



Université Toulouse Jean Jaurès
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et
Communication

Département Lettres modernes, cinéma et occitan

La théâtralité dans *Chéri*, *La Femme cachée* et « *Gigi* » de
Colette

Mémoire de master Lettres

Années 2017-2019

Présenté par :

Charlotte Morand

Directeur de recherche :

Monsieur Jean-Yves Laurichesse

Remerciements :

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de recherche, Monsieur Jean-Yves Laurichesse. Je le remercie de m'avoir encadrée et conseillée au cours de ces années de master.

Je remercie l'équipe pédagogique de l'université Toulouse Jean Jaurès pour la qualité des enseignements.

Je tiens à remercier également ma mère, ma sœur et mes grands-parents pour leurs encouragements.

Enfin, j'adresse mes remerciements à Christine Nicolas, qui a été une lectrice attentive de mon travail. Ses conseils m'ont été précieux.

SOMMAIRE

Introduction générale	6
Première partie. Une esthétique de la représentation : une mise en scène suggérée dans la nouvelle et le roman	
1. La constitution d'un espace de jeu dramatique	15
A. Le lieu comme espace de représentation scénique à l'intérieur de la nouvelle et du roman	16
B. Des objets-personnages	25
C. Un jeu de lumières	35
2. Du théâtre sans paroles dans le récit	45
A. Les habits et les accessoires: des indications significatives sur les personnages	46
B. Le maquillage au cœur de la tragédie	56
C. « Des messages mimo-gestuels ¹ »	58
Conclusion de la première partie	69
Deuxième partie. L'énonciation au cœur d'une esthétique dramatique	
1. Le paradoxe de la diégèse	71
A. La mimésis narrative : l'exclusion quasi-totale du narrateur	72
B. Le refus d'une narration introspective	79
2. Un dialogue efficace dans sa mimésis	88
A. Un langage expressif	89
B. Construction des relations interpersonnelles à travers le dialogue	98
Conclusion de la deuxième partie	106
Troisième partie. La théâtralité comme métaphore du monde	
1. Le théâtre du monde	108
A. Intégration d'une esthétique comique à travers la mimésis et le reflet	108
B. <i>Role playing</i> des personnages : le théâtre dans le théâtre	111
2. Le <i>theatrum mundi</i> comme conception de la vie	122
A. Jeu social et désespoir de la condition de la femme	122
B. L'insupportable absurdité de la vie	135
Conclusion de la troisième partie	138
Conclusion générale	139
Annexes	142
Bibliographie	144

¹ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection «L'Harmattan», 2002, p. 91

Liste des abréviations :

Ch. : *Chéri* (1920), Paris, Le Livre de Poche, 2017

FC. : *La Femme cachée* (1924), Paris, Gallimard, « folio », 2013

G. : « Gigi », *Gigi* (1944), Paris, Le Livre de Poche, 2016

Introduction générale

Sidonie-Gabrielle Colette, née en 1873 et décédée en 1954, est une écrivaine française dont l'œuvre est considérable. Elle se consacre au genre romanesque, mais aussi à celui de la nouvelle. Amoureuse de l'art sous toutes ses formes, elle fait ses débuts dans la presse, dans *La Cocarde*, en tant que critique de théâtre avec son premier mari Willy. Ce monde du spectacle, elle le connaît très bien. Il peut paraître surprenant que Colette n'ait pas réellement écrit de pièces de théâtre puisque celui-ci est présent dans tous les aspects de sa vie. Elle fréquente depuis sa jeunesse également les salons littéraires et musicaux de Paris comme chez Mme de Caillavet, ou encore chez Mme Rachilde, où elle rencontre les grands écrivains de son temps. Dès 1905, elle suit des cours de pantomime et de danse, et elle devient une réelle adepte de la scène tant dans le music-hall que dans la pantomime, et encore dans le théâtre. Elle enchaîne les représentations sur scène et devient même l'actrice protagoniste de ses œuvres adaptées pour le théâtre.

La tentation théâtrale semble pourtant avoir été présente pour Colette car elle a décrit à plusieurs reprises cet univers dans *La Vagabonde* (1910) et *L'Envers du music-hall* (1913). De plus, le roman *Chéri*, par exemple, a d'abord été pensé en tant que pièce de théâtre pour finalement devenir un roman. Si Colette écrit des romans et des nouvelles, ceux-ci sont souvent adaptés au théâtre ou au cinéma, c'est notamment le cas de « Gigi », véritable succès aux États-Unis, avec une adaptation d'Anita Loos en 1951 à Broadway et le début de la fameuse carrière d'Audrey Hepburn, repérée par Colette elle-même, qui endosse le rôle de Gigi. Finalement l'unique pièce de théâtre qu'elle a écrite en 1909, *En Camarades*, ne contient que deux actes et sert de complément à *La Tour du silence* de Collijn. D'ailleurs, elle n'écrira aucune autre pièce de théâtre. Son expérience en tant que dramaturge est donc minimale.

D'un autre côté, s'il n'y pas une véritable base autobiographique revendiquée comme telle chez Colette, nous retrouvons ce qui a été appelé « l'autofiction² », et ainsi un certain

² L'autofiction dans les œuvres de Colette a été étudiée par un certain nombre de critiques dont Stéphanie Michineau dans son essai intitulé *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette* (2008). Elle y étudie l'oscillation de l'écriture de Colette entre l'autobiographie et la fiction. Colette mettrait suffisamment de sa vie dans ses fictions pour en laisser un véritable portrait plus ou moins fidèle à la réalité.

ancrage dans le réel, une partie de biographie et donc d'influence de son monde sur celui de son écriture, dans ses récits tels que les romans de *Claudine* ou de *Sido*. Ainsi, le théâtre qui a tenu une grande place dans sa vie, puisque Colette a été critique, actrice, chercheuse de talent, mime, entre autres, doit avoir influencé, d'une manière ou d'une autre, son écriture, ce qui expliquerait les différentes adaptations théâtrales de ses nouvelles et de ses romans. Un véritable potentiel dramatique semble s'échapper des pages de ses œuvres.

Nous étudierons les œuvres suivantes : *Chéri*, « Gigi » et *La Femme cachée*. *Chéri* est un roman publié en 1920 qui raconte l'histoire d'une demi-mondaine qui approche la cinquantaine, Léa de Lonval, et de Chéri, de son vrai nom Fred Peloux. Ceux-ci entretiennent depuis des années une relation amoureuse, ou du moins sexuelle, qui est perturbée par le mariage de Chéri avec Edmée. Une relation amoureuse, bien que désirée, sera impossible pour le couple à cause de la différence d'âge.

« Gigi » est une longue nouvelle ou un court roman, parue en 1944 dans un recueil du même nom. À nouveau, nous retrouvons le monde des demi-mondaines avec une famille composée notamment de Gigi et de sa grand-mère, Madame Alvarez, dont la principale préoccupation est l'éducation de la jeune fille. Une star de la presse et ami de la famille, Gaston Lachaille, fait sa demande en mariage à la jeune fille qui, après un refus, finit par accepter.

La Femme cachée est un recueil de nouvelles de 1924 dont le thème principal est le ménage. Il s'agit en effet de courtes histoires centrées principalement sur la vie de personnages dans leur intimité. Leur quotidien est marqué par des pulsions sexuelles qui peuvent mener à l'infidélité, mais également par des pulsions de liberté, et de manière plus dramatique, les pulsions peuvent devenir meurtrières.

Une thématique rapproche ces récits de Colette : la peinture fidèle d'une société contemporaine, celle notamment des demi-mondaines de l'Entre-deux-guerres. Du simple fait divers à une histoire d'amour plus élaborée, la représentation des passions au sein d'une famille ou d'un groupe restreint regroupe ces textes. Un souci de réalisme, proche du mouvement littéraire du XIX^e siècle semble être la tradition esthétique recherchée par Colette, ainsi que la question des passions et de la psychologie profonde des personnages qui existent déjà dès le XVIII^e siècle avec l'essor du roman épistolaire. Nous pouvons retrouver

l'influence des romans de Balzac chez Colette à travers une véritable description des mœurs et de la vie quotidienne qui sont présentes dans *Chéri* et « Gigi » notamment. Le roman, ou du moins le récit, serait la forme privilégiée d'une certaine sociologie constatée par Michel Raimond dans son ouvrage *Le Roman depuis la Révolution* :

En raison de la liberté que lui conférait l'absence de toute poétique officielle, il [le roman] était en mesure d'exprimer tout ce que les genres nobles, encombrés de règles et de conventions, laissaient de côté : la peinture des milieux, l'évocation des mœurs du temps, la présentation de personnages proches de la réalité quotidienne. À ce titre, il était lié, plus qu'aucun autre genre, à l'évolution de la société. En même temps, il affirmait sa *puissance* en proposant à ses lecteurs des images de la passion, des représentations du bonheur et du désespoir qui agissaient comme autant de ferments dans la transformation de la sensibilité française³.

S'il ne faut pas oublier des formes théâtrales comme le drame bourgeois et le drame naturaliste qui représentent également des scènes de la vie quotidienne, il est vrai que le roman semble être la forme préférée tant au XVIII^e siècle qu'au XIX^e siècle pour montrer la vie quotidienne dans tous ses aspects et classes sociales, contrairement au drame bourgeois qui, comme son nom l'indique, ne s'intéresse qu'à la bourgeoisie.

Une dimension théâtrale apparaît également dans certains romans réalistes, notamment ceux de Balzac. Cet écrivain s'est même prononcé à ce sujet dans une critique du roman *Samuel Bernard et Jacques Borgarelly* de Rey Rey-Dussueil. D'après les propos d'Elena del Panta, Balzac développe la conception d'un « roman-drame⁴ ». Ainsi, il s'exprime sur le fait que les actions doivent être disposées comme une machine parfaite dans le roman : « Or, écrit Balzac, Rey-Dussueil a “ un défaut capital ” : celui “ de ne pas bien disposer ses machines ” (*SB*, 691) – machines qui sont évidemment de théâtre, invisibles mais capables de produire des effets spectaculaires⁵ ». Il évoque également le fait que les actions doivent produire des effets dramatiques. Ces derniers sont le résultat du bon agencement des différentes scènes et de leurs fonctions. Cette conception du roman-drame est renforcée par le fait que Balzac a lui-même désigné son roman *La Peau de chagrin* (1831) comme « l'héritier naturel du drame ». Dans ce cas particulier, « le roman nous raconte la vie comme représentation et la raconte avec des images de théâtre⁶. » Balzac revendique donc la

³ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013, p.19

⁴ Elena del Panta, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, vol. 5, no. 1, 2004, pp. 101-112 (consulté en ligne le 03 juin 2018 : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-101.htm>)

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

dimension théâtrale dans le roman par la terminologie qu'il emploie dans la théorie romanesque qu'il développe, mais aussi à travers la manière donc il structure sa propre œuvre. En effet, la théâtralité de celle-ci apparaît d'emblée dans le titre *La Comédie humaine* qui est d'ailleurs composée de différentes scènes. On peut finalement aussi relever cette dimension théâtrale à travers l'importance des dialogues⁷. La théâtralité dans les œuvres de Balzac est donc présente sous différents aspects et montre l'influence du théâtre sur le roman.

Une nouvelle question affleure : après l'apogée du roman réaliste au XIX^e siècle, comment Colette renouvelle-t-elle l'écriture réaliste pendant la période de l'Entre-deux-guerres, et de la Seconde Guerre mondiale pour « Gigi », que Michel Raimond dans l'ouvrage d'histoire du roman, *Le Roman depuis la Révolution*, nomme « l'Époque des contestations » ? En effet, avec les progrès techniques et l'apparition de nouveaux média tels que la photographie et le cinéma qui semblent être plus capables de représenter le réel que la littérature, une véritable crise du réalisme a lieu, notamment dans la première moitié du XX^e siècle. Ainsi apparaissent des nouvelles formes romanesques telles que le roman de la condition humaine, puis le roman existentialiste et le Nouveau Roman. Dans le théâtre, une ligne de rupture s'opère avec tous les courants réalistes qui cherchaient et prônaient la mimésis. Le théâtre de l'absurde se débarrasse de la quête de l'illusion du réel.

Michel Raimond explique que Colette, comme la plupart des romanciers, semble rester fidèle au roman bourgeois : « Il y a chez Colette, un curieux accord entre son *univers*, comme on dit, et les goûts du public de 1930 : il a de la sympathie pour ses mauvais garçons, pour l'amour maternel qu'on leur porte, pour la tristesse des passions comblées, pour la fraîcheur des sensations et l'amour des bêtes⁸. » En effet, comme le souligne Michel Raimond, bien que cette vision de l'œuvre de Colette soit assez réductrice, le sujet de Colette ne se détache pas fondamentalement du courant réaliste du siècle précédent. Dans notre corpus, il s'agit toujours de scènes de ménages, de drames du quotidien qui touchent la bourgeoisie, haute ou basse. Ainsi un renouvellement du réalisme n'aurait pas tellement lieu dans le contenu, mais plutôt dans sa forme.

⁷ Agathe Novak-Lechevalier a consacré une thèse à l'étude de la théâtralité dans les romans de Balzac : Agathe Novak-Lechevalier, *La Théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac*, thèse de Doctorat de Lettres, dirigée par Dominique Combe, Paris 3, 2007

⁸ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013, p.252

Si le théâtre, la nouvelle et le roman ne semblent pas être capables individuellement de faire concurrence au cinéma et à la photographie dans la recherche de l'illusion du réel, une alliance des arts pourrait être le renouvellement que Colette recherche. De plus, au lendemain du naturalisme, la croyance réaliste dans le fait que le roman devait fonctionner comme un miroir fidèle de la société est contestée et refusée. Ainsi, le théâtre pourrait faire intrusion dans les genres littéraires que Colette maîtrise, à savoir, le roman et la nouvelle, dans une volonté de rechercher une forme plus adaptée pour représenter le réel, le quotidien et les passions. En effet, l'éclatement des genres et leur porosité a lieu dès le XVIII^e siècle, sous la plume de Diderot. Lisa Mischi, dans son mémoire sur « La théâtralité dans trois œuvres de Milan Kundera : *Risibles Amours*, *La Valse aux adieux* et *La Lenteur* » fait remarquer que dans l'incipit de *Jacques le Fataliste*, ainsi que dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, une porosité des genres s'affirme :

Au xxviii^e siècle, alors que l'héritage aristotélicien domine dans le paysage littéraire français, Diderot proclame la porosité des genres, leur relation de complémentarité. La modernité de l'auteur des *Entretiens* ne concerne pas seulement le genre théâtral, évoqué ici à travers la comédie et la tragédie, mais aussi le genre romanesque. Il entreverrait « un perfectionnement du théâtre par le roman, du roman par le théâtre » selon Roger Kempf⁹.

Cet assemblage des deux genres aurait un but concret, celui, comme évoqué antérieurement, de mieux représenter le réel : « Un tel renouvellement des genres aurait pour conséquence de mieux exprimer le monde moderne autour d'un objet commun, à savoir la société¹⁰. » En effet, dans cette époque de l'Entre-deux-guerres, il ne s'agit pas pour le roman bourgeois de représenter le réel historique, mais plutôt de rechercher l'évasion sans forcément se passer d'une critique de la bourgeoisie. Finalement parler de la bourgeoisie permet d'éviter les sujets gênants de la guerre. Michel Raimond insiste sur le fait que le public recherche l'évasion et refuse « la peinture des tensions qui portent en germe les révolutions de demain ou les guerres d'indépendance d'après demain¹¹ ». C'est ainsi que le roman bourgeois triomphe au début du XX^e siècle : « Ce qui fut le sujet de prédilection du public des années 1930, c'est le conflit

⁹ Lisa Mischi, *La théâtralité dans trois œuvres de Milan Kundera : « Risibles Amours », « La Valse aux adieux » et « La Lenteur »*, mémoire de Master de littérature, dirigé par Bertrand Vibert, Université Stendhal Grenoble Alpes, 2014-2015, p.2 (consulté en ligne le 24 octobre 2018 : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01200491/document>)

¹⁰ *Id.* p3

¹¹ Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013, p.252

entre l'individu et la famille, entre le goût de la vie libre et le poids des traditions¹². » Le roman bourgeois, qui se centre davantage sur l'intimité de la famille, mais aussi sur le portrait de l'individu, permet d'échapper aux thèmes qui dérangent à cette époque. Cependant, ceux-ci seront quand même explorés et appréciés, malgré la tendance du public pour une littérature d'évasion, dans d'autres types de roman tels que ceux de Malraux. Ses romans connaissent beaucoup de succès à cette époque et évoquent la réalité et les conflits historiques contemporains. Nous pouvons citer comme exemple *La Condition humaine* (1933) qui remporte le prix Goncourt. De même, les romans existentialistes évoquent la question de la condition humaine.

D'un autre côté, dans sa thématique, le roman bourgeois rejoint le drame bourgeois. Ainsi, les formes théâtrales du XVIII^e et du XIX^e siècles telles que le drame bourgeois, le drame naturaliste mais aussi le vaudeville et le théâtre de boulevard sont appropriées pour représenter cette société bourgeoise. Ces formes théâtrales avaient recherché l'illusion du réel sur la scène ; le roman et la nouvelle réinvestissent donc ces techniques pour concurrencer les autres médias du XX^e siècle. La porosité des genres permet donc une alliance au service de l'illusion du réel. La théâtralité, qui est souvent comprise comme un procédé d'écriture artificiel, sert en fait ici à faire disparaître l'artifice de l'écriture du roman et de la nouvelle dans une volonté de montrer comme au théâtre, mais aussi au cinéma, plutôt que de raconter. Comme l'explique Genette dans *Figures III*, ces notions viennent du III^e Livre de *La République* de Platon. Celui-ci oppose la diégésis, qui a lieu lorsque le poète parle à la première personne et ne cache pas sa présence dans le récit, à la mimésis qui correspond à la recherche de l'illusion de l'absence du poète. Cette opposition est par la suite reprise par la critique anglosaxonne à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, notamment par Henry James, qui distingue le *showing* (montrer) du *telling* (raconter).

Il s'agira donc d'étudier la théâtralité dans le roman *Chéri*, la longue nouvelle « Gigi » et le recueil de nouvelles *La Femme cachée*. La théâtralité est comprise comme l'apport du théâtre dans les genres de la nouvelle et du roman dans une volonté de mieux représenter le réel et le quotidien. On a souvent tenté de définir cette théâtralité. Nous nous en tiendrons à la comprendre, selon la définition dans l'introduction d'Anne Larue pour son colloque sur

¹² Michel Raimond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013, p.252

Théâtralité et genres littéraires, comme la volonté de « soulign[er] avant tout la conformité d'une œuvre aux exigences fondamentales de la construction théâtrale¹³. » C'est également la définition assez simple que propose le Trésor de la Langue Française en ligne comme la « qualité théâtrale d'une œuvre dramatique ; conformité de cette œuvre aux caractéristiques, aux règles de l'art théâtral¹⁴ ».

Ainsi, Anne Larue, explique que « la théâtralité révèle le théâtre lui-même, dont elle s'attache, indirectement, à définir les caractères. Elle est au théâtre ce que le moule est au moulage : un modèle en creux, mais fidèle, de ses rondes et de ses bosses¹⁵. » La théâtralité renverrait à la structure-même du théâtre, mais de manière encore plus large, c'est aussi tout ce qui pourrait définir et renvoyer à une pièce de théâtre, ses techniques de mise en scène (éclairage, décor, gestualité, etc.) mais aussi le texte lui-même (didascalie, registres comique ou tragique, etc.). Cela rejoint le prolongement de sens que nous propose également le Trésor de la Langue Française qui cite Greimas-Courtés (1979) :

Il est une autre conception, tout aussi exclusive de la théâtralité, selon laquelle relève de la sémiotique théâtrale tout ce qui se passe sur la scène au moment du spectacle, c'est-à-dire tous les langages de manifestation qui concourent à la production du sens, à l'exception du texte verbal lui-même¹⁶.

Cette définition de la théâtralité met en exergue tout ce qui a une *signification* non verbale, qui ne passe pas par un discours direct. Il s'agit en effet de la mise en scène ou de tout ce qui renvoie à une esthétique de la représentation. Par conséquent la théâtralité peut également se trouver en dehors du théâtre, elle n'est pas seulement le théâtre mais elle est ce qui peut s'en détacher et ce que le théâtre peut « exporter » dans d'autres genres.

Ainsi, dans un premier temps, nous étudierons l'esthétique de la représentation qui est suggérée par une mise en scène dans la nouvelle et le roman. Il s'agira de retrouver l'écriture « visuelle » du théâtre présente dans le roman et la nouvelle, tout ce qui ferait donc allusion à une esthétique de la représentation par une certaine mise en scène des personnages comme le suggère Roland Barthes dans sa définition de la théâtralité à propos de Baudelaire :

¹³ Anne, Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p.6

¹⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/théâtralité>, consulté le 28 mars 2018

¹⁵ Anne, Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p.3

¹⁶Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/théâtralité>, consulté le 28 mars 2018

Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur¹⁷.

Dans un deuxième temps, nous verrons le problème de l'énonciation qui serait au cœur d'une esthétique dramatique. Il s'agira de montrer que l'énonciation dans le roman et les nouvelles étudiées est proche de celle du théâtre par une narration neutre, quasiment absente, qui intervient à certains moments spécifiques à la manière d'une didascalie. L'énonciation a davantage une fonction référentielle dans la narration comme au théâtre. C'est en fait à travers les dialogues entre les personnages que se nouent l'histoire et les relations. Dans un dernier et troisième temps, nous envisagerons la théâtralité dans le roman et la nouvelle comme une métaphore appartenant au baroque, le *theatrum mundi*, le monde comme une pièce de théâtre où défilent le comique et le tragique de la vie comme une philosophie existentielle.

¹⁷Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, [En ligne : http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm, consulté le 25 décembre 2017]

Première partie. Une esthétique de la représentation : une mise en scène suggérée dans la nouvelle et le roman

L'aspect le plus remarquable dans une pièce de théâtre est l'esthétique de représentation qui intervient. En effet, une pièce de théâtre *a priori* n'est pas conçue pour être lue mais pour être vue. Ainsi pour qu'il y ait théâtralité dans un roman ou une nouvelle, il faudrait qu'une esthétique de la représentation soit présente. Le texte ferait donc surgir un langage extérieur qui suggérerait une mise en scène. Comme nous avons pu le voir dans l'introduction, cela intervient sur différents plans que Barthes a pu définir en parlant de théâtralité dans les œuvres de Baudelaire¹⁷.

L'esthétique de représentation d'une œuvre non théâtrale se manifeste à travers les différents aspects mentionnés comme la lumière, les objets, mais aussi les gestes, entre autres, et qui sont responsables de faire émerger un aspect visuel au texte. On aurait ainsi l'impression de retrouver une « écriture visuelle » qui appelle à différents sens et qui fait surgir du texte des « images mobiles¹⁸ », comme le rappelle Áron Kibédi Varga. Ce langage extérieur du récit fait intervenir une esthétique de la représentation sans même qu'il y ait besoin d'une mise en scène réelle puisque celle-ci peut parfaitement avoir lieu dans l'imagination du lecteur, un peu comme le principe du « spectacle dans un fauteuil » de Musset dans la première moitié du XIX^e siècle.

Nous étudierons donc dans cette première partie ce langage extérieur qui fait intervenir l'esthétique de la représentation propre au théâtre. Dans un premier temps, nous verrons la constitution d'un espace de jeu dramatique. Ce dernier est essentiel, c'est le lieu par excellence du drame au théâtre. Il doit être limité, décrit avec ses différents objets qui permettront l'interaction des personnages avec ceux-ci, et bien sûr, il doit faire intervenir des jeux de lumières comme sur une véritable scène de théâtre. Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la question du théâtre sans paroles dans le récit. Il s'agira d'étudier les indications significatives, visuelles qui interviennent au théâtre pour nous transmettre un message sur les personnages ou sur leurs relations, que ce soit d'un point de vue

¹⁸ Ákon, Kibédi Varga, « Les paradoxes de la théâtralité », in Larue, Anne, « Théâtralité et genres littéraires », *La Licorne*, Poitiers, 1996, p.23

vestimentaire, ou bien par rapport au maquillage, ou encore par le biais des gestes des personnages et que l'on retrouve dans le roman.

1. La constitution d'un espace de jeu dramatique

Arnaud Rykner, dans l'ouvrage intitulé *La Scène : littérature et arts visuels*, évoque l'idée que la théâtralité dans un roman est présente pour convoquer le regard du lecteur :

A la limite le théâtre sert d'appât : il attire le regard pour obliger à se dégager du cadre proprement textuel. Ce qui compte, c'est dès lors moins l'espace dessiné pour faire surgir la scène que l'appel au visible que permet cet espace¹⁹.

La théâtralité d'un texte fait donc surgir une scène qui peut être comprise comme un mode de représentation, ou bien, tout simplement, comme l'espace où a lieu un jeu de rôles. Arnaud Rykner insiste sur l'importance de cet espace qui permet d'attirer un regard sur le visible. Ce phénomène d'illusion du regard que crée le texte permet la constitution d'un véritable espace de jeu dramatique où tous les éléments qui constituent une scène de théâtre sont présents : d'un côté le lieu, dans les œuvres de Colette, s'assimile à la scène de théâtre tant par sa variété que par sa description ; d'un autre côté, les objets présents sur cette scène n'ont pas qu'une valeur esthétique mais sont entièrement porteurs de sens (« L'Aube ») et peuvent aller jusqu'à prendre le rôle d'authentiques personnages comme dans le vaudeville (*Chéri*). L'objet peut aussi soutenir une esthétique comme le grotesque d'une scène, entendue comme épisode (« Le Portrait »), ainsi que devenir l'objet d'une réflexion sur son temps, à la manière du drame bourgeois. Finalement, l'éclairage permet un jeu de lumière dont le narrateur est le maître ; authentique metteur en scène, celui-ci s'amuse à multiplier les effets de lumière, tantôt pour éclairer partiellement ou totalement un personnage, tantôt pour en faire disparaître d'autres en les plongeant dans le noir. Nous verrons également que l'écriture de Colette se rapproche esthétiquement de celle des dramaturges naturalistes dans son attachement aux sources naturelles de lumière, sans pour autant négliger un effet plus dramatique à certains moments, notamment dans *Chéri*.

¹⁹Arnaud Rykner « Présentation. Du visible au visuel : flux et reflux de la scène », in MATHET, Marie-Thérèse, *La Scène : littérature et arts visuels*, Paris, « L'Harmattan », 2001, p.104

A. Le lieu comme espace de représentation scénique à l'intérieur de la nouvelle et du roman

La critique converge sur la présence d'un espace fonctionnel à l'intérieur du roman, de la nouvelle mais également du théâtre : l'espace renvoie à une fonction particulière à l'intérieur du récit ou de la pièce de théâtre. Cet espace fonctionnel est donc un point de convergence qui transcende les genres. Ainsi, comme le souligne Daniel Grojnowski dans *Lire la Nouvelle*, l'espace référentiel de la nouvelle est un lieu délimité dont le récit décrit le décor. Dans le contexte du théâtre, le mot « scène » vient du latin *scena* qui désigne d'abord le décor de fond. Nous emploierons donc ce mot dans ce sens originel, il ne s'agit pas de la scène comme interaction entre personnages, mais en tant qu'espace scénique au théâtre. Ainsi, au théâtre, si notamment dans le théâtre classique il n'y a qu'un décor unique, le palais à volonté, au fil des siècles, les progrès techniques permettent par la suite de multiplier les décors et de produire des effets de plus en plus sophistiqués et spectaculaires. De même, au XIX^e siècle, la description détaillée des lieux dans le roman se développe à partir de Balzac.

Dans un premier temps, le lieu dans le roman et les nouvelles de Colette ressemble déjà à un espace scénique puisqu'il est extrêmement limité dans le sens où il y a peu de variété. C'est souvent un lieu clos qui ne change pas réellement au fil de la trame. Il est donc propice à une représentation théâtrale qui ne demanderait pas beaucoup de changements de décor. D'ailleurs, l'espace romanesque est souvent délimité. Il renvoie en cela à l'espace matériel de la scène de théâtre puisqu'il est réduit et clos.

Dans l'ouvrage *La Poétique du roman*, Vincent Jouve décrit les différentes fonctions de la description de l'espace dans le roman : la fonction *mimésique* qui recherche l'illusion de réalité, la fonction *mathésique* qui donne un savoir sur le monde, la fonction *sémiosique* qui a une volonté d'éclaircir l'histoire, et la fonction *esthétique* qui se plie aux conventions d'une tradition littéraire. Si l'espace peut regrouper autant de fonctions, c'est qu'il a un rôle très important à l'intérieur d'un récit, il n'est pas simplement décoratif, une simple toile de fond. Ainsi Michel Raimond dans *Le Roman* souligne le fait que « l'espace n'est pas seulement vu par les yeux. C'est un milieu chargé de valeurs qui ne doivent rien à l'évocation des formes et des couleurs²⁰. » Cette remarque est également valable pour le genre de la nouvelle mais aussi

²⁰ Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 2000, p.164

celui du théâtre. L'espace scénique *signifie* et n'a pas qu'une simple valeur esthétique. Pierre Larthomas dans *Le Langage dramatique* insiste également sur cette valeur fondamentale du décor au théâtre qui est sur le même plan significatif que le langage verbal : « Ils sont tous des *signes* et leur caractère commun est qu'ils *signifient*, en même temps que les éléments verbaux²¹. » Pierre Larthomas met en relief l'idée que le décor fonctionne comme un langage dramatique, notamment par l'association de différents éléments : « Le mot *décor* évoque avant tout pour nous un ensemble d'éléments matériels plus ou moins adroitement agencés pour produire un certain effet²². » Ainsi le décor a une influence sur le ton, la façon même de parler des personnages, c'est la théorie de l'influence du milieu sur les personnages développée par le courant réaliste du XIX^e siècle. Le décor n'a pas qu'une valeur esthétique mais aussi une signification plus profonde. Nous retrouvons ainsi cette fonction du décor et même du lieu dans le roman et la nouvelle.

Dans *Chéri*, deux lieux dominant significativement. Ils constituent en grande priorité une alternance entre la chambre de Léa et le salon de Madame Peloux. Ces deux lieux sont symboliques et même allégoriques des deux thématiques principales du roman. La chambre de Léa représente l'intimité, c'est là que les scènes entre Léa et Chéri se déroulent. Dans sa chambre se trouve notamment son « grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé, qui brillait dans l'ombre comme une armure. » (Ch., p.7). Cette description est imagée : le lit est assimilé à une armure. Léa se sert des relations sexuelles comme d'une armure contre les sentiments pour ne pas être blessée, même si au fur et à mesure du roman le lit-armure commence à avoir des failles, il se brise et laisse entrevoir la pénétration des sentiments et également de la douleur dans la vie de Léa. Cette métaphore de l'armure est aussi une façon de démontrer son potentiel de séduction et donc d'essayer d'occulter son vieillissement progressif. L'armure cache le vieillissement. Les failles dans le lit renvoient de ce fait également à sa détérioration physique par ce vieillissement inévitable. Peu après, son lit est décrit comme un « chef-d'œuvre considérable, indestructible, de cuivre, d'acier forgé, dur à l'œil et cruel aux tibias. » (Ch., p.13). Nous retrouvons la même insistance sur le caractère dur des matériaux de ce lit qui rappelle encore une fois les armures. Il s'agit d'un chef-d'œuvre pour Léa car c'est

²¹ Pierre, LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p.107

²²*Ibid.*

la pièce maîtresse de sa chambre, symbole de ses amours. L'armure montre à quel point l'amour est conçu comme une bataille, et par analogie, le lit comme le champ de bataille. Mais cet adjectif « indestructible » est vite mis à l'épreuve, car lorsque le drame commence à pénétrer dans la vie de Léa à cause de la perte de Chéri qui épouse Edmée, ce lit montre des signes de brisure, l'armure se fend et ne protège plus tant que ça : « une encoche de la boiserie gris perle, la marque d'une brutalité de Chéri... » (Ch., p.79). Ainsi non seulement le lit n'est plus indestructible, mais il devient personnalisé, il porte la marque de Chéri. Le lit n'est plus un champ de bataille, mais le souvenir d'un véritable amour perdu. Dans la scène finale de séparation, le lit est encore un vestige de leurs ébats amoureux, d'une tendresse assouvie : « une nappe de lumière rose couvrit le grand lit, accusant les reliefs des dentelles, creusant des vallons d'ombre entre les capitons dodus d'un couvre-pieds gonflé de duvet. Chéri, étendu, reconnaissait le champ de son repos et de ses jeux voluptueux. » (Ch., p.165). L'accent est mis dès la première scène jusqu'à la scène finale sur ce lit, d'abord comme un lit indestructible, qui sert d'armure, puis comme une douleur personnelle, le regret d'un amour passé, un souvenir de ce qui a été et ne sera plus. D'ailleurs le contraste s'élargit. La chambre de Léa est décrite à la manière d'une didascalie à la première scène puisque nous retrouvons une phrase nominale et une énumération des différents éléments qui constituent la chambre : « la chambre rose, gaie, trop parée et d'un luxe daté, dentelles doubles aux fenêtres, faille feuille-de-rose aux murs, bois dorés, lumières électriques voilées de rose et de blanc, et meubles anciens tendus de soies modernes. » (Ch., p.13). Cette chambre est notamment caractérisée par son luxe qui rappelle la jouissance. Par exemple, l'accent est mis sur la couleur rose qui est douce, apaisante et qui rappelle les joies d'un amour apaisé, d'autant plus que dans cette première scène les vêtements de Chéri se trouvent un peu partout dans un « chaud désordre masculin ». (Ch., p.11). Mais lorsque Chéri lui annonce leur rupture, Léa répond qu'elle va refaire sa décoration, c'est ce qu'elle fera d'ailleurs dans *La Fin de Chéri*. La chambre étant trop marquée par son histoire avec Chéri, la re-décorer permet d'essayer d'éliminer ce personnage de son cœur, de sa tête, de son intimité, de sa vie.

Les fenêtres de la chambre de Léa font également partie du potentiel théâtral. Elles servent, dans le décor, pour des vues de l'intérieur vers l'extérieur : dans la dernière scène Léa regarde Chéri partir depuis sa fenêtre, mais aussi pour des vues de l'extérieur vers l'intérieur : Chéri épie le retour de Léa en regardant vers sa fenêtre. Ainsi s'installe un jeu dramatique par

la présence de la fenêtre que nous retrouvons au théâtre avec le « hors-scène ». Il s'agit d'un espace supposé, éventuellement décrit par le personnage, où peuvent se passer des événements importants, mais que ne voit pas le spectateur. Carmen Boustani dans *L'Écriture-corps chez Colette* explique que « la fenêtre semble être une métaphore de l'exode et l'errance pour celle qui cherche à s'évader²³. » Cette citation est très illustratrice d'une de ses fonctions. Ainsi lorsque Chéri annonce à Léa leur rupture, cette dernière regarde par la fenêtre la pluie tomber. Si cette nouvelle ne suscite aucune émotion apparente chez Léa, peut-être cherche-t-elle à s'évader par le biais de la fenêtre. La fenêtre permet également un jeu de lumière, que nous verrons plus tard, mais qui donne une certaine ambiance intimiste par les rideaux. Cette ambiance intimiste, selon Carmen Boustani, « ram[ène] immédiatement à la chambre, à l'amour, au moi²⁴. » Ainsi pour l'auteur, « l'ambiance intime d'une fenêtre soulignée par les dentelles doubles, ornées de broderies, évoque les heures de grande volupté qui lient Léa et Chéri dans ce lit “de cuivre, d'acier forgé, dur à l'oreille et cruel aux tibias²⁵”. » Ce lieu est d'autant plus symbolique que le roman s'ouvre et se ferme dans la chambre de Léa, la boucle est bouclée et montre l'évolution des personnages.

L'autre lieu qui domine est le salon de Madame Peloux. Ce lieu a une fonction bien différente, il renvoie au lieu de rencontre avec les autres demi-mondaines, le lieu du spectacle, là où on se donne à voir. On y joue aux cartes mais on s'y adonne aussi à des séances de commérages. Le salon peut évoquer d'une certaine manière les salons des XVII^e-XVIII^e siècles qui réunissaient les grands écrivains et figures importantes de son temps et l'où on cultivait l'art de la conversation. Cependant, il y a un détournement de cet usage du salon puisqu'il devient le lieu des commentaires au sujet des amours de Chéri notamment.

D'autres lieux sont également évoqués comme la maison de Léa en Normandie, la maison à Neuilly de Chéri et d'Edmée, quelques rues de Paris qui conduisent jusqu'à la maison de Léa, un restaurant, l'hôtel Morris. Nous remarquerons qu'il s'agit notamment, encore une fois, de lieux clos. Ainsi Mari McCarty dans son article « The Theatre as Literary Model : Role Playing in *Chéri* and *The Last of Chéri* » souligne que ces espaces clos

²³ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, p.119

²⁴ *Id.* p.120

²⁵ *Ibid.*

rappellent les limites d'un espace scénique. La théâtralité apparaît dans ces espaces délimités, comme s'il s'agissait d'une véritable scène. À cela nous pouvons ajouter que ces espaces clos marquent un véritable repli sur l'intimité des personnages dans son sens d'intériorité, mais également d'un monde réduit, les personnages sont des intimes qui représentent un cercle d'amitié restreint, celui des demi-mondaines.

Dans le cas de la nouvelle, Daniel Grojnowski rappelle dans son ouvrage *Lire la Nouvelle* que même si l'espace est signifiant, il a une signification moins importante que dans le roman par le fait qu'il s'agit d'un univers complètement resserré et pas toujours décrit par la limitation de son nombre de pages. Cependant, *Gigi* est une nouvelle assez longue et peut même faire penser à un court roman. Par conséquent le lieu semble prendre également une place importante comme dans un roman plutôt qu'une nouvelle. Ainsi, comme dans le cas de *Chéri*, le lieu est propice à une représentation théâtrale à n'importe quelle époque par son unicité. En effet le lieu principal où se déroule l'action est le salon de la maison de Madame Alvarez, la grand-mère de Gigi. Un seul autre lieu est mentionné, mais c'est un passage très court, chez la tante Alicia de Gigi. Le lieu est donc condensé dans ce salon où se déroulent les différentes conversations entre les personnages. La description de cette salle est succincte et est opérée à travers le regard de Gaston. Il s'agit donc d'un regard extérieur puisque contrairement à Gigi, Madame Alvarez ou encore Andrée, il n'habite pas dans cette maison. Ce regard extérieur peut être donc assimilé à celui du lecteur-récepteur :

Le pauvre Gaston l'écoutait en buvant sa camomille brûlante. Il y goûtait autant de réconfort qu'à regarder la rosace enfumée de la suspension «mise à l'électricité», mais fidèle à sa vaste cloche vert nil. Le contenu d'une corbeille à ouvrage se déversait à demi sur la table à manger, où Gilberte oubliait ses cahiers. Au-dessus du piano droit, un agrandissement photographique d'après Gilberte, âgée de huit mois, faisait pendant au portrait à l'huile d'Andrée, dans un rôle de *Si j'étais roi*... Un désordre sans vilénie, un rai de soleil printanier dans la guipure des rideaux, une chaleur rampante venue de la salamandre entretenue à petit feu, agissaient comme autant de philtres sur les nerfs de l'homme riche, solitaire et trompé. (G., p.35)

Dans cette description nous comprenons que le salon est également la salle à manger, ce qui nous est confirmé plus tard (p.48), lorsqu'on apprend également que cette salle sert de chambre à Madame Alvarez qui « dormait dans la salle à manger-salon, sur le divan praticable ». Cette pièce, quasiment unique, cumule donc toutes les fonctions à la manière du palais à volonté. Une économie du lieu est mise en place et est soulignée. L'accent mis sur un apparent désordre témoigne des activités quotidiennes des autres. Par exemple, les cahiers de Gilberte qui indiquent qu'elle fait ses devoirs et reçoit une éducation, mais aussi la corbeille à

ouvrage pour l'activité de la couture, le piano, etc. Ces objets sont le reflet de la classe sociale à laquelle les personnages appartiennent, notamment le piano qui renvoie à l'éducation bourgeoise que reçoit Gigi. En effet, cela fait partie des qualités que doit posséder une jeune fille dans le milieu bourgeois. Nous pouvons retrouver une illustration de cela dans beaucoup de romans réalistes du XIX^e siècle qui évoquent les mœurs de son temps. Par exemple, nous pouvons citer un passage de *Pot-Bouille* (1882) de Zola où Madame Josserand incite sa fille Berthe à jouer du piano devant Octave, le but étant de l'impressionner et de le pousser au mariage. Le salon témoigne des progrès techniques de son temps qui étaient notamment accessibles aux plus riches : nous retrouvons ainsi l'électricité et également la photographie de Gilberte. Cependant une ambiguïté demeure et rappelle que Madame Alvarez ne fait pas complètement partie de la haute bourgeoisie. En effet, elle fait preuve d'un certain conservatisme avec le portrait à l'huile. Colette use d'une certaine ironie en faisant référence à cette tradition des portraits dans les maisons qui, comme le rappelle Fabienne Bercegol, était utilisée notamment dans les demeures des nobles lesquelles possédaient une galerie de portraits de famille. Cela donnait à voir le prestige social, la richesse, ainsi que la longue lignée des ancêtres. De plus, il n'y a que deux portraits, celui de Gigi bébé et celui de sa mère dans un rôle de l'opéra-comique *Si j'étais roi*, ce qui est d'autant plus ridicule. Ce procédé ironique vise à se moquer de cette famille qui cherche à grandir dans l'échelle sociale par le biais des apparences. C'est ce que suggère la scène d'exposition dans laquelle Madame Alvarez soigne les habits de Gigi, il n'y a en réalité ni prestige, ni indignité, mais une sorte d'entre-deux. Cela est également suggéré par ce mélange de progrès technique et de conservatisme.

Les portraits montrent également que cette salle est personnalisée. La description du lieu a pour but de multiplier les effets de réel plutôt que d'avoir une simple valeur esthétique. A contrario, Daniel Grojnowski suggère que « le “ réalisme ” de la nouvelle résulte moins d'une esthétique qui multiplie les “ effets de réel ” que de la nécessité d'affirmer la cohérence de l'histoire construite en quelques épisodes²⁶. » Nous retrouvons donc la volonté de créer un univers cohérent. D'un autre côté, cette esthétique de la nouvelle rappelle le drame bourgeois du XVIII^e siècle dans lequel il y a un véritable souci de « réalisme » ou plutôt de vraisemblance, en faisant en sorte que le spectateur croit à la réalité de ce qui se passe sur

²⁶ Daniel Grojnowski, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p.82

scène. Cette esthétique du drame bourgeois est d'autant plus présente dans « Gigi » que ce qui est donné à voir est une famille de demi-mondaines qui voudrait accéder au rang social de la haute bourgeoisie et s'élever dans l'échelle sociale. Il existe également une tonalité intimiste voulue par l'auteure et qu'elle suggère par la lumière du soleil qui s'infiltré à travers les rideaux, mais aussi par la cloche et le poêle qui chauffe. La lumière contribue à symboliser une intimité, celle de la maison bourgeoise et d'un monde bourgeois resserré sur lui-même. Ainsi l'habitation de Madame Alvarez s'apparente fortement au décor du drame bourgeois comme le souligne Marie-Claude Hubert dans son ouvrage *Le Théâtre* : « Dans le drame, le décor permet de créer l'*atmosphère intimiste* d'une maison bourgeoise²⁷. » Dans le théâtre, elle rappelle que le décor devient un signe qui donne des informations sur les personnages. Dans le drame bourgeois ces informations sont notamment en rapport avec leur statut social qui est au cœur de ce type de pièce de théâtre. C'est d'autant plus vrai dans cette nouvelle dont l'enjeu est l'ascension sociale. D'un autre côté, Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell* évoque le symbolisme du lieu qui serait le reflet du drame : « Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décomplèterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire²⁸. » Ainsi, ce lieu clos décrit dans *Gigi*, resserré sur lui-même, étouffant même pour Gaston, pourrait expliquer la fin surprenante de la nouvelle. Si Gigi ne semble pas vouloir accepter dans un premier temps la proposition de mariage de Gaston, elle finit par le faire. Mais quelle autre possibilité avait-elle lorsqu'elle est prisonnière dans sa propre maison et qu'elle est avide de voir le monde ?

La salle à manger-salon de Madame Alvarez a une véritable valeur théâtrale parce qu'elle domine toute la pièce et sert de véritable palais à volonté ; d'autant plus que c'est un espace clos qui rappelle un espace scénique, comme nous l'avons vu pour les espaces de *Chéri*, mais aussi par sa proximité avec la scène du drame bourgeois qui est dans la recherche d'une certaine vraisemblance.

²⁷ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 1988, p.115

²⁸ Victor Hugo, *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23] - Théâtre, tome I, p. 27, consulté en ligne le 20 avril 2019 : https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Préface

Dans *La Femme cachée*, les nouvelles ne s'attardent pas tellement sur la description des lieux car le format de la nouvelle ne s'y prête pas. D'ailleurs, nous remarquerons que les lieux se répètent dans le recueil et sont souvent uniques au sein d'une même nouvelle, ce qui privilégie encore le palais à volonté pour une représentation sur scène. Deux types de lieux s'opposent : les lieux clos qui se déroulent à l'intérieur et les lieux ouverts, à l'extérieur.

Les univers clos dominent ; nous retrouvons ainsi des bals, mais surtout des maisons conjugales de manière assez générale, puis des chambres à coucher, mais également l'intérieur d'une boutique, un restaurant, un salon de thé. Ces lieux clos semblent se conjuguer les uns aux autres au point même de se ressembler. L'endroit clos est connoté assez négativement dans le recueil, c'est le lieu du grotesque (« La Main », « Le Juge »), mais surtout c'est le lieu où se déploient les pulsions réfrénées qui peuvent aller de l'infidélité (« L'Aube », « Un soir »), jusqu'au vol (« Le Cambrioleur ») et aboutir au crime (« L'Assassin »). La maison ou la chambre conjugale renferment à chaque fois le drame qui est souvent en relation avec le couple, c'est là où sont exposées et mises à nu les « moisissures de la vie conjugale » (« Secrets », FC., p.151).

Le lieu ouvert à l'extérieur est le lieu de la rencontre, comme celle entre deux personnages, mais il est moins exploité. On aurait pu penser qu'il s'opposerait symboliquement au lieu clos, mais ce n'est pas le cas. Si les pulsions sont toujours plus ou moins réfrénées, nous pouvons remarquer qu'elles commencent à déborder. C'est le cas notamment dans « Le Renard ». Dans cette nouvelle, un homme qui promène son renard rencontre l'homme aux poules. Au bout de plusieurs rencontres, le renard essaye de manger les poules. Les pulsions animales ressurgissent, malgré le besoin de se maîtriser. La nouvelle nous montre que la nature-même du renard le pousse à vouloir tuer les poules. Il y a une forme d'impossibilité à éviter les pulsions animales. Ainsi, dans « Le Conseil », cette pulsion ira à son terme. Par un quiproquo, un homme, M. Mestre s'occupe de ses fleurs près de chez lui. S'il vit dans une maison modeste avec sa femme, « autour d'elle, des villas de riches avaient poussé, chalets normands, “ folies ” Louis XVI, cubes modernes fardés de rouge chinois ou de bleu d'Égypte. » (FC., p.108). M. Mestre s'amuse à donner des noms aux maisons selon leur aspect extérieur, comme si celui-ci contenait le secret de l'intimité intérieure :

Soigneux de son ignorance, il aimait les conjectures : il nommait telle chaumière, aveuglée par sa chevelure de bignonier, « l'Amour coupable », telle tourelle couleur de sang séché « le Supplice japonais ». Une correcte construction blanche, à rideaux de soie jaune, s'appelait « La Famille heureuse »,

et M. Mestre, épanoui de douce ironie devant une sorte de bonbon rose et bleu, en ciment, marbre, bois des îles, l'avait baptisé « Première aventure ». (FC., p.108-109).

Les maisons sont humanisées et leur aspect renvoie à un état ou à un statut. Cependant c'est finalement cette forme de préjugé qui va entraîner le fatidique quiproquo. Il voit un jeune homme sortir de chez lui, « une maisonnette à un étage, large, étalée à l'aise dans son jardin, et qu'il appelait “ la Poule couveuse ”. » (FC., p.109). Avec ce nom ironique qu'il lui attribue, il imagine naturellement une maison familiale. Il se dit que le jeune homme veut fuguer de chez ses parents après une dispute, qu'il regretterait cependant d'être sorti mais que son orgueil de jeune l'empêcherait de rentrer. Il lui conseille de suivre « l'impulsion qui vous forçait à retourner en arrière » (FC., p.111). Le jeune homme suit son conseil, rentre chez lui et tue sa femme. Sa pulsion était en fait meurtrière et s'accomplit, encore une fois, dans l'intimité, à l'abri des regards, dans la maison conjugale. Contrairement à la remarque que fait Michel Raimond dans *Le Roman*, au sujet des différents auteurs qui opposent la sécurité de la chambre à l'inhospitalité du dehors, en prenant comme exemple *La Vagabonde* de Colette, ici la chambre comme l'extérieur sont des endroits inhospitaliers, où s'expriment les pulsions, l'infidélité, le crime, la violence. La libération des pulsions peut soit avoir lieu dans l'intimité du lieu clos ou bien être exposée dans un cadre naturel qui rappelle l'animalité, les pulsions primitives.

Une autre opposition peut être mise en relief : nous retrouvons des endroits de la ville qui s'opposent aux lieux de la campagne. Le plus souvent, le lieu de la ville renvoie à des pulsions meurtrières, comme le lieu clos, c'est le cas notamment dans « L'Omelette » dans laquelle Pierre Lasnier réfléchit à voix haute, une fois à la campagne, sur le fait qu'il aurait pu laisser vivre sa victime. Cependant la ville l'en aurait empêché : « – J'aurais aussi bien pu la laisser vivre, cette petite. Mais, à Paris, on est si nerveux... » (FC., p.73). Ainsi l'homme criminel part à la campagne pour fuir les représailles de la police, mais c'est aussi un lieu d'apaisement, de réflexion. Nous retrouvons le même schéma dans « L'Assassin » : l'homme, après avoir assassiné, part en banlieue. Si le chaos de la ville conduit au meurtre, la campagne ou la banlieue semblent être les lieux propices à l'apaisement. Par opposition, la campagne sert de refuge également pour refaire sa vie, un lieu où s'échapper après un mauvais mariage comme dans « La Trouvaille ». Mais ici le somptueux gîte, qui fait l'envie de ses amies, finit par la renvoyer de la même manière à sa solitude. C'est également le cas dans « L'Aube » qui serait son pendant. L'homme, abandonné, essaye de trouver du réconfort partant à la

campagne, mais les souvenirs le hantent et les bruits de la campagne l'empêchent de dormir et accentuent son isolement.

La campagne est en fait un lieu de transparence et également de libération pour les meurtriers dans un sens purement physique, mais surtout sexuel. Par exemple, dans « Un soir » la femme entretient une relation infidèle dans sa maison de campagne avec le secrétaire de son mari. La campagne renvoie ainsi à la jouissance. La nature n'est cependant pas si positive que cela : « L'Impasse » montre bien que la campagne est le lieu « où la nature entière couve une tragédie » (FC., p.48). En effet, si la femme semble être libérée sexuellement dans « Un soir » et « L'Impasse », l'amant est qualifié de « ravisseur » (FC., p. 48). Finalement la crainte est de devenir celui qui est trompé. La libération de la femme entraîne un enfermement de l'homme dans ses passions qui peut être soit trompé, soit abandonné. Quand ce n'est pas le cas il devient lui-même le ravisseur. De la même manière cette libération à la campagne est présente dans *Chéri*. La liaison sexuelle des deux amants, Léa et Chéri, prend naissance dans un cadre champêtre dans la maison de vacances de Léa en Normandie. C'est un lieu idéal puisqu'il permet également d'échapper aux regards indiscrets et aux rumeurs des demi-mondaines de Paris.

B. Des objets-personnages

Dans la pièce de théâtre, l'objet occupe une place primordiale. Non seulement il a une valeur esthétique reconnue puisqu'il fait partie de la *décoration* de la mise en scène, mais il est également porteur de sens jusqu'à pouvoir prendre le statut d'un véritable personnage muet. Hélène Catsiapis explique même que l'objet serait l'essence de la théâtralité:

L'objet symbolise l'essence même du théâtre. Il est la théâtralité. C'est lui qui économise le narratif propre à d'autres genres littéraires. L'objet théâtral peut, à lui seul, épargner toutes les longues descriptions du roman ainsi que les évocations somptueuses de l'épopée, ou les brèves allusions propres aux poèmes intimistes²⁹.

Nous pouvons retrouver cette importance de l'objet notamment dans le vaudeville, comme dans les pièces de Feydeau. Par exemple, dans *Un Fil à la patte* (1894), les objets participent à nouer et à dénouer les différentes liaisons amoureuses par des quiproquos: nous

²⁹ Hélène Catsiapis, « Les objets au théâtre », *Communication et langages*, n°43, 1979, pp. 59-78 (consulté en ligne le 02 juin 2018: https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1979_num_43_1_1316)

pouvons citer de manière non exhaustive la carte de visite de Bouzin, le bouquet anonyme et la bague du Général Irriga offerte à Lucette.

Nous pouvons constater ce même traitement des objets dans les œuvres de Colette étudiées dans ce mémoire: les objets qui apparaissent dans la nouvelle et le roman semblent avoir un véritable potentiel théâtral. Leur description et leur présence constituent à la fois des didascalies qui ont une fonction esthétique de représentation envisageable, ils font partie de l'aspect visuel du texte, mais ils soutiennent également le dialogue et deviennent des véritables personnages de la scène.

Dans certaines nouvelles de *La Femme cachée*, l'objet apparaît comme interdépendant de l'intrigue, il est l'objet-même du dialogue autour duquel s'organise et se construit celui-ci comme dans des pièces de théâtre telles que *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* de Musset (1845). C'est le cas dans la nouvelle « Le Portrait » dans laquelle le tableau lui-même contient tout le drame de l'intrigue. L'humidité dégrade le portrait d'un homme dont Lily et Alice sont éprises, et cette dégradation donne au visage un aspect vieilli et ridé, ainsi qu'une barbe blanche. C'est pourquoi les deux femmes, horrifiées, décident de s'en débarrasser. Le grotesque du vieillissement du portrait de l'homme désiré confère un effet comique à la scène puisque l'objet devient un personnage dédaigné, d'autant plus qu'il est la représentation d'un homme. La scène joue sur le double sens de se débarrasser d'un homme comme d'un objet, surtout qu'à la fin, l'objet n'est plus qualifié de « portrait » mais de « grand homme » (FC., p. 129) par le biais de la métonymie, et qu'en s'en débarrassant Lily le dédaigne en désignant le portrait comme s'il s'agissait encore une fois de l'homme lui-même par l'appellation « Pauvre vieux ! » (FC., p.129). L'objet et l'humain se confondent jusqu'à renfermer un véritable potentiel théâtral. L'objet, par son association à l'homme, devient également le moteur du registre comique de la nouvelle.

Dans « Le Bracelet » nous retrouvons le même schéma. Madame Angelier reçoit des cadeaux de la part de son mari tous les ans, pour leur anniversaire. Le mari tente de se surpasser d'année en année. Mais le diamant, pierre précieuse par excellence, est finalement rejeté au profit d'un souvenir d'enfance d'une verroterie bleue que Madame Angelier avait et qui se brisa à ses 40 ans. Elle se met donc à la chercher scrupuleusement jusqu'à la trouver. Cependant elle en est déçue puisqu'elle n'en ressent plus la même émotion que dans son

enfance. Ainsi l'objet, le bracelet, constitue le fil conducteur de cette histoire, il est le sujet de la nouvelle autour duquel elle se construit. D'un autre côté, l'objet contient également une émotion, il fait penser à la madeleine de Proust. Il se confond d'autant plus avec un personnage qu'il remplace la présence d'un mari absent dans le cas du diamant : François Angelier, en déplacement, envoie un cadeau d'anniversaire en substitution de sa présence. L'objet renvoie à son personnage et il est quasiment assimilé à ce personnage. Ainsi les émotions que projette Madame Angelier sur l'objet coïncident avec ses sentiments envers son mari. Elle ne croit pas véritablement l'aimer comme le souligne sa façon de l'appeler : « Elle l'appelait, dans le secret d'elle-même, “ pauvre François ”, parce qu'elle se croyait coupable de ne pas l'aimer assez » (FC, p.164). Cette lassitude d'un long mariage est projetée sur le cadeau, quelques lignes plus tard : « Puis elle laissa retomber sa main et s'avoua que le bijou tout neuf la lassait déjà. » La recherche du bracelet de verre bleu est une tentative de renouer avec un passé achevé et qui est donc irretrouvable comme le montre la déception de ne point ressentir la même émotion que dans son enfance ; c'est une madeleine de Proust qui s'avère ne pas être efficace. Madame Angelier est forcée de se confronter au présent :

Résignée, M^{me} Angelier connut ainsi son âge véritable et mesura la plaine infinie par-delà laquelle errait, inaccessible, un être à jamais détaché d'elle, étranger, détourné d'elle, libre et rebelle même à l'injonction du souvenir : une petite fille de dix ans qui portait au poignet un bracelet de verre bleu. (FC., p.167).

Comme le diamant qui représentait le mari, le bracelet de verre bleu est personnifié et renvoie à cette petite fille du passé, Madame Angelier à 10 ans.

L'objet a souvent cette fonction de renvoyer à un personnage ou de se substituer à lui dans l'écriture de Colette : le diamant remplace le mari absent et le bracelet de verre bleu évoque la petite de fille de dix ans qui n'existe plus. Ainsi dans « L'Aube » l'absence et la disparition des objets indiquent la disparition également de la femme qui a quitté son mari et qui est partie avec un autre. L'objet sert de miroir au personnage auquel il renvoie à la manière d'une synecdoque. Il a d'autant plus un potentiel tragi-comique que la disparition des objets est remarquée par le mari qui en reproche comiquement l'absence à son valet, comme si c'était la faute de celui-ci et non de la femme qui l'a quitté :

« Enfin, ces faux cols, quoi, on ne les a pas mangés! Et ne me dites pas que je n'ai plus de savon en bâton pour la barbe, il y en avait deux tubes, là, dans la petite armoire de la salle de bains! Vous n'allez pas me faire croire que c'est parce que Madame n'est pas là que je n'ai plus de savon à barbe ! » (FC., p.21).

Comme au théâtre, l'absence de l'objet est exprimée par le personnage, elle n'est pas qu'indiquée par le narrateur comme on aurait pu s'y attendre dans une nouvelle et dans un roman. Le dialogue permet d'exprimer les émotions du personnage sur l'absence des objets qui signifie l'abandon de l'épouse, et de superposer à cela un effet comique de parole par l'indignation de l'homme. L'objet *signifie* dans l'écriture de Colette comme au théâtre, il est tantôt le support d'un dialogue, tantôt l'objet du drame, dans ce cas la femme qui a quitté son mari. De plus il peut être le moteur d'un effet comique, tragique et même, comme dans ce cas, tragi-comique.

Un autre cas possible est celui de la nouvelle « Le Paysage » dans laquelle l'objet permet d'exprimer mieux que les mots l'intériorité du personnage. Ici l'objet ne renvoie pas à un personnage extérieur, mais au personnage focalisateur. Celui-ci veut mourir et il réfléchit à voix haute à ce qu'il laisse derrière lui. Dans ses divagations, il finit par décider de peindre un tableau pour ainsi laisser une trace après sa mort : « “ [...] Je vois en moi ce paysage qui ressemble à ma vie, qui explique pourquoi je meurs... ” » (FC., p.134). Mais ce paysage, qui devait représenter sa vie, se met très vite à le représenter lui à la manière d'un autoportrait. C'est d'abord le narrateur qui l'envisage en évoquant son intériorité : « A peine s'arrêtait-il pour contempler au-dedans de lui-même son modèle » (FC., p.134). Peu après, le personnage confirme cela en évoquant le tableau : « Mon portrait me ressemble » (FC., p.134). En effet, ce tableau pourrait être qualifié de paysage-état d'âme, une représentation picturale ce que l'on ne peut pas voir à l'extérieur, c'est-à-dire les émotions intériorisées du personnage. Le paysage renvoie ainsi à l'intériorité du personnage qui est déjà exprimée directement par la visibilité de ses pensées au discours direct, puis par le paysage. L'auteure multiplie les stratégies théâtrales pour donner à voir et à entendre la souffrance du personnage qui est enfouie dans son intériorité ; il ne se limite pas simplement à les décrire. La souffrance, sentiment ou émotion difficilement expliqués, est rendue visible par le biais de ce paysage, pluvieux, mort, triste, composé d'un seul arbre nu. Ce dernier pourrait peut-être indiquer un sentiment de solitude. Finalement, il dessine sur cet arbre un oiseau, puis « une fleur encore rudimentaire, qui hissait, hors du marais, son visage de pétales souffreteux et obstiné. » (FC., p.136). Avec cela le peintre finit par s'endormir, le suicide est un échec. La fleur représenterait en cela une lueur d'espoir qui naît dans le cœur du personnage. Ce tableau finit

donc bien par devenir le personnage, ou du moins son intériorité à la manière d'une application concrète du « jardin secret », d'autant plus que la fleur est dotée d'un visage, elle est personnifiée.

Ce qui est assez surprenant dans les nouvelles de *La Femme cachée*, c'est que comme « Gigi » ou bien *Chéri*, l'objet est éponyme. Le titre thématique donne une importance capitale à l'objet comme au personnage qui sont situés sur le même plan, comme si finalement l'objet avait un potentiel héroïque, d'autant plus que le paysage, dans la nouvelle du même nom, renvoie au personnage principal lui-même. D'ailleurs Marie-Claude Hubert associe dans son ouvrage *Le Théâtre* l'espace mais également l'objet « comme un personnage muet, à la fois témoins et reflet du drame³⁰ ».

Dans ces trois cas, l'objet, c'est-à-dire le portrait, le bracelet et le paysage, constitue le reflet du drame. Cependant dans *Chéri*, l'objet peut être assimilé à un véritable personnage extérieur, il est un personnage à part entière et ne renvoie pas à un autre préexistant comme dans les cas antérieurs. C'est un personnage muet, mais également porteur de sens et qui devient la trace d'un vécu. Ainsi comme le souligne Jacques Dupont dans *Colette*, le lit de Léa symbolise « la fortune acquise, conquise au lit³¹ ». Comme au théâtre, et plus précisément même dans le vaudeville, l'objet est symbolique, il *signifie*. Le lit de Léa à plusieurs reprises est décrit comme la pièce magistrale de sa chambre, il incarne le désir et porte des cicatrices de ce désir sexuel assouvi : « une encoche de la boiserie gris perle, la marque d'une brutalité de Chéri... » (Ch., p.79). Le lit prend une dimension quasi-humaine, c'est un témoin silencieux des ébats amoureux de Léa et de Chéri dont il contient la trace visible.

Le miroir comporte un potentiel dramatique à lui seul. Il peut exprimer la tentation d'un soliloque, de l'expression de sentiments, de pensées. Finalement, le miroir est un objet théâtral qui permet de justifier la vraisemblance d'un monologue. Ainsi le personnage parle seul, non parce qu'il est fou, mais parce qu'il s'exprime en s'adressant à lui-même. Carmen Boustani, dans son ouvrage *L'Écriture-corps chez Colette*, remarque que le miroir ne fait pas uniquement partie du décor :

³⁰ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Collin, collection « cursus », 1988, p.121

³¹ Jacques Dupont, *Colette*, Paris, Hachette, « Portraits littéraires », 1995, p.32.

C'est un point névralgique où se rencontrent les courants inconscients qui parcourent le texte. Tous les miroirs se renvoient les uns aux autres, créant un lieu intérieur qui débouche sur la représentation. Ils renvoient à toutes sortes de surfaces réfléchies : celle des soliloques, de l'écriture à la première personne, et même des ameublements³².

Pour Carmen Boustani évoque le miroir qui serait comme un puits vers l'intériorité des personnages, un peu comme le tableau dans « Le Paysage » de *La Femme cachée*. En effet dans *Chéri* les miroirs parcourent le texte et se renvoient les uns aux autres par une thématique qui traverse le roman et rappelle la pression tragique qui pèse sur le couple amoureux. D'abord, Léa, devant un miroir, juge son aspect physique à voix haute (p.12). Ce passage situé au début permet d'explicitier la problématique de la relation, c'est-à-dire son vieillissement apparent par rapport à Chéri. Les pensées du personnage, comme au théâtre, sont exprimées à voix haute, sans l'intermédiaire d'un narrateur omniscient. Le miroir permet de créer par le soliloque « une mise en scène théâtrale de la parole et du gestuel³³ ». Plus tard, le miroir est évoqué comme décoration de la maison de Léa (p.18). Cependant ces miroirs qui saturent l'espace personnel de Léa rappellent encore une fois l'importance de son physique qui est le véritable enjeu : nous retrouvons ainsi un premier miroir à la page 17, puis, à la page 18, dans la salle à manger des « grandes glaces Louis XVI », et quelques lignes plus tard, encore des « miroirs, et de massives pièces d'argenterie ». Ces miroirs et pièces d'argenterie vont lui servir à surveiller à tout moment son aspect qui ne sera quasiment jamais négligé, d'où l'importance de tenir ces objets propres pour mieux en recevoir son reflet. Ainsi, Léa « appel[e] le valet de chambre Émile pour lui montrer, sur un miroir, une buée bleue. » (p.17). Puis, le miroir permet d'exprimer à voix haute ce que Léa pense, elle chantonne devant son miroir, heureuse d'avoir obtenu l'aveu de Chéri qu'il aura toujours besoin d'elle (p.65). Elle n'exprime ce qu'elle voudrait lui dire que devant son miroir : « Elle prolongea sa chanson avec complaisance devant un miroir, fière de se dompter si aisément, d'escamoter la seule minute émue de leur séparation, fière d'avoir retenu les mots qu'il ne faut pas dire : “ Parle... mendie, exige, suspends-toi... tu viens de me rendre heureuse... ” » Le vocabulaire employé, notamment les verbes d'action « dompter », « escamoter », « retenu », montre une volonté de parfaite maîtrise et de contrôle de soi. Malheureusement, si Léa peut « dompter » ses réactions

³² Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, p.116

³³ *Ibid.*

et ses attitudes, elle n'est pas maîtresse de son apparence physique dont le vieillissement ne pourra pas être éternellement dissimulé. Le problème de l'importance de la jeunesse ne se trouve pas que du côté féminin. Bien au contraire, il est rappelé également par l'importance que Chéri accorde à son physique juvénile : par exemple, il se regarde dans un miroir après avoir été surpris du jeune âge de son épouse, Edmée, de 19 ans, et il remarque avec désapprobation l'apparition des premières rides (p.86). Le miroir traverse le texte et rappelle sans cesse le drame qui empêche l'accomplissement de cette relation amoureuse vouée à l'échec par la différence d'âge. Cette relation est profondément tragique car la différence d'âge n'a pas de remède, elle est depuis le début insurmontable. Ainsi, Chéri se regarde dans un miroir qui lui renvoie le souvenir de son image dans la chambre de Léa, l'image d'un homme qu'il n'est plus, d'un homme heureux et aimé (p.122). Finalement, lorsqu'a lieu la séparation finale, Léa se découvre dans un miroir et ne s'identifie plus à son reflet, celui d'une « vieille femme haletante » (p.185). Son reflet physique est dissocié de son être. Finalement, comme annoncé depuis le début, le passage du temps a eu lieu et a détérioré son aspect irrémédiablement, ce qui entraîne la rupture officielle du couple.

D'un autre côté, le miroir peut avoir un potentiel stratégique scénique intéressant à exploiter. Il permet de regarder l'autre de dos, de l'épier comme le fait Léa (pp.157-158) : « Dans un miroir, à la dérobée, Léa l'épiait ; mais il s'assit et son visage disparut du miroir. » Ainsi tourner le dos à l'autre serait au théâtre tourner le dos au public. Le roman, qui avait d'abord été conçu comme une pièce de théâtre, semble anticiper ce problème, puisque Colette avait gardé l'espoir que son roman serait de toute façon adapté au théâtre. Elle propose une solution à cela par le biais du miroir qui permet au public de découvrir le personnage par son reflet. Paradoxalement par rapport à ce que nous venons de voir, le reflet du personnage peut occulter sa véritable profondeur pour n'en montrer que la façade première. C'est ce que nous pouvons retrouver dès la scène d'ouverture, pendant laquelle nous est d'abord présenté Chéri de dos qui « contemplait son image de très beau et très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle. » (Ch., p.8) Ainsi la problématique de la relation amoureuse est posée d'emblée, Chéri est un homme superficiel de par sa beauté de prince et n'acceptera pas la compagnie de la laideur. Carmen Boustani rappelle que la contemplation dans le miroir ou la vitre renvoie inévitablement à Narcisse. Ainsi comme dans le mythe de

Narcisse, la contemplation de sa beauté sera finalement la perte de Chéri. Le miroir symbolise également cette superficialité des demi-mondaines, il renferme toute la tragédie de la relation amoureuse de Léa et de Chéri. De plus, comme le soutient Carmen Boustani, le miroir permet de se révéler physiquement et psychologiquement, comme la vitre d'ailleurs qui a un pouvoir de réflexion. Nous avons vu cela notamment avec Léa qui exprimait devant son miroir ce qu'elle ressentait après avoir obtenu l'aveu de Chéri (p.65).

Le miroir n'est pas le seul objet qui renferme et rappelle l'impossibilité amoureuse du couple. Léa et Chéri sont inévitablement séparés par le passage du temps qui se présente comme une fatalité insurmontable. En effet le collier de perles est l'objet qui ouvre la première scène et qui traverse le roman comme le miroir, comme un fil conducteur, de façon à mesurer la vieillesse des différentes femmes qui le portent, et surtout de Léa. Il est introduit dès l'ouverture du roman, pendant la première scène entre le couple amoureux. À cet instant, Chéri admire la beauté du collier de perles comme un objet précieux. Cet objet est donc placé dès le début comme central, il est significatif. En effet, Léa ne va pas céder aux demandes de Chéri qui voudrait l'obtenir. Le collier de perles a une dimension érotique, de coquetterie. Cependant, il est problématique par son caractère de séduction. Il attire l'attention, mais par métonymie, il porte également le regard vers le cou de Léa. Ainsi Léa retire son collier la nuit pour que Chéri ne remarque pas la peau détendue de son cou et donc son âge : « Elle le quittait la nuit, à présent, car Chéri, amoureux des belles perles et qui les caressait le matin, eût remarqué trop souvent que le cou de Léa, épaissi, perdait sa blancheur et montrait, sous la peau, des muscles détendus » (Ch., p.12). Nous remarquons ici l'inquiétude face au regard de l'autre. L'accent est mis sur cet attrait de Chéri pour les colliers de perles, symbole de beauté, de préciosité, de luxe. Ainsi à 20 ans, dès ses premiers ébats amoureux avec Léa en Normandie, il saisit son collier (p.33). Puis, lorsqu'il voudrait dormir avec sa nouvelle épouse, Edmée, « il fix[e] sur les perles du collier un regard obstiné et anxieux » (Ch., p.87). Il y a cette idée d'une association du collier à Léa, dans ce cas le bijou fonctionne comme le portrait, le diamant, le bracelet de verre bleu et le tableau du paysage dans les nouvelles de *La Femme cachée*. Edmée, par sa naïveté, sa jeunesse, n'a pas le même potentiel de séduction que Léa, et les habitudes qu'il avait avec cette dernière, ne s'appliquent pas de la même

manière avec Edmée. L'association des perles à une femme est toujours négative dans le roman, surtout lorsque le collier souligne l'âge de la femme. C'est le cas lors de sa séparation avec Léa, lorsque Chéri rencontre la Copine de la Loupiote et que son regard se porte sur son cou qui est qualifié par les adjectifs « fané », puis « rougi », et finalement « grenu ». Ces adjectifs péjoratifs portent un jugement sur la qualité de sa peau vieillie qui trahit son âge. Sur son cou « luisait un collier de perles fausses. » (Ch., p.115). Même le collier n'est pas de valeur. Il remarque plus tard que la Copine, lorsqu'ils se retrouveront, n'aura pas mis son collier. Elle a donc perdu son potentiel érotique du fait que le collier avait attiré l'attention sur son âge, ce qui déçoit Chéri.

Ainsi le collier de perles, qui a un potentiel de séduction, apparaît comme identifié profondément à la femme aimée. La perle est assimilée dans la tradition à Vénus, la déesse de l'amour, de la femme. C'est aussi un instrument qui sert de signe et qui indique l'âge de la femme, sa valeur, sa richesse, et même ses valeurs.

Cette dimension érotique et intimiste du collier de perles est également présente dans d'autres objets que nous pouvons retrouver dans « Gigi ». Le jeu de cartes permet un premier rapprochement intime de Gigi et Gaston. Ce dernier lui promet des bonbons si elle gagne après une partie de cartes, mais si elle perd il lui donnera également un rouleau à musique. Finalement il décide de tout lui donner de toute manière : « – Tu auras ton rouleau et tes réglisses. Coupe, Gigi. » (G., p.40). Ainsi Gigi est favorisée complètement par son tonton Gaston. Qu'elle perde ou qu'elle gagne, elle en sera récompensée, gâtée. Le jeu n'est plus véritablement un pari, ce qui avait été proposé au départ, mais plutôt une tentative de rapprochement. Ici le jeu de cartes n'apparaît véritablement pas comme un personnage en tant que tel, mais c'est une sorte d'« entremetteuse » qui permet un rapprochement entre les personnages. Ce jeu de cartes initie une nouvelle complicité entre les personnages en permettant à Gaston de montrer sa gentillesse, son dévouement envers Gigi qu'il gâte.

Le journal est un objet qui apparaît dans plusieurs nouvelles de Colette. En effet, elle a eu une relation très proche avec la presse de son temps, en participant à la rédaction de plusieurs journaux mais en étant également elle-même l'objet. Ainsi, dans « Gigi », la presse telle que le *Gil Blas* et *Le Journal*, quotidiens qui existent réellement au début du XX^e

siècle, se centre notamment sur la vie amoureuse de Gaston Lachaille. Elle apparaît matériellement dans plusieurs scènes de la nouvelle et suscite des sujets de conversation. Cette presse alimente les ragots ; ainsi même Gigi à l'école en parle avec ses camarades : « Et vous savez, tonton, on ne lui donne pas raison, à Liane, au cours supplémentaire ! » (G., p. 31). Mme Alvarez pose le problème de la véracité et de l'objectivité des journaux : « J'ai bien lu les journaux ; mais peut-on se fier à eux ? » (G., p.35). Même si Gaston Lachaille ne répond pas véritablement à la question, nous comprenons que tout le monde lit les journaux, même les plus sceptiques. C'est un véritable effet de mode. Nous apprenons ainsi, par le biais des ragots qui viennent des journaux, la rupture de Liane et de Gaston, trompé, puis la tentative de suicide de Liane. Les conversations sur la vie amoureuse de Gaston rythment les journées dans ce monde de demi-mondaines. Les journaux sont donc un support du dialogue, sorte de metteur en scène de la vie romantique de Gaston. C'est aussi une manière d'interroger l'éthique personnelle de la presse sans en donner une véritable réponse, laissée libre au lecteur, à une époque où la presse s'intéresse particulièrement aux faits divers et la presse à sensation se développe dès la fin du XIX^e siècle et trouve un véritable public de consommation au XX^e siècle.

L'objet du journal apparaît également dans « L'Assassin » de *La Femme cachée*. Un assassin, Louis, tue une femme dans sa boutique. Il fait preuve d'une certaine insouciance car pendant deux jours, il vit « comme un enfant » (FC., p.116). Il lit le journal, où il apprend le crime comme s'il n'était pas impliqué : « Louis demeura stupide un bon moment, et la bouche entrouverte, à se demander pourquoi ces choses familières avait cessé soudain de lui être proches et intelligibles. » (FC., p.117). Le fait divers, habituel dans la presse, qui renvoie à quelque chose de « familier » car de concret, de proche, plus qu'un événement mondial ou même national, lui semble complètement extérieur, alors qu'il est le coupable même de l'assassinat. Il y a donc une sorte de dédoublement du moi qui a lieu et qui provoque la sensation d'« inquiétante étrangeté » que Freud développe dans son article de 1919. Cela va de pair avec le refoulement et le déni du crime commis.

Le journal sert à renseigner Louis sur le fait qu'on ne connaît pas le coupable, il a donc une visée informative pour lui, mais également pour le reste de la population. Le journal

sert donc à poser plusieurs questions : faut-il parler de faits divers dans la presse au point de désensibiliser les gens ? est-ce que la fonction informative de la presse peut être problématique lorsque le coupable n'a pas été trouvé en l'informant des avancées de l'investigation policière ? C'est d'ailleurs cette dernière fonction qu'aura le journal pendant toute la nouvelle. Louis part en banlieue et continue à acheter des journaux pour se tenir informé de la progression de l'enquête : « Il achetait tous les jours un journal. » (FC., p.119). L'imparfait vient ici souligner l'habitude, le quotidien devient une habitude.

Finalement le journal sert également à raconter des faits qui se sont passés en même temps qu'une autre scène, ou dans un passé antérieur au début de la scène. Le journal maintient le lecteur informé sans pour autant qu'il assiste aux événements. En cela il contient un potentiel théâtral lorsque les personnages le lisent ou le commentent en informant ainsi le lecteur ou le public des événements qui ne sont pas montrés et dont le déroulement n'est pas pris en charge par un narrateur externe. Celui-ci est véritablement mis en scène par les personnages dont par exemple Mme Alvarez qui se met à lire les nouvelles au sujet de la situation amoureuse de Gaston Lachaille. De ce fait, il y aurait une transposition du code théâtral de la tragédie antique et classique. En effet, certaines scènes et événements sont rapportés aux spectateurs, comme par exemple, le décès d'Œnone et d'Hippolyte, et le suicide de Phèdre afin de respecter la bienséance dans *Phèdre* (1677) de Racine.

Le journal contient également une réflexion sur la presse et l'écriture. Cette réflexion sociale est un point de convergence dans les différents genres littéraires, le théâtre comme le roman ont souvent une visée critique. Comme le drame bourgeois ou même le réalisme du XIX^e siècle, la nouvelle utilise la presse pour montrer un phénomène contemporain, dans ce cas-là il s'agit des faits divers qui semblent envahir les journaux à cette époque.

C. Un jeu de lumières

Colette, née en 1873 et décédée en 1954, connaît l'électricité qui se généralise avec la lampe d'Edison en 1879. Mais les effets sur la scène, grâce à la lumière artificielle, sont présents depuis le XVII^e siècle. Cependant, vers la fin du XIX^e siècle, l'électricité fait définitivement son apparition sur la scène de théâtre et entraîne une véritable révolution

esthétique, comme le rappelle Martine David dans son ouvrage *Le Théâtre* : « De 1880 à 1890, tous les grands théâtres européens remplacent le gaz par l'électricité³⁴ ». Colette, critique de théâtre dans plusieurs journaux, résidente à Paris, assiste aux représentations théâtrales de son temps qui exploitent les progrès techniques en lien avec l'éclairage. Elle côtoie également l'univers du music-hall qui est le lieu par excellence de la lampe électrique par opposition à la lampe à pétrole qui a été utilisée pendant longtemps sur la scène de théâtre, c'est ce qui fascinera d'ailleurs Marinetti dans le music-hall. Il n'est donc pas étonnant que cette révolution esthétique soit perceptible dans son écriture de nouvelliste et de romancière. Nous retrouvons ainsi dans notre corpus des techniques d'éclairage qui rappellent celles du théâtre ou du music-hall qui peuvent également se confondre avec celles du cinéma. En somme, l'éclairage rappelle le monde du spectacle, ainsi la théâtralité peut être comprise dans son sens de spectaculaire, et donc en lien avec le spectacle.

Si Martine David rappelle que dès la fin du XIX^e siècle de grands spectacles utilisent les effets spéciaux de la lumière, les naturalistes préféreront un éclairage subtil, qui proviendrait de sources naturelles pour ainsi renforcer le réalisme recherché :

Les metteurs en scène naturalistes, et en tout premier lieu Antoine et Stanislavski, vont chercher à reproduire la lumière naturelle grâce à des sources lumineuses aussi proches que possible des sources habituelles (lumière du soleil, lustres, appliques, etc.), en tenant compte de l'heure de la journée, du temps (ensoleillé, orageux, etc.), de la saison, du lieu de l'action³⁵.

Colette n'a pas vraiment une écriture dite naturaliste, mais nous pouvons retrouver une certaine esthétique propre à ce genre dans sa recherche de réalisme, mais également dans le portrait juste des passions des personnages qu'elle restitue. Ainsi, dans notre corpus, la plupart du temps, les sources de lumière sont naturelles telles que le soleil. À d'autres moments très spécifiques, l'utilisation de l'éclairage est un peu plus artificiel et vient dramatiser la scène, nous le verrons notamment dans *Chéri*.

Dans *La Femme cachée*, la lumière est souvent celle du soleil, celle d'une lampe ou d'un feu. Cette lumière naturelle ou semi-naturelle donne une ambiance intimiste qui rappelle le contexte de la plupart des nouvelles : le drame est complètement resserré, il touche l'intimité, le ménage par la thématique de l'infidélité notamment. Ainsi, par exemple, dans « Un soir », deux femmes arrivent chez un couple d'hôtes qui les accueillent suite à une

³⁴ Martine David, *Le Théâtre*, Paris, BELIN, collection « sujets », 1995, p.259

³⁵ *Id.*, p.264

panne. Cet épisode a lieu la nuit. La maison est éclairée, c'est la lumière électrique qui est mentionnée en premier lieu : « La lumière électrique, rare dans la région » (FC, p.30). Cela rappelle au lecteur le contexte : au début du XX^e siècle, l'électricité existe bien, mais elle n'est pas encore répandue dans les foyers en campagne. Puis, peu après, la lumière d'une lampe est évoquée lors de la description de l'épouse de M. B..., l'hôte : « Ils [ses yeux] devenaient mauves comme sa robe, verts comme la soie du fauteuil, ou troublés, par le feu de la lampe, de fugaces moires rouges comme les prunelles bleues des chats siamois. » Les yeux de cette femme changent de couleur selon la luminosité. Cette description qui peut sembler étrange montre que cette femme est difficile à cerner. Les yeux, le miroir de l'âme, indiqueraient qu'elle cache quelque chose, un secret, dont la narratrice pense d'abord qu'elle serait victime de violence domestique, puis elle découvre sa liaison avec le secrétaire de son mari. La lumière de la lampe donne des indices de cela un peu plus tard également : « Et ses yeux, à peine bleus, ne contenaient rien, rien qu'un minuscule tison jaune, très lointain, – le reflet de la lampe dans le flanc ventru d'un samovar. » (FC., pp.31-32) Plus tard, le secrétaire entre et s'assoit près du feu. M^{me} B... devient tout à coup extrêmement animée : « Il n'y avait pas de lampe sur la cheminée et seul l'âtre crépitant, éloigné de la lumière centrale, colorait ou laissait dans l'ombre cette jeune femme dont l'animation brusque me faisait penser à la gaieté des canaris, éveillés dans leur cage à l'heure où l'on allume les lampes. » (FC., p.33). Le feu de cheminée, les flammes qui dansent laissent tantôt la femme dans l'ombre, tantôt dans la lumière. Son animation concorde avec ce mouvement des flammes. Elle est comparée aux canaris qui se réveillent, mais cette lumière qui l'a réveillée c'est bien la présence de l'amant. La dualité dans laquelle elle se trouve rappelle sa situation : elle est dans l'ombre, muette et vide avec son mari, mais dans la lumière avec son amant comme le soutient sa description lors de l'apparition du secrétaire : « Elle brillait tout entière d'une flamme humaine délicieuse » (FC., p.33). Il y a un jeu dans l'écriture entre la flamme du feu de la cheminée qui éclaire les personnages et donne une ambiance intimiste qui évoque la scène de ménage, et la flamme comme métaphore du sentiment amoureux qui réveille le personnage, la flamme amoureuse qui est un topos de la littérature amoureuse. Nous retrouverons cette métaphore dans *Chéri*, lorsque Léa invite Chéri à venir avec elle à la campagne et que celui-ci lui demande de l'embrasser :

« – Embrasse-moi, je te dis !

Il ordonnait, les sourcils joint, et l'éclat de ses yeux soudain rouverts gêna Léa comme une lumière brusquement rallumée. » (Ch., p.34). C'est comme si à cet instant la flamme amoureuse avait été allumée et que Léa s'était brûlée avec, coupable d'en recevoir les étincelles qui ont allumé sa propre flamme. Ainsi la lumière dans cette nouvelle est utilisée au profit de l'enjeu du récit, c'est-à-dire la découverte de l'infidélité, et pour mettre en relief le sentiment amoureux. Même si sa source est naturelle, elle est utilisée de manière à dramatiser le récit.

Dans « Le Cambrioleur », l'éclairage participe activement à la scène. Ainsi, Pierre Larthomas dans son ouvrage *Le Langage dramatique* souligne l'idée que, dans le théâtre moderne, « le rôle de la lumière n'est plus seulement de rendre visible à tous le jeu des acteurs ; elle est elle-même *actrice* et, tantôt constante, tantôt variable, *signifie*, en accord ou en désaccord avec le texte³⁶. » C'est le cas dans cette nouvelle où l'éclairage a un véritable rôle dramatique, il est le moteur et la raison principale du quiproquo et participe ainsi au comique de situation. Paul Dagueret entreprend de cambrioler la villa de Madame Cassart lorsque celle-ci est absente. Il pénètre dans l'obscurité de la maison, uniquement armé d'une lanterne : « L'homme se promenait aisément sans lumière, secouru par la nuit pâle, d'un gris crépusculaire, qui forçait les persiennes closes. Il risqua une seule fois le jet électrique de sa lanterne de poche » (FC., p.98). Cependant Madame Cassart rentre plus tôt que prévu. Le cambrioleur se cache dans la chambre de la femme, qui le découvre. L'obscurité de la chambre la trompe complètement sur ses intentions : elle pense qu'il est venu pour la séduire, pour coucher avec elle et refuse cette tentative de séduction, tout en lui expliquant qu'elle souhaite le revoir, mais de manière plus galante, puisqu'elle ne veut pas porter préjudice à sa réputation n'étant pas mariée. Il faut se rappeler que l'électricité a également permis de plonger le public dans le noir comme l'évoque Martine David dans *Le Théâtre avec les naturalistes*. Il est donc également possible de plonger partiellement la scène dans le noir et de jouer ainsi sur le quiproquo de l'obscurité de la nuit qui rend les intentions de Paul Dagueret équivoques. La maison, uniquement éclairée par la lumière de la lune, a une ambiance extrêmement intimiste qui fait écho aux rendez-vous secrets des amants la nuit, qui sont bien

³⁶ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p.119

sûr tournés en dérision dans cette scène. Ici l'éclairage a un rôle également dramatique qui sert au registre recherché, le registre comique.

Cet éclairage de la maison bourgeoise intimiste est également présent dans « Gigi ». En effet, la luminosité pénètre également de l'extérieur à travers les rideaux, cette fois-ci il s'agit du soleil : « un rai de soleil printanier dans la guipure des rideaux » (G., p.35). C'est également le cas dans le roman *Chéri* : « Devant les rideaux roses traversés de soleil [...] » (Ch., p.7). La lumière du soleil qui traverse les rideaux est ainsi un motif récurrent dans les écrits de Colette. Ainsi, l'éclairage provient de sources naturelles, telles que la lune ou le soleil s'assimilant à une écriture naturaliste. Cette lumière naturelle fait penser à la technique des *gradateurs* qui permettent de varier l'intensité de l'éclairage et des *gélamines* qui pourraient imiter une lumière jaune pour le soleil, blanche pour la lune au théâtre. Il s'agit donc d'une lumière parfaitement imitable sur scène. De plus, elle évoque une ambiance qui recentre le drame dans son intimité, il s'agit bien d'histoires de ménage.

L'attestation du progrès technique de l'électricité traverse également la longue nouvelle « Gigi ». Ainsi la narration décrit « la rosace enfumée de la suspension “ mise à l'électricité ”, mais fidèle à sa vaste cloche vert nil » (G., p.35). L'électricité témoigne du statut social des personnages à la manière du drame bourgeois. Contrairement à « Un soir » où l'accent est mis sur le fait que l'électricité reste rare à la campagne, ici le statut social de demi-mondaine de Madame Alvarez lui permet d'avoir accès à ce privilège, tout en restant attachée à sa cloche, et donc à un certain conservatisme.

Dans *Chéri*, comme nous l'avons évoqué antérieurement, la lumière reste naturelle et fidèle à l'écriture réaliste de Colette qui s'assimile au drame bourgeois. À plusieurs reprises, l'accent est mis sur la lumière du soleil comme par exemple au début du roman : « Elle se leva, s'enveloppa d'un saut-de-lit et ouvrit elle-même les rideaux. Le soleil de midi entra dans la chambre rose [...] » (Ch., p.13). L'obscurité semble aussi provenir de phénomènes naturels, comme l'ombre des acacias (Ch, p.20).

Si la lumière reste naturelle, un réel dispositif dramatique est mis en place à des moments clés du roman, notamment à l'ouverture du roman et à sa fermeture. La lumière vient à certains moments intensifier l'aspect dramatique et s'assimile au *spot* qui est une technique de réflecteur au théâtre qui permet d'illuminer un objet précis et concret. Par

exemple, dans la scène finale de rupture, Léa et Chéri semblent d'abord se retrouver, la tentation d'une fin heureuse est mise en place. Cependant l'impossibilité amoureuse évoquée tout au long du roman par l'âge de Léa est tout à coup mise en exergue et rappelle à l'ordre Chéri. À la manière du *spot*, les mains vieillies de Léa sont éclairées par le soleil :

Le soleil de dix heures et demie atteignit la table qui les séparait, et les ongles polis de Léa brillèrent. Mais le rayon éclaira aussi ses grandes mains bien faites et cisela dans la peau relâchée et douce, sur le dos de la main, autour du poignet, des lacis compliqués, des sillons concentriques, des parallélogrammes minuscules comme ceux que la sécheresse grave, après les pluies, dans la terre argileuse. Léa se frotta les mains d'un air distrait, en tournant la tête pour attirer vers la rue l'attention de Chéri ; mais il persista dans sa contemplation canine et misérable. Brusquement il conquiert les deux mains honteuses qui faisaient semblant de jouer avec un pan de ceinture, les baisa et les rebaisa, puis y coucha sa joue en murmurant :
– Ma Nounoune... ô ma pauvre Nounoune... (Ch., pp.174-175).

Dans cet extrait, l'accent est cruellement mis sur tout ce qui rend cette main vieille par le biais de la lumière qui vient l'éclairer et attirer l'attention sur elle. Si cela fait penser au *spot* au théâtre, il est vrai que nous pouvons également retrouver un procédé cinématographique puisque le gros plan est impossible au théâtre. Le regard de Chéri, ainsi que sa lamentation emplie de pitié, annonce la rupture insurmontable. Chéri ne peut plus la trouver attirante. Léa finit par le comprendre : « – Ah ! Je suis aussi finie que cette vieille... Vite, vite, petit, va chercher ta jeunesse, elle n'est qu'écornée par les dames mûres, il t'en reste, il lui en reste à cette enfant qui t'attend. » (Ch., p.184). De la sorte, l'éclairage sert dans cette scène de rupture à mettre l'accent, à éclairer, si l'on poursuit le jeu de mots, le véritable enjeu tragique de cette relation amoureuse, le temps irrémédiable qui les sépare et qui ne peut être arrêté. Léa vieillit inévitablement et son corps commence véritablement à en montrer les signes qui ne peuvent plus être occultés, là se trouve toute la tragédie du roman. Jacques Dupont dans son ouvrage *Colette* assimile *Chéri* à « une sorte de tragédie, où s'exposent l'irréparable du temps qui sépare, du vieillissement du corps, la fatalité du désir, mais aussi l'intraitable de l'amour³⁷. » La lumière serait ainsi un dispositif tragique qui vient éclairer la main vieillie de Léa pour mettre l'accent sur l'enjeu tragique de la relation et annoncer la rupture.

De plus, comme un metteur en scène, le narrateur s'amuse à faire apparaître et disparaître les personnages au moyen de l'éclairage, nous retrouvons la dimension ludique de la lumière dans le roman. Comme cela, dans la scène d'ouverture, un véritable dispositif dramatique est mis en place :

– Léa ! Donne-le-moi, ton collier de perles ! Tu m'entends, Léa ? Donne-moi ton collier !

³⁷ Jacques Dupont, *Colette*, Paris, Hachette, collection « Portraits littéraires », 1995, p.34

Aucune réponse ne vint du grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé, qui brillait dans l'ombre comme une armure.

– Pourquoi ne me le donnerais-tu pas, ton collier ? Il me va aussi bien qu'à toi, et même mieux !

Au claquement du fermoir, les dentelles du lit s'agitèrent, deux bras nus, magnifiques, fins au poignet, élevèrent deux belles mains paresseuses.

– Laisse ça, Chéri, tu as assez joué avec ce collier.

– Je m'amuse... Tu as peur que je te le vole ?

Devant les rideaux roses traversés de soleil, il dansait, tout noir, comme un gracieux diable sur fond de fournaise. Mais quand il recula vers le lit, il redevint tout blanc, du pyjama de soie aux babouches de daim.

– Je n'ai pas peur, répondit du lit la voix douce et basse. Mais tu fatigues le fil de collier. Les perles sont lourdes.

– Elles le sont, dit Chéri avec considération. Il ne s'est pas moqué de toi, celui qui t'a donné ce meuble.

Il se tenait devant un miroir long, appliqué au mur entre les deux fenêtres, et contemplait son image de très beau et très jeune homme, ni grand ni petit, le cheveu bleuté comme un plumage de merle. Il ouvrit son vêtement de nuit sur une poitrine mate et dure, bombée en bouclier, et la même étincelle rose joua sur ses dents, sur le blanc de ses yeux sombres et sur les perles du collier.

– Ôte ce collier, insista la voix féminine. Tu entends ce que je te dis ?

Immobile devant son image, le jeune homme riait tout bas :

– Oui, oui, j'entends. Je sais si bien que tu as peur que je te le prenne !

– Non mais si je te le donnais, tu serais capable de l'accepter.

Il courut au lit, s'y jeta en boule :

– Et comment ! Je suis au-dessus des conventions, moi. Moi je trouve idiot qu'un homme puisse accepter d'une femme une perle en épingle, ou deux pour des boutons, et se croie déshonoré si elle lui en donne cinquante...

– Quarante-neuf.

– Quarante-neuf, je connais le chiffre. Dis-le donc que ça me va mal ? Dis-le donc que je suis laid ?

Il penchait sur la femme couchée un rire provocant qui montrait des dents toutes petites et l'envers mouillé de ses lèvres. Léa s'assit sur le lit : [...] (Ch., pp.7-8).

Cette scène est très théâtrale dans le sens où la disposition scénique est claire : d'abord apparaît la voix de Chéri qui s'adresse à Léa. Dans l'ombre est plongé un lit de fer d'où s'élèvent deux bras féminins, suivit d'une voix qui lui répond. Chéri danse à la lumière du soleil, puis a lieu un échange entre ce personnage dévoilé et la voix sensuelle de Léa. Le dialogue ouvre cette scène sans présentation des personnages, et les passages narratifs s'apparentent à des didascalies qui informent le récepteur sur les mouvements des personnages, leurs habits, les éléments de décor, etc.

Le théâtre apparaît également dans le jeu de lumière. Au départ, seules les voix de Léa et de Chéri se font entendre. Puis apparaissent entre les rideaux les « deux bras nus, magnifiques, fins au poignet, [qui] élevèrent deux belles mains paresseuses. » Nous remarquerons d'ailleurs la description antithétique des mains de Léa au début du roman par rapport à celle de la scène finale. Ses mains sont qualifiées par l'adjectif mélioratif « belles ». L'épithète s'oppose à la longue description péjorative de la scène finale qui met en relief la sénescence des mains de Léa. Cette opposition permet de signaler le passage inévitable du temps qui s'est accompli sur le corps du personnage féminin malgré sa résistance. Un jeu de lumières se met en place avec ce lit qui est dans l'obscurité et Chéri qui apparaît dansant à la

lumière du soleil : « Devant les rideaux roses traversés de soleil, il dansait, tout noir, comme un gracieux diable sur fond de fournaise. » Puis quand il recule vers le lit, dans l'obscurité, il redevient un être tout blanc, d'une beauté plus pure : « Mais quand il recula vers le lit, il redevint tout blanc, du pyjama de soie aux babouches de daim. » Pour l'instant le lecteur ne voit véritablement que Chéri ainsi que les bras d'une femme. Il comprend qu'une scène érotique a eu lieu peu avant, mise en valeur par la première remarque didascalique du passage : « Aucune réponse ne vint du grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé, qui brillait dans l'ombre comme une armure. » De plus, ce jeu de lumière, qui plonge le lit dans l'obscurité et Chéri dans la lumière, crée un effet de suspense sur l'identité de la femme, tout en mettant en relief la beauté surnaturelle de Chéri. De ce fait, Léa est désignée et identifiée par « la voix douce et basse » puis par « la voix féminine », contrairement à Chéri dont la beauté est mise en exergue depuis le début, ainsi que son narcissisme puisqu'il se met à se contempler dans un grand miroir qui est « appliqué au mur entre les deux fenêtres » (Ch., p.8). Nous comprenons qu'il est toujours dans la lumière grâce à cet emplacement idéal du miroir. Léa, dont la voix est le deuxième élément qui nous est dévoilé de sa personne, regorge de sensualité dans celle-ci qui ne laisse pas encore douter de son âge. Un effet de surprise est mis en place. Ainsi, Léa n'est révélée que lorsque Chéri la rejoint dans le lit, moment où elle s'assoit. Ce jeu de lumières fait penser au théâtre, Léa serait plongée dans l'ombre, dans son lit, et les projecteurs, par la technique des poursuites, pourraient illuminer Chéri dont la beauté doit être mise en valeur, sublimée par l'éclairage.

D'autres sources de lumière sont évoquées, elles ne proviennent pas de l'électricité ou de phénomènes naturels. Elles sont plus discrètes, mais peut-être tout aussi significatives. Dans un premier temps, cette lumière vient des matériaux métalliques tels que le fer et le cuivre qui composent le lit « qui brillait dans l'ombre comme une armure. » Le lit brille dans l'obscurité, ce qui permet de le mettre en exergue, c'est une pièce magistrale de la chambre de Léa, elle contient à elle seule tout le drame de l'histoire. Cet éclat de l'armure est évoqué un peu plus loin, lorsque Chéri enlève son pyjama et laisse découvrir « une poitrine mate et dure, bombée en bouclier ». Le regard du récepteur est attiré sur tout ce qui fait jaillir une lumière, le lit, mais également la poitrine de Chéri, jeune, dure, musclée. Le champ lexical des équipements de la guerre suggèrent que l'amour est présenté dans ce roman comme un véritable combat, un combat mené au lit et dont on essaye de se protéger par des armures, par

un bouclier. La métaphore du bouclier est filée, elle réapparaît par son « étincelle rose » qui brille sur les dents de Chéri, « sur le blanc de ses yeux sombres et sur les perles du collier. » Une antithèse lumineuse est mise en relief par la blancheur des perles, du blanc des yeux, des dents et le regard sombre de Chéri ainsi que sa poitrine mate. Sa beauté est fortement soulignée. Le blanc, source de lumière dans l'obscurité, apparaît à plusieurs reprises et monopolise Chéri : « il redevint tout blanc » par son pyjama de soie, mais également ses dents lorsqu'il rit en montrant « des dents toutes petites », et comme évoqué antérieurement, le blanc de ses yeux, le collier de perles. Cette blancheur peint un portrait idyllique de Chéri, véritable prince de la tragédie, à l'image d'une divinité, d'un ange, d'autant plus que de ses yeux colériques jaillit « une lumière insolente » (Ch., p.9). Ce contraste des couleurs blanc-noir rappelle le cinéma muet de cette époque également.

Si dans ce passage, le narrateur prend le rôle d'un véritable metteur en scène qui tantôt plonge ses personnages dans le noir ou les éclaire totalement ou partiellement, c'est qu'il y a une théâtralité dans son sens de « spectaculaire ». Les personnages sont mis en scène et les effets de lumière sont spectaculaires et peuvent être rapprochés du théâtre mais également du cinéma. Les références aux différents arts de représentation de l'époque de Colette se multiplient. Le spectacle permettrait ainsi de produire un effet immédiat sur le récepteur, c'est sur cela qu'Anne Larue dans son introduction au colloque international *Théâtralité et genres littéraires* insiste : « La théâtralité suggère donc à la fois une référence au théâtre au sens propre, et à ce qui est particulièrement spectaculaire, voire pathétique³⁸. » Ainsi, la théâtralité serait « productrice de *pathos*, de terreur, de pitié³⁹ [...] » De telle manière, la lumière qui éclaire la main vieillie de Léa permet de produire le pathos chez le récepteur qui comprend l'impossibilité amoureuse, tragique, du couple par le passage du temps.

La lumière permet également d'épier l'autre depuis l'obscurité. Ainsi Chéri, qui a l'habitude d'aller chez Léa pour sonner chez elle depuis qu'elle est partie, retrouve un soir les lumières allumées. Cette lumière indique le retour de Léa :

Mais une nuit, cette nuit-là, devant la grille, il sentit dans sa gorge un grand coup que frappait son cœur : le globe électrique de la cour luisait comme une lune mauve au-dessus du perron, la porte de l'entrée de service, béante, éclairait le pavé et, au premier étage, les persiennes filtrant la lumière intérieure dessinaient un peigne d'or. (Ch., p.119).

³⁸ Anne Larue, *Colloque international : Théâtralité et genres littéraires*, La Licorne, 1996, p.7

³⁹ *Id.* p.9

Cette scène rappelle la scène II, de l'acte II de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. À la manière de Roméo, la lumière de la fenêtre éveille la curiosité de Chéri : « [JULIET appears above at a window] But, soft ! what light through yonder window breaks ? It is the east, and Juliet is the sun⁴⁰. » Le réplique de Roméo est un véritable topos amoureux, la femme serait ainsi un soleil qui brille par son éclat et sa beauté, mais qui a aussi un potentiel dangereux car elle est capable de brûler. Dans *Chéri*, si la lumière ne renvoie pas directement à la femme aimée, elle indique sa présence, ou bien son retour. Une véritable scène amoureuse se met en place à la manière de *Roméo et Juliette* de Shakespeare par cette lumière qui permet à Chéri d'épier Léa comme Roméo à l'égard de Juliette : « Chéri s'adossa à l'arbre le plus proche et baissa la tête. » (Ch., p.119). Le récit fait appel au *locus amoenus* avec la « lune mauve », les arbres, l'odeur des « lilas entrouverts » (Ch., p.120) mais également le chant des oiseaux. Le texte convoque tous les topoï de la littérature amoureuse comme le chant des merles qui indiquent à la manière des chansons d'aube de la littérature médiévale l'aube et donc la séparation des amants : « Quand il frissonna de froid et qu'il entendit les merles annoncer l'aurore, il se leva, trébuchant et léger, et reprit le chemin de l'hôtel Morris, sans passer par l'avenue Bugeaud. » (Ch., p.120). De plus comme dans la littérature médiévale de chevalerie, l'amant, dans sa rêverie amoureuse, perd toute notion du passage du temps, c'est le cas notamment dans *Le Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes lorsque Lancelot, qui dans sa rêverie amoureuse, oublie tout repère, le temps, l'espace et même son nom. Nous retrouvons également dans ce passage le geste de la main sur le cœur et la respiration agitée qui renvoient à un état amoureux : « Il appuya la main sur son cœur et respira profondément. » (Ch., p.120). Ces topoï de la littérature amoureuse et la référence à la scène de *Roméo et Juliette* sont cependant détournés puisque la scène n'aboutit pas à l'échange d'un dialogue amoureux, à des retrouvailles, ou même à un espoir de réconciliation mais à une conclusion surprenante de Chéri qui décide de rentrer pour mieux s'occuper de son épouse : « – Maintenant, soupirait-il exorcisé, maintenant... Ah ! maintenant, je vais être tellement gentil pour la petite... » (Ch., pp.120-121). Il y a donc également un renversement de la chanson d'aube dans laquelle normalement la dame est mariée à un seigneur, ainsi la

⁴⁰ William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, consulté en ligne le 23 mars 2018 : *Pacific School of Innovation and Inquiry*, <http://learningstorm.org/wp-content/uploads/2016/02/RMEOJLET-1.pdf>

Juliette apparaît au-dessus de lui à une fenêtre.

Mais, doucement ! Quelle lumière brille à la fenêtre ? C'est l'Orient, et Juliette est le soleil !

rencontre amoureuse doit être secrète comme le rappelle Jean Frappier dans son article « Chanson d'aube » : « les amants qu'elles mettent en scène sont la dame et le chevalier, à qui s'impose plus dramatiquement que dans les formes populaires la nécessité absolue du secret, puisque, selon la conception courtoise de l'amour, la dame est toujours une femme de haut rang mariée à un châtelain jaloux⁴¹. » Ici, Chéri n'est pas réellement discret puisque son habitude est celle de visiter la maison de Léa un jour sur deux et de sonner chez elle, et c'est lui qui est marié. De plus, dans la chanson d'aube, les amants déplorent l'arrivée du jour qui annonce leur séparation, cependant Chéri n'a pas l'air de se lamenter mais plutôt d'avoir pris une résolution qui le sépare de la femme aimée. La scène joue ainsi avec les conventions de la littérature amoureuse et s'en détourne.

Si l'écriture de Colette n'est pas naturaliste comme telle, elle relève pourtant bien de la fiction réaliste proche du drame bourgeois et du courant réaliste-naturaliste. C'est pour cela que dans la plupart des cas, la lumière, elle-aussi, se veut la plus réaliste possible en utilisant des sources naturelles telles que le soleil, mais aussi les progrès techniques de son époque comme l'électricité. La théâtralité apparaît dans la mobilisation de cet éclairage qui sert à la situation (« Le Cambrioleur »), mais également par sa dramatisation, notamment dans *Chéri*, qui met l'accent sur l'impossibilité amoureuse.

Le lieu dans le roman et la nouvelle de Colette prend une véritable allure de scène de théâtre où tous les éléments constitutifs sont présents. Ce lieu se veut précis, visuel et significatif. Il permet ainsi la mise en scène d'un jeu entre les personnages, qui passe dans un premier temps par le langage du corps. L'écriture de Colette est emplie d'exactitudes visuelles qui permettent au lecteur de se représenter dans son imagination, si ce n'est pas sur une véritable scène de théâtre, ce qui s'y déroule à la manière du théâtre dans un fauteuil de Musset. Nous en retrouvons la prolongation et son renforcement dans le langage du corps des personnages, très présent dans son écriture.

2. Du théâtre sans paroles dans le récit

⁴¹Jean Frappier, « Chanson d'aube », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 9 mars 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/chanson-d-aube/>

La théâtralité d'une œuvre peut apparaître dans la capacité que possède le corps des personnages à s'exprimer dans un langage non verbal. Celui-ci dépasserait la communication dans le récit prise en charge par le dialogue (discours direct) ou par la narration (discours indirect ou indirect libre). En effet, dans notre corpus, le corps fait émerger un langage sous-jacent qui renferme en lui-même une infinité de possibilités expressives. Le corps des personnages n'est plus superficiel dans sa facticité, mais il devient vivant ainsi qu'expressif. C'est dans cela qu'il évoque le jeu d'un acteur sur une scène de théâtre tant dans sa capacité à dire l'histoire et à la transmettre par ses vêtements, que par l'utilisation du maquillage, ainsi que dans l'importance de la gestuelle qui anime le personnage. Ces différents aspects du personnages convoquent fortement une esthétique visuelle à la manière d'*images mobiles* comme le souligne Áron Kibédi Varga dans son chapitre sur « Les paradoxes de la théâtralité ». Anne Larue, dans le même ouvrage, expliquera que « l'ordre visuel s'impose dans l'ordre textuel au moyen de la théâtralité, ne serait-ce qu'à travers la production d'images mentales qui permettent au lecteur de se représenter une scène⁴² ». Cette idée est particulièrement juste puisque les images mentales s'accumulent à tel point que le lecteur a souvent l'impression, notamment dans le cas de « Gigi », d'être en train de lire une pièce prête à être jouée sur scène. La théâtralité apparaît dans ses dimensions visuelles pour servir à une esthétique de la représentation propre au théâtre.

A. Les habits et les accessoires: des indications significatives sur les personnages

Que ce soit dans la nouvelle, le roman ou le théâtre, l'esthétique des personnages est importante dans pratiquement tous les genres littéraires. En effet, dans un premier temps, l'identité du personnage est construite à travers l'image qu'il renvoie. Sa tenue, ses accessoires et même sa coiffure peuvent renvoyer à une certaine origine sociale, à une psychologie déterminée et à des ambitions particulières. Dans le cas du roman, Vincent Jouve, dans *La Poétique du roman*, évoque le fait que l'habit renseigne sur l'origine sociale et culturelle du personnage, et sur sa relation au paraître. Assurément, l'habillement semble avoir une fonction référentielle pour définir le personnage. Les caractères concis et précis de la nouvelle font apparaître des types reconnaissables grâce à leurs costumes et à leur coiffures.

⁴² Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p.12

Il en va de même pour le théâtre, notamment dans la comédie, où l'aspect visuel des personnages a une grande importance. Marie-Claude Hubert dans *Le Théâtre* rappelle la volonté de l'auteur de comédies de constituer un tableau de mœurs par le biais de la caricature et donc souvent par le recours au type. La comédie fait surgir une véritable tension entre le réalisme et une forme de stylisation. Il s'agit donc dans ce genre de peindre les mœurs d'une époque ou d'une classe sociale, parfois jusqu'à la déformation, comme le suggère également Véronique Sternberg dans l'ouvrage *La Poétique de la comédie*: « [...] la comédie n'hésite pas à dire le monde, en se rapprochant parfois de la satire, mais pour constituer cette part du réel en représentation comique, elle tend fondamentalement à la déréaliser, à la traiter de façon ludique à l'aide de procédés éprouvés⁴³. » Nous verrons que Colette utilise ce procédé théâtral qui vient de la comédie pour former des types contemporains à son époque. Ceux-ci sont vraisemblables pour le lecteur, mais en même temps ils tendent à la caricature, à la satire par une forme d'exagération qui peut aller jusqu'au grotesque. Armel Marin corrobore dans son article cette idée de personnages facilement identifiables et proches du public en expliquant l'origine, notamment italienne, des costumes qui renvoient à des types :

Dans la comédie et la farce, les costumes avaient subi l'influence de ceux de la tradition du Pont-Neuf et des Italiens. Le costume concourait alors à typer un personnage. Pour le public du parterre qui reconnaissait son acteur favori sous le costume d'un personnage qu'il connaissait bien, ce costume « comique » lui paraissait voisin de ceux de la rue. Le costume est alors un signe immédiatement déchiffrable. Les comédiens ont coutume de dire que le costume joue, au même titre que tout ce qui a une existence scénique propre⁴⁴.

Dans les genres de la nouvelle et du roman, les vêtements ont souvent une véritable importance significative dans leur fonction référentielle, mais ils peuvent aussi avoir un traitement didascalique comme dans les pièces de théâtre. De plus, ils prennent une toute autre dimension propre au théâtre et, tout particulièrement, avec l'influence de la comédie lorsqu'il s'agit de créer des types.

Dans le but de retrouver la caricature et une forme de grossissement qui formeraient des types sociaux, l'habillement s'inspire dans un premier temps de l'époque contemporaine que Colette décrit. Comme le rappelle Francine Dugast-Portes dans *Colette : les pouvoirs de l'écriture*, les habits et la coiffure des personnages sont au goût de l'époque du début du XX^e siècle. Elle souligne que c'est particulièrement le cas pour Gigi qui, par le biais de ses

⁴³ Véronique Sternberg *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres », 1999, p.40

⁴⁴ Armel, Marin, « Costume de théâtre », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 12 juillet 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/costume-de-theatre/>

vêtements, renvoie au type de l'adolescente. Dans la scène d'introduction, Mme Alvarez coiffe Gigi avec des papillotes, afin de boucler ses cheveux, et lui donne des conseils pour s'habiller :

– N'oublie pas que tu vas chez tante Alicia. Tu m'entends, Gilberte ? Viens que je te roule tes papillotes. Tu m'entends, Gilberte ?

– Je ne pourrais pas y aller sans papillotes, grand-mère ?

– Je ne le pense pas, dit avec modération Mme Alvarez.

Elle posa, sur la flamme bleue d'une lampe à alcool, le vieux fer à papillotes dont les branches se terminaient par deux petits hémisphères de métal massif, et prépara les papiers de soie.

– Grand-mère, si tu me faisais un cran d'ondulation sur le côté pour changer ?

– Il n'en est pas question. Des boucles à l'extrémité des cheveux, c'est le maximum d'excentricité pour une jeune fille de ton âge. Mets-toi sur le banc-de-pied.

Gilberte plia, pour s'asseoir sur le banc, ses jambes héronnières de quinze ans. Sa jupe écossaise découvrit ses bas de fils à côtes jusqu'au-delà de ses genoux dont la rotule ovale, sans qu'elle s'en doutât, était la perfection même. Peu de mollet, la voûte du pied haute, de tels avantages conduisaient Mme Alvarez à regretter que sa petite-fille n'eût pas travaillé la danse. Pour l'instant, elle n'y songeait pas. Elle pinçait à plat, entre les demi-boules du fer chaud, les mèches blond cendré, tournées en rond et emprisonnées dans le papier fin. Sa patience, l'adresse de ses mains douillettes assemblaient en grosses boucles dansantes et élastiques l'épaisseur magnifique d'une chevelure soignée, qui ne dépassait guère les épaules de Gilberte. L'odeur vaguement vanillée du papier fin, celle du fer chauffé engourdissaient la fillette immobile. Aussi bien, Gilberte savait que toute résistance serait vaine. Elle ne cherchait presque jamais à échapper à la modération familiale.

– C'est Frasquita, que maman chante aujourd'hui ?

– Oui. Et ce soir *Si j'étais roi*. Je t'ai dit déjà que quand tu es assise sur un siège bas, tu dois rapprocher tes genoux l'un de l'autre, et les plier ensemble soit à droite, soit à gauche, pour éviter l'indécence.

– Mais, grand-mère, j'ai un pantalon et mon jupon de dessous.

– Le pantalon est une chose, la décence en est une autre, dit Mme Alvarez. Tout est dans l'attitude.

– Je le sais, tante Alicia me l'a assez répété, murmura Gilberte sous son toit de cheveux.

– Je n'ai pas besoin de ma soeur, dit aigrement Mme Alvarez, pour t'inculquer des principes de convenances élémentaires. Là-dessus, Dieu merci, j'en sais un peu plus qu'elle.

– Si tu me gardais ici, grand-mère, j'irais voir tante Alicia dimanche prochain ?

– Vraiment ! dit Mme Alvarez avec hauteur. Tu n'as pas d'autre *sujétion* à me faire ?

– Si, dit Gilberte. Qu'on me fasse des jupes un peu plus longues, que je ne sois pas tout le temps pliée en Z, dès que je m'assois. Tu comprends, grand-mère, tout le temps il faut que je pense à mon ce-que-je-pense, avec mes jupes trop courtes !

– Silence ! Tu n'as pas honte d'appeler ça ton ce-que-je-pense ?

– Je ne demande pas mieux que de lui donner un autre nom, moi...

Mme Alvarez éteignit le réchaud, mira dans la glace de la cheminée sa lourde figure espagnole, et décida :

– Il n'y en a pas d'autre.

De dessous la rangée d'escargots blond cendré jaillit un regard incrédule, d'un beau bleu foncé d'ardoise mouillée, et Gilberte se déplaça d'un bond :

– Mais, grand-mère, tout de même, regarde, on me ferait mes jupes une main plus longues... Ou bien on me rajouterait un petit volant...

– Voilà qui serait bien agréable à ta mère, de se voir à la tête d'une grande cavale qui paraîtrait au moins dix-huit ans ! Avec sa carrière ! Raisonne un peu !

– Oh ! je raisonne, dit Gilberte. Puisque je ne sors presque jamais avec maman, quelle importance ça aurait-il ?

Elle rajusta sa jupe qui remontait sur son ventre creux, et demanda :

– Je mets mon manteau de tous les jours ? C'est bien assez bon.

– À quoi saurait-on que c'est dimanche, alors ? Mets ton manteau uni et ton canotier bleu marine. Quand auras-tu le sens de ce qui te convient ?

[...] Mme Alvarez toisa sa petite-fille, du canotier en feutre orné d'une plume-couteau, jusqu'aux souliers molière de confection.

– Tu ne peux donc pas rassembler tes jambes ? Quand tu te tiens comme ça, la Seine te passerait dessous. Tu n'as pas l'ombre de ventre et tu trouves le moyen de pousser le ventre en avant. Et gante-toi, je te prie. (G., pp. 27-30)

Cet extrait de la nouvelle met en lumière une description détaillée de la manière dont une jeune fille du début du XX^e siècle s'habille et se coiffe. Ce passage descriptif quasi-sociologique et scientifique rappelle l'écriture de Balzac dans sa volonté de décrire la mise et la coiffure de manière scrupuleuse, comme en témoigne la transcription méthodique du bouclage des cheveux : il y a d'abord la description de l'instrument, le fer à boucler, mais également des papillotes et du papier fin, ainsi que son odeur, etc. Cette description très fine permet de mieux appréhender les coutumes et les habitudes de la classe sociale dont il est question. En effet, la scène de préparation de Gigi aboutit à une véritable leçon sur la bonne manière de se tenir. À deux reprises, Mme Alvarez insiste sur la mauvaise posture de Gigi qui devrait fermer ses jambes au nom de la « décence ». Cependant ce passage est écrit à la manière d'un vaudeville, ou de façon plus générale, d'une comédie : une certaine caricature ou satire se manifeste notamment par les protestations de la jeune fille qui ne comprend pas les raisons pour lesquelles elle ne peut pas se coiffer comme elle le souhaite et pour lesquelles elle ne peut pas mettre des jupes plus longues. Ses protestations et remarques pleines de lucidité face à une grand-mère réticente qui éduque sa petite-fille selon les critères de l'époque convoquent le rire du lecteur. Le rire est également provoqué par la description grotesque de la coiffure de Gigi par les périphrases très imagées telles que « sous son toit de cheveux » et « la rangée d'escargots blond cendré ». De plus ses habits l'enlaidissent et l'infantilisent comme le soutient Francine Dugast-Portes dans *Colette : Les pouvoirs de l'écriture*. En effet, ses vêtements lui donnent une certaine innocence qui cherche à cacher le véritable âge de sa mère. La réplique de Mme Alvarez qui refuse de changer la tenue de Gigi parce qu'elle aurait l'air plus âgée, ce qui vieillirait sa mère par association, illustre bien cette préoccupation familiale. Ce passage est extrêmement comique car si les habits grotesques font sourire et donnent à la jeune fille une allure enfantine, cela est renforcé par le langage de Gigi. En effet, la manière dont s'exprime l'adolescente par des périphrases pour nommer son vagin par exemple (« mon ce-que-je-pense »), mais aussi par sa façon un peu naïve d'évoquer ce qui sont cependant de véritables problèmes de la condition de la femme fait rire. Par opposition, on peut voir dans ses remarques une certaine lucidité qui exprime une révolte contre ses vêtements, ceux-ci représentant une sorte d'emprisonnement de la femme. Ainsi les habits sont le support du registre comique du passage : l'écriture réaliste propre au roman balzacien est juxtaposée à une tonalité caractéristique de la comédie. Celle-ci apparaît à travers cette

discussion autour des vêtements qui tourne vite au ridicule par les caprices de l'adolescente et les réticences de la grand-mère. La tenue va de pair avec la façon de se comporter et de parler de la jeune fille. Cette dernière est infantilisée et renvoie au type de l'adolescente par une forte caractérisation qui passe à travers ses habits, ce qui permet une reconnaissance immédiate et visuelle du personnage. Le costume de l'adolescente renvoie donc à un type propre au théâtre.

Nous retrouvons ce même cas de figure dans *La Femme cachée*. Les vêtements permettent la reconnaissance instantanée des personnages. Les costumes leur sont associés, ils font partie de leur identité et permettent au lecteur de les identifier, comme si le nom n'était pas suffisant, mais que le lecteur avait besoin d'un repère visuel pour se rappeler de l'identité du personnage dont il est question à chaque moment, exactement comme au théâtre. Dans ce sens, nous sommes face à un traitement théâtral du vêtement puisque ce dernier convoque une esthétique visuelle de la représentation du personnage. De cette manière, dans « L'Habitude », Jeannine reconnaît son ancienne meilleure amie par sa tenue : « Derrière les chiens, Andrée traversa le sentier, et ne vit pas Jeannine qui reconnut le costume imperméable couleur de châtaigne, les bottes boueuses à talons plats, l'écharpe de laine rousse et le fouet à gros manche tressé. » (FC., p.188). L'utilisation du verbe « reconnut » insiste sur la nécessité de l'identification d'Andrée par les habits. Comme au théâtre, le lecteur reconnaît et identifie le personnage visuellement, à travers son costume.

Nous avons donc vu précédemment avec « Gigi » que l'habillement renvoie à un certain type qui détermine la personnalité des personnages et leur essence profonde. Dans les nouvelles de Colette, le déguisement apparaît à plusieurs reprises et possède la capacité de modifier le caractère du personnage, ses gestes et même sa voix. Dans « La Femme cachée », le mari assiste à un bal costumé, alors qu'il a dit à sa femme qu'il ne s'y rendrait pas. Irène lui a également confirmé que ce genre d'endroit ne lui plaisait pas : « – Oh ! moi... Tu me vois dans une foule, et livrée à toutes ces mains... Qu'est-ce que tu veux, je ne suis pas bégueule, je suis... je suis hérissée ! Il n'y a rien à y faire ! » (FC., p. 12). La réplique d'Irène nous donne d'emblée une certaine conception du personnage : elle n'est pas du genre à faire la fête, à sortir et à aimer la compagnie de la foule. Cependant le mari finit par reconnaître sa femme déguisée en Pierrot-anguille. Ce déguisement, soigneusement décrit à travers le regard du mari, rend difficile la reconnaissance de la femme. En effet, il voit dans un premier temps

« un long et impénétrable travesti » (p.13). Dans un deuxième temps, le costume, comme dit antérieurement, altère l'essence même du personnage. Ainsi, le mari est-il sûr qu'il ne s'agit pas de sa femme lorsque celle-ci « se gratta la cuisse, d'un mouvement libre et populacier » (p.13). Dès le début, ce personnage féminin a des gestes et des attitudes qui s'éloignent de la représentation que son mari se fait de son épouse. Il l'aperçoit « assis en amazone sur la balustrade » (p.13). À cela se rajoute que la façon de marcher d'Irène est également modifiée par ce déguisement : « Irène marcha devant lui, nonchalante, il s'étonna de constater qu'elle roulait mollement des hanches et traînait un peu les pieds comme si elle portait des babouches. » (p.14). Il ne la reconnaît que lorsqu'elle sort une tabatière qu'il lui a offerte comme cadeau d'anniversaire et qui confirme son identité. Son comportement libertin, un peu à la manière d'un homme de cette époque et qu'on n'attendrait pas chez une femme, surprend à plusieurs reprises le mari : elle embrasse plusieurs hommes et boit de l'alcool. Le mari n'a qu'une certitude :

[...] elle allait repartir l'instant d'après, errer encore, cueillir quelque autre passant, l'oublier, et goûter seulement jusqu'à l'heure de se sentir lasse et de rentrer chez elle, le monstrueux plaisir d'être seule, libre, véridique dans sa brutalité native, d'être l'inconnue, à jamais solitaire et sans vergogne, qu'un petit masque et un costume hermétique ont rendue à sa solitude irrémédiable et à sa déshonnête innocence. (pp.16-17)

Le masque et le déguisement fonctionnent comme dans la Commedia dell'arte : ils transforment la personnalité de l'acteur, et dans ce cas, du personnage, qui devient ainsi quelqu'un d'autre. Ici, Irène devient une femme libre et solitaire.

Dans la nouvelle « L'Omelette », nous pouvons retrouver l'exemple de ce que serait un mauvais déguisement au théâtre. En effet, Pierre Lasnier se déguise en cheminéau pour ne pas être reconnu après avoir commis un meurtre : « Il se leva, saisit le bâton qu'il avait coupé l'avant-veille et qui complétait son costume de cheminéau. » (FC, p.75). Cependant ce costume s'avère être complètement inefficace puisqu'il est reconnu. En effet, il tente d'imiter les paysans sans succès : « Pierre Lasnier tapa sur la table, selon les traditions paysannes qu'il avait apprises au théâtre. » (FC, p.75). Cela montre que le déguisement doit être un prolongement de la personnalité, il n'est efficace que s'il est bien assimilé par l'acteur qui le porte. Il ne s'agit pas de faire une simple représentation grotesque d'un type.

Le costume, dans ces exemples mentionnés, fonctionne dans le texte comme le déguisement d'un acteur de théâtre en ce qu'il fausse sa personnalité pour devenir quelqu'un

d'autre et interpréter un nouveau rôle. La théâtralité du costume des personnages peut apparaître dans cette dimension.

La théâtralité de la mode émerge également dans sa capacité à véhiculer des sensations et à exprimer l'amour, comme le souligne Carmen Boustani dans *L'Écriture-corps chez Colette* : « Le sens se dégage d'une séduction nouvelle qui se cache sous le choix des tissus, les lignes du modèle, la virtuosité des dessins et l'effet des couleurs. Processus de dévoilement qui, dans la description d'une robe, va du tissu à la coupe et finit par l'accessoire⁴⁵. » Les désirs, les sensations et l'érotisme peuvent passer à travers les vêtements des personnages. C'est ainsi que le tissu fait surgir un nouveau langage dans le récit.

Un élément revient à plusieurs reprises chez Colette : les bijoux portés par la femme, qui sont un symbole de l'amour et de la séduction. Nous avons vu antérieurement l'importance du collier de perles dans *Chéri* qui représente le potentiel de séduction d'une femme : Chéri est attiré par Léa qui porte un collier de perles mais est repoussé par la Loupiotte dont le collier de perles est faux. Dans « Gigi », une des camarades du personnage éponyme, Lydie Poret, reçoit un bijou de la part du baron Ephraïm. Cela scandalise la grand-mère et la tante de Gigi : « – Silence ! Ce n'est pas le baron que je blâme. Le baron sait ce qu'il a à faire. Le simple bon sens exigeait que la mère Poret mette la bague dans un coffre à la banque, en attendant. [...] Parce qu'on ne sait jamais. Surtout que le baron est un homme à se raviser. » (G., p.34) Ce solitaire monté sur une bague est donc l'indice que la jeune fille de 15 ans a un potentiel de séduction qui intéresse le baron. Celui-ci s'est déclaré par le biais de la bague comme l'indique Mme Alvarez. Le bijou montre encore une fois la capacité de séduction de la femme, et il véhicule ici l'idée que le baron pourrait éventuellement faire une demande de mariage à Lydie Poret. Gaston Lachaille, de son côté, offre comme cadeau d'anniversaire à sa bien-aimée un collier de perles. C'est aussi une manière de la faire accéder à un certain prestige par la richesse de ses parures : « – Je lui avais donné un rang, dit Gaston Lachaille. Mais ce qui s'appelle un rang. Trente-sept perles. Celle du centre était comme mon pouce. » (G., p.36) Ce geste suscite l'admiration de Mme Alvarez. Puis, dans *Chéri*, Chéri se méfie de la nouvelle émeraude de Léa qui lui a été offerte par un homme pendant son voyage.

⁴⁵ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, pp.83-84

Pour lui, ce don indique qu'elle a eu un amant. Léa s'amuse à le rendre jaloux, alors qu'en vérité elle a acheté cette bague elle-même :

« – N'est-ce pas qu'elle est charmante ? On m'en fait partout compliment. Et la monture, tu as vu, cette poussière de brillants qui...

– Assez ! gueula Chéri avec fureur, en abattant son poing sur la table fragile. » (Ch., p.157)

La bague est un véritable enjeu théâtral dans ce passage. En effet, elle fait surgir les différentes émotions des personnages : Léa achète cette bague pour rendre jaloux Chéri car elle l'aime et Chéri tombe dans le piège. Il montre par sa réaction à quel point il est attaché à Léa. La bague fait donc apparaître les sensations évoquées par Carmen Boustani. Elle est un moyen de communiquer ce qui ne peut pas être dit à voix haute, c'est-à-dire le désir d'être avec l'autre, l'impuissance de Chéri qui ne veut pas que Léa ait un amant, l'envie de Léa que Chéri soit jaloux et qu'il montre à quel point il tient à elle.

Dans « Gigi », tante Alicia fait à la petite une véritable leçon sur la manière d'identifier les pierres précieuses, sur celles qui sont acceptables et celles qu'elle ne devrait pas porter : « Plutôt qu'un mauvais diamant de trois mille francs, porte une bague de cent sous. Dans ce cas-là tu dis : “ C'est un souvenir, je ne la quitte ni jour ni nuit. ” Ne porte jamais de bijoux artistiques, ça déconsidère complètement une femme. » (G., p.62). Les bijoux renseignent ainsi sur la condition sociale de la femme et son raffinement, mais ils peuvent également renseigner sur la personne qui les offre. Gigi demande à sa tante qui donne les bijoux de valeur ; cette dernière lui répond par une énumération : « – Qui ? Les timides. Les orgueilleux aussi. Les mufles, parce qu'ils croient qu'en donnant un bijou monstre ils font preuve de bonne éducation. Quelquefois une femme, pour humilier un homme. » Nous pouvons remarquer que dans sa réponse tante Alicia explique non seulement qui offre ces bijoux mais également les raisons qui le motivent. Le don du bijou est en fait un langage, un mode de communication et non un geste anodin, qui sert à établir une relation entre les personnages. Il nous semble pertinent de rappeler que cette culture du don du bijou s'est développée en France notamment à partir du XVII^e-XVIII^e siècle et qu'il avait déjà cette signification profonde comme le rappelle Sarah Horowitz : « Mais les bijoux ne se contentaient pas de témoigner de l'identité du possesseur. Des contextes relationnels

définissaient aussi leur sens en tant que marqueurs de liens interpersonnels⁴⁶. » Le don d'un objet est ainsi très utilisé au théâtre pour montrer au spectateur les relations secrètes que peuvent entretenir certains personnages sans avoir à les dévoiler complètement en présence d'autres personnages. Cela est notamment vrai dans la vaudeville dont le thème de l'infidélité amoureuse est très présent. Nous pouvons citer par exemple *Un Fil à la patte* de Feydeau dans lequel Lucette reçoit une bague du Général Irrigua qui la courtise. Cette femme est l'objet d'attirance de beaucoup d'hommes, ainsi la bague est le symbole d'une relation affective alors qu'elle est occultée aux yeux des autres prétendants. La bague est donc traditionnellement un dispositif théâtral de double énonciation : le public ou le lecteur, si ce dispositif est transposé dans la nouvelle ou le roman comme c'est le cas chez Colette, et certains personnages en savent plus que le reste des personnages pourtant présents dans la scène grâce à la compréhension collective de ce que signifie l'objet. La bague fonctionne dans nos extraits à la manière d'un signe compris comme la combinaison d'un signifiant et d'un signifié :

Au théâtre, le plan du signifiant (de l'expression) est constitué par des matériaux scéniques (un objet, une couleur, une forme, un éclairage, une mimique, un mouvement, etc.), tandis que le plan du signifié est le concept, la représentation ou la signification que l'on attache au signifiant, étant entendu que le signifiant varie dans ses dimensions, sa nature, sa composition⁴⁷.

Ainsi le signifiant du signe serait la bague comme matériaux typiquement scénique. Cependant le signifié peut prendre plusieurs sens selon le personnage qui l'interprète : il peut être la compréhension figurée de l'objet qui représente la courtoisie amoureuse ou bien un simple ornement apprécié par les dames pour une question d'esthétique. Ainsi le théâtre et nos récits jouent sur les deux possibilités, ce qui entraîne un effet souvent comique.

Les vêtements indiquent également l'évolution des personnages. C'est un moyen visuel et efficace qui peut montrer le passage du temps dans une pièce de théâtre mais également dans une nouvelle. C'est un autre point de rencontre que nous pouvons trouver entre ces deux genres littéraires. Ainsi dans « Gigi », les habits de la jeune fille témoignent du passage de l'enfance ou de l'adolescence à l'état de jeune femme. Au début de la nouvelle, comme nous avons vu précédemment, Gigi se plaint à sa grand-mère de ses robes et de sa coiffure qui la rajeunissent. Plus tard, elle décrit à sa tante Alicia les robes dont elle rêve, ce

⁴⁶Sarah Horowitz, « Luxe, amour et transactions. La culture des bijoux sous l'Ancien Régime », *Sociétés & Représentations*, vol. 38, no. 2, 2014, pp. 123-142, consulté en ligne le 10 juillet 2018 : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2014-2-page-123.htm>

⁴⁷ Patrice Pavis, s.v. « Signe théâtral », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014, p.324

qui témoigne d'une envie de sortir de son état d'enfant et de devenir une vraie jeune femme potentiellement séduisante comme le montre la réplique railleuse de tante Alicia : « – Assez, assez ! Je vois que tu aurais des tendances à t'habiller comme une grande coquette du Français – et tu prends ça pour un compliment. » (G., pp.60-61). Cette dernière décide de changer sa garde-robe car, d'après elle, « [q]ui ne risque rien n'a rien ». Ceci montre bien que Gigi est dans une phase de transition qui se manifeste matériellement, comme nous pourrions le retrouver au théâtre. Ainsi un peu plus tard, Gigi apparaît avec deux nouvelles robes qui ne plaisent pas à Lachaille. Encore une fois, comme s'il s'agissait d'une comédie, la description des habits de Gigi est exagérée, ridiculisée même comme, par exemple, par l'image de l'adolescente qui se noie dans cette robe gigantesque : « Mais elle essayait machinalement de libérer son beau cou musclé, pris dans un col baleiné » (G., p.66). La description donne l'impression d'un vêtement qui engloutit complètement la jeune fille. Cela provoque le rire d'autant plus que les pensées du lecteur sont explicitées par Lachaille qui lui répond : « Tu as l'air d'un singe savant. [...] Avec ce col qui te gêne, tu ressembles à un poule qui a avalé du maïs trop gros. » Ces remarques moqueuses provoquent le rire du lecteur par la comparaison très imagée de Gigi avec des animaux non nobles. Encore une fois le traitement des vêtements est comique. Il y a un certain réalisme dans la description très détaillée des robes typiques de cette époque qui est cependant complètement détournée par un grossissement et une satire appelant le rire à la manière des comédies de Molière, par exemple.

Évidemment, ce langage de la garde-robe qui caractérise profondément les personnages, jusqu'à créer des types et jusqu'à montrer leur évolution et leur capacité à être aimé et à aimer, est possible dans un roman ou une nouvelle. Cependant, il semblerait qu'au théâtre cette dimension soit accentuée car il s'agit d'un langage non verbal, mais visuel, qui s'exprime par le biais du tissu comme le rappelle l'article d'Armel Marin : « Moyen de métamorphose, le costume est un des signes visibles du théâtre. Il est à la fois réel et irréel : réel par ses liens avec le vêtement d'une époque, irréel parce qu'il est chargé d'une signification plus forte, celle d'un véritable code vestimentaire⁴⁸. » La caractérisation des personnages passe par la comédie dans ces récits car il y a un grossissement et une dimension

⁴⁸Armel Marin, « Costume de théâtre », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 12 juillet 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/costume-de-theatre/>

satirique de la description des habits des personnages. Comme au théâtre, il y a quelque chose de l'ordre du spectacle par cette exagération des costumes et de leur signification.

B. Le maquillage au cœur de la tragédie

Si les vêtements et la coiffure des personnages peuvent renvoyer à une esthétique propre à la comédie comme nous venons de le voir, le maquillage a également une dimension théâtrale non négligeable. Armel Marin dans son article sur le costume de théâtre cite Jean Genet qui concevait le maquillage comme « un prolongement expressif et signifiant du costume⁴⁹. » En effet, celui-ci est utilisé par les acteurs pour se costumer et pour renseigner les spectateurs sur l'identité profonde des personnages qu'ils interprètent. Il est rare que dans une nouvelle ou dans un roman une telle importance soit accordée au maquillage des personnages, alors qu'au théâtre, il semble primordial notamment dans sa capacité à modifier l'aspect des acteurs⁵⁰. Les personnages qui utilisent cette technique théâtrale dans les œuvres de Colette sont de véritables acteurs. Cette dimension apparaît tout particulièrement dans le roman *Chéri*. Léa vit dans un monde de demi-mondaines où elle se sent contrainte à paraître ce qu'elle n'est pas, à interpréter un rôle sans failles d'une femme indépendante, libre et insouciant par rapport à ses relations sentimentales. Ainsi lorsqu'elle se rend chez Mme Peloux, lieu de rencontre avec « les vieilles parasites » (Ch., p.20), elle arbore « un visage de bataille » (Ch., p.19). Ce visage, c'est elle qui le construit à l'aide de son maquillage : « Elle avait remis de la poudre avant d'arriver ». C'est un geste qui semble être habituel et nécessaire. Léa cache son vrai visage comme s'il s'agissait d'une armure, d'un bouclier.

Cela est également vrai dans sa relation avec Chéri. La poudre est présente sur le visage des deux personnages à des moments clés du roman où Chéri ou Léa ne veulent pas dévoiler leurs véritables sentiments. Ainsi, dans la scène où le couple a une conversation qui devrait être sincère et qui devrait exposer enfin leurs sentiments, Léa décide contre toute attente de ne pas avouer son insatisfaction par rapport à la nouvelle du mariage de Chéri et

⁴⁹Armel Marin, « Costume de théâtre », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 12 juillet 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/costume-de-theatre/>

⁵⁰ Dominique Paquet a écrit un excellent article panoramique sur les usages du maquillage depuis la nuit des temps, et notamment sur ses pratiques et applications au théâtre. Cet article est consultable en ligne : Dominique Paquet, « Maquillage », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 12 juillet 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/maquillage/>

Edmée, et Chéri, de son côté, tente de se justifier sans vraiment lui avouer son amour. Le ton froid de Léa, que nous pouvons retrouver dans sa réplique dans laquelle elle met une distance entre Chéri et elle : « – Appelle-moi Madame, ou Léa. Je ne suis ni ta femme de chambre, ni un copain de ton âge. » (Ch., p.53), va de pair avec son teint poudré : « Il voulut riposter, brava la belle figure un peu meurtrie sous la poudre ». Léa incarne un rôle comme une véritable actrice sur la scène. Le maquillage transforme son visage, rendu inexpressif et peut-être insouciant comme elle souhaite le paraître face à cette fâcheuse nouvelle.

Ce scénario se répète lorsque Léa rentre de son voyage et que Chéri feint l'insouciance. Il finit cependant par sonner chez elle, tard, un soir. Le premier geste de Léa avant de le recevoir est de se poudrer le visage : « Un second coup parut plus ample encore que le premier et Léa courut, dans un geste instinctif de préservation et de pudeur, se poudrer le visage. » (Ch., p.153). Cette citation montre bien quelle intention se cache derrière ce geste répétitif. Il y a l'idée encore une fois de feindre et d'interpréter le rôle de la femme indépendante qui n'est pas perturbée par le fait que Chéri ne vienne pas la visiter, alors que quelques moments auparavant elle soupirait et se lamentait de son absence. De même, une nouvelle fois, alors que Chéri tente de lui exprimer son désir de se remettre avec elle, celle-ci interprète son rôle habituel de n'en avoir cure de lui en lui reprochant de l'avoir dérangée si tard, en faisant semblant d'avoir reçu une émeraude de la part d'un amant alors qu'elle se l'est achetée elle-même, et en le menaçant d'appeler la police s'il ne part pas. De nouveau, ce teint poudré renforce la dureté du caractère de Léa. La citation évoque l'objectif de ce maquillage de « préservation et de pudeur ». C'est l'un des autres aspects importants du maquillage dans ce roman puisque Léa craint de laisser paraître les traces de l'âge sur son visage.

En effet, le maquillage renferme toute la tragédie de cette histoire amoureuse. Léa cache ses rides et les défauts de sa peau avec du maquillage pour occulter son âge véritable et pour être séduisante aux yeux de Chéri. Toutes ces scènes évoquées où elle apparaît maquillée en présence du jeune homme témoignent de cela. C'est par ce besoin qu'a Léa d'occulter son âge, de refuser les années qui la séparent de Chéri que la tragédie s'exprime. Ainsi dans la première scène qui ouvre le roman, la dimension tragique, propre au théâtre, apparaît clairement sur le visage de Léa par la présence de la poudre qu'elle met avec empressement avant que Chéri ne la découvre : « Elle se poudra hâtivement le visage en entendant deux portes claquer et le choc d'un pied chaussé contre un meuble délicat. » (Ch., pp.13-14). Ce

complexe apparaît dès le début et montre explicitement le problème de la relation. Ce qui est d'autant plus notable est le fait que Chéri se poudre également le visage comme l'indiquent ses « oreilles blanches de talc ». Le maquillage fonctionne comme un masque qui permet d'éviter d'être vulnérable en présence de l'autre. Par opposition, dans la dernière scène, Léa n'est pas maquillée pour la première fois devant Chéri : « Pas encore poudrée, une maigre torsade de cheveux sur la nuque, le menton double et le cou dévasté, elle s'offrait imprudemment au regard invisible. » (Ch., p.170). Cela concorde indéniablement avec la vulnérabilité du sentiment amoureux : c'est le moment où elle avoue, pour la première fois, vouloir avoir une véritable relation amoureuse avec lui... qui n'aura pas lieu. On comprend par ce visage nu, qui apparaît en première position dans la phrase comme pour lui donner toute son importance, qu'elle met également à nu ses sentiments. C'est ce qu'elle n'a pas réellement fait jusque là : protégée par son maquillage, bouclier contre les sentiments, elle interprétait le rôle de la femme insouciante, qui n'a pas besoin de Chéri, telle une actrice.

C. « Des messages mimo-gestuels⁵¹ »

Il ne peut exister théâtre et théâtralité sans dialogue, bien évidemment, mais surtout sans gestualité de la part des acteurs. Nous nous rappellerons de l'anecdote que raconte Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* : celui-ci assistait aux représentations de théâtre en se bouchant les oreilles pour mieux apprécier le jeu gestuel des acteurs qui devait être en accord avec le dialogue et même soutenir toute la théâtralité. Ainsi Inés Guégo-Rivalan souligne ceci :

Cette expérience s'accorde parfaitement avec l'idée que se fait le XVIII^e siècle du théâtre comme succession de tableaux vivants : en quête de l'émotion esthétique provoquée par le geste vrai, la comparaison des gestes des personnages de la peinture au jeu des acteurs amène Diderot à vouloir regarder le spectacle sans l'entendre⁵².

Le geste permet donc de recréer des tableaux vivants ou bien des « images mobiles » comme le souligne Áron Kibédi Varga. Il insiste sur le fait que l'« image mobile caractérise

⁵¹ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection «L'Harmattan», 2002, p.91

⁵² Inés Guégo-Rivalan, « Énergie du geste et représentation : Denis Diderot, précurseur d'une " théâtralité " moderne ? », *Atala : Cultures et sciences humaines*, n°14, 2017, p.347

donc la théâtralité au sens propre⁵³ ». Ainsi le geste peut apparaître comme une caractéristique de la théâtralité dans le récit. Il ne faut pas cependant généraliser car il peut exister des gestes qui viennent tout simplement caractériser les personnages ou soutenir des paroles de personnages dans le roman ou la nouvelle sans qu'il s'agisse forcément d'un geste théâtral. Selon Véronique Sternberg « [o]n qualifie ainsi un **geste** théâtral lorsque son emphase rappelle le jeu de l'acteur nécessairement outré pour “ passer la rampe ” ; et de même, l'**entrée surprenante** d'un personnage ou d'une personne, rappelant la technique dramatique très employée, et particulièrement efficace⁵⁴. » Le geste théâtral doit produire un effet sur le récepteur concerné, c'est souvent un geste redondant et exagéré par rapport au dialogue. C'est aussi les entrées surprenantes des personnages. Nous verrons donc ces deux aspects dans notre corpus. D'autre part, nous comprendrons également le geste théâtral comme des « messages mimo-gestuels⁵⁵ » selon les termes de Carmen Boustani, ou encore, comme le langage sous-jacent du corps. Le corps serait donc le vecteur d'une communication non verbale qui s'établit entre les personnages et qui fait fortement écho avec l'esthétique de la pantomime qu'Isabelle Baugé appelle avec beaucoup de justesse l' « esthétique du mutisme⁵⁶ ».

Nous venons donc de voir qu'un geste théâtral pouvait concerner des entrées surprenantes des personnages. Dans « Gigi », ce mécanisme propre au théâtre est très souvent employé, notamment par le couple de Gigi et de Gaston Lachaille. En effet, leurs entrées sur « scène » se font très souvent dans le bruit. On « entend » d'abord les personnages arriver avant de les « voir ». Si au théâtre cela ne pose pas de problème, nous verrons comment le texte écrit met en place ce dispositif théâtral sonore. Ainsi les trois entrées de Lachaille sont annoncées par la sonnette (p.31, p.76, p.85). Cela crée un certain effet de suspense,

⁵³ Ákon Kibédi Varga, « Les Paradoxes de la théâtralité », in Larue, Anne, « Théâtralité et genres littéraires », *La Licorne*, Poitiers, 1996, p.23

⁵⁴ Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », in Larue, Anne, « Théâtralité et genres littéraires », *La Licorne*, Poitiers, 1996, p.52

⁵⁵ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, p.91

⁵⁶ Isabelle Baugé, « La Construction du corps éloquent : le geste comme instrument d'une communication théâtrale dans *Son Excellence Eugène Rougon* de Zola », in Larue, Anne, « Théâtralité et genres littéraires », *La Licorne*, Poitiers, 1996, p.260

particulièrement dans la scène finale où cette annonce de son arrivée permet à Gigi soit de quitter la pièce soit de rester et de se confronter à lui : « Au coup de sonnette brusque qui grelotta, elle sauta sur ses pieds.

– Oh ! ça doit être lui, dit-elle. C'est lui... Grand-mère, je ne veux pas le voir, cache-moi, grand-mère... » (G., p.85)

Cet effet sur le personnage est transposé sur le lecteur qui tout à coup est aussi nerveux que Gigi car il craint la rencontre du couple après la demande de mariage que Gigi a refusée.

Les entrées et sorties de scène de Gigi sont tout aussi bruyantes que celles de Gaston Lachaille. Son arrivée est également annoncée de manière sonore comme si nous étions au théâtre et qu'il s'agissait de convoquer tous les sens du spectateur : « Le pas martelé de Gilberte sonna militairement dans l'antichambre. » (G., p.38). C'est également le cas lorsque celle-ci quitte la scène : « Elle partit, avec autant de bruit qu'un poulain non ferré. » (G., p. 31). Cette manière bruyante qu'a Gigi de se déplacer rappelle son caractère enfantin et les remarques incessantes de ses parents sur le fait qu'elle n'est pas encore bien éduquée. À cela nous pouvons opposer la sonnerie de Lachaille qui annonce son arrivée de manière beaucoup plus civilisée et polie, ce qui correspond bien à la caractérisation du personnage qui est un homme riche aux bonnes manières. Cependant, les pas de Gigi qui se font entendre, sont également une manière de rappeler le fait que le corps du personnage est vivant, il fait du bruit comme s'il s'agissait d'un acteur sur la scène et que nous pouvions réellement l'entendre. C'est un procédé artificiel puisque nous sommes en pleine lecture et non au théâtre. Néanmoins le corps bouge et est sonore, il regorge de vie et s'exprime tout autant que la parole. Nous sortons ainsi de la dimension « être de papier » qui caractérise les personnages d'un récit pour aller vers un personnage qui s'apparente à un acteur dans sa matérialité physique et sonore, comme au théâtre.

À cela, nous pouvons ajouter les sorties « théâtrales » des personnages, le qualificatif étant à comprendre dans ses deux sens : propres aux exigences du théâtre, et dans l'idée d'une exagération. Gigi et Gaston Lachaille claquent la porte en partant. Le texte souligne cette théâtralité en employant l'adverbe « théâtralement » : « Elle [Gigi] rabattit la porte derrière elle et fit claquer théâtralement un verrou. » (G., p.72) L'adverbe ici prend en compte le sens

d'exagération et de grossissement⁵⁷. Cependant, comme lorsque Gaston Lachaille quitte la pièce en claquant la porte après une discussion avec Mme Alvarez, le geste devient théâtral dans sa signification profonde. En effet, les deux personnages témoignent, par ce geste, d'un fort mécontentement qui est soutenu par leurs paroles. Ils expriment cette colère par un moyen gestuel, qui pourrait être tout à fait propre au théâtre. Pierre Larthomas dans *Le Langage dramatique* insiste sur cette dimension des gestes au théâtre où il y a union entre la voix et les gestes afin de renforcer la signification profonde de la parole, même si le geste pourrait parfaitement se suffire à lui-même pour signifier.

De plus, dans cet extrait, le geste fonctionne quasiment comme une didascalie puisqu'il se glisse entre deux répliques au sein d'un passage pratiquement uniquement au discours direct (G., p.72), et dans le cas du passage avec Gaston Lachaille, le geste clôture la conversation et la scène : « – Ah ! et puis j'en ai assez ! et partit en claquant la porte. » (G., p. 81). Nous avons véritablement l'impression d'une didascalie dans ce passage notamment avec l'absence de pronom sujet exprimé et le fait que la précision gestuelle du personnage est assimilée à son discours direct comme si le « et » venait remplacer les parenthèses attendues dans une pièce de théâtre. Mais c'est également un geste théâtral puisqu'il suscite une émotion de surprise chez le récepteur, peut-être même que dans sa dimension sonore il pourrait faire sursauter le spectateur si le texte était transposé au théâtre.

Les gestes au théâtre servent également d'emphase par rapport à ce que le dialogue exprime. Ils ont une valeur redondante puisque le théâtre est tout d'abord un spectacle qui se donne à voir au public. Ce qui est particulièrement surprenant est le fait que Colette désigne le lecteur de ses œuvres en tant que « spectateur⁵⁸ » dont l'étymologie vient du latin *spectator*

⁵⁷ Nous remarquerons que le dérivé du terme *théâtre* apparaît également dans la nouvelle « La Femme cachée » sous sa forme adjectivale cette fois-ci et qu'il vient souligner encore une fois un geste particulier : « Il posa, d'un geste si brusque et si involontairement théâtral, sa main gauche sur la région douloureuse du cœur, que Pierrot-anguille l'aperçut. » (FC., p.14). La dimension théâtrale du geste semble être inévitable comme le souligne l'adverbe « involontairement », comme si le geste ne pouvait pas échapper à sa dimension théâtrale. Encore une fois, son sens n'est pas à prendre au premier degré : il s'agit de théâtralité car c'est l'idée de grossissement qui apparaît avec des gestes « clichés » qui pourraient renvoyer à un jeu d'acteur qui rentre dans les conventions et que le spectateur comprendrait universellement et qui viendraient souligner l'émotion du personnage. Si le geste est exagéré, conventionnel jusqu'à rentrer dans les clichés pour exprimer la douleur, c'est qu'il signifie à lui seul et qu'il exprime sans besoin de parole ce que le personnage ressent. Nous verrons cela dans plus de détails dans le développement qui suit sur les « messages mimo-gestuels » (Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*).

⁵⁸ cf. Colette, *Peinture*, 1939 in Dupont, Jacques, *Colette*, Paris, Hachette, collection « Portraits littéraires », 1995, p.150

qui signifie « observateur ». Le lecteur idéal que Colette conçoit est donc un observateur ce qui souligne la dimension visuelle du texte de Colette. Le geste théâtral est ainsi producteur dans le récit d'« images mobiles » auxquelles Áron Kibédi Varga faisait allusion.

Dans l'œuvre colettienne il y aurait ainsi une mise en application du geste théâtral qui fait signe à lui-seul, sans avoir besoin de l'appui du dialogue, comme dans l'anecdote de Diderot. Dans la nouvelle « Jeux de miroirs », un narrateur, dont on ne connaît pas l'identité, rentre dans un salon de thé et aperçoit deux jeunes femmes, l'une blonde, l'autre brune. Il se demande laquelle des deux l'homme qui les rejoint va préférer ; il parie pour la brune. Ce sont ses gestes par opposition à ceux de la blonde qui lui font penser cela :

Elle [la brune] a deux gestes, aussi fréquents que des tics, mais qui ressortissent à une coquetterie raisonnée : de l'index, elle chasse au-dessus de son sourcil une boucle brune très légère, et l'on voit briller, près de l'œil allongé, l'ongle en amande ; elle enfonce, sur sa nuque, un trident d'écaille, et l'œil suit, quand son bras se lève, la rondeur de son sein qui remonte, bien suspendu, en même temps que le bras.

La blonde... [...] Ses tics ne l'embellissent pas. Elle lance le menton en avant, d'une façon doguine, et elle fronce le nez comme un petit phoque qui sort de l'eau, en clignant des yeux. Ce n'est pas joli... (FC., pp.180-181).

Ce qui confirme les suppositions du narrateur est le fait que la blonde se met à tenter d'imiter la brune afin de lui ressembler. Le narrateur analyse le comportement du trio pour en tirer des conclusions sur la préférence de l'homme envers la brune et sur la réaction d'énervement de la blonde : « Il me semble que la blonde s'énerve, elle jette par saccades la mâchoire en avant, plisse le nez, rit trop. » (FC., p.182). Mais finalement, l'interprétation du narrateur est erronée car l'homme préfère la blonde, et c'est la brune qui se met à imiter sa rivale. Cette saynète est représentative de l'importance du geste théâtral. Celui-ci nous donne des indications non seulement sur les émotions des personnages, comme l'énervement de la blonde, mais également sur les relations qu'ils entretiennent. Le narrateur de cette nouvelle est une mise en abyme du spectateur au théâtre qui doit interpréter le jeu de l'acteur mais également du lecteur idéal observateur de Colette qui est capable de déchiffrer les gestes des personnages au-delà du dialogue. Cette scène constitue un véritable petit spectacle de pantomime qui ne passe que par les gestes, comme un théâtre muet. Le texte fonctionnerait comme une mise en application de la théorie de Diderot qui a lieu cependant ici dans un récit. C'est aussi une mise en application de l'importance de l'expression du corps des acteurs au théâtre qui peut en dire plus que la parole. Nous retrouvons cela dans une autre nouvelle, « L'Autre Femme ». Dans celle-ci, Marc Séguéy et sa deuxième épouse, Alice, vont au restaurant et observent à la table d'à côté la première épouse du mari qui ne semble pas

vraiment avoir remarqué leur présence. Cependant, tels de vrais acteurs, le couple modifie son comportement gestuel afin de paraître heureux et insouciant :

Pourtant, Alice riait parfois trop haut, et Marc soignait sa silhouette, élargissant les épaules et redressant la nuque. [...] Alice s'éventait avec irritation, et jetait de brefs regards sur la femme en blanc qui fumait, la tête appuyée au dossier de rotin, et fermait les yeux avec un air de lassitude satisfaite. (FC., pp.82-83).

Encore une fois le lecteur assiste à un véritable jeu d'acteurs qui met en application l'importance des gestes et du corps pour communiquer et pour transmettre une émotion. Cette nouvelle met en lumière l'importance accordée au regard de l'autre qui oblige les personnages à se livrer à une véritable comédie sociale⁵⁹.

Ainsi les gestes sont souvent emphatiques et redondants puisqu'ils viennent appuyer et soutenir le dialogue. Ils sont extrêmement signifiants comme au théâtre, au point de pouvoir signifier à eux seuls, c'est notamment le cas dans « Gigi ». Dans les gestes théâtraux où ceux-ci se suffisent à eux-mêmes pour exprimer une idée ou une émotion, nous pouvons souligner la bâillement d'Andrée (p.48), les pleurs à deux reprises de Gigi qui manifestent son mécontentement sans pour autant l'exprimer à voix haute (p.70 et p.80) et également le tic de l'adolescente qui revient à plusieurs reprises qui consiste à tirer sur sa jupe en présence de Gaston Lachaille et qui signifie sûrement qu'elle est nerveuse (p.72, p.76, p.78, p.86, etc.). Pour les gestes qui sont décrits de manière didascalique dans le sens où ils se glissent entre deux répliques pour venir ponctuer une certaine manière de s'exprimer du personnage, surtout quand ceux-ci se situent avant la réplique, nous pouvons citer les regards de Mme Alvarez qui expriment, par exemple, de la frayeur lorsque Gigi annonce ne pas vouloir épouser Gaston Lachaille (p.81), ou encore Alicia qui lève les poings pour manifester son mécontentement face à cette même nouvelle (p.81).

Les gestes sont aussi un langage à part, souvent associés à un langage érotique. Carmen Boustani dans *L'Écriture-corps chez Colette* évoque le fait que « [l]a femme chez Colette met en scène la douceur des gestes signalant ses intentions⁶⁰. » Ce langage pour Carmen Boustani a une dimension sensuelle mais il peut également rappeler un ancrage infantile. C'est particulièrement vrai chez Gigi à travers les différents rappels à l'ordre du

⁵⁹ cf. Troisième partie. La théâtralité comme métaphore du monde

⁶⁰ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, p.91

savoir-vivre qui lui sont adressés. Ainsi sa tante lui reproche de s'exprimer sans grâce : « – Explique-toi sans gestes. Dès que tu gesticules, tu fais commun. » (G., p.60). Ses gestes rappellent une dimension infantile comme le fait qu'elle ouvre la bouche pour rêver quand elle aperçoit une émeraude (p.61), ou encore ses pleurs ou sa façon un peu naïve de rougir. Le texte même souligne cette dimension : « Gigi fit un geste enfantin des épaules. » (p.84). Mais de manière encore plus efficace le corps semble être le vecteur préféré de Colette pour établir un langage sous-jacent du corps érotique. Jacques Dupont dans *Colette* explique cela :

un langage physique ou psychosomatique accompagne et commente ce qu'éprouvent Chéri et Léa, et semble avoir pour fonction de dire l'essentiel, que Léa comme Chéri ont tant de mal à se formuler, et que la narratrice maintient habilement dans une sorte de clair-obscur ou de flou de la définition⁶¹.

Jacques Dupont donne quelques exemples de ce langage corporel qui révèle la relation sentimentale du couple et qui montre que le corps est un véritable vecteur d'émotions et de sensations à la manière d'un acteur sur une scène de théâtre. Comme exemples donnés, nous pouvons citer « convulsion animale », « révolte de tout le corps », « visage magnifique et désespéré ». À cette liste pourraient venir s'ajouter les caresses désespérées de Chéri qui jouit d'avoir retrouvé Léa : « des mains tâtonnantes qui s'accrochaient à ses dentelles, à son collier, cherchaient sous la robe la forme de son épaule et la place de son oreille sous les cheveux. » (Ch., p.159) ; mais également, les divers moments où Chéri attrape les perles du collier de Léa qui est en fait un geste érotique propre à leur relation, la façon qu'a Chéri de s'assoupir, la tête dans le creux du cou de Léa, ce qu'il regrettera avec Edmée, etc.

Nous pouvons relever la même chose dans « Gigi » où la relation sentimentale entre le personnage éponyme et Gaston Lachaille ne se manifeste dans un premier temps que par le corps. Ainsi, par exemple, un premier rapprochement a lieu lors d'une partie de cartes, car si au départ la relation semble plus paternelle que sentimentale, pendant le déroulement du jeu, les corps semblent parler, le jeu transparaît dans le corps, une certaine rivalité est mise en place et semble mettre les deux personnages sur le même plan jusqu'à en effacer la différence d'âge : « Son nez [à Gaston] important qui sonnait le creux, ses yeux un peu nègres n'intimidaient pas sa partenaire qui, accoudée, les épaules au niveau des oreilles, le bleu des yeux et le rouge des joues exaspérés, ressemblait à un page saoul. » (G., p.40) Le caractère grotesque de l'apparence des deux personnages est mis sur le même plan. Si la comparaison avec un page saoul est surprenante, la description physique de Gigi fait penser au portrait

⁶¹ Jacques Dupont, *Colette*, Hachette, collection « Portraits littéraires », Paris, 1995, p.33

habituel que nous retrouvons dans la tradition littéraire, notamment au Moyen Âge, mais qui perdure à travers les siècles, de la femme aimée aux yeux bleus et les joues rouges que nous retrouvons également dans les représentations picturales du XII^e siècle. Finalement, ce modèle de la femme aimée du Moyen Âge est détourné par l'association des joues rouges à un état d'ivresse. Il y a quelque chose de grotesque dans la façon dont ils jouent, par leur apparence. Une certaine complicité est donc mise en place entre les personnages sur le plan de l'apparence mais également dans leur entrain, leur dévouement pour ce jeu : « Tous deux jouaient passionnément » (G., p.40). L'adverbe « passionnément » est assez surprenant et rappelle la passion du jeu si ce n'est pas encore une passion amoureuse. Nous retrouverons plus tard un scénario similaire lorsqu'Andrée rentre et trouve sa fille en train de rire, les cheveux décoiffés, avec Lachaille, pendant une partie de cartes : « Andrée rentra de l'Opéra-Comique sur ces entrefaites, regarda la tête décoiffée de Gigi qui roulait sur la manche de Lachaille, et les beaux yeux bleu d'ardoise qui pleuraient des larmes de fou rire... » (G., p. 53). Encore une fois, la complicité entre les personnages est soulignée par l'attitude insouciant et l'aspect quasiment grotesque de Gigi qui est censée se comporter comme une jeune femme aux bonnes manières, comme le lui rappellent sans arrêts sa tante et sa grand-mère.

De même, pendant la scène où Lachaille affronte Gigi pour lui annoncer son désir de l'épouser, alors que la jeune femme a déjà été mise au courant par sa grand-mère, les gestes du couple semblent avoir un langage propre. Les gestes de Gigi témoignent d'abord d'une certaine volonté d'être coquette et de plaire : « Elle se frotta les joues de ses deux poings fermés et courut ouvrir la porte. » (G., p.76). Gigi fait cela afin d'avoir les pommettes rosées ce qui à l'époque était symbole de bonne santé et de jeunesse, un trait séduisant chez les femmes. Les gestes sont théâtraux car ils produisent un effet immédiat chez le récepteur qui reconnaît la nervosité d'un tel moment et la maladresse des premiers amours. Ainsi lorsque les deux se saluent, ils se heurtent maladroitement l'épaule. L'accent est mis notamment sur l'inconfort de Gigi qui tantôt « tir[e] sur sa jupe » et qui tantôt « pass[e] une boucle de cheveux derrière son oreille » (G., p.76). Ce dernier geste semble être un tic comme celui de tirer sa jupe lorsque Gigi est nerveuse, puisqu'il se répète à plusieurs reprises comme un peu plus tard lorsqu'elle se met à jouer avec une mèche de ses cheveux autour de son nez. La peur du rejet est également présente dans l'attitude de Lachaille qui, de son côté, tient « sa bouche

un peu de travers comme s'il souffrait des dents » et qui « acquies[ce], en abattant ses épaules comme s'il était recru de fatigue » (G., p.77). Il n'y a même pas de paroles pour comprendre le rejet qui a lieu, puisque celui-ci s'exprime avant tout corporellement, comme si on assistait réellement à une représentation visuelle d'un rejet amoureux : d'abord « Lachaille posa sa main sur le genou de Gilberte » ce qui témoigne d'une volonté très précise de rapprochement intime, surtout à cette époque où la pudeur empêche souvent le contact physique entre un homme et une femme qui n'entretiendraient pas des liens de sang ou qui ne seraient pas mariés ; puis, « en tirant le bord de sa jupe elle [Gigi] fit glisser de son genou la main de Gaston. » (G., p.78). On comprend ainsi que Gigi a refusé la proposition de mariage, d'autant plus qu'après elle se met à le fuir en se plaçant physiquement derrière le piano, comme s'il s'agissait de mettre une barrière physique et matérielle entre eux. Finalement, les gestes surjouent d'une certaine manière la scène avec des comportements et des tics grotesques qui font rire le lecteur. La lecture gestuelle du texte fait véritablement penser à une comédie ou à un vaudeville avec des gestes exagérés, qui cherchent à faire sourire ou à faire rire le lecteur qui peut se reconnaître dans cette caricature des premières relations amoureuses maladroites.

Jacques Dupont dans *Colette* fait remarquer que les autres personnages sont souvent capables d'interpréter les émotions de personnages notamment par leurs gestes ce qui montre qu'il y a une grande théâtralité. Les personnages sont comme des spectateurs capables d'interpréter « le jeu d'acteur » des autres personnages. Ainsi par exemple, lorsque Gigi éclate en sanglots dans la scène de révélation avec Gaston Lachaille, Mme Alvarez n'hésite pas à intervenir et comprend que sa petite fille est en détresse. C'est également le cas pendant la scène finale, lorsque Gigi change finalement d'avis et accepte d'épouser Gaston Lachaille. Elle ne l'exprime à aucun moment à voix haute. Elle ne fait en fait que saluer son ami. C'est son langage corporel, celui de l'amour, qui lui fait comprendre qu'elle accepte. Cela se passe comme si le couple était capable de communiquer de manière non verbale : « Elle lui tendit sa joue comme d'habitude. Il l'embrassa un peu plus longtemps que d'habitude, jusqu'à ce qu'il la sentît devenir attentive, puis immobile et douce dans ses bras. [...] » (G., p.86). Tante Alicia semble également comprendre ce langage de l'amour puisqu'elle entend avant Mme Alvarez que la petite a changé d'avis et qu'elle a accepté la proposition de Gaston Lachaille. Encore une fois, les mots ne sont pas nécessaires. Il lui suffit de montrer le geste de tendresse de Gigi : « Elle [Alicia] montrait Gigi qui reposait, sur l'épaule de Lachaille, sa tête confiante

et la richesse de ses cheveux épars. » (G., p.86). Les personnages fonctionnent comme des spectateurs sourds, à la manière de Diderot ; ils ont la capacité de retrouver le sens du récit à travers les gestes, sans avoir besoin d'écouter le dialogue ou même d'avoir une narration explicative sur ce qui se passe.

Dans la nouvelle « Un soir » le langage amoureux passe également par un langage non verbal et corporel. En effet dans celle-ci, la narratrice découvre la liaison amoureuse qui réunit la femme de l'hôte et son secrétaire par l'étreinte du bras. Dans un premier temps, elle aperçoit le secrétaire faire ce geste : « je vis que la main cachée du jeune homme serrait, d'une étreinte constante et parfaitement immobile, le bras du de M^{me} B..., au-dessus du coude. » (FC., p.34). Puis, à la fin, elle découvre que ce geste est réciproque et que la femme fait de même : « M^{me} B... se tenait debout sur le perron éclairé, [...] ; l'une de ses mains, remontant sous l'écharpe transparente, serrait au-dessus du coude son bras nu. » (FC., p.35). Ainsi, l'étreinte du bras serait un indice de la relation amoureuse qui unit les deux personnages et que la narratrice est capable de comprendre et d'interpréter à travers cette communication amoureuse du geste. Cela passe aussi par une compréhension collective du code amoureux car le lecteur lui aussi est capable de déchiffrer la signification de ce geste.

Carmen Boustani dans *L'Écriture-corps chez Colette* explique que les « grands gestes qui lient la femme à l'espace occupé par son corps permettent une mise en scène visuelle⁶². » Cette citation peut être étendue non seulement à la dimension féminine mais à tous les personnages de notre corpus. Les gestes, notamment dans « Gigi », ont une forte valeur théâtrale. Ils procurent une dimension visuelle indéniable au texte qui rompt complètement avec ce que l'on trouve généralement dans les romans et les nouvelles. Les gestes saturent le texte et ponctuent les phrases prononcées par les personnages tels des didascalies. De plus, ils mettent constamment en mouvement les personnages, comme si ceux-ci étaient vivants et sur une scène de théâtre. Comme le suggère Isabelle Baugé à propos de *Son Excellence Eugène Rougon* d'Émile Zola « chaque personnage est décrit comme le serait un acteur, en fonction de ses expressions, mimiques et attitudes particulières⁶³. » Cette description peut parfaitement

⁶² Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, pp.92-93

⁶³ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996, p.263

être transposée aux personnages de Colette. Finalement, le geste convoque la théâtralité et renvoie de ce fait à une esthétique de la représentation qui est caractéristique des pièces de théâtre.

Conclusion de la première partie :

L'esthétique de la représentation engage une mise en scène qui n'est pas exécutée hors du récit dans le sens où la visée première du récit, par opposition au théâtre, n'est pas d'aboutir réellement à une représentation sur la scène – même si les textes de Colette, pour « Gigi » et *Chéri*, seront quand même adaptés. Cette esthétique vient en fait nourrir le récit avec des procédés propres au théâtre pour donner une épaisseur plus profonde aux personnages souvent quelque peu plats par manque de développement dans une nouvelle, mais aussi pour ajouter une troisième dimension aux êtres de papiers que les acteurs viennent apporter dans les pièces. Il s'agit également de jouer avec les attentes du lecteur par une double lecture à la fois narrative et théâtrale. Cette esthétique du théâtre permet au lecteur de se représenter les scènes et de les voir mentalement.

Il ne faut pas négliger cependant l'importance également du texte dans la pièce de théâtre. La théâtralité peut donc également être présente dans le récit romanesque ou de la nouvelle par sa dimension énonciative qui pourrait être qualifiée de dramatique. En effet, le dialogue et les didascalies sont formellement essentielles à une pièce de théâtre. Le lecteur est capable de reconnaître la nature même du texte par sa présentation unique sur le papier. Le public, de son côté, reconnaît qu'il n'assiste pas à la déclamation d'un poème ou d'un récit, à la manière traditionnelle par exemple des troubadours et des trouvères, mais bien à une pièce de théâtre par une énonciation spécifique qui engage les personnages sur scène. La théâtralité fonctionne donc sur deux plans qui ne peuvent pas s'exclure mutuellement. L'esthétique de la représentation qui convoque la dimension visuelle du spectacle de théâtre doit être convoquée de pair avec le respect d'une énonciation fondamentalement dialogique qui permet la progression de la trame dramatique et la compréhension des relations entre les personnages.

Deuxième partie. L'énonciation au cœur d'une esthétique dramatique

Si les éléments tels que la présence du corps, le jeu des lumières, les objets et le maquillage permettent de constituer une scène et de rendre un texte matériellement visuel, il ne faut pas négliger l'importance de l'énonciation comme une caractéristique particulière du genre dramatique. En effet, son énonciation se caractérise par la présence du dialogue, seul discours proprement dramatique, c'est-à-dire destiné à être proféré sur scène.

En transposant l'énonciation dramatique dans le récit, plusieurs éléments se dévoilent. Dans un premier temps, nous verrons que, chez Colette, le narrateur, bien que présent, semble se faire le plus discret possible et donne très vite une sensation d'inexistence. Ainsi il n'intervient que très rarement et de manière sommaire dans le récit, laissant toute la place, pratiquement, aux personnages. En effet, ce sont eux qui à travers le discours direct – en conversation – informent le lecteur de leurs pensées, envies et ambitions. Quand ce n'est pas le cas, celles-ci sont introduites par le discours direct artificiellement à la manière du monologue. Ainsi le dialogue structure-t-il les personnages et les relations qu'ils entretiennent, comme au théâtre. Il fait avancer l'intrigue et développe la psychologie des personnages. De même, les scènes passées sous silence par la narration sont résumées par les personnages eux-mêmes qui prennent en charge le rôle habituel du narrateur, ce qui leur permet aussi de se livrer à des confessions.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la manière dont le dialogue est particulièrement efficace dans sa mimésis. Comme dans la comédie, il est le reflet de la société contemporaine. Le langage se veut ainsi expressif et il permet de constituer de véritables personnages types tels que l'adolescente naïve ou l'enfant roi. Il peut aussi, dans son aspect ludique, faire jaillir le comique verbal et évoquer la comédie de grands dramaturges tels que Molière.

1. Le paradoxe de la diégèse

Le récit de la nouvelle et du roman impose qu'il y ait une instance narrative effective, puisqu'il s'agit d'une énonciation diégétique. Contrairement au théâtre qui fait usage de la mimésis comme technique énonciative, le récit se situe du côté de la diégèse en faisant intervenir un narrateur, chargé de raconter l'histoire. Paradoxalement, la diégèse de notre corpus prend une forme mimétique dans sa volonté de refuser la figure narratrice le plus possible, au profit de la mimésis. Cela fait surgir la théâtralité d'un point de vue énonciatif. Jacques Dupont, dans son ouvrage intitulé *Colette*, mais aussi d'autres critiques ont remarqué la présence d'une narration qualifiée d'« objective », tant dans *Chéri* comme dans « Gigi ». Jacques Dupont n'hésite pas à associer cette objectivité narrative à la genèse du roman *Chéri* : « l'importance des dialogues et leur justesse de ton renvoie, elle, à la préhistoire dramatique du roman, qui explique peut-être aussi le choix “ objectif ” du récit à la troisième personne⁶⁴. » Ainsi il y aurait des traces de la forme génésiaque théâtrale dans le roman par le choix d'une narration objective, mais également par l'importance du dialogue. En effet, les dialogues rappellent le théâtre qui est joué sur scène et qui est donc entendu. La mimésis passe par cet art du dialogue et de la conversation qui accorde toute son importance au *showing* par opposition au *telling*, termes repris par la critique anglo-saxonne pour opposer la diégèse à la mimésis. Francine Dugast-Portes emploie les termes « d'œil d'entomologiste⁶⁵ » du narrateur pour renvoyer, encore une fois, à une certaine scientificité narratrice indiquant le fait que le narrateur ne porte pas vraiment de jugement sur les personnages et les événements. Celui-ci ne livre aucune, ou presque, appréciation subjective sur l'histoire, et parfois même, il refuse de la raconter, pour mieux la montrer par le biais du dialogue qui, à lui seul, fait avancer le cours des événements.

Ainsi nous nous pencherons sur deux aspects de la narration objective dans notre corpus : dans un premier temps, il s'agit d'étudier sa discrétion par rapport à la narration des événements et comment ces derniers sont pris en charge par le dialogue à la manière d'une pièce de théâtre ; dans un deuxième temps, nous étudierons la façon dont le narrateur s'abstient de toute analyse sur la psyché des personnages. Celle-ci se révèle à travers le

⁶⁴ Jacques Dupont, *Colette*, Paris, Hachette, collection « Portraits littéraires », 1995, p.31

⁶⁵ Francine Dugast-Portes, *Colette : Les Pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 1999, p.61

dialogue, soit par les conversations avec d'autres personnages, soit par le moyen artificiel du monologue ou de l'aparté.

A. La mimésis narrative : l'exclusion quasi-totale du narrateur

« Le théâtre est un art de la *mimésis*⁶⁶. ». C'est ainsi que Marie-Claude Hubert décrit le système énonciatif du théâtre dans *Le Théâtre*. Elle rappelle que ce terme nous vient de Platon qui, dans son livre III de *La République*, distingue deux modes d'écritures, la *mimésis* et la *diégésis*. Le premier a souvent été associé au théâtre puisqu'il consiste à donner l'illusion parfaite qu'il s'agit à tout moment de personnages qui parlent ; alors que le deuxième a été mis en rapport avec l'art du récit dont la nouvelle et le roman, car il fait apparaître la figure du narrateur qui s'assume en tant que tel et qui ne cherche pas à cacher sa présence. Ainsi dans notre corpus composé de nouvelles et d'un roman, la diégésis devrait être omniprésente et s'imposer par rapport à la mimésis. Cependant, ce n'est pas vraiment le cas.

La théâtralité apparaît dans nos récits parce que ceux-ci empruntent, au genre dramatique, le modèle énonciatif dont Marie-Claude Hubert nous donne les grands traits : l'exposition du conflit qui a lieu dès le début, le déroulement de l'action qui se passe sous les yeux du spectateur, le dialogue comme moyen principal de faire avancer l'action, entre autres.

Dans le théâtre, le conflit est présenté dès le début dans la scène d'exposition. Thanh-Vân Ton That dans son chapitre « *Gigi* : une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale » dans la revue *Roman 20-50* souligne que la théâtralité est présente dans « *Gigi* » par les débuts *in medias res*. En effet, les scènes commencent souvent sans introduction narrative qui viendrait présenter la scène ou les nouveaux personnages. De ce fait le début de la nouvelle commence par une réplique de Madame Alvarez, sans que celle-ci soit identifiée par le moyen d'un verbe de parole. La réponse de Gigi, elle non plus, n'est pas ponctuée par un verbe de parole qui viendrait souligner le sujet parlant. C'est seulement plus tard que le narrateur surgit et explicite ce qui se passe dans cette scène : la grand-mère de Gigi est en train de coiffer sa petite fille. Les deux personnages sont identifiés dans ce passage d'abord grâce aux apostrophes à l'intérieur des répliques. Ce début *in medias res* qui plonge

⁶⁶ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 1988, p.7

directement le lecteur dans la scène, par le biais d'une conversation sans introduction ou présentation narrative, fait penser au théâtre qui, lui non plus, n'utilise pas de commentaire narratif, et débute et se termine par le dialogue. Ce dernier point est également présent dans la nouvelle puisque celle-ci se clôt sur les paroles non achevées de Gaston, comme le soulignent les points de suspension qui laissent entendre que celui-ci continue à prononcer la formule traditionnelle de demande en mariage.

Nous retrouvons également dans *Chéri* ces débuts *in medias res* propres au théâtre. Encore une fois la scène d'exposition commence par un dialogue qui plonge directement le lecteur dans le cœur de l'intrigue. Dans cette scène les personnages principaux sont présentés, ainsi que la nature de leur relation et le problème principal qui les séparera, le vieillissement de Léa, par le biais du dialogue, sans la présence de la figure narratrice qui introduirait, dès le début, l'échange. Ainsi, ces débuts *in medias res* par un dialogue, que ce soit au commencement de l'histoire ou d'une nouvelle scène, ont la fonction d'introduire immédiatement les conflits, les problématiques de l'histoire à la manière de la scène d'exposition d'une pièce de théâtre. Dans la nouvelle « L'Autre Femme » qui commence également par la réplique du maître d'hôtel conduisant Alice et Marc à une table, on retrouve ces débuts théâtraux. Les commentaires narratifs, qui surgissent à certains moments, viennent uniquement ponctuer les actions des personnages. Le dialogue domine pendant toute la nouvelle et mène à lui seul l'histoire.

Les débuts *in medias res* ont une autre fonction toute aussi propre au théâtre, puisqu'il s'agit également de montrer dès le commencement, sans introduction narrative, l'action qui se déroule sous les yeux du lecteur, comme sur une scène. Ainsi Marie-Claude Hubert rappelle qu'« [a]u théâtre, une action a lieu sous nos yeux, jouée par des personnages⁶⁷. » La narration au théâtre n'est pas nécessaire. Quand le rideau s'ouvre ou quand les lumières plongent les spectateurs dans l'obscurité et éclairent la scène, les personnages, incarnés par des acteurs, se mettent directement à dialoguer sans introduction. Nous retrouvons ce même système dans certaines œuvres de notre corpus. Le dialogue surgit, les voix des personnages se font entendre avant même que le lecteur puisse comprendre quelle est leur identité. Généralement, dans un récit, celle-ci est précisée par une description ou par un commentaire narratif.

⁶⁷ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 1988, p.16

Le dialogue a pour fonction dramatique de faire avancer l'action. Lorsque cela apparaît dans le récit, Sylvie Durrer souligne sa fonction empruntée directement au théâtre : « Le dialogue d'action a un objectif essentiellement dramatique. Il est là pour faire avancer l'action en instituant un projet, voire une tension⁶⁸ ». Ainsi dans « Gigi », c'est le dialogue qui fait continuellement avancer l'action, au point que la narration ne semble pas être indispensable à la diégèse. À aucun moment le récit n'intervient pour résumer des scènes entre personnages ou pour raconter ce que les personnages font ou se disent. Tout passe par le biais du discours direct. Lorsque Liane et Gaston Lachaille se disputent et rompent, ce qui est un moment décisif qui fait avancer l'action vers le célibat de Lachaille, lui permettant de ce fait d'épouser Gigi, c'est Mme Alvarez qui annonce cela à cette dernière. Elle répond à toutes les questions que se posent à la fois Gigi et le lecteur. La tentative de suicide de Liane est annoncée par le dialogue : « – Appelle ta mère, Gigi ! Liane d'Exelmans s'est suicidée. » (G., p.49). L'information est donc révélée par les personnages à travers le discours direct, et non par le biais du narrateur. Celui-ci se fait silencieux, presque absent et préfère céder toute sa place aux personnages. C'est un véritable avantage car le lecteur assiste à la réaction des personnages, elle est montrée plutôt que racontée à la manière d'une représentation théâtrale. Ce même dispositif est mis en place lorsque Gaston Lachaille suggère à Mme Alvarez qu'il souhaiterait prendre pour épouse Gigi. La grand-mère se met à discuter plus tard avec sa sœur sur la manière dont elle a tenté de convaincre la petite pour qu'elle accepte la proposition de l'ami de la famille :

- Oui... oui... Un gentilhomme un peu vague... La petite, tu lui as parlé net ?
- Comme je le devais, Alicia. Ce n'était plus le moment de la traiter comme une enfant à qui on cache les gâteaux. Oui, j'ai parlé net. J'ai parlé de Gaston comme d'un miracle, comme d'un dieu, comme...
- Tt, tt, tt, critiqua Alicia. J'aurais plutôt fait ressortir la difficulté, la partie à jouer, la fureur de toutes ces dames, la victoire à remporter sur un homme en vue... (G. p.73)

Ce dialogue contient une véritable importance dramatique car il pose deux manières différentes d'envisager le mariage et il montre au lecteur quelles pourraient être les réactions de Gigi face à cette nouvelle. C'est également un moyen de créer du suspense. D'un côté, Gigi peut être heureuse d'apprendre cette nouvelle, d'envisager ce mariage comme la possibilité d'élever socialement le rang social et l'économie de la famille. D'un autre côté, elle peut rester lucide sur ce que représente le fait d'épouser quelqu'un d'aussi connu et exposé dans la presse que Gaston Lachaille et sur les ennuis que cela peut lui apporter. C'est d'ailleurs la

⁶⁸ Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p.118

réaction qu'aura Gigi qui ne veut pas de la vie que lui offre Lachaille : « Une vie sans toutes ces histoires de coucher dans votre lit et que tout le monde le sache, de perdre un collier de perles, d'être toujours photographiée et sur le qui-vive de... » (G., p.79). Encore une fois, le dialogue avec Gaston Lachaille crée une tension qui n'existait pas. Gigi refuse d'épouser Gaston Lachaille. Finalement cela se résout nouvellement par le biais du dialogue. Le mariage est annoncé par la dernière phrase de Gaston Lachaille : « – Mamita, dit-il, voulez-vous me faire l'honneur, la faveur, la joie infinie, de m'accorder la main... » (G., p.87).

Dans « L'Autre Femme » c'est également par le dialogue que l'on découvre le nœud de l'intrigue, comme au théâtre. Celui-là n'est pas exposé par la narration mais par les personnages eux-mêmes qui discutent. Ainsi, Alice, perturbée par le fait que son mari ne la laisse pas s'asseoir à une certaine place, reçoit de lui une explication :

- Pourquoi m'as-tu empêchée de prendre cette place contre la baie ?
- Marc Séguy ne songea pas à mentir.
- Parce que tu allais t'asseoir à côté de quelqu'un que je connais.
- Et que je ne connais pas ?
- Mon ex-femme. (FC., pp.80-81)

Le dialogue fait donc avancer les événements, l'action : il recouvre à lui seul, sans besoin de la narration, les étapes essentielles de l'introduction, du nœud, de l'élément perturbateur et du dénouement. Il s'agit à travers le dialogue de montrer au lecteur la progression des événements, par opposition au fait de les raconter par le biais de la narration. Ainsi, par exemple, lorsque des scènes sont passées sous silence par une ellipse, celles-ci ne sont nullement résumées par le narrateur. En effet, ce sont les personnages qui racontent eux-mêmes ces scènes, comme si nous étions au théâtre et qu'il y avait un refus complet de la forme narrative.

Dans « Gigi », trois scènes, dont deux très importantes, sont passées sous silence par une ellipse narrative. Néanmoins les personnages en discutent ; c'est une technique qui permet d'informer le lecteur sur ce qui s'est passé. La première scène est celle de la visite de Gigi à sa tante Alicia. Nous apprenons d'abord qu'elle est rentrée tôt car Gigi raconte à sa grand-mère et à Gaston Lachaille que sa tante ne se sentait pas bien. Puis la scène est rapportée à Mme Alvarez par Gigi qui explique :

- C'est pas sorcier, grand-mère. Tante Alicia avait sa petite dentelle sur la tête en signe de migraine. Elle me dit : « Ça ne va pas. » Je lui dis : « Oh ! alors je ne veux pas te fatiguer, je retourne chez nous. » Elle me dit : « Repose-toi cinq minutes. – Oh ! je lui dis, je ne suis pas fatiguée, je suis venue en voiture. – En voiture ! » elle me dit, en levant ses mains comme ça. J'avais gardé l'auto deux minutes pour la montrer à tante Alicia, tu penses. « Oui, je lui dis, la de-Dion-Bouton-quatre-places-décapotable que tonton m'a prêtée pendant qu'il est chez nous. Il est fâché avec Liane. – À qui crois-tu donc parler ? qu'elle me fait. Je ne suis pas encore au tombeau pour ignorer les choses qui sont de notoriété publique. Je le sais, qu'il

est fâché avec ce grand candélabre. Eh bien, retourne chez vous, au lieu de t'ennuyer avec une pauvre vieille femme malade comme moi. » Elle m'a fait au revoir par la fenêtre quand je suis montée en voiture. (G., pp.42-43)

Cette scène, complètement racontée par Gigi, utilise un dispositif théâtral refusant catégoriquement la narration qui aurait pu résumer toute la scène. Ce sont les personnages qui prennent cette fonction en charge comme au théâtre. Cela rajoute au comique de situation car Gigi imite les paroles de sa tante, d'autant plus que c'est la première fois que celle-ci apparaît dans le récit. Il y aurait donc deux niveaux de théâtralité dans cette scène : la scène dans laquelle Gigi raconte sa visite, et la scène de la visite elle-même. Mais les deux ont la même forme où le dialogue domine, Gigi raconte à la place de Colette ou du narrateur, de manière tout à fait théâtrale.

Deux autres moments sont également passés sous silence par la narration et sont plus tard retranscrits au cours d'une conversation entre Mme Alvarez et tante Alicia. Cela est assez surprenant car ce sont deux moments capitaux : dans un premier temps la conversation entre Mme Alvarez et Gaston Lachaille, lorsque ce dernier exprime son envie d'épouser Gigi ; puis, dans un deuxième temps, la scène où Mme Alvarez informe Gigi de cette proposition et où elle tente de la convaincre d'accepter. Ainsi nous n'assistons pas directement à ces scènes, celles-ci sont racontées par Mme Alvarez à sa sœur. Cela sert à nourrir la psychologie des personnages en donnant leur point de vue particulier sur la situation.

Mme Alvarez répète mot pour mot les paroles de Gaston Lachaille comme, par exemple, lorsqu'elle explique : « Il a ajouté : “ Je ne veux rien brusquer. Je suis avant tout le grand ami de Gigi. Je lui donnerai tout le temps de s'habituer à moi... ” Il en avait les larmes aux yeux. » (G., p.73). Puis elle raconte également tout ce qu'elle a dit à Gigi et elle exprime son énervement face au manque de réaction de la jeune fille qui est restée stoïque en apprenant la nouvelle. Cette manière théâtrale d'effacer la figure narratrice permet de donner l'impression d'écouter en direct les réactions des personnages et apporte du dynamisme au récit qui est généralement pris en charge par le dialogue.

Une scène essentielle à l'histoire est également passée sous silence par la narration et est reprise par la conversation des personnages dans *Chéri*. Il s'agit des noces de Chéri et d'Edmée. Nous retrouvons le même dispositif lorsque Chéri rejoue à Léa la dispute de Marie-Laure et Mme Peloux à propos du contrat du régime dotal. Les guillemets à l'intérieur des répliques de Chéri viennent soutenir la retranscription exacte des paroles des deux femmes

puisque le jeune homme s'efforce d'imiter fidèlement la conversation ainsi que les gestes. Cette scène nous permet de comprendre certains enjeux du mariage et d'assister à des scènes secondaires, tout en donnant à voir les réactions de Léa ainsi que les impressions de Chéri :

– [...] (Gare les hors-d'œuvre, que je te fasse les bras de Madame Peloux...) « Le régime dotal ! le régime dotal ! Pourquoi pas le conseil judiciaire ? C'est une insulte personnelle ! personnelle ! La situation de fortune de mon fils ! ... Apprenez, Madame... »

[...]

Les yeux de Léa brillaient de larmes de rire.

– Ah ! Chéri ! tu n'as jamais été si drôle depuis que je te connais. Et l'autre, la belle Marie-Laure ? (Ch., pp.59-60).

Puis, de manière surprenante, le narrateur ne nous conduit pas au mariage de Chéri et d'Edmée, annoncé et attendu. C'est pendant une séance de commérage au salon de Charlotte Peloux que les vieilles dames se mettent à raconter à Lili et à Léa la cérémonie, ainsi que notamment l'attitude de la belle-mère. Une nouvelle fois, la retranscription de la scène par d'autres personnages permet d'avoir un point de vue moins objectif car tout passe par le philtre subjectif des personnages qui se moquent de certains éléments. De même, le lecteur n'aurait pu prendre connaissance de la réaction de Léa s'il avait lu directement la description de la scène du mariage.

Ainsi dans les divers exemples que nous avons pu citer, des conversations et des événements, passés sous silence par la narration, sont finalement repris ultérieurement par d'autres personnages qui rapportent ce qui s'est passé et qui parfois même le font de manière textuelle. Cela produit un véritable effet de dramatisation, mais c'est aussi une manière de décentrer le point de vue. La voix de l'auteure ou celle d'une figure narratrice reste effacée, contrairement à ce que nous pourrions trouver chez Balzac avec des intrusions narratives de l'auteur qui porte des jugements sur les événements et les personnages. Non seulement ces intrusions ne sont pas présentes mais il y a également le refus affirmé d'un commentaire diégétique neutre et objectif ou même omniscient. Tout est pris en charge par les personnages ce qui donne l'illusion d'assister à une pièce de théâtre. Le lecteur a l'impression d'entendre les personnages directement, du fait de l'effacement de la figure narratrice. Yvonne Bellenger évoque la théâtralité d'un poème, mais qui peut également être transposée à un récit, par cette impression :

Si donc la notion de théâtralité renvoie à l'effet produit sur le spectateur par l'illusion de la scène, la théâtralité d'un poème ne ramènerait-elle pas à un effet comparable produit sur l'esprit du lecteur par le jeu de sa propre imagination – celle-ci, bien évidemment, aidée, provoquée par l'art du poète ? Le lecteur

lit, il se figure qu'il voit et qu'il entend les personnages dont on lui parle, et cet effet d'illusion créée, ou du moins contribue à créer, la théâtralité du passage⁶⁹.

De plus, nous avons pu voir que la théâtralité réside également dans l'effet produit sur le lecteur. Le fait de passer des scènes sous silence et de les faire rapporter par les personnages qui commentent et donnent leur point de vue sur les événements permet au lecteur de participer indirectement aux séances de commérage chez Mme Alvarez ou bien chez Mme Peloux. Le lecteur éprouve un certain plaisir contagieux beaucoup plus puissant que si un narrateur avait raconté les événements. C'est exactement le plaisir qui peut être ressenti par le spectateur au théâtre, ou de nos jours au cinéma, dans la sensation de participer à l'histoire des personnages parce qu'on peut les entendre et les voir.

Dans « Gigi », cela se passe de manière encore plus théâtrale car cette volonté de ne pas raconter certaines scènes est une manière de ne pas changer de lieu d'action. En effet, toutes les scènes qui n'ont pas lieu dans la maison de Mme Alvarez, ou dans celle de tante Alicia, sont racontées par le biais du dialogue. Nous avons ainsi par exemple, les scènes de Gaston Lachaille avec Liane (les disputes, le suicide, Gaston qui part à Monte Carlo), mais aussi celles qui se déroulent à l'école de Gigi avec ses camarades de classe, la scène où Gigi raconte qu'en prenant la voiture de Lachaille, pour aller chez tante Alicia, elle a fait des têtes de martyre afin d'avoir l'air blasée du luxe. Ce sont des scènes secondaires n'ayant pas réellement besoin d'un changement de lieu et qui sont rapportées par les personnages. Ainsi Colette opère une véritable économie des lieux, comme si elle prévoyait déjà en écrivant cette nouvelle, une représentation théâtrale.

Marie-Claude Hubert dans *Le Théâtre* explique que « [I]es récits ont la fonction de raconter ce qui se passe ailleurs ou ce qui est arrivé avant que la pièce ne commence⁷⁰. » Ainsi il peut y avoir une intrusion du diégétique dans les pièces de théâtre. Cependant, « [I]es dialogues rapportés sont une variante du récit. » De la même manière que l'intrusion du mode diégétique est possible dans le drame, il peut y avoir de la mimésis dans le récit par ce procédé. De ce fait, il y a dans ces nouvelles un véritable refus de la figure narratrice propre aux genres du récit. Les procédés énonciatifs sont souvent empruntés au genre dramatique. Le

⁶⁹ Yvonne Bellenger, « Les *Semaines* de Du Bartas : théâtre du monde et dialogue des hommes », in Anne, Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Reims, La Licorne, 1996, p.197

⁷⁰ Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 1998, p.21

langage dramatique inséré dans des œuvres non théâtrales permet de donner une sensation de spontanéité et de vivacité aux événements.

En somme, notamment dans « Gigi », mais également dans les autres récits de notre corpus, le texte utilise des techniques énonciatives théâtrales, qui relèvent du *showing* plutôt que du *telling*. Il est question dans le théâtre de montrer plutôt que de raconter. L'utilisation du montrer (*showing*) dans le récit, comme nous venons de le voir, permet de donner une illusion de vivacité des personnages et des événements. En l'occurrence une narration (*telling*) ne rendrait pas la vie de la même manière. Dans « Gigi » et dans *Chéri*, il y a très peu de moments descriptifs, ou de « pauses descriptives » d'après la terminologie de Genette, qui ralentiraient le rythme du texte. Il y a plutôt une succession de situations avec une très grande importance accordée aux dialogues. Colette Becker remarque cette caractéristique propre à la théâtralité dans le roman dans *L'Assommoir* de Zola. Elle décrit donc son style d'écriture théâtral : « Mettre toujours en scène le plus visible. Pas d'explication longue. Les portraits très nets, et le reste en faits et en conversations⁷¹. » Au départ Colette avait conçu « Gigi » comme un roman feuilleton, intitulé *L'Attardée*, à l'image de *L'Assommoir*. C'est peut-être cette origine commune qui explique cette écriture tant chez Zola que chez Colette, construite à partir de scènes frappantes et fortes, à la manière des différents actes d'une pièce de théâtre. En somme, il y a un quasi refus de passages explicatifs ou descriptifs. Ces derniers, telles des didascalies, n'apparaissent que pour donner des détails nécessaires à la compréhension de l'histoire ou pour donner des précisions sur les gestes des personnages ou leurs tenues.

B. Le refus d'une narration introspective

Dans notre corpus, le refus de la figure narratrice ne concerne pas seulement les événements et l'action, mais aussi la psychologie et l'introspection des personnages diégétiques. Comme au théâtre, le narrateur ne commente que très rarement, si ce n'est jamais, les motivations des personnages, leurs pensées, etc. Si le narrateur est bien hétérodiégétique et est omniscient puisqu'il indique à certains moments, rares, les pensées des personnages, il maintient la plupart du temps un point de vue externe, neutre et objectif.

⁷¹ Colette Becker, « Roman et Théâtre : *L'Assommoir* d'Émile Zola », in Anne, Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Reims, La Licorne, 1996, p.252

Ainsi les dialogues deviennent essentiels à la compréhension de la psychologie des personnages. Puisque le narrateur ne prend pas en charge la description psychologique des personnages, c'est par le biais de la conversation que celle-ci est révélée. Par exemple, le lecteur ne comprend véritablement les intentions de Gaston Lachaille que lorsque Mme Alvarez annonce à sa sœur que celui-ci a demandé la main de Gigi. Plus tard, la réaction de la jeune fille reste assez hermétique par rapport à cette demande et le narrateur ne vient pas commenter ce qu'elle peut penser réellement. Ce dernier n'utilise pas sa fonction explicative, et finalement, les peurs et les appréhensions de Gigi ne sont dévoilées que lors de sa conversation avec l'intéressé :

– Voilà autre chose ! s'écria-t-elle enfin. Mais alors vous êtes un homme affreux ! Vous êtes amoureux de moi, et vous voudriez m'entraîner dans une vie où je ne me ferais que de la peine, où tout le monde potine sur tout le monde, où les journaux écrivent des méchancetés... Vous êtes amoureux de moi, et ça ne vous ferait rien de me mettre dans des aventures abominables qui finissent par des séparations, des disputes, des Sandomir, des revolvers et du lau... et du laudanum... (G., pp.79-80)

Cet exemple montre que le dialogue permet au lecteur de comprendre les hésitations de Gigi sans passer par l'instance narrative. De la même manière, pendant la scène finale, lorsque Gigi décide finalement d'accepter d'épouser Gaston Lachaille, le narrateur ne nous éclaire pas non plus sur le revirement de l'adolescente. Celui-ci reste un mystère jusqu'à la fin et laisse une interprétation libre au lecteur. C'est également le cas dans *Chéri* puisque le narrateur ne commente pas les sentiments qu'éprouvent, l'un envers l'autre, les personnages. Ils transparaissent grâce à leurs actions et à leurs attitudes ou au travers des conversations qu'ils entretiennent avec d'autres personnages. Mais à aucun moment le narrateur ne précise réellement que les personnages éprouvent autre chose qu'une attirance érotique.

D'un autre côté, assimilé à la mimésis et propre au théâtre, le *showing* est utilisé pour la psychologie profonde des personnages à travers des moyens artificiels. Ainsi, nous accédons aux pensées des personnages par le biais du discours direct puisque des verbes de pensées sont présents. Cependant leur particularité est que ceux-ci se noient quasiment dans le flot de paroles et restent tellement discrets qu'ils nous donnent l'impression d'assister à un véritable monologue de théâtre. Dans ces cas-là, la psychologie des personnages n'est pas révélée à travers un dialogue ou une conversation à plusieurs interlocuteurs, mais par un mono-discours qui s'apparente fortement au monologue. Genette appelle cela le « discours immédiat », qui inclut le « monologue intérieur », inventé par Edouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés* (1887). Celui-ci est repris par Valéry Larbaud, contemporain de Colette,

dans sa nouvelle « Amants, heureux amants » (1921) et par Joyce dans *Ulysse* (1922). Cependant Colette ne va pas jusqu'au monologue intérieur, le discours immédiat reste chez elle ponctuel. Il ne s'autonomise pas. Nous retrouvons plutôt la technique du « stream of consciousness » qui situe Colette dans un courant subjectiviste du début du XX^e siècle, avec Proust ou encore Virginia Woolf. Il ne s'agit pas du monologue théâtral classique ou romantique, plus structuré et rhétorique, mais de donner à entendre sans médiation la voix intérieure du personnage, ce qui revient à emprunter au théâtre, mais pour en faire une sorte de théâtre intérieur.

Par exemple, dans « L'Aube », le narrateur utilise cette technique pour donner accès aux pensées et aux sentiments d'un homme qui vient d'être quitté par sa femme et qui décide de partir dans sa maison de campagne, hanté par les souvenirs conjugaux. À travers le discours direct, les pensées du personnage sont livrées sans qu'il y ait le moindre verbe de parole. Les seuls éléments présents qui rompent avec la narration sont les guillemets et l'intrusion de la première personne :

« “ Je n'en veux pas crever, eh ! fichtre... Vingt années, c'est quelque chose... Mais j'ai eu, avant elle, d'autres aurores... Ainsi, voyons, quand j'étais un tout jeune homme... ” » (FC., p. 25)

Les jugements des amis de l'homme sont également introduits de cette manière :

Il n'avait l'air ni tragique ni humilié, et ses amis le méprisaient un peu : « Il baisse, ah ! il baisse... A son âge, ça lui a porté un coup. » Ils parlaient de lui comme d'un vieillard, secrètement contents de diminuer enfin ce bel homme grisonnant qui n'avait jamais eu de déboires amoureux. (FC., p.22)

Finalement, puisque ce sont des ragots, on se demande si les guillemets ne signalent pas une conversation entre les connaissances du mari abandonné, d'autant que juste après les guillemets, intervient le verbe « parlaient ». Ceci nous mène également à nous interroger sur la possibilité que l'homme lui-même pense à voix haute, accablé par la tristesse, à la manière d'un véritable monologue de tragédie. Les guillemets sont donc ambigus et marquent une hésitation entre la pensée introspective et une formulation réelle, matérielle, conversationnelle. Un brouillage a lieu dans la nouvelle entre ce qui est prononcé à voix haute et ce qui est pensé. Dans tous les cas, les guillemets permettent l'intrusion de la subjectivité dans le récit avec une forte dimension orale, tout en laissant de côté la figure narratrice.

Dans « La Main », la jeune mariée qui découvre avec horreur la main grotesque de son nouveau mari exprime cela à travers ses pensées au discours direct. Ce flot de pensées

apparaît plusieurs fois, dans plusieurs cas avec une omission du verbe de parole, jusqu'au point qu'on ne sait plus si elle parle à voix haute, en aparté, ou si elle pense, notamment vers la fin où les guillemets sont remplacés par le tiret. Ainsi, il y a encore une fois, une espèce de brouillage entre la pensée qui est introduite au discours direct et la parole. La ponctuation est aussi ambiguë, cette fois-ci par l'hésitation entre les guillemets et le tiret. On a l'impression qu'il s'agit d'un monologue, d'un soliloque ou bien d'un aparté lorsque la jeune femme est en présence de son mari et qu'elle s'exprime sans s'adresser à lui. Nous remarquerons tout particulièrement l'intrusion du tiret par opposition aux guillemets⁷², qui est réutilisé par la suite pour retranscrire ses exclamations à voix haute :

- « Je suis lourde... Je voudrais me soulever et éteindre cette lumière. Mais il dort si bien... » [...]
- « Comme elle est grande ! C'est vrai qu'il me dépasse de toute la tête. » [...]
- Et j'ai baisé cette main ! ... Quelle horreur ! Je ne l'avais donc jamais regardée ? [...]
- Ah ! cria la jeune femme. (FC., pp.40-42)

Ainsi les pensées des différents personnages ne sont jamais résumées ou bien racontées par le narrateur au style indirect. Quand bien même le verbe de parole peut apparaître, ce qui diffère d'une pièce de théâtre où il est absent, les réflexions des personnages sont montrées, et d'une certaine manière, entendues par le lecteur. La voix du personnage fait intrusion dans la diégèse pour s'exprimer de manière indépendante. Cette dimension sonore fait penser à un monologue, d'autant plus que ce sont souvent des passages très longs où le verbe de parole n'apparaît qu'une fois par page, voire moins. On a vraiment l'illusion d'entendre le personnage comme s'il se trouvait sur la scène en train de se livrer à des réflexions à voix haute. Ainsi le monologue est défini par Françoise Dubor dans *L'Art de parler pour ne rien dire* comme « un discours prononcé par un seul personnage, qui ne bénéficie jamais, contrairement au dialogue, du recours à un allocutaire pour rebondir, progresser, avancer : une seule parole se déploie et représente pour ce faire son unique ressource⁷³. » C'est le cas de ces pensées introduites dans le récit des nouvelles puisque nous assistons à un discours prononcé par un personnage qui n'obtient aucune réponse. L'ambiguïté repose cependant sur le fait que ces répliques ne sont sans doute pas formulées à voix haute, mais correspondent aux pensées du personnage en question, alors même que nous sommes en présence du discours direct. Ces répliques se différencient du monologue,

⁷² Dans l'édition de la Pléiade, il n'y a aucun tiret, mais que des guillemets. Cela renforce davantage la confusion entre pensées et exclamations prononcées à voix haute.

⁷³ Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, consulté en ligne le 17 août 2018 : <https://books.openedition.org/pur/30986>

clairement prononcé à voix haute sur une scène et sans verbe introducteur. Cependant nous insistons sur le fait que ces verbes de paroles sont presque inexistants et parfois elliptiques. « Penser », « se demander », entre autres, induisent malgré tout une certaine ambiguïté car il est toujours possible de penser à voix haute, d'autant plus que le discours direct convoque une dimension fortement orale. Les guillemets, par opposition au tiret, ne nous éclairent pas plus sur la dimension orale des interventions des personnages qui pensent. En effet, dans certaines nouvelles, l'utilisation ambiguë des guillemets peut faire penser que des répliques sont prononcées ou non, cela ne reste pas clair comme par exemple dans « L'Assassin » :

Pendant le trajet il lui sembla que le train faisait très peu de bruit, et que les voyageurs parlaient à demi-voix.

« Peut-être que je deviens sourd ? »

En descendant du train, Louis acheta un journal du soir, relut le même récit que dans le journal du matin et bâilla :

« Bon Dieu, ça n'avance pas ! »

Si la première intervention ne laisse place à aucun doute en ce qu'il s'agit des pensées du personnage *in petto*, la deuxième reste ambiguë. Louis pourrait tout à fait s'exprimer à voix haute. De même dans « L'Habitude », Jeannine se met à balbutier le regret qu'elle a d'avoir perdu sa meilleure amie, Andrée, et ses paroles sont introduites au discours direct par des guillemets au lieu du tiret :

Elle se laissa aller à gémir tout bas, en marchant, à balbutier d'une manière puérole :

« Je voudrais les chiens... Je voudrais le matin... Je voudrais me lever de bonne heure... Je voudrais le lait chaud avec du rhum, dans la buvette près du lac, le jour où il pleuvait tant... Je voudrais... » (FC., p. 189)

Ainsi nous pouvons conclure que la ponctuation n'est pas tout à fait indicative en ce qui concerne l'oralité des répliques, mais qu'elle indique en tout cas une dimension introspective qui s'apparente fortement au monologue théâtral. Finalement, les guillemets indiquent que les personnages ne cherchent pas une réponse et qu'ils se parlent à eux-mêmes, livrés à leurs pensées. Cela évoque la technique du monologue intérieur qui cherche à donner une impression de « tout venant » des pensées, comme le précise Édouard Dujardin dans *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce* (1931). Édouard Dujardin souligne que le monologue intérieur a pour objectif de faire écouter le subconscient des personnages et notamment ce qu'il y a de plus enfoui. Chez Colette, on ne peut pas dire qu'il s'agit véritablement d'un monologue intérieur, mais on en retrouve des traces puisque les émotions et les sensations fugaces des personnages ont une place particulièrement importante dans le récit.

Nous pouvons retrouver d'autres exemples possibles de cette technique du monologue comme dans « L'Impasse », dans laquelle un homme aurait ravi Elsie à quelqu'un d'autre. Il craint donc que celle-ci puisse également lui être infidèle et qu'il devienne une victime trompée. Nous assistons à ses délibérations également à travers un discours direct encadré par des guillemets :

Il releva les yeux sur Elsie et son cœur ne fondit pas d'amour, mais battit à coups serrés et pénibles, parce qu'il pensait :

« J'ai été un homme comme les autres hommes. Elsie est une femme comme les autres femmes, sauf qu'elle est plus belle. Celui à qui je l'ai prise est sans doute redevenu un homme pareil aux autres hommes, un homme débarrassé du bonheur, un homme normal, triste, léger. Celui qui me succédera... » (FC., p.50)

Nous pouvons citer également et notamment « Le Paysage » qui fait apparaître sur scène un seul et unique personnage qui se livre à des pensées suicidaires. Encore une fois celles-ci sont introduites au discours direct avec des guillemets et des verbes introducteurs tels que « il se ravisa » (FC., p133), qui sont parfois également équivoques car on ne sait pas vraiment s'il s'agit d'un monologue, d'un soliloque ou juste des pensées dans son for intérieur. Cependant sur cinq paragraphes de répliques, seulement deux sont introduites par des verbes de parole. Encore une fois, la discrétion de la ponctuation dans les discours par le narrateur marque une ambiguïté. « Secrets » utilise également ce procédé énonciatif, ainsi que « Châ » et « Le Bracelet ».

Dans *Chéri* des passages similaires souvent attribués à Léa sont présents. Il est courant que se glissent quelques réflexions au discours direct dans le cadre d'une conversation, soulignées par les guillemets par opposition au tiret qui indique la conversation – dans ce roman la distinction entre pensées et conversations est claire par la ponctuation. À ce niveau-là, il n'y a pas d'hésitation comme dans les nouvelles –, comme par exemple lorsque Léa commande son bain :

« – Mon bain, Rose ! Tant que ça peut ! Je déjeune chez la patronne !

“ C'est ça, songea Léa. Un lac dans la salle de bains, huit serviettes à la nage, et des raclures de rasoir dans la cuvette, Si j'avais deux salles de bains... ” » (Ch., p.10).

Puis il y a de longs paragraphes lorsque Léa se trouve seule et qu'elle pense à Chéri ou à d'autres sujets qui l'inquiètent, et qui font encore une fois penser à des monologues par leur longueur, mais également parce que le verbe de parole n'apparaît qu'une fois, au début, et que le personnage est envahi par les émotions. Le monologue au théâtre apparaît ainsi comme une

convention pour faire connaître les pensées d'un personnage. On le retrouve notamment à des moments clés, de dilemme et de délibération. Nous pouvons le voir dans cet exemple où Léa a amené Chéri dans sa maison en Normandie et commence à tomber amoureuse, ce qui la laisse éveillée toute la nuit. Ce passage se trouve à part, séparé par un espace blanc au début et à la fin, comme s'il s'agissait d'une petite scène à elle seule :

« Qu'est-ce que j'ai donc que je ne dors pas ? se demandait-elle vaguement. Ce n'est pas la tête de ce petit sur mon épaule, j'en ai porté de plus lourdes... Comme il fait beau... Pour demain matin, je lui ai commandé une bonne bouillie. On lui sent déjà moins les côtes. Qu'est-ce que j'ai donc que je ne dors pas ? Ah ! oui, je me rappelle, je vais faire venir Patron le boxeur, pour entraîner ce petit. Nous avons le temps, Patron d'un côté, moi de l'autre, de bien épater Mme Peloux... » (Ch., pp.40-41)

Nous remarquerons que vers la fin du roman, les épisodes de « monologues » et de pensées introduites au discours direct augmentent de manière considérable. Ceci témoigne du fait que les personnages s'éloignent et qu'aucun des deux n'ose véritablement avouer ses sentiments à l'autre. Nous avons ainsi par exemple un passage où Léa, après des réflexions quelconques sur des hommes qu'elle voit passer dans la rue, est fâchée par l'indifférence de Chéri à son égard et le fait qu'elle ne désire pas se mettre avec un homme de son âge :

« Et c'est à moi qu'elle doit beaucoup, cette chair fraîche ! Combien sont-ils à me devoir leur santé, leur beauté, des chagrins bien sains et des laits de poule pour leurs rhumes, et l'habitude de faire l'amour sans négligence et sans monotonie ? ... Et j'irais maintenant me pourvoir, pour ne manquer de rien dans mon lit, d'un vieux monsieur de... de... »

Elle cherche et décida avec une inconscience majestueuse :

« Un vieux monsieur de quarante ans ? »

Elle essuya l'une contre l'autre ses longues mains bien faites et se détourna dans une volte dégoûtée :

« Pouah ! Adieu tout, c'est plus propre. Allons acheter des cartes à jouer, du bon vin, des marques de bridge, des aiguilles à tricoter, tous les bibelots qu'il faut pour boucher un grand trou, tout ce qu'il faut pour déguiser le monstre – la vieille femme... » (Ch., p.136)

L'emploi du discours direct pour introduire les réflexions des personnages est une manière également de montrer au lecteur leur façon de penser, leur psychologie profonde et intime. Il faut se rappeler qu'au XX^e siècle est publié le roman *Ulysse* de James Joyce qui renouvelle le genre romanesque avec la technique du *stream of consciousness*. Cependant ici, ce n'est pas tout à fait le cas car la pensée des personnages reste construite et artificielle comme le monologue au théâtre. Il ne s'agit pas du véritable flot de pensées tel qu'il est dans la réalité introduit dans la narration, mais d'un langage construit, comme si celui-ci était prononcé à voix haute, ce qui renforce l'illusion d'écouter les arguments intimes des personnages.

Finalement, un passage s'assimile également à la technique de l'aparté. Chéri raconte à Léa les amours de la vieille Lili avec le cadet Ceste, ainsi que le scandale qui vient d'éclater. Entre les répliques sont insérées les pensées de Léa, identifiées grâce aux guillemets. Un seul

mot introducteur de pensée spécifie qu'il s'agit de passages introspectifs, ainsi les répliques à voix haute des personnages se confondent avec les réflexions de Léa. Les guillemets pourraient avoir la fonction, au théâtre, d'indiquer qu'il s'agit d'un aparté, des mots que Chéri n'est pas censé entendre. Léa réfléchit sur le fait que Chéri a été insulté par Marie-Laure et n'a point réagi :

- « C'est égal, songeait-elle, cette empoisonneuse de Marie-Laure l'a proprement traité de barbeau... »
- Il y a du fromage à la crème, Nounoune ?
- Oui...
- « ... et il n'a pas plus sauté en l'air que si elle lui jetait une fleur... »
- Nounous, tu me donneras l'adresse ? l'adresse des cœurs à la crème, pour mon nouveau cuisinier que j'ai engagé pour octobre ?
- Penses-tu ! on les fait ici. Un cuisinier, voyez sauce aux moules et vol-au-vent !
- « ... il est vrai que depuis cinq ans, j'entretiens à peu près cet enfant... Mais il a tout de même trois cent mille francs de rente. Voilà. Est-on barbeau quand on a trois cent mille francs de rente ? Ça ne dépend pas du chiffre, ça dépend de la mentalité... Il y a des types à qui j'aurais pu donner un demi-million et qui ne seraient pas pour cela des barbeaux... Mais Chéri ? et pourtant, je ne lui ai jamais donné d'argent... Tout de même... »
- Tout de même, éclata-t-elle... elle t'a traité de maquereau ! (Ch., p.62)

Nous remarquerons que contrairement aux exemples donnés dans les nouvelles de *La Femme cachée* et dans *Chéri*, dans le cas de « Gigi » les pensées des personnages ne nous sont jamais données, même au discours direct. C'est uniquement par le biais des conversations, si elles ont lieu, que nous comprenons ce que les personnages peuvent penser. En cela, « Gigi » reste plus proche du théâtre puisque c'est la technique la plus répandue dans les pièces : nous ne savons que ce que le dialogue nous laisse entendre.

Ainsi le dialogue joue un rôle primordial dans notre corpus jusqu'au point de pouvoir l'assimiler fonctionnellement au dialogue théâtral. Véronique Sternberg donne trois critères pour qu'un dialogue romanesque puisse être qualifié de théâtral⁷⁴. Dans un premier temps, il s'agit de l'impression d'une certaine autonomie du dialogue par rapport à la narration. En effet, nous avons vu dans « A. La mimésis de la narration : l'exclusion quasi-totale du narrateur » que le dialogue fait progresser l'action, notamment dans « Gigi » et des nouvelles comme « L'Autre femme ». Ce n'est pas la narration qui fait avancer les événements, mais le dialogue. Dans un deuxième temps, ce qui nous permettrait de définir le dialogue comme étant théâtral est l'absence d'incises. Si ce n'est pas tout à fait le cas, comme nous avons pu le voir précédemment, les incises restent rares et parfois elles sont même absentes. Dans un

⁷⁴ Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie » in Anne, Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Reims, La Licorne, 1996

troisième et dernier temps, Véronique Sternberg évoque la présence d'« une technique d'écriture qui rappelle celle des meilleurs textes dramatiques⁷⁵. »

De plus, nous pouvons également remarquer que le narrateur se fait véritablement le plus discret possible. On sait que Colette est une grande admiratrice du style balzacien et qu'elle tend par certains aspects à se rapprocher de son écriture réaliste. Cependant le style de l'auteure diffère par son absence de jugement ou de commentaire. La voix narrative est quasiment inaudible. Elle s'efface complètement au profit de la voix des personnages qui s'exprime soit au travers du dialogue, soit au travers de pensées introduites au discours direct à la manière du monologue.

In fine, paradoxalement, la narration du récit dans notre corpus emprunte ses techniques au théâtre dans une volonté de refuser l'analyse psychologique mais aussi de raconter certains événements passés sous silence. Le récit s'efforce de montrer (*showing*) au lecteur ce qui se passe, comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre qui doit être vue et écoutée, au détriment du raconter (*telling*). Ainsi l'opposition du *showing*, rattaché au théâtre, et du *telling*, associé au récit, est centrale pour la compréhension de la technique énonciative utilisée par l'auteure. La théâtralité surgit à partir de l'énonciation du récit parce qu'elle emprunte un modèle propre au théâtre, produisant un texte qui se fait écouter par le biais des dialogues et qui se donne à voir à travers un traitement didascalique des gestes des personnages, comme nous avons vu dans la partie antérieure.

⁷⁵ Véronique Sternberg, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie » in Anne, Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, Reims, La Licorne, 1996, p.53

2. Un dialogue efficace dans sa mimésis

Dans ce chapitre nous étudierons l'efficacité du dialogue dans sa fonction mimétique. En effet, au théâtre, le dialogue a une fonction prépondérante. Le langage doit permettre de construire les relations entre les personnages de manière à les rendre apparentes pour le spectateur. Afin que ce dernier saisisse les liens unissant les différents personnages, nul besoin d'un commentateur à l'instar d'un narrateur dans le récit. Nous verrons dans notre corpus que c'est au travers de dialogues types que se structurent les relations entre les personnages. Alors que le narrateur se fait discret et qu'un grand nombre de chapitres et de nouvelles commencent par des débuts *in medias res*, le contenu et la tonalité du dialogue permettent d'explicitier les relations.

L'expressivité du dialogue fait surgir le comique verbal propre au théâtre. En effet, dans notre corpus, nous observerons la surenchère d'un langage type qui fait apparaître des personnages types empruntés au théâtre et qui connaissent une importante tradition dramatique. Le langage est au cœur de la comédie dans sa capacité à reproduire des types sociaux préexistants dans la société contemporaine, tout en les caricaturant pour faire surgir le rire ou, du moins, le sourire.

La caractéristique mimétique du dialogue est propre à la comédie, comme le souligne notamment Véronique Sternberg dans *La Poétique de la comédie*, en rappelant la présence d'une esthétique du reflet, qui va vers la mimésis en s'opposant à la tragédie qui, elle, idéalise : « La *mimésis* comique, non idéalisante, oppose à la grandeur tragique l'idéal de vérité, que les dramaturges ont cherché à atteindre par deux voies : l'esthétique du reflet, et celle de la peinture " d'après nature"⁷⁶ ». La mimésis surgit dans le dialogue du corpus et emprunte les techniques de la comédie dans sa capacité à refléter le monde contemporain. Ce n'est pourtant pas une image complètement fidèle, d'après Véronique Sternberg, car il s'agit de déréaliser et de caricaturer pour faire apparaître l'humour : « [...] la comédie n'hésite pas à dire le monde, en se rapprochant parfois de la satire ; mais pour constituer cette part du réel en représentation comique, elle tend fondamentalement à la déréaliser, à la traiter de façon

⁷⁶ Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres », 1999, p.113

ludique à l'aide de procédés éprouvés⁷⁷. » Ainsi nous verrons comment cela s'applique dans les dialogues de nos récits.

A. Un langage expressif

Le langage dans une pièce de théâtre se distingue de celui du récit par sa sur-expressivité et la surenchère. En effet, toute la compréhension de l'intrigue repose, pour le spectateur, sur le dialogue. Le langage se doit donc d'être extrêmement clair et transparent, et il doit mobiliser la psychologie des personnages ainsi que des stratégies pour faire avancer l'intrigue. La comédie, en particulier, met en scène des personnages identifiables et reconnaissables pour le spectateur dans leur vraisemblance. C'est notamment le cas de la comédie de boulevard, comme le souligne Véronique Sternberg : « On voit que le boulevard joue sur le plaisir de la reconnaissance d'un univers familier par le spectateur, avec lequel il établit une forme de complicité⁷⁸. » Par ce biais, le personnage est typé dans la comédie. Ce typage intervient sur plusieurs plans dont le langage. Il fait surgir le rire ou le sourire parce qu'il est reconnaissable par le spectateur, tout en jouant avec la surenchère ou la sur-expressivité. C'est ce qu'on appelle le comique verbal.

Dans « Gigi », *Chéri* et encore *La Femme cachée*, le dialogue s'apparente fortement à celui de la comédie par cette recherche d'un langage mimétique de la société contemporaine, mais également par l'effet comique qu'il produit. Ainsi dans « Gigi » nous verrons ce que Véronique Sternberg appelle « un comique ténu » en ce que ce registre est plus nuancé. Ce comique fait sourire plus que rire par la psychologie des personnages, notamment par la naïveté. C'est le cas du personnage principal, Gigi, dont les expressions naïves ou bien le questionnement perpétuel font surgir la psychologie du personnage type de l'adolescente naïve. Nous pouvons relever plusieurs expressions que Gigi invente, par exemple, pour se référer à des parties de son corps, telle que son sexe qu'elle nomme « mon ce-que-je-pense » (G., p.29). La conversation avec sa grand-mère rappelle la tonalité légère de la comédie puisqu'elle ne cherche nullement le raffinement dans le rire en exploitant le registre

⁷⁷ Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres », 1999, p.113 p.40

⁷⁸ *Id.*, p.21

sexuel du corps. De plus il y a un développement sur la façon d'appeler cette partie intime du corps féminin ce qui fait sourire par l'ingénuité de Gigi dans ses réflexions :

- [...] Tu comprends, grand-mère, tout le temps il faut que je pense à mon ce-que-je-pense, avec mes jupes trop courtes.
 - Silence ! Tu n'as pas honte d'appeler ça ton ce-que-je-pense ?
 - Je ne demande pas mieux que de lui donner un autre nom, moi...
- Mme Alvarez éteignit le réchaud, mira dans la glace de la cheminée sa lourde figure espagnole, et décida :
- Il n'y en a pas d'autre. (G., p.29)

La conversation tourne au ridicule lorsque Mme Alvarez conclut que de toute façon il n'y a pas d'autre manière de nommer son sexe. Le comique verbal surgit par l'innocence de Gigi qui se trouve obligée d'inventer des expressions pour désigner ce qui ne doit pas être nommé par une vraie jeune fille. Ainsi la chose est nommée, sans l'être, tout au long du dialogue et elle joue sur une complicité avec le lecteur qui comprend cependant très bien de quoi il s'agit. L'ingénuité de Gigi fait penser à *L'Ingénue libertine* (1909) qui présente le même type de personnage. On peut se demander si, comme Minne, Gigi ne feint pas la naïveté auprès de sa grand-mère. Elle interpréterait un rôle, ce qui serait une nouvelle source de comique.

Les expressions familières ou enfantines qu'utilise à plusieurs reprises Gigi décrivent bien une mentalité immature. Par exemple, elle désigne la voiture de Gaston par l'onomatopée « teuf-teuf » (G., p.38). Son caractère infantile se manifeste également dans la teneur des questions qu'elle pose. Ses répliques sont souvent des phrases interrogatives, ce qui laisse transparaître son incompréhension du monde qui l'entoure et auquel elle appartient. Ainsi lorsque Gaston Lachaille dit devoir partir à un dîner avec de grands noms tels que Dion, Feydeau et un Barthou, Gigi montre son ignorance culturelle : « - Pourquoi un Barthou ? demanda Gilberte. Il y en a plusieurs, des Barthous ? » (G., p.40), puis à propos de Feydeau, ce qui surprend Gaston Lachaille : « - [...] Et Feydeau qu'est-ce que c'est ? » (G., p.41). Sa façon de demander ce qu'est un Feydeau, comme s'il pouvait s'agir même d'un objet et non d'un homme, provoque le rire. Puis lorsque Mme Alvarez apprend que Gaston Lachaille est parti à Monte-Carlo et que les rumeurs disent que Liane, son amante, s'y trouvait également, Gigi se met à poser plein de questions à sa grand-mère : « - Mais si tonton Gaston se mariait, il ne serait pas intéressant non plus ? » (G., p.54) ou encore « - Et tu crois que c'est pour épouser Liane qu'ils seraient partis ensemble ? » (G., p.55). Cette quantité astronomique de questions que pose Gigi à chaque événement fait penser aux enfants qui interrogent sans arrêt

leur parents car ils sont en train de découvrir le monde. Le langage de Gigi est extrêmement typé comme celui de l'enfant ou du personnage naïf dans la comédie, notamment la comédie de boulevard.

Gigi découvre le monde à travers le langage, par la façon de nommer les choses, mais aussi par les questions qu'elle pose. Cet apprentissage a donc lieu sur le plan linguistique. À plusieurs reprises, l'adolescente utilise mal des expressions et se fait corriger par les adultes, comme lorsqu'elle questionne sa grand-mère, ce qui est l'habitude de la jeune fille comme sur l'affaire de Liane avec son professeur Sandomir :

« – [...] Grand-mère, qu'est-ce qu'il t'a dit de Mme Liane ? C'est vrai qu'elle s'est carapatée avec Sandomir et le collier ?

– D'abord on ne dit pas " s'est carapatée ". [...] » (G., p.43)

Les confusions langagières sont aussi source de comique verbal que l'auteure exploite sans réserve, même si l'expression « s'est carapatée » peut suggérer que Gigi est plus délurée que ne le croient les adultes.

Le caractère enfantin du personnage s'exprime à travers la grammaire qu'elle emploie. Ainsi elle dit « Mme Liane », ce qui montre qu'elle n'a pas encore abandonné la façon enfantine de nommer les adultes. De la même manière, elle utilise souvent des conjonctions de coordination en début de phrase : « Et grand-mère et tante Alicia disent que le théâtre empêche de penser au sérieux de la vie. », puis un peu plus tard : « Et elles ne sont pas toujours d'accord là-dessus. » (G., p.41). Gigi utilise une grammaire et un lexique qui l'infantilisent même quand ses propos sont cohérents et extrêmement lucides. Ce langage enfantin et naïf crée le personnage type de l'ingénue. Celui-ci apparaît dans bien des pièces de théâtre dont Agnès dans *L'École des femmes* de Molière (1663). En effet, il s'agit d'un personnage qui appartient à une longue tradition théâtrale. Elle s'est développée à partir du Moyen Âge et a poursuivi son évolution au cours des siècles à travers les pièces de théâtre, notamment dans la comédie. Ainsi Charles Mazouer dans *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux* souligne que la « littérature médiévale, dès lors qu'elle voulut susciter le sourire et le rire, utilisa très tôt le personnage du naïf. Ainsi apparaît, dans la chanson de geste et le roman des XII^e et XIII^e siècle, le *nice*, adolescent inexpérimenté et gauche⁷⁹. » Le personnage du naïf est utilisé dans la comédie car il suscite le rire par son

⁷⁹ Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*, Paris, Librairie Klincksiek, 1979, p.9

inexpérience et son manque d'adaptation au monde. Charles Mazouer rappelle l'étymologie du mot naïf qui vient du latin *nativus*, natif. Cela renvoie à un état originel de simplicité qui est tantôt associé à des personnages comme les valets ou les villageois, mais également à la jeunesse. Ainsi, Mazouer remarque que l'adolescent est un personnage naïf car « [à] cet âge règnent la spontanéité primesautière, la franchise, la sincérité, la transparence de l'être dénué d'apprêt, de fard et de détours ; se montrent volontiers aussi l'ingénuité, la candeur, l'innocence, l'étonnement, l'inexpérience, l'étourderie, la maladresse dans le monde⁸⁰. » Gigi se situe dans ce profil là et dans cette tradition théâtrale. L'ingénue se caractérise donc par le fait qu'elle est une jeune fille adolescente qui découvre le monde et transgresse souvent l'ordre moral. La tonalité comique de ce personnage réside dans le fait que « [d]ans une situation donnée, ou plus largement dans l'action théâtrale, le naïf propose des conduites mal ajustées. Il méconnaît les normes et les convenances. Il s'oriente mal dans le monde, devant lequel il manque de lucidité, et il y agit avec maladresse⁸¹. » Les propos de Gigi peuvent se ranger dans cette définition, ils provoquent le rire car ils ne sont pas en phase avec la réalité et se heurtent aux propos et à la tonalité plus sérieuse des autres personnages.

Nous avons un autre personnage type de comédie qui apparaît également dans notre corpus : l'enfant roi. Ce type est présent notamment au XX^e siècle dans des pièces comme la comédie lyrique d'Émile Zola et d'Alfred Bruneau *L'Enfant roi* (1905), mais aussi *Victor ou les enfants au pouvoir* de Roger Vitrac (1929). Même si cette dernière œuvre est écrite après *Chéri* (1920), ces différents titres témoignent de l'engouement des dramaturges pour la figure de l'enfant roi. En effet il s'agit, comme l'indique son nom, d'enfants dont la relation avec les adultes est renversée. Les enfants assument le pouvoir et agissent comme de véritables tyrans. Dans le roman *Chéri*, il n'y a pas à proprement parler d'enfants. Cependant, Chéri est décrit à plusieurs reprises comme s'il s'agissait d'un enfant. Il est capricieux et impulsif, il est couvé par sa mère et par sa maîtresse Léa. Ainsi, dans la première scène, Chéri réclame le collier de perles de Léa de manière très capricieuse, comme un enfant qui verrait quelque chose de brillant et qui l'attire, et qui voudrait donc à tout prix l'obtenir. Léa se comporte de manière maternelle en le réprimandant. Ainsi, même si Chéri a dépassé le stade de l'enfance, il lui en

⁸⁰ Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Age à Marivaux*, Paris, Librairie Klincksieck, 1979, p.10

⁸¹ *Ibid.*

reste la mentalité. L'enfant roi se caractérise par sa façon de commander les adultes. Chéri, dans cette scène, ordonne à Léa de lui donner son collier : « – Léa ! Donne-le-moi, ton collier de perles ! Tu m'entends, Léa ? Donne-moi ton collier ! » (Ch., p.7). Nous remarquerons dans un premier temps que cette réplique ouvre le livre, le lecteur n'a de fait pas moyen de savoir s'il s'agit d'un adulte ou d'un enfant. Cependant on penserait de prime abord qu'il s'agit de propos d'un enfant capricieux. L'apostrophe et la question rhétorique ont une fonction phatique qui est propre à un enfant qui cherche l'attention de sa mère. Nous remarquerons également que la syntaxe de la deuxième phrase répète le complément d'objet direct à deux reprises, et que cette même phrase est reproduite à la fin de la réplique. Ainsi, il y a une véritable insistance sur l'objet qu'il veut recevoir, le collier. Les verbes, « donner », sont à l'impératif, ce qui montre bien que Chéri exige ce cadeau. Les phrases sont exclamatives, sauf la question rhétorique, pour mettre l'emphase sur l'ordre qu'il donne qui est clair, impérieux et qui ne souffre aucune contradiction. Il ne s'agit pas d'une question, mais bien d'un ordre.

Un peu plus tard, Chéri explique à Léa les raisons pour lesquelles il accepterait le collier contrairement à d'autres hommes : « – [...] Je suis au-dessus des conventions, moi. Moi je trouve idiot qu'un homme puisse accepter d'une femme une perle en épingle, ou deux pour des boutons, et se croie déshonoré si elle lui en donne cinquante... » (Ch., p.8). Nous remarquerons l'enchaînement des deux phrases. À la fin de la première, Chéri insiste sur sa personne en répétant le pronom personnel sujet sous une forme tonique. Puis il commence sa deuxième phrase avec également ce même pronom personnel sujet tonique suivi du pronom personnel sujet sous sa forme atone. Comme l'enfant roi, Chéri est centré sur sa personne, il est égocentrique comme en témoigne la répétition accumulée des pronoms personnels sujet.

Les colères de Chéri sont également capricieuses et relèvent presque du grotesque, comme lorsqu'il s'énerve contre sa femme, Edmée, qu'il vient de surprendre en train de lire ses lettres dans son bureau :

Une bête terrible n'a pas besoin de bondir pour effrayer. Edmée vit qu'il avait les narines gonflées et le bout du nez blanc.

– Peuh ! ... souffla-t-il, en regardant sa femme. Il haussa les épaules et fit demi-tour. Au bout de la chambre, il revint.

– Peuh ! ... répéta-t-il. Ça parle.

– Comment ?

– Ça parle et pour dire quoi ? Ça se permet, ma parole... (Ch., p.99)

La colère de Chéri est risible par son attitude enfantine. Il n'avance aucun argument, se limite à se plaindre du fait qu'Edmée ose parler, et se met à grogner par onomatopées, tel

un enfant incapable de raisonner et de s'exprimer clairement. Ce dialogue entre époux pourrait entrer dans le cadre d'une comédie. Encore une fois, il s'agit d'un comique ténu de par le comportement puéril de Chéri, mais également simple, d'après la classification de Véronique Sternberg dans *La Poétique de la comédie*, puisque c'est un comique verbal réaliste ou bien vraisemblable. Le lecteur peut s'identifier et reconnaître la dispute d'un jeune ménage au sujet de l'infidélité masculine.

La figure de l'enfant roi appartient au registre comique puisqu'il met en scène un renversement de position, de rang et de pouvoir. Un individu qui a l'air innocent, par son aspect physique et son vocabulaire limité, devient le dictateur et le tyran de personnes adultes, au physique plus imposant. Cette situation est absurde, grotesque. Elle fait penser à l'origine du carnaval sous l'Antiquité lorsqu'il avait pour but de renverser l'ordre établi ainsi que les rôles sociaux. Si la figure de l'enfant roi tirée du théâtre propose déjà une source de scènes, de dialogues topiques qui provoqueraient le rire, Colette va beaucoup plus loin en convertissant l'enfant en un adulte-enfant roi, ce qui le rend d'autant plus ridicule.

Nous retrouvons des traces de comédie dans le langage également par l'utilisation de l'argot et de la langue du quotidien dans les dialogues⁸². Cela produit plusieurs effets sur le lecteur. D'un côté il provoque le rire par la caricature et la satire. Ainsi, dans « Gigi », Mme Alvarez utilise de manière erronée certaines expressions, ce qui témoigne peut-être de ses origines hispaniques. C'est un trait que l'on retrouve dans les vaudevilles comme dans *Un Fil à la patte* de Feydeau (1894) dans lequel le Général Irrigua mélange les langues, mais aussi l'accent hispanique de Carlos Homenides de Histangua dans *La Puce à l'oreille* (1907), ou encore les anglicismes de Maggy dans *Le Dindon* (1896). Il s'agit dans ces cas de l'utilisation d'un type de personnage du vaudeville qui suscite le rire par sa mauvaise prononciation ou utilisation du français. Il est certain que Colette a pu être influencée par ses œuvres.

Néanmoins, les erreurs linguistiques de Mme Alvarez peuvent également témoigner du manque d'éducation de sa classe sociale. Ainsi, elle demandera ironiquement à Gigi : « Tu n'as pas d'autre *sujétion* à me faire ? » (G., p.28). Ce mot est employé au lieu de « suggestion

⁸² Le *Libre Théâtre du texte à la scène* propose une étude sur le travail langagier, utilisé au service de la comédie, de Feydeau dans ses pièces. Ruth Martínez, dans cet article, porte son attention sur l'argot, les jurons, mais également les accents, les néologismes, ou les mots mal utilisés, entre autres. Nous pouvons voir ainsi que le langage peut être au cœur de la comédie.

Ruth Martínez, « Les ressorts comiques du langage chez Feydeau », *Libre Théâtre du texte à la scène*, consulté en ligne le 21 septembre 2018 : <https://libretheatre.fr/les-ressorts-comiques-du-langage-chez-feydeau/>

». Soit cette graphie du mot témoigne de la mauvaise prononciation hispanisée de Mme Alvarez, soit il s'agit d'un mauvais emploi du mot qui manifeste un certain manque d'instruction et qui se moque de la pédanterie des gens de sa classe qui tentent de paraître plus éduqués que ce qu'ils sont vraiment.

Véronique Sternberg dans *La Poétique de la comédie* explique que le discours dans la comédie peut devenir un reflet culturel par son registre courant propre à la conversation mais aussi par son recours au registre populaire. La comédie recherche l'art de la mimésis à travers le reflet des classes sociales notamment dans le discours. Il n'est donc pas étonnant de retrouver ce registre populaire et familier dans les propos d'une jeune adolescente comme Gigi. Celle-ci emploie des expressions langagières qui font rire ou bien sourire par leur naïveté due à son âge et à son manque d'éducation. Cependant il s'agit également d'un reflet des personnes de sa classe.

Nous avons vu les expressions familières qu'utilise Gigi afin de désigner, par exemple, son sexe mais aussi l'expression « corné aux oreilles » (G., p.77). Ces expressions ont un but plus profond, souligné par Francine Dugast-Portes dans *Colette : Les pouvoirs de l'écriture*. L'auteure indique le fait que Gigi emploie un langage qui scandalise ses parents, l'argot. Ce langage a pour but de transgresser les tabous imposés par les adultes, comme par exemple lorsqu'il s'agit du sexe féminin qui reste un tabou dans la société de Gigi. C'est également une manière de faire sourire le lecteur par l'expressivité de la jeune fille, qui regorge d'ingéniosité linguistique, et de peindre un tableau très précis d'une adolescente de sa classe. En cela Gigi s'apparente véritablement à un personnage de comédie. Elle est le reflet d'un âge, d'une classe sociale, mais également d'une manière de penser. La comédie se nourrit de cet art du portrait comme le rappelle Véronique Sternberg dans *La Poétique de la comédie* :

[...] le reflet permet de reconnaître une silhouette sociale, le portrait, une psychologie. Pour donner l'impression de peindre d'après nature, il faut donc s'attacher à l'intériorité des personnages : celui-ci doit donner l'illusion d'une épaisseur psychologique dans laquelle le spectateur reconnaîtra certains traits de la nature humaine⁸³.

Le discours de Gigi donne au personnage une grande profondeur psychologique qui se tient tout au long de la nouvelle. À travers un discours qui peut sembler au premier abord naïf, on peut retrouver chez l'adolescente un véritable questionnement en lien avec une incompréhension du monde qui l'entoure.

⁸³ Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres. », 1999, p.118

La ponctuation dans la nouvelle « Gigi » est très expressive à la manière du dialogue dramatique. En effet, Mme Alvarez s'exprime majoritairement avec des phrases exclamatives. La ponctuation exclamative montre une intention particulière qui traduit une émotion, de la colère, de la surprise ou de l'étonnement, de l'incompréhension mais aussi de la frustration. Gigi, de son côté, s'exprime souvent au travers de la modalité interrogative qui souligne sa naïveté et ses inquiétudes par rapport à un monde qu'elle n'arrive pas à comprendre. Elle est dans la découverte. La ponctuation traduit la tonalité phrastique de chaque réplique et exprime un sentiment, une émotion précise.

La comédie utilise souvent un langage ludique, comme nous avons pu voir, par exemple, avec le travail langagier de Feydeau mais également la comédie de Molière dont les expressions font souvent rire. Ce langage ludique est généralement le moteur de la comédie. Ainsi, certains mots sont également utilisés pour ce qu'ils peuvent transmettre dans leur sonorité, ils sont finalement présents dans le texte pour être écoutés, comme s'il s'agissait encore une fois d'une pièce de théâtre qui sera ultérieurement jouée sur scène. C'est notamment le cas de « Châ » qui veut dire oui en cambodgien. Issard, dans la nouvelle « Châ », entend des danseuses cambodgiennes prononcer ce mot et finit par répondre à sa femme en l'utilisant à la fin du récit. Il connote une certaine expressivité, une sensualité qu'admire Issard, une féminité que sa femme n'a pas, d'après lui. La « délicatesse sensorielle de certains mots⁸⁴ », d'après Jacques Dupont dans *Colette*, transmet la vivacité du langage choisi par l'auteure. Jean Larnac fait la remarque que Colette « ne sut que parler ses romans, non les écrire⁸⁵. » De cette impression de conversation, de voix parlée se dégage une forme de théâtralité qui peut donner au lecteur l'envie de lire le texte à voix haute, telle une pièce de théâtre. Comment apprécier dans leur totalité la sonorité des mots, les sensations qu'ils peuvent transmettre si ce n'est à voix haute ?

On retrouve également dans les textes de notre corpus des expressions imagées qui peuvent être qualifiées de ludiques ou de comiques. Plusieurs exemples sont représentatifs de cette dimension textuelle. Nous nous en tiendrons à dresser une liste non exhaustive dans « Gigi ». Mme Alvarez réprimande Gigi sur sa façon de se tenir : « Quand tu te tiens comme

⁸⁴ Jacques Dupont, *Colette*, Paris, Hachette, « Portraits littéraires », 1995, p.171

⁸⁵ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929, p.87 cité par Carmen, Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, p.198

ça, la Seine te passerait dessous. » (G., p.30). L'expression est imagée car elle est compréhensible pour tous. D'un autre côté elle mobilise l'adynaton dont l'effet visé est humoristique par l'exagération complètement invraisemblable, et également la métaphore qui associe les jambes de la jeune fille à des arches de pont sous lesquelles passerait la Seine. Une autre expression imagée utilisée par Mme Alvarez est celle de « [s]i elle [Gigi] avait la tête aussi active que les mâchoires ! » (G., p.37). Mme Alvarez se plaint à Lachaille du fait que Gigi est très gourmande mais est en retard par rapport aux autres filles de son âge. La dissociation entre l'activité cérébrale, pauvre, et l'activation frénétique des mandibules suscite le rire ou le sourire.

Gigi utilise des expressions candides et simples qui donnent une dimension humoristique à ses propos. Ainsi elle dit que « tante Alicia était mal en train », ou encore elle utilise le mot « teuf-teuf » pour désigner la voiture, dont l'origine vient de l'onomatopée qui selon le CNRTL « [e]xprime le bruit saccadé des premières voitures automobiles et, par la suite, d'un vieux moteur⁸⁶ ». Encore une fois les mots choisis sont non seulement imagés, mais en plus ils relèvent de l'oralité. On a également l'expression « C'est pas sorcier » (G., p. 42) que Gigi emploie pour répondre à sa grand-mère qui lui demande pourquoi elle est rentrée si tôt de chez sa tante Alicia. Ces expressions sont surprenantes car d'une certaine manière elles sont familières.

« Gigi » s'apparente tellement à une comédie, bien qu'il s'agisse d'une longue nouvelle ou d'un court roman, que L'Encyclopædia Britannica n'hésite pas à le définir comme une « comedy of manners⁸⁷ », c'est-à-dire une comédie de mœurs. Celle-ci est définie comme étant une « witty, cerebral form of dramatic comedy that depicts and often satirizes the manners and affectations of a contemporary society⁸⁸. » Ainsi la dimension comico-théâtrale est mise en avant dans cette définition de la nouvelle par la satire qu'elle ébauche de la société décrite.

⁸⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/théâtralité>, consulté le 23 septembre 2018

⁸⁷ Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Gigi-by-Colette>, consulté le 29 septembre 2018

⁸⁸ « amusante, intellectuelle forme de comédie dramatique qui décrit et souvent fait la satire des mœurs et des goûts d'une société contemporaine. » (traduction personnelle)
Encyclopædia Britannica, <https://www.britannica.com/art/comedy-of-manners>, consulté le 29 septembre 2018

Finally, the expressiveness of the dialogue in the text appears to be a dialogue of comedy that we could find in Molière or even in vaudeville plays by Feydeau. Verbal comedy rests on the language of Gigi evoking the archetypal naïf character of the theater, but also on the imperious language of the child-king figure. It also leans on sonorities, imaged expressions and a trivial or argot language in order to represent and identify a certain social class. One also finds this comedy in a playful and inventive language that plays with the known realities of the reader. The influence of comedy in our corpus is manifest in the dialogue that occupies a large part of the text.

Even when the narration seems to take the upper hand over the dialogue, the tone of the conversation seeps in despite everything. Carmen Boustani in *L'Écriture-corps chez Colette* insists on the oral dimension of Colette's text. She cites Jean Larnac who also remarks on this « style diffus, une abondance de mots et de phrases qui rappellent le flux de la conversation⁸⁹. ». Thus we will retain that the linguistic expressiveness appears not only in the dialogue but also in the narration that pursues the tone of the conversation. This expressiveness of the text that recalls a spoken language, an endless dialogue, gives the sensation of being in the middle of reading a play, conceived to be performed, interpreted and declaimed on stage.

B. Construction des relations interpersonnelles à travers le dialogue

The dialogue is the support and the engine of the plot of a play. In effect, it carries on its own not only the narrative schema of a novel such as the introduction, the disruptive element, the knot, the denouement and the conclusion without the intermediary of a narrator, but it is also charged with making visible and explicating the relationships between characters that form and transform during the play. Contrary to the novel that gives rapid and fleeting glimpses of relational behaviors between characters, or the novel, which by its length and its narrative techniques such as the ellipse, the analepsis or the prolepsis, has the possibility of developing the evolution of relationships between characters, the theater has a different and particular functioning. Thus in a play of

⁸⁹ Jean Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, p.87, cité par Carmen, Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002, p.198

théâtre les relations évoluent et changent très vite dans le but de créer des retournements de situation, des coups de théâtre, etc. Nous étudierons dans notre corpus la manière par laquelle le dialogue s'impose comme la forme énonciative de prédilection pour expliciter les liens entre les personnages en empruntant des procédés théâtraux. Ceux-ci auront pour but de montrer une évolution rapide des relations.

Les dialogues dans *Chéri* et « Gigi » reprennent les topoï du théâtre mais aussi du roman. Ainsi sont présents, par exemple, des dialogues amoureux. Dans « Gigi », les tête-à-tête entre Gigi et Gaston Lachaille sont rares, mais pas inexistantes. La jeune fille est surprise par sa mère jouant aux cartes avec l'ami de la famille. Plus tard, Gaston critique les nouvelles robes de Gigi et lui dit qu'elle a l'air d'« une poule qui a avalé du maïs trop gros. » (G., p.66). Gigi répond en se permettant une raillerie : « J'ai beaucoup entendu parler de vous, tonton, répliqua-t-elle, mais je n'ai jamais entendu dire qu'en fait de toilette vous aviez du goût. » (G., p.66). Cette réponse de Gigi est assez surprenante par rapport à ses conversations antérieures avec Lachaille. Si elle faisait preuve de naïveté auparavant, sa réplique montre un nouveau génie. En effet, elle fait d'abord allusion aux ragots qui circulent sur Gaston Lachaille, véritable coqueluche de la presse, et elle finit par le renvoyer à son statut d'homme qui n'a pas à se mêler des affaires des femmes. Ce jeu de taquineries qui se met en place entre les deux personnages instaure un nouveau climat, plus sensuel et séducteur. On retrouve ce même dispositif dans *Chéri* au moment où Léa évoque ses souvenirs du début de sa relation avec Chéri. Ils commençaient à tomber amoureux l'un de l'autre, bien avant que le mariage de Chéri avec Edmée ne soit même un projet envisagé. Ainsi, Chéri embrasse Léa pour la première fois :

- Quoi ?
- Rien, dit Chéri, je sais ce que je voulais savoir.
- Elle rougit, humiliée, et se défendit adroitement :
- Tu sais quoi ? que ta bouche me plaît ? Mon pauvre petit, j'en ai embrassé de plus vilaines. Qu'est-ce que ça prouve ? Tu crois que je vais tomber à tes pieds et crier : prends-moi ! Mais tu n'as donc connu que des jeunes filles ? Penser que je vais perdre la tête pour un baiser ! ... (Ch., p.35)

Les piques qui mettent en place un jeu verbal, un jeu de force pour mesurer celui qui avouera le premier ses sentiments, celui qui tombera le premier, dynamisent le récit et créent un certain suspense. Gaston Lachaille critique la robe de Gigi à l'instar de Léa qui dévalorise le baiser de Chéri. Si dans le roman, cela manifeste une tension sexuelle qui n'est pas encore assouvie, dans la nouvelle, Lachaille s'y prend maladroitement avec la jeune fille et fait plus penser à un petit garçon amouraché qui embête une fille pour retenir son attention. Ainsi alors

que Gigi répond à sa grand-mère, qui lui demande de bien se comporter devant les hommes pour être séduisante et charmante à leurs yeux, que « pour un vieil ami comme tonton on n'a pas besoin de se décarcasser ! » (G., p.67), Lachaille tente une nouvelle approche le lendemain en l'invitant à un goûter à Versailles.

Les problèmes amoureux transparaissent dans le dialogue car dans « Gigi » comme dans *Chéri* le dialogue amoureux est toujours brisé par la présence d'une troisième personne, physiquement ou pas. En effet, dans « Gigi », les premières conversations tournent toujours autour de Liane, l'amante de Gaston Lachaille, ce qui nuit à toute possibilité de voir le couple réuni. Dans *Chéri*, deux couples se font concurrence, celui d'Edmée-Chéri et celui de Léa-Chéri créant un triangle amoureux infernal comme le souligne Nicole Ferrier-Caverivière dans *Colette l'authentique* : « La structure triangulaire par laquelle Colette figure l'image du couple représente la négation de celui-ci, tant elle porte en elle-même le conflit et la violence, dont la manifestation la plus évidente est la jalousie⁹⁰. » Ainsi dès le premier dialogue entre Chéri et Léa qui ouvre le roman l'ambiance amoureuse se rompt complètement avec l'évocation d'un possible mariage de Chéri :

« – Quelle corbeille ?

– La mienne, dit Chéri avec une importance bouffonne. MA corbeille de MES bijoux de MON mariage. » (Ch., p.10)

Cette allusion au mariage déconcerte soudainement le lecteur qui jusqu'ici se représentait un couple Chéri-Léa tout à fait ordinaire. Le dialogue qui suit matérialise la rupture, il ne s'agit plus d'un dialogue en tête-à-tête entre Chéri et Léa, mais sont présentes désormais les demi-mondaines du cercle de Charlotte Peloux, et surtout la future épouse Edmée et sa mère, Marie-Laure. Lorsque Léa accompagne Charlotte Peloux pour une balade, Edmée et Chéri sont à l'avant, un peu à l'écart. Chéri s'éloigne donc complètement de Léa et réalise, par cette disposition spatiale, l'avenir qu'il a en tête auprès d'Edmée, en laissant derrière lui son ancienne amante.

Par la suite, les dialogues en tête-à-tête entre les « amoureux » ne se centrent que sur cette question du mariage. Ainsi, même si Edmée n'est pas présente physiquement, elle vient rompre le dialogue amoureux parce que Chéri fait allusion à elle sans cesse. La stichomythie que l'on retrouve dans le dialogue où Chéri annonce très clairement à Léa qu'il va épouser

⁹⁰ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, 1997, p.133

Edmée donne le ton. Le chapitre s'ouvre par une première réplique de Léa qui se demande pourquoi la nouvelle du mariage lui a été cachée par Charlotte la veille :

- Pourquoi ta mère ne me l'a-t-elle pas appris elle-même hier soir en dînant ?
 - Elle trouve plus convenable que ce soit moi.
 - Non ?
 - Qu'elle dit.
 - Et toi ?
 - Et moi, quoi ?
 - Tu trouves ça aussi plus convenable ?
- Chéri leva sur Léa un regard indécis.
- Oui. (Ch., p51)

La stichomythie manifeste une forme de violence verbale entre les personnages, le conflit qui se dessine autour de la frustration. Ni Léa ni Chéri n'ont le droit d'exprimer clairement leur frustration, mais cela transparaît dans leurs réponses courtes. Le sujet de la conversation, autour de la personne qui aurait dû annoncer à Léa la nouvelle, est une manière de poser indirectement à Chéri la véritable question que Léa se pose : il ne s'agit pas de savoir s'il lui semble véritablement convenable que sa mère ait préféré qu'il lui annonce la nouvelle lui-même, mais de savoir s'il est d'accord avec cette union. D'ailleurs la conversation se poursuit de manière assez comique puisque chacun reprend la fin de la phrase de l'autre pour commencer la sienne :

- Qu'est-ce que tu as ? demanda Chéri.
- Elle le regarda, étonnée :
- Mais je n'ai rien, je n'aime pas cette pluie.
 - Ah ! bon, je croyais...
 - Tu croyais ?
 - Je croyais que tu avais de la peine.
- Elle ne put s'empêcher de rire franchement.
- Que j'avais de la peine parce que tu vas te marier ? Non, écoute... tu es... tu es drôle... (Ch., pp.51-52)

Cette reprise des phrases témoigne d'une hésitation de Chéri qui voudrait que Léa lui dise ce qu'elle ressent véritablement ; ce qu'elle ne fait pas.

La présence d'une troisième personne dans les dialogues amoureux se manifeste également lorsque Charlotte Peloux confond à trois reprises le prénom d'Edmée avec celui de Léa, ou dans les disputes de Chéri et d'Edmée qui conduisent toujours Chéri à comparer celle-ci avec la cocotte. Ainsi lorsque l'épouse découvre une lettre de Léa dans le bureau de son mari, elle se met à pleurer et accuse celui-ci de ne pas l'aimer. Chéri s'énerve et se montre impatient envers le comportement d'Edmée car Léa ne s'est jamais mise à pleurer. Ou encore lorsqu'il essaye de dormir avec son épouse, il n'y arrive pas car il ne reconnaît pas le creux du cou de Léa qui, chez Edmée, est pointu et le dérange. Aucune scène amoureuse n'est possible,

que ce soit avec le couple Chéri-Edmée ou le couple Chéri-Léa. La présence de l'autre trouble la possibilité d'une réconciliation maritale ou d'un aveu amoureux.

Les silences sont les marques les plus directes dans le roman de l'impossibilité du bonheur amoureux. Par exemple, Edmée montre sa résignation par rapport au comportement de Chéri qui ne couche plus à la maison en répondant tout simplement « [q]ue c'était bien. » (Ch., p.110). Puis Chéri reçoit une lettre de son épouse qui l'informe qu'elle vit toujours dans la maison conjugale et qu'elle souhaite lui transmettre les compliments d'une amie, sans faire allusion au fait que lui est absent depuis longtemps. Ce silence d'Edmée témoigne de sa soumission mais également, peut-être, d'une forme de compréhension par rapport au fait qu'elle n'est pas et ne sera pas la femme aimée par son mari. Léa, elle non plus, n'exprime pas ce qu'elle ressent vraiment. Tous les dialogues avec Chéri omettent volontairement la confession amoureuse. Même dans la scène finale où Léa semble vouloir exprimer à quel point elle est amoureuse de Chéri, elle évoque Edmée – on retrouve encore une fois l'insupportable présence de l'Autre qui ne peut pas être ignorée –, et elle finit par presser Chéri de rentrer chez lui auprès de sa mère et d'Edmée. Son dernier cri, une fois que Chéri est dehors mais qu'elle l'aperçoit toujours par la fenêtre « – Il remonte ! il remonte ! cria-t-elle en levant les bras. » (Ch., p.185) trahit son véritable sentiment. Les paroles qu'elle adresse à Chéri ne sont jamais sincères et elles n'expriment, que très rarement, ce qu'elle désire vraiment.

Dans « Gigi », les silences sont également présents à deux moments importants. En effet, d'abord lorsque la proposition de mariage est annoncée à Gigi. Ce silence face à sa grand-mère dévoile un nouvel aspect du personnage qui a gagné en maturité et en indépendance, qui veut réfléchir à sa décision et qui souhaite la communiquer elle-même à son prétendant. Le silence qui caractérise le personnage dans les scènes suivantes, semble étrange car elle est normalement très bruyante. Ainsi on a déjà l'impression qu'elle est dans un état méditatif, contenu qui semble annoncer le refus à venir. Plus tard, lorsque Gigi accepte finalement la proposition, elle le fait également dans le silence, sans prononcer un seul mot. On peut donc se demander si elle n'accepte pas plus par résignation ou par la pression de ses parentes, que parce qu'elle en a vraiment envie malgré le manque d'enthousiasme exprimé. Alors que normalement le dialogue nous donne connaissance des pensées des personnages

face à un narrateur quasiment absent, le manque de paroles de Gigi crée le doute, probablement volontairement. Le lecteur doit se former sa propre opinion sur les motivations de Gigi qui la pousseraient à changer d'avis.

Un autre type de dialogue structure les relations et les personnages dans la nouvelle « Gigi » tout particulièrement : il s'agit des dialogues « maternels » qui se construisent en constellation autour de Gigi. Ce sont des dialogues le plus souvent édificateurs qu'adressent des femmes adultes à la jeune fille. Ainsi par exemple, la nouvelle s'ouvre sur une conversation entre Mme Alvarez et sa petite fille sur la bonne manière de se tenir et de se coiffer. Plus tard tante Alicia fait à la jeune fille une leçon sur les bijoux. La mère de Gigi, Andrée, reste plus discrète car elle est très occupée par son travail. Cependant un dialogue entre Andrée et Mme Alvarez recrée la même dynamique que la grand-mère entretient avec Gigi. Celle-ci lui conseille de ne pas négliger le lavage de son sexe avant d'aller se coucher. Les figures maternelles qui apparaissent dans la nouvelle éduquent et conseillent Gigi. Gigi se prête bien à ces recommandations qui accompagnent son éveil et son épanouissement, et qui la pousseront à épouser Lachaille, alors qu'au début elle répond d'une manière infantile et naïve. Le jeu dialogique fonctionne car chacun se tient à son rôle : si Gigi est infantile, les adultes lui parlent comme à un enfant en la réprimandant, en la conseillant, en lui donnant des leçons. Les rôles se construisent ainsi à travers le dialogue et la manière dont chaque personnage s'adresse à l'autre.

Dans *Chéri*, nous pouvons retrouver également des figures maternelles qui sont suggérées par le dialogue et non pas forcément par les liens de sang. En effet, Léa a des comportements très maternels envers Chéri. Elle n'hésite pas à le réprimander (ex. « – Laisse ça, Chéri, tu as assez joué avec ce collier. » Ch., p.7), ou encore, elle s'exaspère car elle doit l'aider à s'habiller (« – Tu ne sauras donc jamais t'habiller tout seul ? » Ch., p.15). Comme dans « Gigi », cela fonctionne en diptyque : Léa joue le rôle de la mère parce que Chéri n'hésite pas à avoir des comportements enfantins qui attirent les reproches – à l'entendre, on a l'impression d'être face à un enfant de par son caractère capricieux et impatient – et sa demande d'assistance constante, comme s'il n'avait pas les capacités de s'habiller tout seul (« Chéri frappa du pied. – J'en ai assez, personne ne s'occupe de moi, ici ! » Ch., p.15). Léa va même jusqu'à le traiter de « mon enfant » et le renvoyer chez sa « sainte mère » (Ch., p.

15), véritable responsable du comportement enfantin de son fils. Cependant cette dernière périphrase semble tout à fait ironique. En effet, la plupart des scènes montrent une Charlotte Peloux, mère, assez absente qui qualifie la maison conjugale de son fils de « sinistre » (Ch., p. 142) mais qui n'intervient pas pour y remédier. Le personnage semble être plus préoccupé par les ragots et son cercle d'amitiés que par les problèmes de son fils. Sa seule véritable préoccupation serait de le marier à Edmée comme en témoignent les différentes scènes pré-nuptiales, notamment lorsque Charlotte Peloux se dispute pour le régime dotal avec Marie-Laure. L'unique moment où elle a l'air de manifester de l'intérêt pour les malheurs amoureux de Chéri est quand elle lui ment au sujet du départ de Léa pour lui épargner davantage de souffrance. Finalement la relation Léa-Charlotte Peloux est plus développée que celle de Charlotte Peloux et de son fils. L'intérêt de Colette porterait moins sur les relations filiales que sur la société des demi-mondaines. En définitive, une autre figure maternelle fait défaut dans le roman. En effet, Marie-Laure est complètement absente face aux malheurs de sa fille. Elle ne se limite, pratiquement à l'image de Charlotte Peloux, qu'à organiser, à préparer et à négocier le mariage de sa fille avec Chéri.

Somme toute, les « enfants » seraient cantonnés à ce rôle et n'auraient pas vraiment leur mot à dire dans la question du mariage : Mme Alvarez négocie le mariage de Gigi avec Gaston Lachaille bien avant que la petite en soit informée, même si c'est finalement elle qui prend la décision finale (mais elle ne consent même pas à voix haute), Mme Peloux et Marie-Laure se mettent d'accord sur les épousailles de leurs enfants respectifs sans leur demander leur avis.

Ce que nous pouvons retenir des dialogues théâtraux mais également romanesques et propres au récit, c'est que ce sont des constructions totalement artificielles qui visent à imiter une conversation réelle. Sylvie Durrer dans son ouvrage *Le Dialogue dans le roman* explique cette connivence des deux genres par opposition à la conversation ordinaire :

Par ailleurs, les dialogues littéraires, qu'ils soient théâtraux ou romanesques, relèvent d'une instance productrice unique, tandis que les conversations authentiques sont le résultat d'une co-construction, d'une polygestion. de surcroît, les personnages s'adressent aussi bien les uns aux autres qu'au public ; dans le théâtre comme dans le roman, cette situation de double adresse introduit des biais dans le simulacre⁹¹.

La différence principale entre le dialogue du récit et le dialogue dramatique est que le premier est souvent plus travaillé stylistiquement, alors que le théâtre, notamment la comédie,

⁹¹ Sylvie Durrer, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p.7

essaye parfois de reprendre les expressions langagières avec ses fautes, ses tournures de phrases, etc. Finalement l'effet de réel du dialogue dramatique, qui se veut conversationnel bien plus que le roman ou la nouvelle par les interruptions ou les reprises narratives, est un artifice. Par exemple, dans les conversations réelles, des régulateurs interviennent régulièrement (ex. Euh..., des fausses entrées, etc.). Ceux-ci n'apparaissent pas vraiment dans les dialogues construits. Ainsi Sylvie Durrer insiste sur le fait que « le style oralisé » est une construction littéraire qui ne correspond pas à la réalité, c'est un artefact.

Conclusion de la deuxième partie :

Le dialogue dans les récits « Gigi », *Chéri* et *La Femme cachée* manifeste fortement des traits proprement dramatiques. En effet, il cherche à tout prix à faire entendre la voix des personnages, tout en effaçant celle du narrateur, même lorsque cela laisse des imprécisions comme les motivations de Gigi qui change d'avis au sujet de son mariage avec Gaston Lachaille. Finalement le lecteur n'a l'impression d'entendre que les personnages. Le narrateur n'est pas intrusif comme dans l'écriture réaliste de Balzac que Colette admire. Colette semble ne vouloir faire parler que ses personnages. La conversation deviendrait le fil conducteur de l'intrigue qui permet de relier les chapitres, les scènes et les situations. Cette écriture du dialogue théâtral vient donc ajouter une forme de fluidité et de facilité dans la lecture. Le lecteur n'a qu'à se laisser guider par les voix des personnages.

Les voix des personnages sont d'ailleurs très présentes et s'imposent. Elles se font entendre nettement par leur sur-expressivité qui constitue des personnages types. N'importe quel lecteur peut aisément les reconnaître. De plus, ils sont identifiables dans le monde contemporain qu'il connaît, rendant le dialogue efficace dans sa mimésis et dans sa volonté de refléter le monde. C'est une des caractéristiques particulièrement vraies pour la comédie. Le dialogue est support du rire mais également d'une volonté plus profonde de faire rire à travers la caricature de ce que l'on connaît. On rit donc par une reconnaissance immédiate de notre monde. Ainsi le *theatrum mundi* reprend cette idée en l'inversant : si la comédie intègre le monde dans le théâtre, cette esthétique baroque objecte que le monde est une véritable pièce de théâtre.

Troisième partie. La théâtralité comme métaphore du monde

La théâtralité du texte, que nous avons pu étudier précédemment, est un moyen de faire référence au théâtre, non seulement d'un point de vue stylistique et formel, mais aussi d'un point de vue philosophique et métaphorique. En effet, le théâtre apparaît comme une conception de la vie propre au baroque et au *theatrum mundi*. Le monde serait une grande pièce de théâtre dans laquelle chacun interpréterait un rôle. De ce fait, si le corpus colettien s'inspire fortement de l'ouvrage dramatique c'est pour renvoyer à une conception théâtrale de la vie.

Dans un premier temps nous verrons la manière dont Colette exploite l'esthétique de la comédie pour renvoyer un reflet fidèle de la société, faisant surgir la dimension théâtrale de la vie. Les personnages, dans cette gigantesque tragi-comédie, ont parfois des moments de lucidité par rapport à leur plasticité en tant que personnages de théâtre. Ceux-ci jouent avec le rôle qui leur a été attribué, faisant apparaître une autre dimension, celle du théâtre dans le théâtre.

Dans un deuxième temps nous verrons comment le *theatrum mundi* renvoie à une conception fondamentalement pessimiste du monde. Colette fait apparaître, si elle ne la dénonce, l'hypocrisie sociale. Les hommes sont obligés d'assumer un rôle construit qui leur est imposé depuis la naissance. Cette comédie sociale affecte tout particulièrement la condition féminine qui a beaucoup moins de liberté et qui est confinée dans la sphère de la vie domestique. Finalement, le *theatrum mundi* prend une dimension métaphysique en transmettant l'idée que la vie est absurde et le destin féminin tragique. Le sens de la vie apparaît comme inaccessible et fondé sur des illusions comme en témoigne la mascarade sociale. En effet, comment percevoir la vérité alors que tout est feinte et fausses apparences dans ce grand théâtre du monde ?

1. Le théâtre du monde

La théâtralité présente dans les œuvres de Colette peut s'expliquer par sa vision du monde comme étant une pièce de théâtre. C'est dans celle-ci que différents acteurs, armés d'un masque, défilent interprétant un rôle bien défini. Dans ce sens, l'esthétique de la comédie serait utilisée dans sa capacité mimétique à reproduire et à imiter le monde réel tel que le connaît le lecteur. Colette exploite la mimésis et l'esthétique réflexive de la comédie qui renvoient l'image du spectateur à la manière d'un miroir.

D'un autre côté, certains personnages semblent être conscients du rôle qu'ils jouent. À travers les jeux de masque, le maquillage mais aussi le *role playing*, c'est-à-dire de la capacité interprétative des personnages qui jouent consciemment un rôle, se peaufine une esthétique théâtrale très marquée. Si le monde est la pièce de théâtre principale, les petits rôles que se donnent les personnages mettent en place un véritable système de théâtre dans le théâtre.

A. Intégration d'une esthétique comique à travers la mimésis et le reflet

Les œuvres de Colette appartiennent à une représentation réaliste. Le réalisme implique donc l'absence d'embellissement. La réalité est représentée dans sa rudesse, elle peut être même parfois cruelle : dans *La Femme cachée* il y a des assassinats ou des tentatives d'assassinats (« Le Renard », « L'Omelette », « Le Conseil », « L'Assassin », « Le Paysage »), des maris trompés et délaissés par leur femme (« La Femme cachée », « L'Aube », « Un Soir », « L'Impasse », « La Trouvaille »), des rivalités entre amies et premières épouses (« L'Autre Femme », « L'Habitude »), mais il y a aussi la présence inquiétante de la vieillesse qui est perçue comme étant repoussante dans *Chéri* et dans « Le Portrait », la tentation du suicide qui apparaît dans « Gigi » à travers le personnage de Liane et dans « Le Paysage », entre autres thèmes du quotidien. En effet, ce sont des problèmes qui relèvent de la vie courante, de la vie de tous les jours. Ils peuvent toucher n'importe quelle couche sociale, sans distinction. Ils ont donc aussi une portée universelle.

La représentation fidèle de la réalité est une ambition traditionnellement théâtrale par la volonté d'atteindre une esthétique de la mimésis. En effet, depuis l'Antiquité, le spectateur

« vient chercher au théâtre, en Occident du moins, l'illusion de la réalité⁹² », c'est ce que constate Marie-Claude Hubert dans *Le Théâtre*. Elle fait la remarque que finalement il s'agit, évidemment, d'une convention qui marche, car le spectateur se prête au jeu, même s'il est parfaitement conscient qu'il s'agit bien d'une construction, et non pas de la réalité. Cependant la mimésis du théâtre antique et classique, qui est passée plus tard dans le roman et la nouvelle réalistes et naturalistes, intervient afin de susciter une émotion chez le public. Celle-ci passe notamment par la reconnaissance « dans le microcosme de la scène [du] macrocosme du monde⁹³ ». Cette esthétique du reflet ou de l'« image en miroir⁹⁴ », d'après les termes de Marie-Claude Hubert, est empruntée, par le roman et la nouvelle réalistes, au théâtre, et notamment à la comédie, par opposition à la tragédie qui s'éloigne du bas monde et des classes sociales populaires. La tragédie a plutôt tendance à vouloir susciter la terreur, la pitié ou bien l'admiration par son caractère grandissant et son intérêt pour les hauts faits et les grands personnages historiques. La comédie, au contraire, comme le souligne Véronique Sternberg dans *La Poétique de la comédie*, joue avec la complicité du spectateur quelconque et populaire à travers « le plaisir de la reconnaissance d'un univers familier par le spectateur⁹⁵ ». Ainsi, l'intérêt d'emprunter cette esthétique à la comédie par le récit serait pour le lecteur, ainsi que pour le spectateur de comédie, la « redécouverte de son propre monde⁹⁶. »

Dans les œuvres de Colette, il s'agit d'exposer principalement le monde du music-hall et des demi-mondaines, ainsi que les préoccupations quotidiennes de ces dernières. Colette connaît particulièrement bien ce secteur de la population, ce qui lui permet d'obtenir une représentation fidèle des thématiques quotidiennes qui les concernent comme le mariage, l'amour, l'adolescence, l'indépendance, l'amitié, la mode. L'emprunt à l'esthétique comique ne se limite pas à une simple représentation de la réalité. Assurément, Colette n'hésite pas à déréaliser ce reflet mimétique avec un traitement souvent caricatural, ce qui est aussi tout à fait propre à la comédie qui « tend fondamentalement à déréaliser [la part de réalité], à la traiter de façon ludique à l'aide de procédés éprouvés⁹⁷. ». Par exemple, pour les sujets plus

⁹² Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 1988, p.25

⁹³ *Id.* p.27

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres », 1999, p.21

⁹⁶ *Id.* p.114

⁹⁷ *Id.* p.40

sérieux comme le vieillissement dans « Le Portrait », celui-ci est traité sur un ton particulièrement comique par la rivalité entre les deux femmes et le vieillissement repoussant de l'homme projeté sur son portrait. Le mariage de Gigi, destinée à une vie qu'elle n'a pas choisie, est également un sujet sérieux, emprunté à la vie réelle, mais qui est pourtant également traité sur un ton comique. Ainsi, elle est entourée de personnages caricaturés tels que sa grand-mère ou encore sa tante. Ces deux personnages font apparaître des types sociaux que la comédie connaît bien et qui servent souvent de support au comique, c'est le type de l'entremetteuse ou de la marieuse. L'emprunt à la comédie fait aussi apparaître le type de l'adolescente que n'importe quel lecteur reconnaît aisément. La reconnaissance implique une connaissance préalable du lecteur qui s'identifie ou identifie quelque chose qui lui est familier, tout en le redécouvrant sous un nouveau jour. Le lecteur re-connaît ou réapprend à connaître le monde qui l'entoure par le biais de la fiction. Cela aboutit à une réflexion progressive sur le modèle social à travers les différents types sociaux. Se reconnaître ou reconnaître l'autre dans un personnage permet d'identifier des caractéristiques propres à soi-même ou à autrui, et permet une nouvelle compréhension sociale du monde selon les contextes de mise en scène du personnage. C'est à travers le reflet social dans la fiction que Colette peut critiquer et exposer les défauts de la société contemporaine.

Le registre comique, qui traite les sujets quotidiens et parfois sérieux de la vie comme l'omniprésence inquiétante de la mort et de l'échec, sert d'une certaine manière à dédramatiser et à rendre plus ludique le texte. Ainsi le traitement tragique est évité, même s'il apparaît dans certains textes.

Finalement tous ces types sociaux, appartenant traditionnellement au théâtre et placés dans un univers familier, propre au lecteur, convertissent ce monde en une véritable pièce de théâtre. Dans celle-ci, les hommes seraient des personnages interprétant un rôle. La mort, omniprésente, sert, dans ce sens, à faire tomber les masques lorsque la pièce/la vie se termine, en remettant tous les hommes, tous les acteurs qui interprétaient un rôle social au même niveau.

De ce fait, le traitement à la fois réaliste et théâtral des textes permet de rappeler le fait que n'importe qui est susceptible d'être trompé, de mourir seul, etc. peu importe le rôle social attribué. Le sort final des personnages, de l'humanité, est commun. De même, Véronique

Sternberg fait remarquer que « la comédie est un art du dévoilement, de la démystification⁹⁸. » Cela est particulièrement vrai chez Colette. Le réalisme emprunté à la comédie permet de démystifier notamment le couple. En effet, dans tous les textes étudiés, le mariage n'a pas d'issue heureuse. Le couple n'est nullement idéalisé, mais il est plutôt représenté de manière crue et réaliste, tel que Colette l'a elle-même connu dans sa vie privée. Les infidélités de son premier mariage avec Willy l'ont particulièrement affectée. On retrouve donc cette conception pessimiste et désenchantée du mariage, et de manière plus générale, de l'amour, dans l'œuvre de l'écrivaine. Ainsi dans « Gigi », l'adolescente semble se plier à contre-cœur au mariage avec son « tonton », le couple Edmée-Chéri dans *Chéri* n'est pas plus heureux et Léa n'a aucune relation sentimentale satisfaisante et elle finit célibataire. Dans *La Femme cachée* aucun couple n'expérimente le bonheur : soit il y a une infidélité prouvée, soit l'infidélité est soupçonnée ou crainte. On peut penser à d'autres textes de Colette comme *La Vagabonde* (1910) dans lequel on retrouve des allusions assez directes à Willy :

Je l'ai rencontré, épousé, j'ai vécu avec lui pendant plus de huit ans... que sais-je de lui ? qu'il fait des pastels et qu'il a des maîtresses. Je sais encore qu'il réalise quotidiennement ce prodige déconcertant d'être, pour celui-ci, un « bûcheur » qui ne songe qu'à son métier ; pour celle-là, un ruffian séduisant et sans scrupules...⁹⁹

On retrouve donc chez Colette la volonté de montrer la réalité du couple, telle qu'elle est vraiment, sans fioritures ni embellissements.

B. Role playing des personnages : le théâtre dans le théâtre

« Le théâtre est l'image du monde lui-même perçu comme un théâtre et il instaure un jeu de miroirs infini et labyrinthique¹⁰⁰. » Telle est la formule empruntée à Dominique Bertrand dans l'ouvrage *Le Théâtre* qui illustre l'esthétique de la mimésis dans la volonté du théâtre classique de représenter le monde. Cependant à cela s'ajoute l'idée que le monde représenté est lui-même une grande pièce de théâtre, d'après la conception baroque de Calderón qu'on retrouve dans *La vie est un songe* (1635), pièce baroque espagnole dont les thèmes principaux sont le rêve, l'illusion et le réel. Ainsi un mouvement réciproque du miroir

⁹⁸Véronique Sternberg, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres », 1999, p. 120

⁹⁹ Colette, *La Vagabonde* (1910), Paris, Le Livre de Poche, 2002

¹⁰⁰ Dominique Bertrand, « Esthétique du vertige : *theatrum mundi* et illusion », in BERTRAND, Dominique, Haquette, Hélix, Hubert, Marchal, Maréchaux et Ternaux, *Le Théâtre*, Bréal, Baume-les-Dames, « collection Grand Amphi », 1996, p.195

fait refléter le théâtre dans le monde et le monde dans le théâtre. Ce miroir, capable de réfléchir la réalité, montre aussi une illusion du dédoublement qui éveille les soupçons et l'incertitude.

Si le monde dans les œuvres étudiées de Colette s'apparente à une pièce de théâtre, un emboîtement a lieu concernant les personnages qui semblent, eux-mêmes, se prêter volontiers au jeu théâtral. Un goût se développe chez les personnages pour le théâtre qu'ils empruntent comme un modèle à suivre. Ainsi une double structure se dégage des récits de Colette : il y aurait une première structure, un premier niveau de théâtralité dans le rôle que les personnages interprètent, affecté par Colette, et auquel les personnages s'ajustent. On aurait donc une première pièce de théâtre jouée par les personnages dans le récit. À celle-ci s'ajoute et se superpose un deuxième niveau de théâtralité. En effet, les personnages, tels de vrais caméléons, se prêtent à un nouveau jeu théâtral et interprètent un deuxième rôle. Deux rôles sont donc envisagés, soit le rôle de la première pièce de théâtre, le rôle attribué par l'écrivaine et propre à l'origine sociale, soit un nouveau rôle inventé par le personnage. Mari McCarthy dans *Colette : The Woman, The Writer* explique que ce deuxième rôle permet d'éviter la vulnérabilité. L'enjeu réside dans l'idée que tout le monde peut être en train de jouer un double rôle. Finalement le constat est indéniable, comme le souligne Jacques Morel dans *Agréables Mensonges : essais sur le théâtre français du XVII^e siècle* : « [...] tous les personnages sont en effet des acteurs¹⁰¹ ».

La référence au théâtre semble omniprésente et gagne tous les personnages. Nous avons notamment des personnages dont la véritable profession est celle d'acteur : c'est le cas notamment d'Andrée dans « Gigi ». Certains personnages, conscients d'interpréter un rôle qui leur est imposé dans le monde qu'ils vivent, véritable pièce dramatique magistrale, s'ajustent à ce rôle et en jouent. C'est le rôle originel, naturel, souvent lié à la condition sociale du personnage. Mari McCarty constate dans son article « The Theatre as Literary Model : Role-Playing in *Chéri* and *The Last of Chéri* » la manière dont les personnages colettiens semblent être toujours ultra-conscients d'eux-mêmes : « Colette's characters are more than usually conscious of themselves as performers. They are constantly concerned with the way they will

¹⁰¹ Jacques Morel, *Agréables Mensonges : essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991, p.445

be perceived from outside¹⁰². » Le terme de « performer » renvoie à l'idée que les personnages s'identifient à des acteurs qui font une « performance », c'est-à-dire une représentation ou une interprétation d'un rôle, comme s'ils étaient au théâtre. De plus, Mari McCarthy signale la présence d'un auditoire ou d'un spectateur que les personnages imaginent : soit il s'agit des autres personnages, soit c'est un spectateur imaginaire, qui peut renvoyer au lecteur. Ainsi les personnages seraient toujours sur la scène, en tant qu'acteurs. Philippe Ortel, dans *La Scène : Littérature et Arts visuels*, attribue d'ailleurs cette définition à la scène : celle-ci « surgit dès que deux actants interagissent sous le regard d'un tiers¹⁰³ ». Les personnages ne quittent donc que très rarement leur rôle puisqu'ils sont toujours observés, auscultés par un regard extérieur.

Nous retrouvons cela notamment dans *Chéri* qui fait l'objet d'étude de Mari McCarthy. En effet, celle-ci remarque et signale les rôles de chaque personnage. D'un côté Léa est cette grande dame qui se doit d'interpréter un rôle qui réunit les qualités de l'élégance, de la séduction, de l'indépendance et de la coquetterie, notamment en présence du sexe masculin. Elle est constamment consciente de ses spectateurs dont font partie Chéri, Mme Peloux et les autres cocottes. Elle ajuste en permanence sa tenue, son maquillage et ses émotions afin de se plier à ce rôle. Chéri, de son côté, interprète le rôle de l'enfant. Il a l'habitude d'être capricieux avec les femmes qui l'entourent et il fait preuve d'une véritable dépendance maternelle.

Dans ce roman, le regard de l'autre est au cœur de la problématique, ce qui rejoint la conception du *theatrum mundi*. Didier Souiller dans *Calderón et le grand théâtre du monde* signale cette dimension: « Le *theatrum mundi* n'existe en effet que par ce regard extérieur qui sanctionne, que l'on craint et pour lequel il faut ménager les apparences¹⁰⁴ [...] ». La notion d'« apparence » apparaît comme fondamentale. En effet, elle évoque l'idée de simuler ce que l'on n'est pas, d'interpréter un rôle différent à la réalité. Les personnages deviennent donc des acteurs professionnels soumis au regard de l'autre. En effet, la comédie

¹⁰² Mari McCarthy, « The Theatre as Literary Model : Role-playing in *Chéri* and *The Last of Chéri* », in *Colette : The Woman, The Writer*, University Park, Pennsylvania State UP, 1981, p.125

« Les personnages de Colette sont plus conscients d'eux-mêmes qu'à l'ordinaire en tant qu'acteurs. Ils sont constamment préoccupés par la manière dont ils sont perçus de l'extérieur. » (traduction personnelle)

¹⁰³ Philippe Ortel, « Valences dans la scène pour une critique des dispositifs », in MATHET Marie-Thérèse, *La Scène : Littérature et Arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001

¹⁰⁴ Didier Souiller, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 237-238

sociale ne peut marcher que s'il y a un œil spectateur. De ce fait, Léa se plie aux exigences des demi-mondaines en essayant d'occulter son vieillissement et de parfaire sa beauté pour séduire. L'œil spectateur des autres demi-mondaines, et notamment de Charlotte Peloux, sa grande rivale, impose ce rôle. Ainsi lorsqu'elle est affligée par sa rupture avec Chéri, elle n'hésite pas à se montrer insouciant en compagnie de ses amies. Elle interprète le rôle habilement par sa posture, ses habits et sa réplique scrupuleusement choisie, sans se laisser abattre par son adversaire, Mme Peloux, et les ricanements des spectatrices :

[...] elle mit sur son visage une impression de bien-être complaisant, de rêverie repue, qu'elle souligna en soupirant :

– J'ai trop mangé... je veux maigrir, là ! Demain, je commence un régime.

Mme Peloux battit l'air et minaуда :

– Le chagrin ne te suffit donc pas ?

– Ah ! Ah ! Ah ! s'esclaffèrent Mme Aldonza et la baronne de La Perche. Ah ! Ah ! Ah !

Léa se leva, grande dans sa robe d'automne d'un vert sourd, belle sous son chapeau de satin bordé de loutre, jeune parmi ces décombres qu'elle parcourut d'un œil doux :

– Ah ! là ! là ! mes enfants... donnez-m'en douze, de ces chagrins là, que je perde un kilo ! (Ch., p.69)

Les deux personnages jouent la scène et s'affrontent : Mme Peloux veut démasquer la tristesse de Léa. Cette dernière, habile actrice, ne quitte pas son rôle de cocotte, indifférente aux chagrins d'amour. Le regard de l'autre oblige Léa à simuler une insouciance qu'elle ne ressent pourtant pas. L'expression « [mettre] sur son visage une impression de bien-être complaisant, de rêverie repue » renvoie à la capacité interprétative d'un acteur qui adapte ses expressions faciales au gré de la scène et elle donne l'impression que Léa pose un masque sur son visage. En effet, elle ne peut pas se confier à ses amies. Léa a complètement conscience du rôle qu'elle interprète. Elle se plie à ce personnage de la cocotte qui doit toujours se montrer parfaite, qui doit s'exhiber au regard de l'autre, provoquer la jalousie de la femme et le désir de l'homme.

Léa est une actrice sur scène qui ne quitte jamais son personnage. Même en coulisses, lorsque les spectateurs semblent avoir disparu, Léa ne quitte pas son rôle. Les miroirs dans sa maison sont présents pour lui permettre de rajuster ses habits, son maquillage, ses expressions. Ainsi par exemple, lorsqu'elle déjeune, elle est entourée de miroirs et elle scrute son reflet dans l'argenterie de ses couverts. Même lorsqu'elle est censée être seule, elle ne néglige pas son apparence. Le spectateur, même invisible, est toujours présent et Léa en est consciente. Il peut aussi surgir à n'importe quel moment, comme lorsque le maître d'hôtel apparaît et qu'« elle eut le loisir de lire, dans le regard contenu du maître d'hôtel, le “ Madame est belle ” qui ne lui déplaisait pas. » (Ch., p.18). Ainsi, comme le fait remarquer

Georges Forestier dans *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, « le monde est un théâtre sur lequel les hommes sont acteurs et spectateurs : chacun joue aux autres et à soi-même une comédie à laquelle tous se laissent prendre. Seuls ceux qui ont conscience de prendre part et d'assister à un spectacle illusoire peuvent assumer convenablement le rôle¹⁰⁵. » Ainsi le rôle n'est pas joué qu'aux autres mais également à soi-même, comme le fait Léa.

Les lieux dans ce roman, mais aussi dans « Gigi » sont particulièrement importants pour la question du théâtre et de l'univers des demi-mondaines. En effet, les rues que fréquentent Chéri, Léa, Gigi et Gaston Lachaille sont le lieu où l'on se montre à l'autre, aux passants, où l'on s'exhibe et donne une certaine image de soi, souvent embellie. On peut penser, par exemple, à l'incipit de *La Curée* (1871) de Zola qui décrit Renée et Maxime observant la bourgeoisie qui se promène au Bois de Boulogne afin de se montrer publiquement. On retrouve donc ce fonctionnement des acteurs de la comédie sociale et des spectateurs, dont la scène est la rue, la ville, le lieu public. De la même manière, Chéri dans la rue s'observe dans les glaces. Les femmes l'admirent. Mais Chéri ne les regarde pas. Le personnage interprète le rôle du dandy et du narcissique. Tous les regards, même le sien, se tournent vers lui. Son attitude, ses habits, et même son « ton de maître » malgré les « ordres contradictoires » (Ch., p.103) qu'il donne aux tapissiers ne laissent rien paraître du chaos émotionnel qu'il ressent par rapport à l'absence de Léa. Gigi, de son côté, conduit la voiture de Lachaille tout en faisant « une tête de martyr, comme ça, pour avoir l'air blasée sur tous les luxes. » (G., p.38). Finalement le regard de l'autre impose que l'on joue le rôle d'une personne raffinée, élégante mais qui est surtout insouciant, que ce soit au niveau des émotions ou bien de objets matériels. Cependant c'est un véritable cercle vicieux dans lequel les personnages sont enfermés ; ils sont tous obligés de faire de même. Aucune cocotte ne peut sortir de son rôle de peur de s'attirer les moqueries et le rejet social.

Nous pouvons retrouver une scène similaire dans la nouvelle « L'Autre Femme » dans *La Femme cachée*. Le couple Alice et Marc, assis à la table d'un restaurant, aperçoivent l'ex-femme de Marc. Les époux se livrent à une véritable petite scène de théâtre en sur-jouant le rôle du couple parfait et des époux heureux face à une spectatrice, pourtant indifférente : « Ils mangèrent et burent de bon appétit, et chacun d'eux crut que l'autre oubliait la femme en

¹⁰⁵ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, pp. 304-205

blanc. Pourtant, Alice riait parfois trop haut, et Marc soignait sa silhouette, élargissant les épaules et redressant la nuque. » (FC., p.82).

Le rôle est donc imposé par l'autre comme le souligne Chéri tout aussi conscient que Léa de leur état de personnages qui interprètent un rôle bien précis : « – Oui, toi, Léa. Toi, la victime. Toi, le personnage sympathique dans la chose, puisque je te plaque. » (Ch., p.55). Léa, consciente et maîtresse du rôle qu'elle interprète, refuse d'être cantonnée au personnage de la victime qui se fait plaquer et répond « – Mais, mon chéri, je n'ai pas l'intention de rien changer à mon existence. » (Ch., p.55) pour conclure qu'elle a l'habitude. Plus la tension dramatique augmente, plus Léa semble embrasser son rôle de cocotte séductrice que les chagrins d'amour n'atteignent pas. Elle minimise ce qu'elle a pu ressentir pour Chéri en banalisant leur histoire : « – Mon pauvre gosse ! Mais j'aurais dû déjà mourir quatre ou cinq fois, à ce compte-là ! Perdre un petit amant... Changer un nourrisson méchant... » (Ch., p. 56). On comprend mieux la remarque de Mari McCarthy dans l'article « The Théâtre as Literary Model : Role-playing in *Chéri* and *The Last of Chéri* » : « By excising vulnerability from one's role, one is less likely to suffer the intense emotional pain which life can inflict¹⁰⁶. » En effet, le rôle qu'interprète Léa et auquel elle se plie consciemment avec perfection et exactitude, ou encore le caractère enfantin dans lequel se réfugient Chéri ou Gigi, sont des manières efficaces de se protéger contre la vulnérabilité qu'entraîne le fait d'être soi-même. Le rôle théâtral qu'interprète chaque personnage, consciemment comme pour Léa ou de manière plus inconsciente pour Chéri et Gigi, permet de ne pas souffrir en s'exposant. La crainte réside dans le fait que se montrer, se dévoiler implique être jugé par l'autre et potentiellement ne pas plaire, ce qui est une des préoccupations principales dans le monde des demi-mondaines. Cela finit par répandre une atmosphère de fausseté, d'hypocrisie et de manipulation des apparences. Léa embrasse donc avec enthousiasme son rôle de cocotte qui lui appartient. Elle en joue et n'hésite pas à l'utiliser comme une arme afin de se protéger.

Les personnages peuvent donc jouer avec le rôle qui leur a été donné dans le monde qu'ils vivent, mais ils peuvent aussi décider d'interpréter un autre personnage, tels de vrais acteurs. C'est notamment le cas dans le recueil *La Femme cachée*. Le titre même de l'œuvre

¹⁰⁶ Mari McCarthy, « The Theatre as Literary Model : Role-playing in *Chéri* and *The Last of Chéri* », *Colette : The Woman, The Writer*, University Park, Pennsylvania State UP, 1981, p.127
« En supprimant la vulnérabilité de son propre rôle, il est moins probable de souffrir l'intense douleur émotionnelle que la vie peut nous infliger. » (traduction personnelle)

suggère l'idée que la femme interprète un rôle. La vraie femme est donc occultée sous un masque. La première nouvelle, qui porte le même titre et qui semble illustrer parfaitement cela, donne à voir une femme mariée, déguisée, afin de pouvoir assister à un bal. Elle avait pourtant refusé de s'y rendre avec son mari, qui est également présent. Son déguisement lui permet d'occulter sa véritable condition d'épouse raffinée et pudique, comme le veut la société contemporaine, pour devenir une femme libérée sexuellement et masculinisée. Elle n'hésite pas à se comporter comme un homme qui s'assoit « en amazone sur la balustrade » (FC., p.13), et qui n'hésite pas d'ailleurs à « se gratt[er] la cuisse, d'un mouvement libre et populacier » (FC., p.13).

Les déguisements qui interviennent dans ce bal masqué et que notamment porte le couple marital sont particulièrement intéressants et regorgent de signification et d'allusions théâtrales. Ainsi le mari est costumé en domino. Il porte une cagoule. Cela lui permet de ne pas être reconnu par sa femme, lorsqu'il l'épie, et de se fondre dans la masse car la cagoule semble être un déguisement de prédilection parmi les hommes : « Cent cagoules, violettes, ou vertes, lui garantissaient qu'il ne serait ni remarqué ni reconnu. » (FC., p.14). Le choix de ce déguisement est donc parfaitement stratégique. Il permet de brouiller son identité et de rester anonyme afin d'observer sa femme. Le mari devient un véritable spectateur invisible. Il fait d'ailleurs penser au domino d'*Hernani* (1830) de Victor Hugo. En effet, la première scène de l'acte V de la pièce de théâtre commence par un bal masqué où des « masques, des dominos, épars, isolés ou groupés, traversent çà et là la terrasse¹⁰⁷. » On retrouve ainsi un contexte similaire : la nuit, un bal masqué, et la présence du domino, déguisement préféré. Cependant dans la pièce un domino en particulier est remarqué car il semble utiliser le costume pour passer inaperçu. Ce domino est masqué et il est désigné par la périphrase « Le Masque ». Peu après, le spectateur apprend qu'il s'agissait en fait de Don Ruy Gomez. Ainsi le domino est un déguisement particulièrement connu dans cette œuvre dramatique et qui permet de cacher l'identité, comme le fait le mari d'Irène dans la nouvelle « La Femme cachée » de Colette. On pourrait y voir donc une référence à cette pièce de théâtre, bien connue, et dont le déguisement du domino a la même fonction.

Par opposition, les déguisements féminins ont une fonction différente, celle de donner une nouvelle identité aux femmes. Ils leur donnent une possibilité de se libérer et d'avoir des

¹⁰⁷ Victor Hugo, *Hernani* (1830), Paris, GF Flammarion, 2012, p.177

comportements et des attitudes différents de leurs habitudes. Par exemple, le narrateur note qu'au début, le mari d'Irène a « à son cou les bras indifférents d'une fille très grasse, déguisée comme par humour en sylphide. » (FC., p.11). Ce déguisement, qui rentre pourtant en parfaite contradiction avec le physique plantureux de la jeune femme, lui donne une nouvelle identité : la sylphide, dont la taille est fine, est associée à l'élégance et à la grâce. Les qualités propres au déguisement choisi modifient l'identité habituelle de la costumée.

Le déguisement d'Irène est particulièrement détaillé : « Il se détourna et vit, assis en amazone sur la balustrade, un long et impénétrable travesti, Pierrot par la souquenille à vastes manches, le flottant pantalon, le serre-tête, le blanc de plâtre qui enduisait le peu de peau visible [...]. » (FC., p.13). Nous reconnaissons ici d'abord la description du costume typique du personnage de Pierrot, descendant de Pedrolino de la Commedia Dell'Arte (annexe 1 et annexe 2). Il s'agit d'un personnage plutôt bouffon, candide et nullement gracieux. Ainsi, comme nous avons pu le voir, les gestes traditionnels d'Irène changent et s'adaptent à son nouveau rôle. Elle s'assoit comme un homme, se gratte la cuisse comme un homme, plutôt appartenant à une condition sociale basse. Il y a donc travestissement par le déguisement mais aussi abaissement social. Comme le rappelle Emilio Orozco Díaz dans *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, le recours au masque et au déguisement, mais surtout le goût du personnage féminin vêtu en homme, sont des caractéristiques proprement baroques que l'on retrouve notamment dans les comédies baroques. On peut citer, par exemple, le personnage de Rosaura déguisée en homme dans *La Vida es sueño* de Calderón. L'allusion à cette esthétique est d'autant plus perceptible que souvent, dans ces pièces baroques, le déguisement masculin est utilisé par la femme afin de pouvoir régner ou d'arriver à ses fins amoureuses. C'est véritablement le cas d'Irène qui, grâce à ce déguisement, donne libre cours à ses pulsions sexuelles.

Cependant son costume change complètement par la suite notamment avec le « masque barbu de dentelle » (FC., p.13). Nous retrouvons un peu plus tard une autre allusion à ce déguisement qui l'identifie à un animal : « l'homme à la cagoule violette vit briller ses dents sous la barbe de loup. » (FC., p.15). D'ailleurs, la description est complétée par « Le Pierrot-anguille [...] ne montrait de lui que deux souliers de satin, une main gantée de noir, pliée sur une hanche. Les deux fentes obliques du loup, soigneusement grillagées de tulle, ne laissaient passer qu'un feu étouffé d'une couleur indistincte. » (FC., p.13). Ainsi le costume

typique de Pierrot est modifié par le masque de loup. Un autre animal est également évoqué : « L'étoffe fluide du costume et du serre-tête, tissée de violet sombre et d'argent, brillait comme l'anguille marine qu'on pêche, la nuit, au croc de fer, dans les barques à fanal de résine. » (FC., p13). Ces deux animaux qui modifient l'apparence du costume traditionnel de Pierrot ajoutent des valeurs symboliques au rôle et à l'identité qu'Irène adopte l'instant d'un soir. Le loup appelle à une forme de férocité et de méchanceté comme le souligne la référence à « ses petites mains sataniques, toutes noires, sur la gorge blanche d'une hollandaise coiffée d'or, qui cria nerveusement. » (FC., p.16). Il y a donc un aspect sombre et inquiétant qui est dévoilé chez la femme et qui rompt avec la conception traditionnelle de la femme chaste et réservée. Peut-être s'agit-il également des pulsions violentes que l'homme tente de maîtriser. Dans ce sens, le déguisement permettrait une forme de catharsis. Le jeu autoriserait la libération des pulsions.

L'anguille est l'animal associé à ce qui est caché. Cette part érotique, sensuelle et pulsionnelle d'Irène était cachée et se dévoile tout en s'occultant derrière un déguisement. Elle n'hésite pas à embrasser un adolescent, ou encore à se plaquer contre le corps nu d'un lutteur et de danser avec un guerrier. Irène se donne en spectacle par le rôle qu'elle assume, occultant sa véritable personnalité derrière son masque et son déguisement, tout en la révélant grâce à eux. Elle joue une véritable petite pièce de théâtre que son mari observe, en tant que spectateur attentif. L'anguille fait donc référence à cette femme cachée, à laquelle le titre fait allusion. La femme est cachée derrière le déguisement, elle occulte sa réelle identité, et en même temps elle montre cette part enfouie qu'elle n'a habituellement pas le droit d'exhiber.

Dans ce recueil, la femme cachée est partout. Elle renvoie à l'idée que la femme est toujours susceptible d'être autre qu'elle-même. Elle peut se masquer et se déguiser pour devenir un autre personnage, comme Irène dans la nouvelle mentionnée, mais elle peut aussi devenir celle qu'elle a envie d'être. Elle est capable d'imiter l'autre à la manière d'une pantomime, métier que Colette connaît bien. La nouvelle « Jeux de miroirs » rappelle la métaphore du miroir par rapport au théâtre. Le théâtre imite le monde et le monde imite le théâtre. Mais dans cette nouvelle, cette réflexion double et infinie est appliquée aux personnes. Deux femmes rivalisent pour l'attention d'un jeune homme. Elles s'imitent tour à tour, dans les gestes et dans les expressions. Ce sont des actrices qui s'exercent dans la pantomime et qui copient les gestes de l'autre. La brune devient miroir de la blonde qui

devient miroir de la brune, et ainsi de suite. Cette reproduction de l'autre revient encore à l'idée d'éviter d'être soi-même pour ne pas s'exposer, pour éviter d'être vulnérable. Si on ne plaît pas à l'homme ce n'est finalement pas parce qu'il ne nous aime pas, mais parce qu'il n'aime pas le rôle que l'on vient d'interpréter. Ainsi, les personnages évitent de courir le risque de ne pas plaire.

La rivalité dans cette nouvelle est aussi ludique, il s'agit d'un jeu, un jeu d'actrices de pantomime, comme l'indique le titre. On y retrouve la scène définie par Philippe Ortel dans *La Scène : Littérature et Arts visuels*. En effet, dans cette nouvelle le narrateur, observant la rivalité des deux femmes pour l'attention de l'homme, fait émerger cette dimension triangulaire propre à la scène de théâtre. D'ailleurs, la métaphore du théâtre du monde fonctionne particulièrement bien chez Colette comme l'indique Guy Ducrey dans son article « Pantomime » : « On devine qu'un savoir si fondamental informe chez Colette, par-delà les seules années théâtrales, l'appréhension du monde en son entier : c'est en pantomime qu'elle observera désormais¹⁰⁸ [...] ».

Les personnages se livrent donc au *role-playing*, au fait de jouer un rôle : ils surjouent et se plient consciemment au rôle qui leur a été attribué. La société serait ainsi une spectatrice sévère et crainte. Mais les personnages peuvent aussi s'amuser à jouer un tout autre rôle comme des acteurs sur une scène de théâtre. Le monde fait apparaître une véritable comédie sociale. Il est la scène de ce théâtre du monde.

La théâtralisation du monde exprime un véritable mal-être individuel par rapport au regard de l'autre. Emilio Orozco Díaz dans *El Teatro y la teatralidad del Barroco* déclare que cette comédie sociale, propre à l'esthétique baroque, révèle chez les hommes plusieurs désirs : « de une parte el presentarnos cómo queremos ser, y de otra, el enmascaramos para expresar algo distintito a lo que somos ante todos o dar suelta a impulsos vitales¹⁰⁹. » En effet, les exemples montrés dans l'œuvre de Colette illustrent ces possibilités : le besoin d'être ce que

¹⁰⁸ Guy Ducrey, s.v. « Pantomime », in DUCREY, Guy et DUPONT Jacques, *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.827

¹⁰⁹ Emilio Orozco Díaz, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p.117
« d'une part le fait de se présenter comme on veut être, et d'une autre, se mettre un masque pour exprimer quelque chose de différent à ce que l'on est en présence d'autrui ou donner libre cours à des pulsions vitales. » (traduction personnelle)

Nous remarquerons l'utilisation du verbe « enmascarar » qui peut être compris de deux manières : il s'agit de l'idée de mettre un masque, mais c'est également le fait de cacher, d'occulter quelque chose. Ces deux sens sont tout à fait possibles dans cette esthétique de la théâtralité, puisque le masque sert à cacher qui on est vraiment. Les deux sens se complètent et ne s'excluent pas dans ce contexte.

l'on est véritablement est illustré dans « La Femme cachée », la nécessité de mettre un masque face au regard de l'autre apparaît dans « Gigi », *Chéri*, « Jeux de miroirs », entre autres, et finalement le théâtre comme moyen de donner libre cours à nos pulsions vitales apparaît très clairement dans « La Femme cachée » dont le déguisement permet le déchaînement et le dévoilement d'une toute nouvelle personnalité qui réagit et n'obéit qu'à des pulsions primaires, érotiques.

La métaphore du théâtre du monde, ou même la « vaste pantomime du monde¹¹⁰ » d'après les termes empruntés à Guy Ducrey, sert à dénoncer une conception particulièrement pessimiste de Colette en ce qui concerne le rôle social. Celui-ci est dévoilé afin de dénoncer les injustices de la condition féminine, mais aussi pour faire apparaître une remise en question d'une conception métaphysique du moi. L'identité individuelle serait inaccessible dans un monde qui s'apparente à une grande pièce de théâtre.

¹¹⁰ Guy Ducrey, s.v. « Pantomime », in DUCREY, Guy et DUPONT Jacques, *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.827

2. Le *theatrum mundi* comme conception de la vie

Le *theatrum mundi* est une notion qui vient de l'Antiquité par l'analogie entre le théâtre et le monde que nous retrouvons notamment dans le mythe des marionnettes de Platon. Dans celui-ci les hommes seraient de véritables marionnettes, mus par des fils et contrôlés par les dieux. De même, dans le mythe de la caverne les hommes sont représentés en tant que spectateurs d'ombres projetées dans une grotte. Ils sont incapables de percevoir cette illusion. Cependant la conception du monde comme pièce de théâtre s'est amplement développée avec le baroque au XVII^e siècle. Elle met en lumière notamment le jeu des apparences sociales et, influencée par la religion chrétienne, la conception de la vie terrestre comme un chemin de transition vers la vie éternelle. Calderón de la Barca dans *La Vida es sueño* développe cette notion et montre à quel point la vie n'est qu'un songe dont on se réveille par la mort.

Cette idée de la vie comme pièce de théâtre qui montre la comédie sociale des hommes apparaît chez Colette pour dévoiler et pour pointer du doigt les problèmes liés à la condition de la femme. La femme est notamment soumise à la contrainte sociale dès le plus jeune âge et elle est obligée de suivre le rôle qui lui est attribué. De plus, le *theatrum mundi* dans son œuvre renvoie également à une conception pessimiste de la vie qui serait par définition absurde. En effet, les œuvres étudiées sont écrites pendant la période de l'Entre-deux-guerres. Elle se caractérise notamment par une crise économique, par la prise de conscience des atrocités et des horreurs dont l'homme est capable après la Première Guerre mondiale. Cela produit un manque de confiance en soi et en l'autre.

A. Jeu social et désespoir de la condition de la femme

Le *theatrum mundi* dans l'œuvre de Colette est employé pour exprimer un véritable mal-être général en rapport avec l'identité féminine. Il devient un modèle qui fait apparaître le jeu social présent dans toute micro-société comme celle des demi-mondaines. Il n'est donc pas étonnant que, dans « Gigi », la métaphore soit filée tout au long de la nouvelle. En effet les histoires sentimentales de Gaston Lachaille font l'objet de discussions, alimentées par les articles du journal le *Gil Blas*. C'est le support matériel d'une véritable petite pièce de théâtre

qui expose la vie privée et intime de Gaston Lachaille et de ses amours désastreuses dont la société parisienne est l'attentive spectatrice. Gigi n'hésite pas à souligner la publicité de ce petit théâtre de boulevard ou de ce vaudeville dont la scène est le journal : « – Mais, grand-mère, elles ne sont pas intimes [les histoires de Gaston] puisque tout le monde en parle et que c'est dans le *Gil Blas*. » (G., p.43). Une véritable mise en scène du couple Gaston-Liane a lieu dans laquelle des rôles bien prédéfinis sont attribués à chacun des personnages : si Gigi s'exclame à propos de l'amante de Gaston, Liane, qu'« on dit qu'elle n'a pas le beau rôle ! » (G., p.31), Madame Alvarez n'hésite pas à rassurer Gaston : « Vous avez le beau rôle, Gaston. » (G., p.36). Les deux répliques se font échos et assignent à chacun des rôles bien déterminés et antagonistes. D'un autre côté Gaston dit assumer « le rôle de cocu » (G., p.36). De plus, ce « on » qui apparaît, qui commente, juge, attribue les rôles, observe et écoute attentivement est identifié à la société parisienne. Elle est la spectatrice de cette petite pièce de théâtre qui évoque une tentative de suicide et une infidélité de la part de Liane avec son professeur de patinage. On voit bien comment l'intrigue de « cape et d'épée » s'assimile à celle d'un vaudeville. Madame Alvarez exploite elle-même la métaphore en se réjouissant de sa position de privilégiée par sa proximité avec Gaston Lachaille, ce qui lui permet, ainsi qu'à sa fille, d'être « aux premières loges pour être informées quand il y aura du nouveau. » (G., p. 46).

La comédie sociale qui met en scène la vie privée n'apparaît pas que pour les personnages célèbres, mais aussi dans la cercle intime de personnages dans l'ombre. C'est le cas par exemple de tante Alicia dont il est dit qu'elle « jouait les marquises de théâtre » (G., p. 57). La comédie sociale se manifeste notamment pendant la période classique, dans la vie de cour sous le règne de Louis XIV qui mettait en scène chaque instant de la vie privée et qui imposait une certaine mise en scène de la personne des nobles. Emilio Orozco Díaz explique ce prolongement du théâtre dans la vie qui fait de l'homme un véritable acteur dont la scène est le monde réel dans *El Teatro y la teatralidad del Barroco* :

Pero anotemos que junto a esas fiestas desarrolladas dentro del ámbito del salón o teatro de palacio o de sus patios y jardines, se produce la teatralización en ceremonias y hechos de la vida de la corte que hace que el personaje real se encuentre en su actuar situado en un mundo de fantasía, pero insertado, no en la

artificialidad de la escena o del salón, sino en la misma realidad de la naturaleza que se convierte en escenario¹¹¹.

Cette mise en scène de la vie privée reste présente au début du XX^e siècle dans cette société de demi-mondaines qui cherchent désespérément à grimper les échelons de la hiérarchie sociale. Tante Alicia s'évertue dans ce sens à éduquer convenablement Gigi en lui demandant de ne pas gesticuler en parlant, en l'habillant d'une certaine manière qui répond à des attentes formulées par la société et, généralement, en la rendant « présentable » aux yeux de la société mondaine. Les femmes, notamment, doivent répondre à des critères sociaux en ce qui concerne leur comportement, leur posture corporelle, leurs vêtements, leur coiffure, etc. au risque de perdre toute identité individuelle, pour correspondre au rôle attribué et imposé par la société. On comprend mieux la réaction des parentes de Gigi qui sont désespérées et découragées car celle-ci a davantage l'air d'un garçon que d'une jeune fille. Elle ne répond pas aux critères de féminité, d'élégance et de raffinement discret vivement souhaités chez une jeune fille de son rang et de son âge pour qu'un homme, éventuellement et préférablement d'un rang social supérieur, veuille l'épouser : « L'indifférence des enfants chastes gouvernait encore toutes les attitudes de Gilberte. Elle avait l'air d'un archer, elle avait l'air d'un ange raide, d'un garçon en jupes, elle avait rarement l'air d'une jeune fille. » (G., p.30). Le physique et le comportement général de Gigi posent problème dès le début pour la famille ambitieuse des Alvarez qui voudrait l'utiliser pour monter dans la hiérarchie sociale.

Dans *Chéri* le même problème touche Léa et les cocottes qui font partie de son cercle. En effet ces femmes s'évertuent à atteindre un idéal de perfection physique mais aussi comportemental qui seraient séduisants pour l'œil masculin. Léa se bat continuellement contre le déclin de sa beauté en prêtant une attention particulière à ses tenues et à son maquillage. Ce serait embarrassant pour elle qu'on puisse remarquer son âge réel. Très vite dans le roman, elle ne correspond plus aux critères physiques du rôle de la cocotte qui se doit d'être séduisante, elle ne peut donc pas continuer à entretenir sa relation avec Chéri car elle n'a plus désormais le physique de l'amante jeune et belle. Dorénavant, elle ne concorde pas avec le rôle de la femme aimée. On peut noter également la présence significative des miroirs

¹¹¹Emilio Orozco Díaz *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p.98
« Mais nous remarquerons qu'en même temps qu'ont lieu ces fêtes qui se produisent dans l'environnement du salon ou du théâtre de palais ou de ces cours intérieures et de ces jardins, se développe la théâtralisation des cérémonies et des faits de la vie de la cour qui fait que le personnage réel se trouve dans sa façon d'agir situé dans un monde de fantaisie, mais placé, non pas dans l'artificialité de la scène ou du salon, mais dans la même réalité de la nature qui se transforme en scène de théâtre. » (traduction personnelle)

dans la maison de Léa. Cela peut renvoyer au moment dans la période classique où les miroirs recouvraient les murs des palais européens comme le souligne Emilio Orozco Díaz :

Es el momento en que los espejos se prodigan en la decoración e igualmente como elemento de la composición pictórica. La realidad se refleja y multiplica viéndose toda ella una confusión de realidad e imagen. Así el hombre se recrea en la contemplación de sí mismo, como si viviera otra vida de ficción en un plano irreal incorporado como imagen o cuadro a la misma realidad. Pensemos como caso extraordinario en la grandiosa galería de los espejos del palacio de Versalles. Y salas o gabinetes con espejos encontraremos en casi todos los palacios europeos. Los cortesanos podían sentirse espectadores y personajes del gran teatro de la corte¹¹².

Ces miroirs qui ont, certes, la fonction de peaufiner en permanence le personnage social que l'on joue, sont particulièrement présents et importants dans le monde des demi-mondaines. En effet Zeina Tamer Schlenoff, dans l'ouvrage *Le Bonheur chez la femme colettienne*, rappelle que la culture patriarcale impose la valorisation uniquement du corps de la femme : « Puisque le mode de socialisation de la courtisane est centré autour de son corps et sa sexualité, elle doit à tout moment perfectionner son habileté dans ce domaine pour garantir la continuation de son succès¹¹³. » Le miroir a donc le rôle très important de faciliter ce perfectionnement de l'aspect de la femme en permanence.

On retrouve cette même idée dans la nouvelle « Le Juge ». Son titre fait déjà apparaître le personnage masculin qui juge la femme par son aspect. Ainsi, elle met en scène une femme dont la nouvelle coupe de cheveux est vivement critiquée par l'œil avisé de son domestique, Marien. Ainsi « les yeux sombres du maître d'hôtel, écarquillés, contemplaient, avec une indicible expression d'horreur et de pudeur, le vaste front nu [...] » (FC., p.66). Le miroir apparaît également et permet à la femme de se contempler elle-même, de se juger et d'essayer de se raccommoier au mieux :

Devant le miroir encadré de lampes crues, elle eut un petit sursaut devant ce front vertigineux qu'elle voyait rarement [...]. Avec un art de peintre qui rehausse la couleur d'un paysage que le soleil brusquement dévoilé inonde, elle ajouta du rouge à ses oreilles nues, à ses tempes et sous l'arcade sourcilière, couvrit tout le visage d'un ton de poudre rosée qu'elle employait rarement. (FC., pp.63-64).

On voit bien la manière dont le maquillage est identifié à l'art de la peinture. Il sert à altérer le physique des femmes dans une tentative de les faire rentrer dans l'esthétique sociale.

¹¹² Emilio Orozco Díaz, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p.101
« C'est le moment où les miroirs se prodiguent dans la décoration et également comme élément de la composition picturale. La réalité se reflète et se multiplie, comportant en elle une confusion de réalité et d'image. Ainsi, l'homme se recrée dans la contemplation de soi-même, comme s'il vivait une autre vie de fiction sur un plan irréel incorporé comme image ou comme tableau à la même réalité. Nous pouvons penser comme cas extraordinaire à la grandiose galerie des glaces du palais de Versailles. Nous rencontrerons des salles et des cabinets avec des miroirs dans quasiment tous les palais européens. Les courtisans pouvaient se sentir spectateurs et personnages du grand théâtre de la cour. » (traduction personnelle)

¹¹³ Zeina Tamer Schlenoff, *Le Bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997, p.93

Enfin la comédie sociale, physique comme morale, surgit de l'importance accordée au regard de l'autre. Ce regard d'autrui modifie le comportement de la femme, il est parfois insoutenable ce qui va pousser cette femme à prendre rendez-vous chez son coiffeur afin de modifier sa coiffure. Cela est d'autant plus surprenant que la femme répond au goût de quelqu'un qui la sert, qui est socialement en-dessous d'elle. Le pouvoir et l'emprise masculins sur la femme transcendent même la hiérarchie sociale. La femme modifie son physique mais aussi son comportement pour essayer de se plier aux attentes masculines. On retrouve cela dans « Jeux de miroir » où les deux femmes modifient leurs gestes, leur façon de parler, etc. afin de plaire au mieux à l'homme, comme nous avons pu le voir ultérieurement.

L'importance accordée au rôle social semble atteindre notamment les femmes qui essaient de rentrer dans des moules prédéfinis dès leur naissance afin de correspondre aux attentes de la société. Ce rôle est défini en fonction de leur âge mais aussi notamment de leur rang social. La paysanne ne peut pas prétendre à épouser un homme d'une condition sociale plus élevée qu'elle, elle ne cherchera pas le raffinement, l'élégance et l'éducation de la bourgeoise ou de l'aristocrate. Une bourgeoise ne pourra pas se rabaisser à un langage et à des manières vulgaires dont une paysanne peut faire usage. Le théâtre, en particulier, est un reflet de ces rôles sociaux comme l'illustre particulièrement bien la nouvelle « L'Omelette ». Pierre Lasnier tente de masquer son identité en se déguisant en paysan. Il essaye de reproduire les manières stéréotypées d'un homme de la campagne, dont le modèle est le théâtre : « Pierre Lasnier tapa sur la table, selon les traditions paysannes qu'il avait apprises au théâtre. » (FC., p.75)

Enfin chacun se voit imposé dès la naissance un certain rôle social en accord avec sa position, et ce d'autant plus pour la noblesse. En effet Georges Forestier rappelle dans *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* que « le principal souci des nobles était de paraître, de jouer leur propre rôle¹¹⁴ ». La dimension théâtrale est donc présente dans ce sens que, comme le souligne Dominique Bertrand dans *Le Théâtre*, le « théâtre apparaît comme l'image même de la vie, celle-ci n'étant qu'une comédie où il faut jouer son rôle. Percevoir le réel sous les auspices de la théâtralité implique un principe de

¹¹⁴ Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, p. 38

mobilité et de métamorphose, un règne de l'illusion et de l'artifice¹¹⁵. » En effet, il est difficile de cerner la véritable identité des personnages dont le masque est imposé. Gigi se débat constamment contre ce masque qui l'opprime, par ses questionnement et son esprit rebelle, en vain puisqu'elle finira par accepter le destin que sa famille lui réserve.

De ce fait, l'esthétique du *theatrum mundi* apparaît chez Colette comme une vision pessimiste de l'existence et, tout particulièrement, de la condition de la femme. Si le monde est une gigantesque scène de théâtre sur laquelle défilent des personnages, et notamment des femmes, leur destin est fondamentalement tragique.

La question du mariage semble être l'acmé de la destinée tragique de la femme. En effet, encore au début du XX^e siècle, le mariage est une préoccupation principale de la vie des jeunes femmes. Elles doivent trouver un mari au plus vite avant d'être considérées comme âgées (vers l'âge de 30 ans) pour être séduisantes aux yeux d'un homme. Marie-Françoise Berthy-Courtivron dans *Dictionnaire Colette* remarque que, dans les œuvres de Colette, « le mariage apparaît comme une contrainte sociale surtout défavorable aux femmes¹¹⁶. » Elle note que dans la nouvelle « La Main » de *La Femme cachée*, le femme épouse un homme qu'elle méconnaît. Nous pouvons ajouter à cela également l'exemple de la nouvelle « Secrets ». Mme Grey ressent de la pitié envers sa fille, récemment fiancée. Elle se souvient de son début de mariage où elle a commencé à découvrir les manies de son époux. Elle aurait voulu le quitter, mais n'a pas pu car elle était déjà mariée. La femme épouserait donc un homme qu'elle ne connaît pas vraiment et qui pourrait par la suite la repousser. Ce projet ne semble pas leur réserver un avenir heureux.

Le mariage pour la femme représente encore à cette époque, où elle n'est pas indépendante et est sous la tutelle de son père, puis du mari, un moyen d'assurer son avenir et une situation favorable, économiquement parlant. Plusieurs pièces de théâtre, notamment au XVII^e siècle, donnent à voir la société patriarcale qui contrôle la femme financièrement, moralement, socialement comme par exemple *L'École des femmes* (1662) de Molière. La pression sociale rend difficile le mariage d'amour. La femme, à peine développée, doit déjà se mettre en valeur afin de se marier, comme le souligne les propos de la grand-mère de Gigi qui

¹¹⁵ Dominique Bertrand, « Esthétique du vertige : *theatrum mundi* et illusion », in Bertrand Dominique, Haquette, Hélix, Hubert, Marchal, Maréchaux, Ternaux, *Le Théâtre*, Bréal, Baume-les Dames, « collection Grand Amphi », 1996, p.195

¹¹⁶ Marie-Françoise Berthy-Courtivron, s.v. « Mariage », in DUCREY, Guy et DUPONT Jacques, *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p.705

la convie à s'habiller de manière « à faire d['] elle] une jeune fille élégante, à [la] montrer à [son] avantage... » (G., p.67). Colette met en scène ce véritable problème et cette tragédie proprement féminine. L'amour heureux et sincère est peu présent dans ses œuvres, le mariage d'amour l'est encore moins. Ainsi Gigi épouse Gaston Lachaille, qui se dit amoureux d'elle. Est-ce que Gigi, de son côté, en est véritablement amoureuse ? En effet, il n'est question que de ses sentiments à lui : « Tu oublies qu'une chose, Gigi, c'est que je suis amoureux de toi. » (G., p.79). Gigi refuse catégoriquement de l'épouser : « – Non, je ne veux pas ! piaula Gigi. » (G., p.81). Elle finit par changer d'avis sans donner d'explication. On peut se demander si la pression de sa grand-mère, de sa tante et même de sa mère qui tentent de la convaincre ne finit pas par la faire céder. La contrainte du mariage réside aussi dans le fait que souvent les sentiments de la femme ne sont ni évoqués ni pris en compte. Le destin féminin serait contrôlé par la volonté de la famille, notamment celle du père – même si dans « Gigi » il n'apparaît pas –, et celle de l'homme qui voudrait épouser la femme. Cette dernière n'aurait pas son mot à dire. Cependant, dans « Gigi », l'adolescente semble être la maîtresse de sa décision... jusqu'à ce qu'elle finisse par céder. Cela fonctionne comme une tragédie dans le sens où le destin ne peut être évité, même si le mariage évoque plutôt la fin heureuse d'une comédie.

Ce mariage non souhaité par l'adolescente est d'autant plus troublant que Gaston Lachaille est présenté comme un homme mûr, un véritable Dom Juan et comme le « tonton » de Gigi. Il n'est pas son véritable oncle, mais il entretient une relation paternelle avec elle. En effet cet homme semble être l'unique figure paternelle que Gigi possède. Elle n'a ni père, ni grand-père. Gigi met en avant d'ailleurs ces arguments là dans son refus. Elle commence par avancer le fait qu'il est un ami de la famille, son tonton qui la gâte et qu'elle aime, mais pas amoureusement :

– Mais non, tonton, vous ne me déplaitez pas ! Je suis contente quand je vous vois ! La preuve, c'est que je vais vous proposer quelque chose à mon tour. Vous viendrez ici comme d'habitude, même plus souvent. Personne n'y verrait de mal puisque vous êtes un ami de la famille. Vous m'apporteriez des réglisses, du champagne pour ma fête, le dimanche on ferait un piquet monstre... Est-ce que ce n'est pas une bonne petite vie ? (G., p.79)

Gigi a une vision utopiste de leur relation, elle pense qu'il pourrait continuer à la fréquenter comme un ami, sans que cela soit un scandale aux yeux de la société. Cependant la vie turbulente et publique de Lachaille rendrait cela impossible et pourrait ruiner la réputation

de la jeune fille. Sa grand-mère tente d'ailleurs de la préserver de ce sort lorsqu'elle refuse qu'elle se montre désormais publiquement avec lui :

Quand vous paraissez quelque part, Gaston, on signale votre présence. Une jeune fille qui sortirait seule avec vous, ça n'est déjà plus une jeune fille ordinaire, ni même une jeune fille tout court. Notre Gilberte, elle, ne doit pas cesser d'être une jeune fille ordinaire, du moins pas de cette façon-là. Pour vous, ce qu'on en dirait ne serait qu'un raconter de plus, mais celui-là je n'aurais pas le cœur d'en rire en le lisant dans le *Gil Blas*. (G., p.69)

Mme Alvarez est consciente que si sa fille sort publiquement avec Lachaille, cela sera relaté dans les journaux et on soupçonnera une liaison amoureuse. Elle met en avant un problème sexiste de l'époque : un homme peut se permettre d'avoir de multiples liaisons, mais pour une femme non mariée ce serait un véritable scandale qui pourrait ruiner sa vie, sa réputation et ses possibilités de trouver un mari. L'insouciance d'un homme par rapport à cela, n'est pas possible pour une femme. On retrouve cette même idée dans « Secrets ». La mère de Claudie Grey se sent obligée d'annoncer le mariage de sa fille le lendemain d'une soirée car elle a dansé avec son fiancé, ce qui pourrait être problématique pour la réputation de la jeune femme : « “[...] Demain, je suis forcée d'annoncer partout que Claudie Grey est fiancée à André Dont, sans quoi j'ai un scandale. La petite n'a dansé qu'avec lui et ils ont trouvé des complices dans tous nos amis. [...]]” » (FC., p.147).

Gigi est également consciente de la vie publique de Gaston Lachaille et elle ne souhaite pas la partager. Elle trouve que Gaston Lachaille ne doit pas être amoureux d'elle s'il lui souhaite le même sort, ou bien ce serait un mauvais homme :

Une vie sans toutes ces histoires de coucher dans votre lit et que tout le monde le sache, de perdre un collier de perles, d'être toujours photographiée et sur le qui-vive de... [...] Vous êtes amoureux de moi, et vous voudriez m'entraîner dans une vie où je ne me ferais que de la peine, où tout le monde potine sur tout le monde, où les journaux écrivent des méchancetés... (G., pp. 79-80)

Sa vision du mariage et de ce qui l'attend est d'ailleurs très lucide. Si Gaston Lachaille parle de lui faire « un très beau sort » (G., p.77) en l'épousant, car du point de vue des adultes ce mariage implique une meilleure condition sociale pour la famille et une hausse de leur réalité économique, Gigi sait pertinemment que cela implique d'autres devoirs, comme celui de quitter sa maison et de coucher avec son époux qui jusqu'ici était son tonton. Elle sait que le mariage entraîne également des disputes, entre autres:

– Il sera beau [son sort] si je l'aime, dit Gilberte non moins fermement. On m'a corné aux oreilles que je suis en retard pour mon âge, je comprends tout de même ce que parler veut dire. Me faire un sort, ça signifie que je m'en irais d'ici. Que je m'en irais d'ici avec vous, et que je coucherais dans votre lit... [...]

Grand mère a voulu me faire voir tout en beau. Mais j'en sais plus qu'elle ne m'en a dit. [...] Quand nous serons fâchés, le *Gil Blas* et *Paris en amour* le raconteront... [...] Je sais tout ce que tout le monde sait. [...]

Vous êtes amoureux de moi, et ça ne vous ferait rien de me mettre dans des aventures abominables qui finissent par des séparations, des disputes, des Sandomir, des revolvers et du lau... et du laudanum... (G., pp.77-80)

Gigi est lucide sur ce que représente un mariage avec un homme, et surtout avec un tel homme. On comprend bien, quand elle accepte finalement sans prononcer un seul mot de l'épouser, que c'est une forme de résignation et de soumission. Cette acceptation est symbolique, c'est le moment où elle devient réellement une femme car elle assume aux yeux de la société patriarcale son devoir de femme d'épouser un homme, qu'elle n'aime pourtant pas. Dans ce sens, la nouvelle apparaît comme fondamentalement tragique. Les allures de vaudeville de la nouvelle annonçant un mariage à la fin, propre aux comédies, sont ternies car ce mariage n'a pas l'air réellement heureux ni consenti des deux côtés. La dimension quelque peu incestueuse et la différence d'âge très importante laissent une impression troublante au lecteur. Finalement, même si personne ne meurt à la fin de la nouvelle – bien qu'il soit question de suicide –, la tragédie se manifeste du point de vue féminin puisque la révolte du personnage de Gigi s'avère complètement inefficace face à un monde dicté par les hommes et dont le destin de la femme est prédéfini depuis sa naissance. Le mariage est conçu comme une réussite pour la femme. Il fonctionne tel un contrat. C'est que nous montre la nouvelle « Secrets », dont les pensées de la mère de Claudie Grey font entrevoir le mariage de sa fille comme le succès d'une affaire, comme un contrat commercial : « [...] Je peux la signer, comme on dit. Et bonne fille... Ah ! comme je sens que c'est fini et qu'elle va me quitter ! Je chante ces mérites comme si... » (FC., p.148). On a donc une tragédie de la vie ordinaire, une tragédie sociale car on se demande si Gigi sera heureuse dans son mariage.

Dans *Chéri*, le destin de Léa serait tragique du point de vue sentimental. Même ce personnage qui nous apparaît comme indépendant, insouciant, finit par avoir une vie malheureuse à la fin du roman. Chéri épouse Edmée, qu'il n'aime pas. Il aurait pu au début épouser Léa, sauf qu'elle est trop âgée. Encore une fois l'âge de la femme pose problème. Il y a encore une conception sexiste du mariage qui est dévoilée : si Gaston Lachaille est nettement plus âgé que Gigi et a pourtant le droit de l'épouser sans que cela soit scandaleux, une femme mûre telle que Léa ne peut pas épouser Chéri, plus jeune, sans que cela semble étrange. La femme n'est pas libre, elle ne choisit pas son destin. Ainsi Zeina Tamer Schlenoff dans *Le Bonheur chez la femme colettienne* souligne que l'« éducation et [le] statut social [de

Chéri] lui ont permis de voir la femme en tant que chair. Il lui apparaît normal d'abandonner une Léa vieillissante et de s'acheminer vers le mariage puisque son amante ne satisfait plus à l'image sexuelle qu'il s'est fait d'elle¹¹⁷. » De manière générale, *Chéri* est une véritable tragédie sentimentale : les personnages dans une tragédie ne peuvent qu'être malheureux par l'impossibilité d'être ensemble, ce qui est le cas.

L'absence de mariage d'amour se manifeste également par les infidélités. La question du divorce reste encore problématique pour les femmes au début du XX^e siècle. En effet, même si le droit du divorce a été rétabli en 1884 avec la loi Naquet, celui-ci reste extrêmement restreint au « divorce sanction ». Pour une femme, il faut donc que son mari ait commis une faute dont elle aurait les preuves, afin de pouvoir divorcer. Cela reste donc très limité jusqu'en mai 1968. Colette met donc en scène l'adultère féminin dans « Un Soir ». Une femme, mariée, entretient une relation secrète avec le secrétaire de son mari. La nouvelle fait bien comprendre à quel point elle souffre de son mariage en montrant son état euphorique lorsqu'elle est près de son amant. Ce récit met en lumière la complexité de la question du mariage pour une femme qui n'aime plus ou qui n'a jamais aimé son mari, et qui souhaiterait divorcer pour être éventuellement avec l'homme qu'elle aime. Elle s'expose notamment à des sanctions de la justice en entretenant une relation avec un amant. Dans la nouvelle « Secrets », Mme Grey évoque le fait qu'elle ne peut pas, elle n'a pas le droit en tant que femme de prévenir sa fille, fiancée, de ce qui l'attend, notamment des manies de son époux qu'elle découvrira, qui la repousseront, ce qu'elle appelle « les moisissures de la vie conjugale » (FC., p.151). En effet, une femme qui se marie connaît à peine son futur époux et les tabous font qu'elle est pauvrement informée sur ce qui l'attend dans la vie conjugale. Colette expose le manque d'éducation sentimentale des jeunes femmes.

La femme est également cantonnée à un critère de beauté précis que ni Gigi, par son absence de féminité et de sophistication, ni Léa, par son vieillissement, ne respectent. On peut observer inversement dans la nouvelle « Châ » un exemple de femme dont les qualités entrepreneuriales, identifiées par son mari comme propres aux hommes, occultent la féminité de son aspect. Ainsi même si elle rentre dans les critères de beauté attendus chez la femme, son mari lui reproche d'être virile par son comportement : « “ C'est un homme, se répéta

¹¹⁷ Zeina Tamer Schlenoff, *Le Bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997, pp.35-36

Issard. Je me demandais ce que j'avais, injustement, contre elle... J'ai que ma femme est un homme – et quel homme !... [...] ” » (FC., p.158). Par opposition il trouve la coiffure « en petits garçons » (FC., p.157) des danseuses cambodgiennes très féminine combinée à leur sensualité et élégance : « “ Elles sont jolies... Elles sont nouvelles... Elles sont... Elles sont féminines, tellement féminines... ” » (FC., p.157). Cela témoigne bien que même après la Grande Guerre, moment très important pour l'émancipation de la femme qui commence à se mettre à travailler, la femme est toujours cantonnée et assimilée à des professions considérées comme typiquement féminines, telles que la danse, le chant, le secrétariat, etc. Elle n'est pas acceptée lorsqu'elle domine l'homme, ce qui est le cas puisque M. Issard serait un « homme de lettres... fin et casanier... » (FC., p.156), qui n'est donc pas à la hauteur des compétences de sa femme. C'est elle qui va obtenir pour lui une mission du maréchal. Son initiative entrepreneuriale est déplorée par son mari. Elle le gêne. Il la trouve masculine, virile, et peu attirante.

Chez Colette, la condition de la femme semble être véritablement misérable car elle ne choisit pas son mari, la vie conjugale qui l'attend lui réserve bien des mauvaises surprises, elle ne peut pas réellement divorcer, mais surtout l'amitié semble être vouée elle aussi à l'échec. En effet, Colette nous montre un monde féminin où la rivalité et la compétition semblent être des constantes. Dans l'univers des cocottes de *Chéri* cela n'est pas réellement étonnant puisque ce sont des femmes qui se critiquent, qui se livrent continuellement au commérage et qui se jugent entre elles par leur physique. C'est une forme de rivalité qui exprime une véritable mal-être. La femme qui vieillit tente de dévaloriser les autres pour se rassurer.

Cependant, même dans d'autres milieux, l'amitié féminine semble ne pas être possible. Dans « Jeux de miroirs » et dans « Le Portrait » on retrouve l'insoutenable rivalité des deux femmes pour l'attention d'un homme. Dans « L'Habitude », c'est d'autant plus inquiétant que la femme semble être tout simplement inconstante, infidèle par nature. Jeannine et Andrée, amies d'enfance, « se brouillèrent comme elles s'étaient liées, sans savoir pourquoi. » (FC., p.185). Finalement, on a l'impression que Colette juge durement la femme qui serait par nature inconstante. Cela correspond bien à ses considérations anti-féministes. Si Colette révèle la manipulation sociale à travers ses écrits, comme le soutient Marie-Françoise Berthu-Courtivron dans sa notice sur le féminisme dans le *Dictionnaire Colette*, elle refuse le

combat collectif. Colette fait preuve de clairvoyance par rapport au confinement de la femme dans un certain moule et certaines attentes sexistes. Elle défend un combat féministe plus individuel que collectif. Colette serait pour une liberté individuelle de la femme, qui ne doit plus être enfermée dans la sphère domestique et dans un mariage qu'elle ne souhaite pas. Elle est pour une libération sexuelle de la femme. Mais elle refuse une égalité avec l'homme, puisqu'elle déclare être contre les suffragettes et contre la femme qui exercerait une fonction politique à cause de ses changements d'humeur. Ainsi elle ne veut pas que la femme soit comme l'homme. Elle serait d'ailleurs contre un modèle féministe qui la priverait de sa féminité, nécessaire au jeu de séduction qui lui plaît tant.

B. L'insupportable absurdité de la vie

Le theatrum mundi dans *La Vida es sueño* de Calderón de la Barca renvoie à une conception philosophique baroque qui envisage la vie à la fois comme une comédie dont Dieu est le metteur en scène et l'homme est l'acteur, et comme un songe. Le titre de la pièce de Calderón de la Barca exprime bien la conception d'une vacuité de la vie humaine comme le signale Javier García Lucio dans *Claves de La Vida es sueño Calderón de la Barca* :

La verdadera realidad ha de estar no en esta vida sino en otra parte, porque sabido es que de los sueños se despierta. Dentro de una concepción cristiana, el despertar del sueño de la vida significaría el paso hacia el reino de Dios. En él alcanzaría la vida su dimensión plena, superando la muerte¹¹⁸.

Ce fonctionnement marche aussi bien avec le théâtre qu'avec le rêve. Si la vie est une pièce de théâtre, elle aboutit à un moment donné. La même chose a lieu avec le rêve. Le réveil ou la fin de la pièce de théâtre sont une métaphore de la mort. La pièce de théâtre et le rêve ne sont donc pas une fin en soi, mais l'attente, la transition vers quelque chose de plus important. Cela explique tout particulièrement la conception de la vie comme vaine et absurde, où règne dans la tradition chrétienne notamment, la souffrance :

¹¹⁸ Javier García Lucio, *Claves de La Vida es sueño Calderón de la Barca*, Madrid, Ciclo Editorial, 1990, p.29
« La véritable réalité doit être, non dans cette vie, mais autre part, parce que chacun sait que des rêves on se réveille. Dans la conception chrétienne, le réveil du rêve de la vie signifierait le passage vers le royaume de Dieu. C'est là-bas que la vie atteindrait sa dimension pleine, en surmontant la mort. » (traduction personnelle)

« El mundo se concibe como un valle de lágrimas y se remite la compensación del sufrimiento de esta vida a la vida futura; se considera que la condición humana se asienta en el sufrimiento y se condenan el placer y el orgullo de las vanidades¹¹⁹. »

On peut retrouver une idée similaire de la vie dans la période de l'Entre-deux-guerres. En effet, l'atrocité de la Grande Guerre a profondément marqué les esprits. Les intellectuels, les écrivains peinent à répondre à des questions existentielles telles que le sens de la vie, la place du Moi par rapport à l'Autre, l'omniprésence de la mort, etc.

On retrouve donc cette conception pessimiste de la vie propre à cette période du XX^e siècle mais également au *theatrum mundi* dans notre corpus. La vie est une véritable tragédie dont l'issue inévitable est la mort, la fin de la pièce. Ainsi la vie semble peser sur les personnages colettiens. Le suicide serait envisagé de façon quasiment systématique. L'insoutenable existence livre les personnages à cette tentation de l'abrégé pour effacer la souffrance de la vie terrestre. Ainsi par exemple, Chéri dans *La Fin de Chéri* se suicide. Liane, l'amante de Gaston Lachaille, fait également une tentative de suicide dans « Gigi ». Gigi, elle-même, se projette dans un futur où cette possibilité est fortement envisagée. Elle conçoit la vie conjugale comme « des aventures abominables qui finissent par des séparations, des disputes, des Sandomir, des revolvers et du lau... et du laudanum... » (G., p.80). Bien sûr, le laudanum fait référence au médicament que Liane a utilisé pour essayer de se suicider. Elle tire cette vision du couple de ce qu'elle a pu entendre et lire dans les journaux. Ce personnage de l'ingénue a donc une vision biaisée des relations amoureuses, profondément pessimiste. Le personnage du « Paysage » dans *La Femme cachée* veut aussi en finir avec sa vie en utilisant cette même arme que nomme Gigi, le revolver. Il y a une dimension fortement théâtrale dans le suicide qui a souvent été représenté sur scène depuis le drame romantique, ou hors-scène dans la tragédie classique.

De ce fait, les personnages ne semblent pas supporter leur existence, mais ils ne semblent pas plus tolérer celle de l'autre. En effet, la mort intervient également comme un crime. Dans « L'Assassin », Louis tue celle qu'il aime. C'est également ce que fait l'homme de la nouvelle « Le Conseil ». Une lueur d'espoir par rapport à la vie apparaît quand même dans *La Fin de Chéri*. En effet, le personnage de Léa retrouve une force intérieure, une

¹¹⁹ Javier García Lucio, *Claves de La Vida es sueño Calderón de la Barca*, Madrid, Ciclo Editorial, 1990, p. 32
« Le monde est perçu comme une vallée de larmes et la compensation de la souffrance de cette vie est remise à la vie future. On considère que la condition humaine est fondée dans la souffrance et le plaisir ainsi que l'orgueil des vanités sont condamnés. » (traduction personnelle)

indépendance. Zeina Tamer Schlenoff dans *Le Bonheur chez la femme colettienne* souligne cette évolution du personnage dans le deuxième volet :

Léa a beaucoup changé, physiquement et moralement. Elle a beaucoup évolué. Elle est ménopausée et libérée de toutes les exigences que la société patriarcale impose à la femme [...]. L'ancienne courtisane ne sent plus le besoin de plaire à l'homme pour être acceptée et aimée. [...] Ainsi l'homme meurt, tandis que la femme, ayant reconstitué son Moi morcelé, survit et atteint un certain bonheur¹²⁰.

On peut aussi penser au roman autobiographique *La Naissance du jour* (1928) évoquant le thème de la vieillesse, qui permet au personnage féminin d'atteindre une certaine paix, une forme de bonheur, même si celui-ci reste mélancolique.

Cette quête de Léa, de retrouver son identité personnelle et individuelle, semble être partagée par l'ensemble des femmes dans les récits de Colette. En effet, tous les personnages sont confrontés à une insupportable solitude. Comme nous avons pu le voir, la rivalité féminine empêche l'amitié sincère, et l'impossibilité amoureuse isole et renvoie à cet état de solitude. Les personnages ont conscience d'être seuls au monde, malgré leur besoin de l'autre. Par exemple, dans la nouvelle « L'Habitude », la résolution de briser l'amitié serait une manière de se libérer et de retrouver une forme d'indépendance. Ainsi Andrée s'exclame : « Qu'on ne me parle plus d'amis intimes, hommes ou femmes ! Je redeviens la nymphe farouche des futaies inexplorées ! » (FC., p.186). Cette illusion de joie n'est finalement que cela, une illusion. L'homme étant fait pour vivre en société, Jeannine ressent plus tard cette solitude. Il est dit que « la solitude la rendit faible. » (FC., p.189), et elle regrette « l'image d'un temps désormais inaccessible » (FC., p.189). Pourtant les deux femmes ne se réconcilient pas. En effet, cela pose une question existentielle et sociale fondamentale à cette période : comment envisager l'intimité avec l'autre, qu'elle soit amicale ou amoureuse, après une guerre qui a profondément marqué les esprits et détruit les relations interpersonnelles ? Chez Colette, les personnages n'arrivent pas à établir et à garder des relations profondes et sincères. Aucune épouse n'est véritablement amoureuse de son mari, et vice versa : « Le Conseil » et « L'Assassin » mettent en scène des hommes incapables de supporter leur amie, au point de la tuer. L'homme et la femme sont d'ailleurs perçus comme inconstants. Ainsi dans « La Femme cachée », la femme se rebelle contre son mari et n'hésite pas à se libérer sexuellement en cachette. « L'Aube » évoque un homme profondément attristé parce que sa femme est partie avec un autre : « Aline est partie. Elle est partie, voilà. Et pas seule, vous pensez. Elle est partie. [...] Il paraît que ce sont des choses qui arrivent tous les jours à je ne

¹²⁰ Zeina Tamer Schlenoff, *Le Bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997, pp.38-40

sais combien de maris... » (FC., p.22). Ce constat de la possibilité de perdre sa femme est dévastateur. On retrouve le pendant de cette nouvelle avec « L'Impasse » dans laquelle Elsie a quitté son mari pour être avec son amant. Celui-ci est préoccupé car il se dit qu'elle pourrait également le quitter. Il sait qu'elle en est capable puisqu'elle l'a démontré en partant avec lui. Il préfère donc apprendre sa mort, plutôt que d'apprendre qu'elle le trompe. Cette nouvelle absurde reflète jusqu'à l'extrême la peur de perdre l'autre, de se voir trompé et de ne pas pouvoir faire confiance à qui on aime. On a bien une multitude d'exemples de cela, également dans « Un soir », « La Main », etc.

Enfin même lorsque la femme tente, comme Léa, de se retrouver seule et de chercher son indépendance, le constat est plutôt pessimiste. « La Trouvaille » met en scène une femme qui vient de quitter son époux en cherchant la liberté. Elle est l'objet de jalousie de ses amies puisqu'elle vient de s'acheter une villa, dont elle va pouvoir profiter à elle seule. Mais lorsque ses amies partent et qu'elle se retrouve effectivement toute seule, le constat de la solitude, d'être face à soi-même est décevant, voire terrifiant. Ainsi, elle essaye de se rassurer en pensant qu'elle va bientôt pouvoir inviter d'autres amies : « – Ce joli chez moi, constata-t-elle froidement. Je n'ai plus qu'à attendre l'heure de le montrer à d'autres amies. Et après ?... » (FC., p.175). Cette interrogation qui reste sans réponse est assez effroyable. Elle fait le constat de sa solitude et finalement de son incapacité à être seule, à trouver le bonheur dans son indépendance. L'homme a naturellement besoin de l'autre pour vivre, mais ce besoin ne semble en aucun cas être comblé. Être seul implique être confronté à soi-même et à trouver le bonheur en soi-même. Cela est donc terrifiant d'autant plus que le Moi est changeant. Dans l'œuvre de Colette, la mascarade sociale, les déguisements, les masques qu'utilisent les personnages témoignent d'une incapacité à savoir qui on est. En effet, qui est-on lorsque le masque tombe et qu'il n'y a plus de spectateurs ?

Cette période de l'Entre-deux-guerres a entraîné de véritables changements dans la société avec un début d'indépendance de la femme qui s'est mise à travailler. Cette indépendance reste pourtant limitée. Il est donc difficile de concevoir les limites de cette nouvelle liberté. Les femmes se cherchent et c'est un processus véritablement difficile. Zeina Tamer Schlenoff remarque que dans l'œuvre colettienne « les personnages féminins sûrs

d'eux-mêmes souffrent d'un dilemme intérieur entre leur besoin d'indépendance et leur désir de soumission à l'homme¹²¹. »

Finalement les femmes ont un destin fondamentalement tragique par leur manière de concevoir la vie. Colette reprend le topos de la *constantia* qui est au cœur de la tragédie du XVI^e siècle. Vincent Dupuis dans *Le Tragique et le Féminin : Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)* rappelle que, entre 1570 et 1610, « la tragédie doit, au travers de sujets exemplaires, enseigner la maîtrise des passions, la constance dans le malheur¹²². » En effet, Léa maîtrise à tel point ses passions à l'égard de Chéri qu'elle se montre pratiquement indifférente en sa présence jusqu'à la fin, moment où elle finit par avouer ses sentiments, mais, hélas, trop tard puisque Chéri est marié. La constance dans le malheur apparaît également chez le personnage de Gigi qui refuse catégoriquement de prendre pour époux Lachaille. Finalement, le malheur de sa situation familiale la pousse à accepter son devoir de femme, elle finit par accéder à l'épouser. La femme doit être forte et neutraliser ses émotions même quand cela entraîne son malheur.

¹²¹ Zeina Tamer Schlenoff, *Le Bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997, p.8

¹²² Vincent Dupuis, *Le Tragique et le Féminin : Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p.123

Conclusion de la troisième partie :

À travers l'exploitation de la notion de *theatrum mundi*, Colette démasque la comédie sociale qui reste encore d'actualité à son époque. Cette illusion permanente qui fait du monde une véritable pièce de théâtre où tous les participants ne sont en fait que des acteurs, rend inaccessible la vérité de la vie et n'en fait ressortir qu'un aspect absurde. La femme en est particulièrement affectée.

Si Colette n'est pas féministe et a d'ailleurs catégoriquement refusé d'être identifiée à ce collectif, elle montre une certaine lucidité à travers ses écrits quant à la condition féminine au début du XX^e siècle. En effet, elle dévoile et montre un monde où la femme est encore soumise à l'homme, par ses passions, par le mariage et par les tabous qui la rendent inexpérimentée et peu apte à prendre des décisions sur son destin. Même les femmes qui semblent se libérer des contraintes sociales, et notamment de l'emprise du mariage et de la vie domestique, sont finalement malheureuses. La condition féminine serait par nature tragique car elle est conditionnée et manipulée par la société.

Si la femme n'a cure d'avoir des enfants et de se marier, comme semble être le cas de Léa, par exemple, elle témoigne d'un besoin de l'autre qui la rend vulnérable, d'autant plus qu'elle est toujours conditionnée, tourmentée par le regard de son entourage et de la société qui juge son apparence, sa vieillesse.

La vie serait donc absurde, elle est une pièce de théâtre, mais également, du point de vue féminin, une tragédie... n'aboutissant à rien.

Conclusion générale

La problématique d'une théâtralité présente dans l'œuvre de Colette est partie d'une impression de lecture. Ainsi l'objet de notre mémoire a été de définir cette théâtralité et de retrouver des traits propres au genre dramatique dans des récits non théâtraux de Colette. C'est en retrouvant notamment une esthétique visuelle de la représentation théâtrale, puis en analysant l'énonciation, et finalement en allant vers une approche métaphorique de la théâtralité que nous avons pu confirmer cette sensation de théâtralité à la lecture première dans *Chéri*, *La Femme cachée* et « Gigi ».

En effet, Colette emprunte au théâtre des éléments caractéristiques du drame. La théâtralité apparaît d'abord dans le corpus du point de vue de l'esthétique visuelle portée par le texte. Ainsi nous retrouvons la constitution d'un espace de jeu dramatique à partir du lieu, des objets et de la lumière. L'espace du récit s'apparente à une scène. Le lieu, pratiquement unique, comme s'il s'agissait de respecter la règle de l'unité de lieu du théâtre classique, est référentiel. Il n'est pas qu'un décor de fond mais il apporte des informations significatives. Les objets, comme dans le vaudeville, ont un rôle bien particulier, presque aussi important que celui des personnages. Ils peuvent ainsi se substituer à leur présence et devenir essentiels au dénouement de l'intrigue. Finalement le jeu de lumière rappelle les techniques utilisées au théâtre, qui mettent en valeur certaines parties du corps des personnages à des moments de forte tension dramatique. On peut donc confirmer que Colette a été vraiment influencée par le théâtre. Elle se sert de son expérience théâtrale, que ce soit en tant que spectatrice, critique de théâtre ou même actrice, pour perfectionner dans son œuvre une esthétique théâtrale.

Colette semble être sensible aux différents degrés de théâtralité. Elle aurait compris la conception théâtrale de Diderot, en suggérant une théâtralité à partir du langage non verbal. En effet, l'importance accordée aux vêtements et aux accessoires, au maquillage, mais aussi aux gestes des personnages rappelle le théâtre sans paroles. Les habits éclairent l'origine et l'humeur des personnages. Le maquillage représente un véritable enjeu esthétique qui sert à occulter les émotions et qui est au cœur même de la tragédie. Il est également essentiel à la comédie sociale qui se dessine dans les œuvres de Colette. La gestuelle des personnages rappelle l'art de la pantomime jusqu'à s'autonomiser par rapport au discours. En effet, à eux-

seuls, les gestes et les mimiques peuvent illustrer le fil de l'intrigue. Tous ces éléments apportent une dimension visuelle au texte.

Le théâtre est également présent dans l'énonciation. Du point de vue de la narration, la mimésis domine la diégésis. Contrairement à ce qui est attendu dans le genre du récit, c'est-à-dire, une figure narratrice chargée de raconter une histoire, celle-ci s'efface au profit d'une esthétique théâtrale qui a pour but de montrer le déroulement de l'intrigue ; notamment au travers du dialogue qui est le type d'énonciation dramatique par excellence. Le dialogue est ludique et il s'appuie sur le comique verbal des comédies. Les pensées des personnages sont d'ailleurs introduites à la manière du monologue et les scènes passées sous silence par la diégésis sont finalement racontées par les personnages, comme dans les tragédies. Le dialogue révèle également les relations entre les personnages, et il constitue des personnages types que le théâtre connaît comme celui de l'enfant roi, de l'ingénue ou encore de l'entremetteuse. Ainsi la théâtralité présente dans le style de Colette renouvelle l'écriture réaliste. Le théâtre, qui montre plutôt qu'il ne raconte, permet au roman et à la nouvelle de dire le réel de manière bien plus efficace, mais aussi d'exposer l'hypocrisie sociale et l'injuste condition de la femme.

Finalement cela nous mène vers une théâtralité plus métaphorique. Le problème du genre littéraire soulève la question du genre sexuel. En effet, ce monde féminin que décrit Colette est conçu comme une grande pièce de théâtre. Cette conception du monde, empruntée au *theatrum mundi*, est bien connue sous la plume de Calderón de la Barca et de manière générale pendant la période baroque. Colette n'hésite pas à montrer l'hypocrisie d'un monde qui enferme la femme dans un rôle bien précis. Celle-ci apparaît comme étant prisonnière d'un mariage qu'elle ne souhaite pas ou qui ne la rend pas heureuse, ou bien comme étant soumise au désir de l'homme. Finalement la théâtralité du texte renvoie à une vision théâtrale de la vie. Le monde serait une pièce de théâtre où est donnée la comédie sociale. Les personnages sont des acteurs et la vie serait dépourvue de sens. Il est difficile de faire confiance à l'autre et même de se fier à soi-même. Tout le monde interprète un rôle.

La théâtralité comme conception pessimiste de la vie soulève plusieurs questions, notamment celle de la féminité. Si Colette refuse le combat féministe, elle semble pourtant à travers son œuvre exposer des problèmes liés au sexisme. Est-ce que Colette ne rejoint pas tout de même, malgré ses propos parfois anti-féministes, ce courant de pensée ? Il est vrai que

l'auteure ne fait que montrer les injustices concernant la condition de la femme, sans les dénoncer, à travers ses romans et ses nouvelles. Elle ne propose à aucun moment une véritable solution, il n'y a pas dans notre corpus de scénario idéal qui illustrerait la vie harmonieuse d'une femme, telle que Colette la conçoit. Il n'y a pas d'engagement politique, elle ne cherche pas la démonstration. Ainsi nous ne pouvons que formuler des hypothèses : est-ce que la femme peut trouver un certain bonheur tranquille et apaisé¹²³ en acceptant son rôle social en tant que bonne épouse et mère comme Mme Grey dans « Secrets » ? Faudrait-il, au contraire, pousser la femme à s'affranchir complètement de cette vie traditionnelle en refusant le mariage et la vie domestique comme Léa dans *Chéri* ? Est-ce que le travail peut être un moyen de trouver une certaine indépendance, comme c'est le cas pour Mme Issard dans « Châ » et pour Colette elle-même ? Finalement, est-il possible pour une femme de trouver un équilibre entre les attentes formulées par la société patriarcale et un besoin d'indépendance ? Ou est-ce que ce combat est d'emblée voué à l'échec et la quête du bonheur de toute façon impossible pour la femme ?

¹²³ Cela rejoint le débat du XVIII^e siècle sur le bonheur : est-ce un état de repos, de tranquillité ? Ou l'exaltation des sentiments, un bonheur dans l'intensité ?

On peut penser également aux romans sentimentaux du XIX^e siècle et, notamment à *Corinne ou l'Italie* (1807) de Mme de Staël, qui placent l'amour, quand ce n'est pas le mariage, au cœur du bonheur de la femme, même si finalement ce sont les passions qui mènent les personnages féminins à leur perte.

Les annexes :



Annexe 1. *Pierrot*, tableau de Watteau¹²⁴ (1718-1719)

¹²⁴ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierrot_\(Watteau\)#/media/File:WatteauPierrot.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pierrot_(Watteau)#/media/File:WatteauPierrot.jpg)



Annexe 2. Félicia Mallet, comédienne de pantomime, en Pierrot. Gravure de 1894¹²⁵.

¹²⁵https://en.wikipedia.org/wiki/Félicia_Mallet#/media/File:Félicia_Mallet,_gravure_exécutée_en_1894.jpg

Bibliographie primaire

I. Corpus restreint:

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *Chéri* (1920), Paris, Le Livre de Poche, 2017

——, *La Femme cachée* (1924), Paris, Gallimard, « folio », 2013

——, « Gigi », *Gigi* (1944), Paris, Le Livre de Poche, 2016

Autres éditions consultées :

COLETTE, Sidonie-Gabrielle, *Chéri* (1920), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986

——, *La Femme cachée* (1924), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991

——, « Gigi » (1944), *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001

II. Œuvres du même auteur:

——, *La Fin de Chéri* (1926), Paris, Flammarion, « GF », 1983

——, *La Vagabonde* (1910), Paris, Le Livre de Poche, 2002

Bibliographie secondaire

I. Ouvrages

1. Ouvrages sur Colette

BOUSTANI, Carmen, *L'Écriture-corps chez Colette*, Beyrouth, Éditions Delta, collection « L'Harmattan », 2002

DELLESALLE, Simone, « La Phrase de Colette. Incises et suspens », *Cahiers Colette*, n°30, 2008, pp.169-180

DUCREY, Guy et Dupont Jacques, *Dictionnaire Colette*, Paris, Classiques Garnier, 2018

DUPONT, Jacques, *Colette*, collection « Portraits littéraires », Hachette, Paris, 1995

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, 1997

PICHOIS, Claude, et Brunet Alain, *Colette*, Paris, Éditions de Fallois, 1999

2. Études sur les œuvres du corpus

- « Gigi »

DUGAST-PORTES, Francine, « De Claudine à Gigi », *Colette: Les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 1999, pp. 61-77

TEGYEY, Gabriella, « Les Jeux de l'écriture et ses enjeux: *Claudine à l'école* et *Gigi* », in *Roman 20/50*, juin n°23, 1997, pp. 95-116

TON THAT, Thanh-Vân, « Gigi: une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale », in *Roman 20/50*, juin n°23, 1997, pp. 83-94

-*Chéri*

MCCARTY, Mari, « The Theatre as Literary Model: Role-playing in *Chéri* and *The Last of Chéri* », in *Colette: The Woman, The Writer*, University Park, Pennsylvania State UP, 1981, pp.125-134

3. Ouvrages de technique littéraire

3.1. Sur le théâtre

3.1.1. Ouvrages généraux

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 1997, Édition bilingue traduite par Barbara Gernez

BERTRAND, Dominique, L. Haquette, Hélix, Hubert, Marchal, Maréchaux et Ternaux, *Le Théâtre*, Bréal, Baume-les Dames, « collection Grand Amphi », 1996

DAVID, Martine, *Le Théâtre*, Paris, BELIN, collection « sujets », 1995

DUCHARTRE, Pierre-Louis, *La Commedia Dell'Arte et ses enfants*, Paris, Librairie théâtrale, 1977

GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? », 1986

GUÉGO-RIVALAN, Inés, « Énergie du geste et représentation : Denis Diderot, précurseur d'une " théâtralité " moderne ? », *Atala : Cultures et sciences humaines*, n°14, 2017

- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 1988
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Malakoff, Armand Colin, collection « cursus », 2016
- STERNBERG, Véronique, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, « Campus. Lettres », 1999

3.1.2. Ouvrages sur le dialogue et les didascalies au théâtre

- CALAS, Frédéric, et Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui, Tijani Salaaoui, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses universitaires de France, 1980
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, « *Le dialogue de théâtre* », t.3, Paris, Belin sup, 1996

3.1.3. Ouvrages sur le personnage au théâtre

- MAZOUER Charles, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Molière*, Paris, Librairie Klincksieck, 1979
- TEULADE, Anne, et Véronique Lochert, Malika Bastin-Hammou, Lucie Comparini, *Comédie et héroïsme féminin*, Nièvre, Atlande, 2013
- DUPUIS, Vincent, *Le Tragique et le Féminin: Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2015

3.1.4. Ouvrages sur le baroque et Calderón de la Barca

- GARCÍA LUCIO, Javier, *Claves de La Vida es sueño Calderón de la Barca*, Madrid, Ciclo Editorial, 1990
- MARÍA MARÍN, Juan, *La Revolución teatral del Barroco*, Madrid, Anaya, 1990
- OROZCO DIAZ, Emilio, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969

3.2. Sur le roman

3.2.1. *Ouvrages généraux*

BERCEGOL, Fabienne, « Romancières du début du XIXe siècle », Cours de Master 1 et 2 Lettres dispensé à l'Université Jean Jaurès, Toulouse, 2017

BOURNEUF, Roland et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, « Littératures modernes », 1989

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1972

JOUVE, Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, collection « Campus », 2001

RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, collection « cursus », 2000

3.2.2. *Ouvrages sur le dialogue romanesque*

DUJARDIN, Édouard, *Le Monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Éditions Messelin, 1931

DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999

LANE-MERCIER, Gilian, *La Parole romanesque*, Paris, Éditions Klincksieck, « Sémiosis », 1990

3.2.3. *Ouvrages sur la scène*

LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman: méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, « collection U », 2002

MATHET, Marie-Thérèse, *La Scène: littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001

3.3. *Sur la nouvelle*

GODENNE, René, *La Nouvelle française*, Paris, Presses Universitaires de France, « collection SUP », 1974

GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993

OZWALD, Thierry, *La Nouvelle*, Paris, HACHETTE Supérieur, collection « Contours littéraires », 1996

3.4. *Sur les genres*

COMBE, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, HACHETTE, collection « contours littéraires », 1992

4. Ouvrages d'histoire littéraire

BALAZARD, Simone, *L'auteur(e) dramatique au XX^e siècle*, Paris, Le Jardin d'Essai, 2011

DAMBRE, Marc, et Monique Gosselin-Noat, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

EVARD, Franck, *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, Ellipses, « thèmes & études », 1995

RAIMOND, Michel, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2013

5. Thèmes pertinents

5.1. Sur la théâtralité:

LARUE, Anne, *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, 1996

MISCHI, Lisa, *La Théâtralité dans trois oeuvres de Milan Kundera: « Risibles Amours », « La Valse aux adieux » et « La Lenteur »*, mémoire de Master de littérature, dirigé par Bertrand Vibert, Université Stendhal Grenoble Alpes, 2014-2015

ROBERT, Raymonde, *Textes et théâtralité*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Le texte et ses marges », 2000

5.2. Sur le « theatrum mundi »

FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996

GREEN, Eugène, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, « Texte et Voix », 2001

MOREL, Jacques, *Agréables Mensonges: essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1991

SOUILLER, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), « écrivains », 1992

5.3. Sur les femmes

REY, Louis-Pierre, *La Femme: de la belle Hélène au mouvement de libération des femmes*, Évreux, Bordas, 1977

TAMER SCHLENOFF, Zeina, *Le Bonheur chez la femme colettienne*, New York, Peter Lang, 1997

6. Outils

GUÉRIN, Jeanyves, *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2014

UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Points, 1996

7. Autres œuvres littéraires consultées

FEYDEAU, Georges, *Un Fil à la patte* (1894), Paris, Flammarion, « GF Etonnants classiques », 2012

HUGO, Victor, *Hernani* (1830), Paris, Flammarion, « GF », 2012

MOLIÈRE, *L'École des femmes* (1663), Paris, Folio, « Folio classique », 2013

RACINE, Jean, *Phèdre* (1677), Paris, Folio, « Folio classique », 2015

ZOLA, Émile, *La Curée* (1871), Le Livre de Poche, 1996

———, *Pot-Bouille* (1882), Paris, Le Livre de Poche, 1972

II. Sitographie

1. Articles sur Colette et ses œuvres

Amis de Colette, *Colette*, consulté en ligne le 23 mars 2018 : <http://www.amisdecolette.fr/la-societe-des-amis-de-colette/>

Encyclopædia Britannica, « Gigi », consulté en ligne le 29 septembre 2018 : <https://www.britannica.com/topic/Gigi-by-Colette>

2. Articles sur la technique littéraire

2.1. Sur le théâtre

2.1.1. Articles généraux

BARTHES, Roland, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, consulté en ligne le 25 décembre 2017 : http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm

CATSIAPIS, Hélène, « Les Objets au théâtre », *Communication et langages*, n°43, 1979, pp. 59-78, consulté en ligne le 02 juin 2018: https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1979_num_43_1_1316)

Encyclopædia Britannica, « Comedy of manners », consulté en ligne le 29 septembre 2018 : <https://www.britannica.com/art/comedy-of-manners>

MARIN, Armel, « Costume de théâtre », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 12 juillet 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/costume-de-theatre/>

PAQUET, Dominique , « Maquillage », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 12 juillet 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/maquillage/>

2.1.2. Sur le dialogue dramatique

CROQUETTE, Bernard, « Monologue intérieur », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 17 août 2018 : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/monologue-interieur/>

DUBOR, Françoise, *L'Art de parler pour ne rien dire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, consulté en ligne le 17 août 2018 : <https://books.openedition.org/pur/30986>

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique*, n°26, 1996, consulté en ligne le 02 janvier 2019 : <http://journals.openedition.org/praxematique/2977>

MARTÍNEZ, Ruth, « Les Ressorts comiques du langage chez Feydeau », *Libre Théâtre du texte à la scène*, consulté en ligne le 21 septembre 2018 : <https://libretheatre.fr/les-ressorts-comiques-du-langage-chez-feydeau/>

2.2 Sur les genres

COMPAGNON, Antoine, « Théorie de la littérature: la notion de genre », Cours de Licence LLM 316 F2 dispensé à l'Université de Paris IV-Sorbonne, Paris, 2001, consulté en ligne le 01 janvier 2017 : <http://fabula.org/compagnon/genre.php>

2.3. Sur d'autres genres littéraires pertinents

FRAPPIER, Jean, « Chanson d'aube », *Encyclopædia Universalis*, consulté en ligne le 09 mars 2018 : <https://www.universalis-edu.com/nomade/univ-tlse2.fr/encyclopedie/chanson-d-aube/>

3. Ouvrages historiques

HOROWITZ, Sarah, « Luxe, amour et transactions. La culture des bijoux sous l'Ancien Régime », *Sociétés & Représentations*, vol. 38, n° 2, 2014, pp. 123-142, consulté en ligne le 10 juillet 2018 : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2014-2-page-123.htm>

4. Thèmes pertinents

4.1. Sur la théâtralité

DEL PANTA, Elena, « Images du théâtre dans le roman balzacien », *L'Année balzacienne*, vol. 5, n° 1, 2004, pp. 101-112, consulté en ligne le 03 juin 2018 : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-101.htm>

4.2. Sur d'autres œuvres littéraires

CANDIARD, Céline, « Le Rôle d'Agnès et les conventions théâtrales dans *L'École des femmes* », *Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières*, consulté en ligne le 10 octobre 2018 : http://www.ircl.cnrs.fr/productions%20electroniques/arret_scene/5_2016/ASF5_2016_06_candiard.pdf, 2016

4.3. L'« inquiétante étrangeté »

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté, Palimpsestes*, consulté en ligne le 21 avril 2019 : http://palimpsestes.fr/textes_philo/freud/inquietante-etrangete.pdf

MENÈS, Martine, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. no 56, n° 2, 2004, pp. 21-24, consulté en ligne le 21 avril 2014 :
<https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm#>

5. Outils

Bordas Interactif, « Lexique du théâtre », *Bordas*, consulté en ligne le 23 novembre 2017 :

<http://www.bordas-interactif.fr/videos/avare/avare-lexique-theatre.pdf>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté en ligne le 28 mars 2018 :

<http://www.cnrtl.fr/definition/théâtralité>

6. Autres œuvres littéraires

HUGO, Victor, *Œuvres complètes : Cromwell, Hernani*, Librairie Ollendorff, 1912, [Volume 23] - Théâtre, tome I, p. 27, consulté en ligne le 20 avril 2019 : https://fr.wikisource.org/wiki/Cromwell_-_Préface

SHAKESPEARE, William, *Romeo and Juliet*, consulté en ligne le 15 février 2018 : <http://learningstorm.org/wp-content/uploads/2016/02/RMEOJLET-1.pdf>