, elle crée un journalisme lyrique et littéraire, s'opposant à l'écriture analytique et professionnelle²⁸.

Les « genres » de *Mitsou*

Il ressort de nos propos que la structuration fort subtile de *Mitsou* doit s'expliquer par cette relation intime qu'entretient Colette avec le théâtre. Pour une meilleure intelligence de ce récit – simple en apparence – il nous semble utile d'en donner un résumé. *Mitsou* paraît en volume à la fin de la première période de Colette²⁹, en février 1919 ; le récit a pour sous-titre le titre d'un conte grivois de La Fontaine : « Comment l'esprit vient aux filles »³⁰. La fable de La Fontaine raconte l'histoire de Lise, devenue sage pour avoir connu les jeux de l'amour – dans ce qui suit, nous reviendrons sur l'importance de ce sous-titre significatif.

L'histoire commence comme une comédie de boulevard « doublement articulée » : d'une part, l'intrigue se joue au music-hall Emyrée-Montmartre, où Mitsou, l'héroïne, passe pour une vedette ; d'autre part, la romancière se sert des procédés habituels dans le théâtre de boulevard (portraits satiriques, silhouettes pleines d'humour, situation triangulaire)³¹. En quelques mots, le narrateur réussit à camper l'époque (« un mois de mai de la guerre »), le décor (la loge de Mitsou au music-hall) et met en scène, presque immédiatement, tous les personnages (Mitsou, Petite-Chose, le Lieutenant Kaki et le Lieutenant Bleu, l'Homme Bien), entre lesquels s'établit un dialogue délibérément comique. L'origine de cette situation réside dans le fait que Petite-Chose – en dépit des protestations de l'héroïne – cache dans le placard de Mitsou les deux lieutenants, ce qui aboutit à la réprobation de l'Homme Bien par qui Mitsou est entretenue.

Le deuxième chapitre s'ouvre sur la lettre du Lieutenant Bleu, qui remercie l'héroïne de l'avoir caché et lui envoie quelques cadeaux. En Mitsou, jusqu'alors indifférente, s'éveille la curiosité ; aussi invite-t-elle chez elle,

²⁸ Ses critiques musicales, écrites pour le *Gil Blas* au début de sa carrière (1903), témoignent d'un effort identique. Il convient de signaler que Debussy collabora, la même année, dans le même journal.

²⁹ Pour les périodes de la romancière, cf. *infra*, LK, p. 37-38.

³⁰ Notons que la première version de *Mitsou* paraît en cinq livraisons consécutives dans *La Vie parisienne*, en 1917 – le récit ne contient alors que deux parties. En dépit des imperfections de cette première ébauche, les deux états du texte ne diffèrent pas pour autant par leur signification. Pour une analyse des deux versions de *Mitsou*, cf. Bernard Bray, 1986, p. 85-93.

³¹ Il est cependant peu question de la pièce dans laquelle joue Mitsou.

dans le chapitre suivant, Petite-Chose, qui lui indique l'adresse du lieutenant. La dernière partie présente de nouveau la correspondance des héros, par le biais de laquelle ils voient bientôt naître en eux un amour sincère et réciproque. Mitsou et le Lieutenant Bleu décident de se voir à l'occasion de la permission suivante du jeune soldat. Or, au moment de la rencontre, l'équilibre de leurs rapports est rompu d'un coup : le Lieutenant se rend compte qu'il n'aime plus son amie, alors que celle-ci, profondément éprise, ignore la déception qu'éprouve le héros. Le lendemain, alors qu'elle attend la visite de son Lieutenant, Mitsou reçoit une lettre de celui-ci, dans laquelle il lui apprend son retour imprévu au front, en la plongeant ainsi dans un espoir désespéré. L'héroïne, tout en saisissant le véritable message de la lettre de son amant, préfère l'espoir à l'angoisse.

Mitsou – écrit fort banal quant à son intrigue proprement dite – occupe pourtant une place exceptionnelle dans la production colettienne. D'une part, il appartient aux rares récits où l'échec amoureux n'est pas explicite ; d'autre part, Colette, en s'éloignant de la tonalité confidentielle de ses premiers ouvrages, fait alterner dans *Mitsou* trois couches textuelles : scénique, narrative et épistolaire. Il est notoire que la lecture du récit a fait pleurer Proust – celui-ci, dans une lettre datée de 1919 et adressée à la romancière, ne manque pas de lui révéler son émotion :

« Madame, J'ai un peu pleuré ce soir, pour la 1^{ère} fois depuis longtemps, et pourtant depuis q[uel]q[ue] temps je suis accablé de chagrins, de souffrances et d'ennuis. Mais si j'ai pleuré, ce n'est pas de tout cela, c'est en lisant la lettre de Mitsou. Les deux lettres finales, c'est le chef-d'œuvre du livre³². »

Si cette lettre de Mitsou – et d'une façon générale la correspondance des héros – peut émouvoir le lecteur, la magie du récit ne réside pas uniquement dans l'adoption de la forme épistolaire. L'attrait de *Mitsou* consiste dans la présence simultanée des trois couches textuelles, qui montrent, chacune, un faisceau d'oppositions binaires. Le récit se compose typographiquement parlant de quatre parties, parmi lesquelles la dernière est nettement plus longue que les précédentes. Le premier chapitre, qui se termine par un dialogue amusé entre Mitsou et Petite-Chose, est dominé par la forme scénique, fondée sur la mimésis. Nous avons affaire, nous l'avons dit, à une véritable comédie de boulevard, avec les accessoires et les procédés propres au genre. L'un des registres de la couche mimétique est constitué à l'évidence des répliques des personnages, dont la principale fonction est de susciter le rire chez le lecteur. Les deux premières parties offrent de fait de nombreux effets comiques. Un bon exemple en est l'épisode où l'Homme Bien découvre, étonné, dans le logis de Mitsou les cadeaux offerts par le Lieutenant Bleu ; il interroge à ce sujet

³² Lettre citée par Bray, in Notice pour *Mitsou*, *Œuvres*, 1986, p. 1513.

son amie, dont la curiosité à l'égard du héros commence à se préciser :

« L'Homme Bien. – Je ne vous connaissais pas ces cristalleries. Mitsou. – Moi non plus. L'Homme Bien. – Vous les avez achetées vous-même ? Mitsou. – Faut-il aussi que je fasse le marché ? L'Homme Bien. – Mais alors... d'où viennent... Que signifient... Mitsou, *qui a l'air, dans la vaseline, d'une rose en train de fondre*. – C'est l'hommage d'un admirateur. L'Homme Bien. – D'un quoi ? Mitsou. – Admirateur. L'Homme Bien. – J'avais entendu : aviateur. Mitsou, *suspendant son délayage*. – Un aviateur, c'est en bleu ? (p. 1345)³³ »

Ce passage révèle que les dialogues sont accompagnés de didascalies, destinées à montrer – entre autres précisions – les gestes, les attitudes, les allées et venues des personnages ; or, le rôle des didascalies ne s'épuise pas dans cette simple fonction indicative. Au contraire, suite à leur développement disproportionné, les didascalies envahissent les dialogues, jusqu'à créer un « contexte » à la fois « descriptif et narratif³⁴ » susceptible, à certains moments, de faire oublier le caractère théâtral du texte. La visée de ce contexte, qui constitue à son tour le second registre de la couche scénique, est double : à côté de son évidente fonction explicative, le contexte est censé renforcer la drôlerie des dialogues³⁵.

Il est difficile de discerner la frontière qui sépare le contexte du texte narratif proprement dit ; dans ce dernier, qui apparaît dès le début de la troisième partie, la présence du narrateur est nettement plus sensible. La preuve en est qu'aux phrases nominales et neutres qui caractérisaient jusqu'alors le discours du narrateur, succède un discours auctorial évaluatif³⁶, par lequel le narrateur souhaite faire partager au lecteur son attitude narquoise. En effet, désireux de rapprocher le lecteur de ses personnages, il va jusqu'à adopter, par moments, la première personne, afin de prononcer un jugement sur ses héros :

« Chez Mitsou. Un rez-de-chaussée “avec tout le confort” – tout le confort qu'on peut acheter pour trois mille francs de loyer aux environs de Trocadéro. Deux pièces assez grandes sur la rue, deux autres plus petites sur la cour. [...] L'ameublement de Mitsou est extraordinaire, et pourtant ses intentions étaient pures. Dès que ses moyens le lui ont permis, elle a rassemblé chez elle, avec une avidité déférente, tout ce qu'a envié son enfance pauvre (p. 1347) » ; « Quant au salon... Non, je ne dirai rien du salon. Je vous ai déjà fait assez de peine (p. 1348). »

Dans la troisième partie – chapitre le plus court – alternent ainsi texte scénique et texte narratif. Bien que la fonction principale des dialogues consiste à maintenir le comique, ils sont également propices au jaillissement

³³ MI, 1989.

³⁴ Cf. Bray, in *Œuvres*, 1986, p. 1511.

³⁵ L'usage excessif du contexte dans la première moitié de *Mitsou* prouve que l'ouvrage n'a pas été conçu, par l'auteur, pour la représentation.

³⁶ Pour une définition des types de discours auctorial, cf. Jaap Lintvelt, 1981, p. 61-66.

de l'émotion, ce qui prépare à merveille le texte épistolaire de la quatrième partie. La naissance de l'amour est bien illustrée par la réplique qui clôt le troisième chapitre, dialogue entre Mitsou et Petite-Chose qui, en transmettant l'adresse du lieutenant, devient son adjuvant :

« Mitsou, *relevant la tête, s'appuie au flanc de Petite-Chose*. – Alors, tu comprends, je sais que tu as l'adresse, je n'ai pas osé te la demander tout de suite, Petite-Chose, mais donne-la-moi, Petite-Chose, donne-moi l'adresse, l'adresse... (*Elle pleure*). Petite-Chose, *comme si Mitsou venait de mériter le prix d'excellence*. – A la bonne heure ! A la bonne heure ! Ça, c'est bien ! Ça, c'est chic ! Tu vas l'avoir, mais oui, tu vas l'avoir, l'adresse... A la bonne heure !... Elle la berce contre elle maternellement. Baisers, chuchotements, conspirations... (p. 1354) »³⁷.

Il importe également d'attirer l'attention sur la diminution sensible du contexte dans la couche scénique, diminution qui s'explique par la place prédominante accordée désormais au texte narratif, susceptible d'assumer les rôles du contexte. La quatrième partie de *Mitsou* est le seul chapitre où les trois couches textuelles apparaissent simultanément³⁸. Là non plus, le texte scénique qui succède à la mise en relief de la correspondance des héros ne sert pas uniquement à amuser le lecteur : il a pour fonction de mettre l'accent sur le caractère contraire des sentiments des héros – en train de s'éloigner l'un de l'autre –, sans pour autant être privé de son rôle de divertissement :

« Mitsou. – Elle est originale, n'est-ce pas ? Robert³⁹. – Qui, Mitsou ? Mitsou. – Ma coiffeuse. C'est un jeune artiste qui l'a exécutée, il n'en a fait qu'une comme ça, et il est mort. Robert. – Bien tard... Mitsou. – Pourquoi, bien tard ? Il paraît qu'il n'avait pas trente ans. Robert. – Non, je me suis trompé. J'ai voulu dire : trop tard. Mitsou, *toute pureté*. – Mais puisque, au contraire, je vous explique... Robert. – N'expliquez rien, mon amour. Mitsou, *avec élan*. – Oh ! je suis si contente de vous voir chez moi ! Vous savez, c'est *chez moi*, ici ! Vous avez vu ma vitrine ? [...] Et les gravures, c'est ancien, mais ancien !... Il n'y a pas plus ancien ! Vous voyez ? Robert, *à lui-même, avec une grande douceur*. – Oui, je vois. Évidemment il faudra tout brûler. Mitsou. – Tout brûler ? (p. 1366) »

Après la nuit d'amour des protagonistes, la présence du texte scénique devient fragmentaire, ce qui est en parfait contrepoint avec le début du récit, dominé – nous l'avons vu – par le dialogue. Le texte mimétique se caractérise de fait par la diminution du poids comique d'abord, par celle du « genre » lui-même ensuite. Parallèlement à ce processus, les héros sortent de leur neutralité pour devenir des figures individualisées.

³⁷ Une fois le rôle d'adjuvant assumé, Petite-Chose n'apparaîtra plus sur scène.

³⁸ Si la deuxième partie contient une lettre et quelques brefs passages narratifs, la forme dominante n'en reste pas moins le texte scénique.

³⁹ C'est dans ce passage que nous apprenons le prénom du Lieutenant Bleu. Celui de Mitsou, au contraire, reste dans une ombre parfaite, Mitsou étant un surnom fabriqué par l'Homme Bien.

Conformément à la structuration du texte scénique qui gouverne les deux premières parties, la couche narrative qui s'inscrit dans les troisième et quatrième chapitres se divise également en deux registres. Cela étant, il arrive parfois au narrateur de renoncer à sa propre optique apparemment objective et narquoise, pour mettre en valeur la perspective subjective et forcément limitée de ses héros, qui acquièrent ainsi la sympathie du lecteur⁴⁰. Ce procédé sera pleinement utilisé au cours de la quatrième partie, surtout avant et après la nuit d'amour des protagonistes. L'intérêt de ces épisodes réside dans l'alternance harmonieuse des points de vue des personnages : l'histoire est d'abord filtrée par la vision du Lieutenant, dont le discours intérieur révèle au lecteur – mais non à Mitsou – la déception qu'il éprouve :

« Il s'aperçoit qu'il n'est pas certain d'avoir envie de devenir l'amant de Mitsou ce soir... "Quelle brute je fais", se dit-il (p. 1369) » ; « A la vérité Robert, malgré le champagne et la chère aimable, commence à désespérer. [...] Il n'a point d'envie, sinon celle de s'en aller, s'en aller, s'en aller (p. 1371) » ; « Si je m'approche de ce lit, se dit Robert, je suis perdu... – car il vient de s'apercevoir qu'il tombe de sommeil... (p. 1374). »

Après la nuit d'amour, c'est l'optique de Mitsou qui est valorisée, découvrant à la fois son amour pour Robert et son ignorance quant aux sentiments de celui-ci :

« Trois heures de la nuit. Il dort. Elle s'éveille, parce qu'il a bougé, peut-être, ou bien parce qu'ils ont oublié d'éteindre la lampe. [...] Elle est lasse, lucide, et ne se souvient que d'un plaisir exceptionnel (p. 1378). »

Les pensées du héros entrent évidemment en contraste avec, d'une part, les paroles – forcément mensongères – qu'il adresse à Mitsou, d'autre part, les propos sincères de l'héroïne, ce qui crée de nombreux effets comiques.

L'attitude, le plus souvent distanciée du narrateur, s'oppose ainsi à la vision personnelle des protagonistes, qui trahit une impuissance à communiquer dont ils sont victimes : le héros peut mettre à nu son propre cœur, il n'aura jamais de l'autre qu'une connaissance superficielle, souvent fautive. Les couples colettiens, prisonniers de leurs perspectives subjectives, restent l'un pour l'autre des inconnus vus du dehors, insondables. Leur impossibilité à communiquer les aide cependant à éluder la confrontation, ce qui est particulièrement sensible dans *Mitsou*⁴¹.

Le texte épistolaire, qui apparaît au début et à la fin du quatrième chapitre, est la partie essentielle du récit, celle qui a la plus forte charge significative. La première séquence du chapitre – la plus homogène de toutes – contient onze

⁴⁰ Il va sans dire que les dialogues mettent en avant le point de vue des personnages.

⁴¹ L'impossibilité à communiquer marque, au demeurant, tous les récits de la romancière.

lettres. Dans leur ensemble, celles-ci entrent en contrepoint à la fois avec le texte mimétique et la couche narrative : tandis que ces derniers insistent sur l'aspect « réel » de l'existence des personnages, les lettres ne peuvent se jouer au contraire que sur le plan imaginaire de leurs rapports. Ce n'est donc pas un hasard si la lente naissance à l'amour des protagonistes est présentée par le texte épistolaire. Au ton mesuré des premières lettres, empreintes de courtoisie et de curiosité, succède un registre plus grave, traduisant une sincère amitié d'abord, leur chaude intimité ensuite. La dernière lettre de Mitsou, qui précède leur seconde rencontre, doit se lire comme un aveu d'amour, montrant l'étape initiale de la métamorphose de l'héroïne, « toute changée (p. 1362) ». Mitsou, dont la naïveté et les ignorances sont si amusantes au début du récit, se transforme en une jeune fille sensible, en train de se révéler à sa propre personnalité et de découvrir le monde :

« Je ne sais pas au juste ce qui va nous arriver. Je ne sais même pas s'il va nous arriver quelque chose... [...]. Mais dans tous les cas ce ne sera plus la même Mitsou d'avant vous, cette stupide, cette raisonnable qui ne riait pas et qui ne pleurait jamais, cette pauvre qui n'avait même pas un chagrin à elle. Je suis donc pour la vie votre obligée, mon cher, cher lieutenant bleu, puisque vous n'aurez pas pu faire autrement que de donner [*sic*] quelque chose à celle qui n'avait rien (p. 1362-1363). »

À travers les paroles amoureuses se dessine l'image de la guerre, sans que l'Histoire remplisse pour autant un rôle de premier plan⁴². En revanche, la distance sociale et intellectuelle qui sépare les personnages, exerce une influence importante sur la destinée des héros ; cela est particulièrement frappant lors de la rencontre des protagonistes, qui succède à leur correspondance⁴³.

À ce moment de l'intrigue, le Lieutenant est de plus en plus envahi par l'indifférence ; or, il n'ose avouer la véritable nature de ses sentiments qu'à une distance rassurante de Mitsou. De fait, pour clore son récit, le narrateur doit recourir de nouveau à la forme épistolaire – à la lettre-mensonge de Robert répond la lettre-sincérité de l'héroïne, par laquelle elle arrive à formuler la déception de son partenaire⁴⁴ :

« [Robert] Je ne sais pas quand je reviendrai. Je ne sais pas si je reviendrai. Ne tremblez donc pas, ma chérie, j'ai voulu dire par là que les routes sont bien mauvaises, un accident d'auto peut m'y rompre une jambe (p. 1383-1384) » ; « [Mitsou] J'ai dans l'idée que ce

⁴² Comme l'histoire se déroule pendant la guerre (sans doute en mai 1918), il ne faut pas oublier que Robert est avant tout un militaire (de vingt-quatre ans, comme on l'apprend), et incarne un personnage-type : celui du jeune officier « mûri d'un côté, vert de l'autre » (selon la propre expression du lieutenant, p. 1361), c'est-à-dire rendu tard, pour son âge, à la vie civile.

⁴³ Les fautes grammaticales que commet Mitsou dans ses lettres – erreurs si chères, dans un premier temps, aux yeux du jeune bourgeois qu'est Robert –, illustrent bien cette différence.

⁴⁴ *Mitsou* se compose au total de quatorze lettres.

n'est pas de partir que vous vous excusez, mais de me quitter. [...] Mon amour, mettez-vous une chose dans la tête : c'est que je vous aime (p. 1384). »

Ce qui rend l'union des héros impossible, c'est que le Lieutenant Bleu, sans doute trop jeune pour assurer le bonheur d'une femme, n'arrive pas à accorder les deux plans opposés sur lesquels se joue leur relation – la distance qui sépare la Mitsou imaginaire de la Mitsou réelle reste infranchissable :

« Quel dommage que... quoi ? Ah ! voilà... C'est que j'ai cessé, en la voyant, d'être amoureux de Mitsou (p. 1380). » La vision pessimiste que Colette a de l'amour s'inscrit de la sorte dans le récit, sans le dominer entièrement : alors que pour Robert l'amour n'est qu'illusion, Mitsou continue de croire en la force de l'émotion, ce dont témoigne sa lettre finale. Elle découvre que l'amour – même voué à l'échec – est capable de constituer une valeur, en imposant un monde sublime, jusqu'alors invisible. L'héroïne arrive ainsi à la seconde étape de sa métamorphose et accède non seulement à son véritable être, mais aussi à la dignité humaine : la lettre de Mitsou ne doit-elle pas se lire, contre vents et marées, comme un triomphe accompli par le biais de la magie de l'écriture ?

« Mon amour, je vais essayer de devenir ton illusion. [...] Commençons donc par le plus facile, et si vous n'êtes pas tout à fait découragé, donnez-moi, je vous en prie, encore votre sommeil à côté de moi, encore la surprise de vous suivre si facilement jusqu'au plaisir – accordez-moi la confiance et la bonne amitié de votre corps : peut-être qu'une nuit, à tâtons, tout doucement, elles m'amèneront enfin jusqu'à vous (p. 1386) »⁴⁵.

La fin du récit fait ressortir le renversement de l'optique traditionnelle, procédé propre à Colette : à la faiblesse et à la lâcheté de l'homme répond la grandeur et la force du personnage féminin⁴⁶.

Nous avons dit plus haut que la place particulière qui revient à *Mitsou* dans l'œuvre colettienne est due – entre autres raisons – à la stratégie narrative qu'adopte la romancière, contredisant les poncifs romanesques de son époque. La structure narrative – voire « affective » – du récit est donnée par l'alternance et le traitement contrasté des formes d'écriture. Du point de vue générique, les trois couches textuelles peuvent s'identifier aisément : chacune contient une histoire minimale, présentée à l'aide des procédés propres au discours adéquat – *Mitsou* est à la fois une comédie, un récit traditionnel et un fragment de roman épistolaire. Or, considéré en soi, aucun de ces trois « genres » n'est véritablement porteur de signification : l'attrait de *Mitsou* réside dans le con-

⁴⁵ Dans son étude, Léo Spitzer compare *Mitsou* aux *Lettres portugaises* et attire l'attention, dans les deux ouvrages, sur le « rôle fonctionnel », « la valeur vitale » de la correspondance. Cf. 1954, p. 94-135 (sur *Mitsou* p. 113-114).

⁴⁶ Or, il serait faux de croire que le Lieutenant demeure un personnage négatif ; en dépit de sa faiblesse, il réussit à gagner la sympathie du lecteur.