

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉMYSTIFICATION ET RÉHABILITATION
DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL CHEZ COLETTE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VIRGINIE MATTE

JUIN 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article **11** du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce à la collaboration de plusieurs personnes que je veux ici remercier.

Ma reconnaissance va d'abord à Élène Cliche, ma directrice, de sa grande disponibilité, de son soutien continu et de ses judicieux conseils.

Merci à Marc Filion dont l'amour et l'appui ont été sans faille ainsi qu'à mes amis Eddy Avignon, Annie Beaudry et Lorraine Lauzon de leur affection et de leur écoute.

Ma gratitude va enfin à ma famille Doris, Robert et Jean-François pour leurs encouragements durant mon parcours. Je remercie spécialement ma mère à qui je dédie ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DÉMYSTIFICATION DU CORPS DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL	
1.1 Introduction	7
1.2 Présentation succincte du corpus	9
1.3 Synthèse du music-hall parisien de la Belle Époque	11
1.3.1 Le music-hall de Colette	13
1.4 Mystification de la féminité	15
1.5 Corporéisation des héroïnes de music-hall	19
1.5.1 Le vêtement	19
1.5.2 La question de l'alimentation	24
1.5.3 Exposition aux températures excessives	29
1.5.4 Fatigue des héroïnes	33
1.5.5 Fragilisation de la santé et blessures des héroïnes	36
1.5.6 Tristesse des héroïnes	39
1.6 Conclusion	44
CHAPITRE II	
DÉMYSTIFICATION DU STATUT SOCIAL DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL	
2.1 Introduction	47
2.2 Statuts identitaires des héroïnes de music-hall	51
2.2.1 L'état de travailleuse au music-hall	51
2.2.2 L'état de fille-mère	58
2.2.3 L'état de divorcée	65
2.2.4 L'état de célibataire	69

2.3	Remise en cause de l'institution du mariage.....	74
2.4	Remise en cause de l'instinct maternel	77
2.5	Conclusion	82
CHAPITRE III		
RÉHABILITATION DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL		
3.1	Introduction.....	85
3.2	Traits sémantiques chez les héroïnes de music-hall.....	87
3.2.1	Résistance physique et morale des héroïnes	87
3.2.2	Fierté des héroïnes.....	92
3.2.3	Vaillance, ponctualité et sens des responsabilités des héroïnes	97
3.3	Répertoire des traits sémantiques chez les héroïnes de music-hall.....	104
3.4	Conclusion	107
CONCLUSION GÉNÉRALE		110
BIBLIOGRAPHIE		116

LISTE DES SIGLES

MH	<i>Music-Halls</i>
Vag	<i>La Vagabonde</i>
Env	<i>L'Envers du music-hall</i>
Mit	<i>Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles</i>
Gri	<i>Gribiche</i>

RÉSUMÉ

S'appuyant sur les théories féministes, cette recherche vise à se questionner sur la démythification des héroïnes de music-hall ainsi que sur la fabrication des traits sémantiques qui participent à leur réhabilitation dans cinq textes de Colette: *Music-Halls* (dans le recueil *Les Vrilles de la vigne*, 1908), *La Vagabonde* (1910), *L'Envers du music-hall* (1913), *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles* (1919) et *Gribiche* (dans le recueil *Bella-Vista*, 1937). Après avoir effectué une présentation des textes à l'étude ainsi qu'une synthèse du music-hall parisien de la Belle Époque, nous montrerons comment Colette crée une corporéisation de ses héroïnes qui révèle le malheur et la souffrance (sous-alimentation, exposition aux températures excessives, surmenage, maladie, pleurs, etc.) remettant en cause la représentation de certains idéaux corporels de la féminité exacerbés dans l'univers du spectacle (minceur, activité, santé, sourire, etc.).

Ensuite, nous allons démontrer comment les états sociaux des héroïnes sont novateurs et transgressifs en ce qu'ils s'opposent à la conception traditionnelle qui cantonne la féminité aux situations de mère et d'épouse. Colette défie la fixité de l'ordre patriarcal en négociant pour ses héroïnes un espace fictionnel pour les identités féminines plurielles: travailleuses à l'extérieur du foyer au music-hall, mères hors du mariage, divorcées et célibataires. À partir de ce mouvement subversif qui anticipe sur l'Histoire, nous verrons comment les préjugés sociaux marginalisent les personnages.

Après avoir étudié la démythification des héroïnes de music-hall sur les plans corporel et social, nous verrons, au troisième chapitre, comment l'écriture de Colette témoigne de sa filiation avec les héroïnes dans le plaidoyer qu'elle formule en leur faveur: en fabriquant pour ses anciennes compagnes de métier des traits sémantiques positifs (résistance, fierté, vaillance, etc.) dont l'effet est de les valoriser, Colette renouvelle leur image et détermine leur réhabilitation.

MOTS-CLÉS: Colette, music-hall, féminisme, démythification, réhabilitation.

INTRODUCTION

Ce milieu du music-hall, très curieux, n'a pas été assez décrit. Lettre de Colette à son frère Léo, 2 octobre 1908 dans *Colette en voyage*, Michel Del Castillo, p. 55.

Et les femmes, une fois qu'elles auraient dissipé la mystique féminine [...] verraient enfin le faux piédestal sur lequel on les avait placées, et même leur glorification en tant qu'objets sexuels, pour ce qu'ils étaient réellement. *La femme mystifiée*, Betty Friedan, p. 15.

Univers des apparences et de divertissement, le spectacle de music-hall parisien de la Belle Époque se concentre en une mise en scène où la préoccupation première est d'offrir des illusions fantaisistes à l'auditoire et des numéros à caractère érotique exécutés par des artistes féminines. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, des centaines de romans et nouvelles ont pour cadre le music-hall, perçu comme le temple de la femme, et sont majoritairement signés par des hommes¹ pour un lectorat à cette époque d'abord masculin.

Enfin paraît *La Vagabonde* de Colette en 1910: pour la première fois, le music-hall est décrit par une auteure qui expérimente personnellement (de 1906 à 1912) les métiers de mime et de danseuse et qui s'exprime au nom des artistes, à travers son héroïne Renée Néré, prenant ainsi à rebours une littérature toute entière.

¹ Voir *ABCdaire de Colette* de Guy Ducrey, Paris, Éd. Flammarion, 2000, p. 104. Ducrey mentionne les noms de Lorrain, Lebey, Tinan, Champsaur et Willy en plus de faire référence aux écrivains anglais, allemands et autrichiens.

Il y a donc lieu de s'interroger sur la démystification et sur la réhabilitation des héroïnes dans cinq textes de Colette consacrés à ce milieu: *Music-Halls* (dans le recueil *Les Vrilles de la vigne*, 1908), *La Vagabonde* (1910), *L'Envers du music-hall* (1913), *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles* (1919) et *Gribiche* (dans le recueil *Bella-Vista*, 1937). Dans ces récits, l'auteure propose une redéfinition du music-hall en adoptant un point de vue distinctif qui exclut partiellement la représentation scénique devant un auditoire pour montrer plutôt l'envers du « temple de la femme », c'est-à-dire les souffrances physiques des héroïnes et la marginalisation qui les caractérise en tant qu'artistes de music-hall et en tant que femmes dont l'état social diffère de la norme fixée aux rôles d'épouse et de mère. Colette décrit les malheurs que subissent les héroïnes sur les plans corporel et social renversant du même coup la mystification créée par les hommes autour d'elles. Nous allons donc nous intéresser à la manière dont Colette dépeint les protagonistes tels que le précise Michèle Sarde², en les arrachant à l'opacité factice pour les rendre à la lumière. Nous serons alors en mesure de voir le projet d'inclusion de Colette qui formule un plaidoyer en faveur de ses compagnes en fabriquant des traits sémantiques positifs qui renouvellent leur image, voire déterminent leur réhabilitation.

Colette est devenue artiste de music-hall en 1906 à la suite de la séparation avec son premier mari Henry Gauthier-Villars surnommé Willy. Elle suit des cours de pantomime avec Georges Wague, (transposé en Bague dans *La Vagabonde*), et exerce les métiers de mime et de danseuse jusqu'en 1912. Parallèlement à son travail d'artiste, elle continue à écrire et utilisera son expérience au music-hall dans sa fiction. Quelques critiques se sont penchés sur l'un ou l'autre des textes qui ont pour toile de fond le music-hall. Bernard Bray a étudié la réécriture de *Mitsou* en

² Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 274.

comparant les versions de 1917 et de 1919³; Marie-Odile André (2002) a étudié les jeux de l'écriture dans *Gribiche*; dans son article consacré au travail des femmes, Michèle Hecquet⁴ s'appuie notamment sur *L'Envers du music-hall*; *La Vagabonde* est un roman qui a fait l'objet de nombreuses études mais il n'a jamais été abordé selon l'approche que nous privilégions. Malgré la richesse et l'importance de ces contributions, aucune étude de fond n'a été consacrée aux textes sur le music-hall en réunissant ceux-ci. L'originalité de notre mémoire réside dans la pertinence des deux aspects qu'il traite en profondeur, dans le corpus choisi, c'est-à-dire la démystification et la réhabilitation des héroïnes de music-hall.

Notre mémoire sera divisé en trois chapitres. Le premier chapitre présentera une synthèse du music-hall parisien de la Belle Époque et portera sur la corporatisation des héroïnes selon la perspective spécifique qui se situe en dehors des regards masculins portés sur elles dans le cadre d'un spectacle: nous verrons donc comment le corps souffrant est représenté lorsque les protagonistes sont dans les loges, en répétition, en tournée et dans leur vie privée. Pour devenir artiste féminine de music-hall, certaines caractéristiques physiques sont essentielles, comme la beauté, la minceur du corps et une apparence générale de santé et de vitalité. Il s'agira de voir comment Colette renverse la mystification des héroïnes en montrant la tristesse, la maladie, la fatigue, etc. qui s'inscrivent sur le visage et sur le corps.

Dans un premier temps, nous définirons le music-hall à partir de certains ouvrages critiques (Rémy, Sallée/Chauveau, Charles, Legrand-Chabrier, Feschotte, Desanti). Nous verrons que c'est grâce à la libération du café-concert de ses entraves -interdiction de costumes, d'accessoires de scène, etc.-, en 1867, qu'il y a eu naissance du music-hall parisien. Globalement, celui-ci se caractérise par la

³ Bernard Bray, « La réécriture de Mitsou », *Colette: nouvelles approches critiques*, Paris, Éd. Librairie A.G. Nizet, (1984), p. 85-94.

⁴ Michèle Hecquet, « Colette: femmes au travail », *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 35-52.

présentation d'une succession de numéros autonomes, par la composition d'un univers « attractionnel » percutant en ayant recours à de flamboyants décors, à des éclairages colorés et à la dénudation des artistes féminines. Le music-hall connut une période éclatante à la Belle Époque mais son apogée se situe ultérieurement entre 1919 et 1935 et son déclin est attribuable à l'expansion du cinéma.

Pour étudier la corporéisation (ce néologisme sera utilisé dans notre mémoire pour désigner la construction factice du corps) des héroïnes, nous privilégierons la méthode préconisée par Yannick Resch dans *Corps féminin, corps textuel*: il s'agira d'analyser le personnage féminin « en dehors de tout recours aux définitions traditionnelles du personnage de roman », de l'étudier « à travers ses caractéristiques physiques et plus précisément à travers ce qui le désigne: le vocabulaire du corps qui n'est autre dans le récit que « le corps romanesque » selon la très juste appellation de Roger Kempf.⁵» En somme, dans ce premier chapitre, il s'agira de voir comment Colette dévoile les illusions associées au corps de l'héroïne de music-hall et de voir comment son questionnement sur la mystification coïncide avec certaines réflexions féministes: « Colette détruit l'image de la femme idole, [...] pour la ramener à sa stature réellement humaine, [...].⁶»

Le premier chapitre étudie la démystification du corps des héroïnes de music-hall, le deuxième analysera leurs états sociaux qui sont novateurs et transgressifs car ils s'opposent à la mystique traditionnelle élaborée par le patriarcat qui cantonne la femme au rôle de mère au sein du mariage. Colette défie cette fixité et offre différents destins à ses personnages: en plus d'être travailleuses au music-hall, elles sont mères hors du mariage, divorcées et célibataires.

⁵ Yannick Resch, *Corps féminin, corps textuel*, Paris, Éd. Librairie C. Klincksieck, 1973, p. 11.

⁶ Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la femme*, Paris, Éd. l'Harmattan, 2002, p. 188.

S'appuyant sur l'étude *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* de Nathalie Heinich⁷, nous verrons comment la configuration de la femme libre est une vision moderne. Parmi les héroïnes de music-hall du corpus, seulement trois sont mères au sein du mariage (Lise du texte *Gribiche*, la belle Montespan du recueil *L'Envers...* et une artiste anonyme du texte *Music-Halls*): il s'agira de voir comment les préjugés sociaux marginalisent la majorité de nos personnages féminins parce que leur parcours questionne l'ordre établi. Selon Nathalie Heinich, l'apogée du modèle traditionnel de la féminité, dans la fiction, se situe au cours du XIX^e siècle mais s'instaure dans la seconde moitié du XVIII^e et se prolonge dans la première moitié du XX^e. C'est donc dire que Colette privilégie un modèle précurseur en négociant pour ses héroïnes de music-hall un espace identitaire ouvert qui se distingue de la norme instituée.

Dans un premier temps, nous verrons que le statut de travailleuse au music-hall est porteur de stigmates et exclut les artistes du corps social. Ensuite, il s'agira de répertorier les états sociaux des héroïnes et de démontrer comment se manifestent les conséquences de la transgression des valeurs établies. Nous serons alors en mesure d'aborder le questionnement sur l'institution du mariage et sur l'instinct maternel que soulève Colette dans ses récits car, tel que l'indique Julia Kristeva, «l'écrivain affirme un véritable esprit anarchiste qui conteste la légitimité de la famille et du mariage.⁸»

Le troisième et dernier chapitre du mémoire vise à montrer comment s'inscrit le processus de réhabilitation des héroïnes de music-hall dans l'écriture de Colette. Il s'agira de voir comment l'auteure témoigne d'un parti pris à l'égard des femmes dans un contexte qui leur est défavorable. Adoptant une perspective où elle se porte à leur défense, Colette s'affilie à ses héroïnes en formulant un plaidoyer en leur faveur.

⁷ Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1996, 397 p.

⁸ Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Paris, Éd. A. Fayard, 2002, p. 61.

En dotant ses personnages de traits et qualités qu'elle met en valeur, Colette parvient à créer, non pas une image qui traduirait l'égalité entre les sexes, mais une image qui affirme la supériorité du féminin, indique Mona Ozouf⁹. À partir de ce renouvellement identitaire s'achève la transition entre une situation qui condamnait les artistes féminines, à celle d'un état positif qui privilégie la liberté et qui détermine enfin leur réhabilitation.

En somme, notre mémoire permettra d'analyser un cas bien précis de démystification de la féminité selon deux approches différentes, du point de vue corporel et du point de vue social, tout en nous permettant de nous interroger sur le projet de réhabilitation de Colette qui propose une redéfinition identitaire des héroïnes de music-hall, basée sur la liberté et le respect.

⁹ Mona Ozouf, *Les mots des femmes*, Paris, Éd. A. Fayard, 1995, p. 253.

CHAPITRE I

DÉMYSTIFICATION DU CORPS DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL

La lumière du théâtre, les paillettes, les costumes, les figures maquillées, les sourires, ce n'est pas un spectacle pour moi, tout ça... Je ne vois que le métier, la sueur, la peau qui est jaune au grand jour, le découragement... [...] C'est comme si j'étais seule à connaître l'envers de ce que les autres regardent à l'endroit... Colette, *L'Envers du music-hall*, p. 992.

1.1 Introduction

Depuis des siècles, le corps féminin est soumis à différents impératifs visant à le modifier et à le rendre conforme aux idéaux fabriqués par la civilisation. Appréhendé comme étant non féminin « naturellement », le corps de la femme doit *le devenir* en se modelant aux désirs et fantasmes des sujets masculins. La femme apparaît « divisée en deux « corps » irréconciliables: son corps « naturel », et son corps valeureux socialement, échangeable: expression (notamment mimétique) de valeurs masculines.¹» Contraintes d'entrer dans la mascarade de la féminité pour ne pas être dévaluées sexuellement et socialement, les femmes ainsi transformées apparaissent non dans leur singularité mais réduites à leur caractère commun d'être « objectivation, cristallisation en objet[s] visible[s], de l'activité de l'homme.²» Les relations de séduction entre les sexes reposent sur le principe que la femme doit se faire chair, objet érotique, et suivre la codification esthétique élaborée par la classe des hommes. Dans le contexte du music-hall parisien de la Belle Époque, les prescriptions esthétiques sont nombreuses et visent à achever « la métamorphose de

¹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 175-176.

² *Ibid.*, p. 175.

la femme en idole³»: il est juste d'affirmer qu'au music-hall la femme incarne, selon une expression de Gilles Lipovetsky, la « personnification suprême de la beauté⁴».

Le premier chapitre du mémoire vise à mettre en évidence les souffrances physiques et la tristesse des héroïnes de music-hall dans les cinq textes à l'étude. L'analyse des héroïnes dans la matérialité de l'écriture donne à voir des corps exposés entre autres à des températures excessives, sous-alimentés, fatigués et maladifs. Les héroïnes supportent fièrement chacune de ces entraves et la tristesse inscrite sur leur visage relève davantage de causes extérieures au contexte d'exploitation qui régit le music-hall: déception amoureuse, éloignement de l'être aimé en raison d'une tournée, crainte de mourir des suites d'un avortement, etc., que nous étudierons. C'est l'envers du music-hall qu'illustre Colette, notamment en mettant l'accent sur les malheurs des protagonistes. En structurant ses récits de façon à ce que les lecteurs assistent aux répétitions des spectacles, aux leçons de danse et aux tournées des artistes, en nous conviant en somme à être observateurs de l'arrière-scène, Colette semble murmurer « regarde » (mot de Sido) et montre ainsi les subtilités qui déterminent l'univers du music-hall. Nous découvrons les tactiques et les stratégies de mise en scène des stéréotypes construits autour de la féminité, le sourire, par exemple. Notre analyse qui mettra en lumière les douleurs des héroïnes de music-hall permettra de saisir le renversement de certains stéréotypes qui fabriquent la mystique féminine: il s'agira donc de faire surgir la véritable matérialité des héroïnes, leur corps « naturel⁵» pour reprendre l'expression de Luce Irigaray. Pour réaliser notre analyse romanesque, nous privilégions la méthode utilisée par Yannick Resch qui propose une approche objective du personnage féminin car:

³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. 1, p. 265.

⁴ Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1997, p. 113.

⁵ Dans le sens précis des propos de Luce Irigaray lorsqu'elle écrit: « [...] la femme est divisée en deux « corps » irréconciliables: son corps « naturel », et son corps valeureux socialement, échangeable: expression (notamment mimétique) de valeurs masculines. » Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 175-176.

[...] il ne peut exister dans un texte littéraire une réalité vivante qui ne soit d'abord un système de signes. [...] un personnage, avant d'être une « âme » ou un « caractère », est forcément d'abord un certain nombre de traits, de lignes, de formes, de gestes, tracés dans un espace textuel bien circonscrit.⁶

C'est à partir du vocabulaire corporel que nous examinerons les héroïnes de music-hall selon une expérience de lecture que nous qualifions de « pas à pas ». Notre analyse porte sur les principaux personnages dans les cinq œuvres à l'étude (Mme Loquette, Renée Néré, Hélène, Bastienne, Maud, L'accompagnatrice, Mitsou, Colettevili, Gribiche, Lise, Carmen, etc.) mais nous nous référerons également aux personnages secondaires (Jadin, Petite-Chose, Clara, etc.) lorsqu'ils illustrent précisément notre propos. Avant d'entreprendre notre étude qui permettra de saisir le travail de démystification accompli par Colette, il y a lieu de présenter brièvement les textes du corpus ainsi qu'une synthèse du music-hall parisien de la Belle Époque.

1.2 Présentation succincte du corpus

Music-Halls (1908): Ce court texte décrit deux répétitions, la première étant concentrée sur la principale interprète, Mme Loquette, amenée à se dévêtir pour son numéro de pantomime à la demande du patron. La narratrice décrit ensuite une autre répétition où il est question de la danse épuisante de treize *girls* et de la sombre réalité des figurantes par opposition au statut privilégié, au niveau de vie luxueux de quelques artistes qui ont pour conjoint l'auteur de la revue, le commanditaire du spectacle, etc.

La Vagabonde (1910): Ce roman a pour héroïne Renée Néré, une auteure qui a dû abandonner l'écriture pour gagner sa vie au music-hall à la suite du divorce de son mari (Adolphe Taillandy) qu'elle aimait mais qui lui était infidèle. Au music-hall, elle rencontre un séduisant et riche jeune homme, Maxime Dufferein-Chautel, qui lui

⁶ Yannick Resch, *op. cit.*, p. 7.

offre le mariage. Renée le quitte et renonce à l'amour parce qu'elle craint la douleur de ne plus s'appartenir, d'être dépossédée d'elle-même: à cela, elle préfère la solitude. *La Vagabonde* a reçu un accueil chaleureux et a obtenu trois voix au prix Goncourt en 1910.

L'Envers du music-hall (1913): Ce livre rassemble 23 textes où se juxtaposent des impressions, des dialogues et des portraits qui témoignent du milieu où Colette évolua durant six ans. Contrairement à plusieurs de ses œuvres, Colette n'apporta que d'infimes modifications au cours des rééditions de ce livre: dans la préface à l'édition de 1937, Colette affirme que *L'Envers...* est le livre dans lequel « nulle part [elle] n'eu[t] besoin d'y mentir.⁷ »

Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles (1919): Ce court roman raconte la passion amoureuse de Mitsou, vedette au music-hall et entretenue par un « Homme Bien », pour Robert, le lieutenant bleu, jeune bourgeois instruit et respectable. Le contexte du roman suscite un échange épistolaire entre eux et l'écriture, l'art de nommer sa passion en un style qui se précise au fil des lettres, permet à Mitsou de développer son esprit, de se hausser jusqu'à Robert et de le dépasser dans la délicatesse du sentiment et de la pensée. Marcel Proust confiait à Colette avoir pleuré⁸ à la lecture de la dernière lettre de Mitsou, particulièrement belle.

Gribiche (1937): Cette nouvelle situe l'action entre 1905 et 1910 et raconte l'avortement tragique d'une jeune femme nommée Gribiche. Ne disposant d'aucune protection financière au music-hall, une collecte est organisée par Colettevili et quelques artistes (Lise, Carmen) dans le but de permettre à Gribiche de recevoir des soins appropriés d'un médecin. Mais dans un contexte social qui considère l'avortement comme un crime et qui condamne celles qui y ont recours, Mme Saure,

⁷ Expression citée par Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 265.

⁸ Voir Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Éd. Flammarion, 1973, p. 36.

la mère de Gribiche, choisit plutôt d'offrir à sa fille un traitement douteux qui provoquera une hémorragie qui lui sera fatale.

Pour introduire plus spécifiquement la situation des héroïnes chez Colette, il y a lieu de dresser une synthèse du genre théâtral que fut le music-hall à partir des travaux de Rémy, Sallée/Chauveau, Charles, Legrand-Chabrier, Feschotte et Desanti qui lui sont consacrés, pour ensuite l'aborder selon la biographie et la fiction de Colette.

1.3 Synthèse du music-hall parisien de la Belle Époque

C'est en 1867 que le café-concert se voit libéré des entraves qui le régissaient: interdiction, sous peine d'amendes sévères, du port de costumes de scène, d'accessoires, interdiction de numéros de danse et de pantomime, ceci afin de réduire la concurrence avec les théâtres traditionnels. La libération du café-concert entraîna la naissance du music-hall qui s'est d'abord développé en France, puis en Angleterre et aux États-Unis. C'est à Londres qu'apparut l'appellation « music-hall », appellation qui se répandit et qui fut finalement adoptée à grande échelle.

Le music-hall est un genre théâtral original et distinctif. Il amalgame des éléments divers empruntés au cirque, à l'athlétisme, etc. qu'il transforme et adapte à sa mesure. Un programme de music-hall à la Belle Époque présente une succession de numéros autonomes entre autres de chants, de danse, de pantomime, d'acrobaties, de dressage d'animaux et l'indispensable danse rythmée exécutée par une troupe de *girls*. L'un des avantages du concept est que le spectateur peut arriver à n'importe quel moment de la représentation. Le spectacle se présente de la même façon qu'au théâtre traditionnel, c'est-à-dire face à un public, à « une seule direction ». Pour s'assurer une clientèle régulière et demeurer compétitif, un établissement de music-hall doit offrir un renouvellement fréquent de ses programmes. Il doit aussi respecter

le principe de la présence d'une grande vedette, appelée « l'étoile », dans chacun des programmes. Un spectacle de music-hall vise à divertir le public, à le surprendre et à l'émerveiller: la mise en place de nombreux dispositifs tels les imposants décors, la présence d'animaux, les costumes colorés, l'orchestre, permettent de multiplier les effets scéniques qui déterminent l'univers fantaisiste typique du music-hall.

C'est à la fin du XIX^e siècle qu'est introduit l'élément « érotisme » au music-hall qui s'assura progressivement une place de grande importance dans toutes les représentations. Contribuant au succès des spectacles, la dénudation des artistes féminines devint graduellement plus franche et audacieuse, et finalement sérieuse. Le recrutement des artistes s'opérait notamment par le biais d'annonces apposées sur les murs des quartiers populaires où l'on réclamait de « jeunes et jolies femmes, bien minces⁹ » pour travailler au théâtre. La mise en scène du corps féminin dénudé s'accompagnait de codes figés, plumes, froufrous, dentelles, crinoline, etc., contribuant à forger une image mythique des spectacles parisiens de la Belle Époque. Un spectacle de music-hall apparaît comme l'univers des extravagances et du plaisir; pourtant, avant que ne s'officialise le métier d'acteur qui haussera ce statut de façon significative et grâce à ce statut, les loges deviendront luxueuses, avant que ne soit réglementé le milieu du théâtre donc, le music-hall fut effectivement pour la majorité des artistes féminines une impitoyable épreuve, comme le soutient Dominique Desanti¹⁰. Georges Wague, Yvette Guilbert, Joséphine Baker, Polaire, Caroline Otéro, Liane de Pougy, Fréhel, Mistinguett, Maurice Chevalier, Aristide Bruant et bien sûr Colette furent des figures marquantes du music-hall parisien.

⁹ André Sallée et Philippe Chauveau, *Music-hall et café-concert*, Paris, Éd. Bordas, 1985, p. 189.

¹⁰ Dominique Desanti, *La femme au temps des Années Folles*, Paris, Éd. Stock/Laurence Pernoud, 1984, p. 172.

1.3.1 Le music-hall de Colette

Après treize ans de vie maritale, Colette quitte son mari Willy et débute en 1906 sa carrière au music-hall alors qu'elle est âgée de trente-trois ans. Elle fait la rencontre de la marquise Mathilde de Morny, surnommée Missy, avec qui elle sera liée jusque vers 1910. Au cours de l'année 1906, Colette joue dans les mimodrames, *Le Désir*, *L'Amour et la Chimère*, *Aux innocents les mains pleines*, *La Romanichelle* et *Pan*:

C'est dans ses premiers mimodrames, *La Romanichelle* et *Pan*, que Colette inaugure de remplacer le maillot traditionnel par le « nu » authentique, sous les loques de la Romanichelle et les draperies de Paniska. Ce qui fit scandale à l'époque s'explique aussi par le naturalisme avant-gardiste de Colette qui fut toujours plus à l'aise dans la nudité que dans un déguisement social.¹¹

Le 3 janvier 1907, une pantomime intitulée *Rêve d'Égypte* est annoncée au Moulin Rouge mettant en vedette Colette Willy et Yssim, c'est-à-dire Missy: « L'action se passait dans l'Égypte des Pharaons. Une momie s'éveille de son sommeil éternel, déroule ses bandes et, presque nue, danse ses anciennes amours », relate Michèle Sarde¹². Au cours de la représentation, Colette et la marquise échangèrent un baiser langoureux auquel Willy, assis à l'avant-scène et accompagné de sa conjointe, applaudit en se levant, ce qui provoqua un scandale retentissant inscrit dans l'histoire du Moulin Rouge.

Globalement, jusqu'à la naissance de sa fille en 1913, Colette joue dans *La Chair* (1907), *Claudine à Paris* (1908), *En camarades* (1909), *Bat' d'Af'* (1911), *l'Oiseau de nuit* (1911) et *La Chatte amoureuse* (1912). Le texte *Music-Halls* du recueil *Les Vrilles de la vigne* constitue la transposition d'une expérience précise que

¹¹ Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 264.

¹² *Ibid.*, p. 210.

rencontra Colette; lors de la répétition de *La Chair*, le directeur de l'Apollo lui demanda d'exhiber un sein, ce qui donna suite à un tollé de protestations de la part des protecteurs de la morale, indique Tristan Rémy¹³.

Le milieu du music-hall que connut Colette nous est décrit à travers son œuvre fictionnelle: un spectacle consiste en une série de numéros différents les uns des autres tel qu'elle nous le montre spécifiquement dans le texte *Malaise* du recueil *L'Envers...*: acrobaties périlleuses, « « numéros » tragiques ou macabres » où des taureaux sont mutilés (*Env*:978), présentation de lanceurs de navajas, etc., derrière lesquels se trouve un décor ou une toile de fond (*Vag*:848). Le spectacle se présente sous le nom de « revue » et est il composé de plusieurs tableaux qui constituent, en fait, les numéros ou sketches. *L'Envers...* donne à voir un établissement pouvant accueillir 3000 spectateurs (*Env*:952), mais les représentations avaient généralement lieu dans des salles plus restreintes d'environ 200 places (*Env*:1010) dont la première rangée de sièges touchait, pour ainsi dire, la scène (*Vag*:841). Dans la majorité des théâtres, une rampe aveuglante (*Vag*:831 et 838, *Env*:976) faisait en sorte que les échanges visuels entre les artistes et l'auditoire étaient considérablement réduits.

Le music-hall que Colette met en fiction se perçoit comme un univers rigoureusement réglementé où la discipline et la ponctualité des artistes sont requises. Entre leurs numéros, les artistes, majoritairement féminines¹⁴, sont vêtues d'un kimono « le kimono que vous trouveriez dans toutes les loges de music-hall », précise Colette (*Env*:1001). Le spectacle est amené à être exporté hors de Paris, soit partout en France et même à l'extérieur du pays, tel que l'illustre *La Vagabonde* où un

¹³ Tristan Rémy, *Georges Wague: le mime de la Belle Époque*, Paris, Éd. Georges Girard, 1964, p. 77.

¹⁴ Dans *Gribiche*, la narratrice Colettevili énonce: « Je veux parler aujourd'hui de mes débuts, d'une période où je n'avais encore rien appris, ni oublié, d'un milieu où je n'avais aucune chance de réussir, celui de la revue à grand spectacle. Quel étonnement! Un seul sexe, noyant presque l'autre, régnant par le nombre, l'odeur, l'électricité monosexuées. Une foule féminine au sein de laquelle la tristesse se glissait barométriquement. » Colette, *Gribiche*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. II, p. 1321.

contrat en Amérique du Sud est proposé à Renée Néré et à Brague (*Vag*:933). Les loges des artistes semblent généralement situées au-dessus du plateau scénique auquel donne accès un escalier de fer (*Env*:969 et 975), sauf dans le texte *Gribiche* où les loges sont localisées au sous-sol (*Gri*:1318). Dans certaines représentations, celles du samedi et du dimanche décrites dans *La Vagabonde*, il arrive que les spectateurs interrompent les numéros des artistes pour « placer le mot grivois, l'exclamation scatologique qui déchaînent la salle entière » (*Vag*:841); la narratrice Renée Néré révèle qu'en résultent une émeute et l'arrivée des agents:

Il est bon que l'artiste en scène attende, le visage neutre et le maintien modeste, la fin de l'orage, s'il ne veut pas voir changer la trajectoire des oranges, des programmes en boule et des petits sous. La simple prudence lui conseille aussi de ne point poursuivre sa chanson interrompue. (*Vag*:841).

Les mauvaises conditions hygiéniques qui ont cours au music-hall sont également mises au jour dans les récits de Colette, notamment dans *La Vagabonde* où Renée observe le parquet de la scène, couvert d'une « couche poudreuse - crotte de chaussures, poussière, poils de chiens, résine écrasée - [...] où se traîneront tout à l'heure mes genoux nus [...]» (*Vag*:817). En somme, dans les récits de Colette, le music-hall est décrit de façon précise et détaillée et il se caractérise par la primauté accordée à la démonstration de la face cachée du spectacle, à ce qu'elle nomme son envers.

1.4 Mystification de la féminité

Nous allons brièvement définir le concept de la mystique féminine d'un point de vue corporel et social en suivant principalement l'approche que privilégie Simone de Beauvoir. Selon elle, la mystification constitue une « forme sournoise de violence¹⁵ » de la part des hommes qui consiste à inventer des valeurs autour de la

¹⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 502.

féminité, à les faire passer pour vraies et naturelles et enfin à exiger que les femmes s'y conforment alors qu'il s'agit, en réalité, d'une manœuvre correspondant aux désirs masculins. Simone de Beauvoir¹⁶ illustre clairement le concept de la mystification féminine en reprenant les propos de Balzac qui conseillait aux hommes de traiter la femme en esclave tout en la persuadant qu'elle est une reine.

Dans cet ordre de pensées, l'une des façons de mystifier les femmes consiste à répandre un discours qui affirme qu'elles ne sont pas féminines naturellement et qu'elles doivent le devenir en modelant leur corps à partir des critères que leur dicte le groupe dominant. Ainsi « vouées à l'artifice¹⁷ », placées dans une fonction ornementale, les femmes se voient alors idolâtrées parce que, étant transfigurées, elles sont devenues le symbole des fantasmes masculins, elles incarnent la Beauté conformément aux attentes de la classe au pouvoir. Mais ce travail de modélisation du corps (par le maquillage, etc.) constitue une forme d'esclavagisme puisqu'il demande aux femmes des efforts quotidiens dont elles ne touchent pas le prix¹⁸, sinon qu'une apparente admiration de la part de la classe dominante. Les canons de l'esthétique diffèrent selon les époques et les cultures mais le principe fondamental de ce type de mystification demeure toujours le même, c'est-à-dire de cacher la femme « derrière une armure fabriquée.¹⁹ »

Bien que les causes des inégalités entre les hommes et les femmes soient différemment expliquées par Simone de Beauvoir²⁰ et par Luce Irigaray, les deux

¹⁶ *Ibid.*, p. 648.

¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 266.

¹⁸ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 79. Elle écrit : « Dans cette mascarade de la féminité, la femme se perd, et s'y perd à force d'en jouer. Il n'empêche que cela lui demande un *travail* dont elle ne touche pas le prix. À moins que son plaisir ne soit simplement d'être choisie comme objet de consommation ou de convoitise par des « sujets » masculins. »

¹⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. I, p. 266.

²⁰ Sans approfondir ces concepts, mentionnons seulement que Simone de Beauvoir propose une explication culturaliste aux inégalités entre les hommes et les femmes, c'est-à-dire qu'elle considère que c'est l'environnement social qui détermine ces inégalités; c'est ce qu'elle veut signifier lorsqu'elle écrit « On ne naît pas femme: on le devient. » (*op. cit.*, t. II, p. 13): autrement dit, hommes et femmes

théoriciennes se rejoignent sur la question de la mystification féminine du point de vue corporel et social. En effet, dans *Ce sexe qui n'en est pas un*, Irigaray soutient que cette « « féminité » est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentation des hommes. [...] Elles sont [les femmes], en quelque sorte, transformées en idéalités valeureuses. Leurs formes concrètes, leurs qualités spécifiques, et toutes possibilités de relations « réelles » avec elles ou entre elles, sont réduites dans leur caractère commun de produits du travail-désir de l'homme.²¹»

La mystification féminine constitue donc une façon de refuser à la femme son statut d'être humain en la cantonnant dans le rôle de marchandise sexuelle disponible pour répondre aux besoins de la classe dominante. Mais la mystification peut prendre un autre visage lorsqu'elle concerne le statut social désigné aux femmes. Une fois encore, c'est à partir de leurs aspirations que les hommes ont décidé de définir l'identité féminine: car, supposant que les femmes détiennent l'Art d'aimer, présumant que chez elles c'est « le cœur qui parle », les hommes ont cantonné le groupe féminin dans deux autres fonctions qu'ils ont intimement liées, celles d'épouse et de mère, cette dernière étant apparemment conditionnée par un instinct, lui-même justifié par le principe que le corps féminin est biologiquement conçu pour procréer. Assignée dans la nature, exclue du monde culturel, c'est en étant épouse et mère que la femme se voit glorifiée par le patriarcat parce qu'elle répond à ses idéaux. En fait, l'enfermement dans la sphère privée, l'absence d'indépendance et d'autonomie, les maternités répétitives ne sont que quelques conséquences négatives qui traduisent le rapport de pouvoir des hommes sur les femmes. Statuer que l'identité féminine repose sur les fonctions d'épouse et de mère s'avère une duperie, une invention des hommes qui leur profite parce qu'elle permet de laisser le groupe

seraient « identiques » si la société ne faisait pas de différences entre eux. Luce Irigaray adopte une perspective innéiste qui met l'accent sur la distinction biologique entre les hommes et les femmes en prônant « l'égalité dans la différence ».

²¹ Luce Irigaray, *op. cit.*, p. 79 et 177.

féminin dans un état de domination et d'exploitation tout en excluant toute forme de concurrence avec eux sur le terrain économique et culturel.

La démystification de la féminité dans l'œuvre de Colette s'inscrit dans les registres corporel et social que nous venons de définir, c'est-à-dire que les héroïnes sont généralement soustraites aux regards masculins: ce n'est pas tant le corps valeureux des artistes qui est décrit dans les récits à l'étude, mais celui qui est libéré de la mascarade de la féminité que réclame l'auditoire, le corps « naturel ». De plus, parmi les nombreuses héroïnes du corpus, seulement trois sont à la fois épouse et mère; dans ce nombre, il faut noter qu'il y en a deux qui sont des personnages secondaires dans les récits: en somme, Lise du texte *Gribiche* est la seule héroïne mariée, qui a des enfants, tout en occupant un rôle important et décisif dans le récit en question. C'est donc dire qu'à travers ses écrits, Colette offre des images féminines qui s'affranchissent de la mystification corporelle et sociale élaborée par le patriarcat, comme nous le démontrerons de manière plus approfondie dans les deux premiers chapitres suivants du mémoire.

Nous allons maintenant analyser les souffrances liées à la corporéisation des héroïnes. Parmi les multiples voies qu'emprunte Colette dans son travail démystificateur, six nous sont apparues percutantes et structureront le premier chapitre. En effet, le corps des héroïnes est marqué par des souffrances reliées au port de vêtements qui le blessent, par des restrictions alimentaires, par l'exposition à des températures excessives, par l'épuisement et la maladie. Il nous a également semblé important d'étudier la tristesse des personnages (affects de mélancolie) car, bien qu'elle ne soit pas directement issue des rigueurs que subit le corps, la tristesse des héroïnes en découle implicitement et remet en cause le stéréotype du visage souriant présenté en scène. Débutons notre analyse en étudiant la représentation du vêtement féminin.

1.5 Corporéisation des héroïnes de music-hall

1.5.1 Le vêtement

Les cinq récits à l'étude exposent les héroïnes dans le contexte de leur travail, brièvement ou de façon prolongée, et donnent à voir leur tenue de spectacle comme leur habillement de ville. Nous allons d'abord étudier la tenue de spectacle puisque celle-ci porte au paroxysme les stéréotypes de la féminité et soulève la problématique de l'inconfort voire de la souffrance corporelle des héroïnes de music-hall. Pour ce faire, il y a lieu de mettre en lumière quelques théories féministes en ce qui concerne la mystification des femmes par le vêtement.

Selon les études sur ce sujet, l'une des fonctions du vêtement est de marquer, dans le tissu social, la différence entre les sexes: certains modèles vestimentaires sont ainsi destinés aux femmes et d'autres aux hommes. Ce qui ressort des analyses féministes sur le vêtement, c'est l'écart significatif entre le costume masculin et le costume féminin: celui de l'homme est réduit à l'uniforme ou l'habit, à la fois commode et qui couvre entièrement le corps laissant en évidence la tête et les mains (penser-agir). Quant au costume féminin inspiré de la mode, il est infiniment variable et tend à morceler le corps de la femme en mettant en valeur les parties sexuées de son anatomie pour la constituer en objet érotique. De plus, le costume féminin combine des éléments qui « sont généralement ajustés au corps, voire l'enserrent ou l'encombrent [...] »²². Les vêtements, qu'ils soient masculins ou féminins, supposent assurément des attributs artificiels; cependant, comme le fait remarquer Simone de Beauvoir²³, ils favorisent les gestes des hommes mais limitent ceux des femmes: les

²² Marc Préjean, *Sexe et pouvoir: la construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 93.

²³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 215. Précisons son propos: « Rien n'est moins *naturel* que de s'habiller en femme; sans doute le vêtement masculin est-il artificiel lui aussi, mais il est plus commode et plus simple, il est fait pour favoriser l'action au lieu de l'entraver. »

jupes, robes, bas de soie et de nylon, talons hauts, soutien-gorge, guêpières, gaines, corsets, etc. sont des « soutiens concrets de la « différence » [...] [et] interviennent sur la motricité ou la liberté du corps [...]»²⁴

La tenue vestimentaire qui doit être portée au music-hall obéit en tous points aux éléments que nous venons d'identifier et sont pour ainsi dire exacerbés. Les indications livrées par la narratrice concernant les figurantes excédées qui doivent changer six ou huit fois de costumes au cours d'un spectacle (*MH:679*), ou à propos des *girls* qui changent quatre fois de costumes entre neuf heures et minuit (*Env:968*), révèlent la variabilité du vêtement de scène minutieusement illustrée dans les textes du corpus comme en témoignent les descriptions de la jupe, par exemple, apparaissant sous toutes ses formes: jupe-bébé (*Env:973* et *1009*), jupe paysanne (*Env:995*), en pagne (*Env:982*), napolitaines (*Env:961*), en corolles (*Env:985*), mousseuses (*Env:987*), etc. Robe, bas, chaussures, ceintures, maillots, chapeaux et corsets, sont entourés de détails qui varient leur aspect continûment. Le code vestimentaire féminin est recherché, il est l'objet de maintes métamorphoses mais il conserve toujours sa fonction d'indicateur concret de la différence des sexes. Dans cet ordre d'idées, un autre rôle important du vêtement féminin est celui de la parure, c'est-à-dire de décorer le corps en suivant les désirs du groupe masculin: « Puisque la femme est un objet, on comprend que la manière dont elle est parée et habillée modifie sa valeur intrinsèque », soutient Simone de Beauvoir²⁵.

La définition du vêtement de scène correspond souvent à la mise en valeur d'une partie sexuée du corps de la femme. Nous nous souvenons que les numéros féminins au music-hall sont principalement à caractère érotique et le vêtement sert de support à la mise en scène du jeu de la séduction entre l'héroïne et l'auditoire:

²⁴ Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes éditions, 1992, p. 86 et 121.

²⁵ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 400.

jarretelles, corsage échancré, robes décolletées, coton et mouchoirs insérés sous le vêtement afin de rendre la poitrine de l'artiste plus prédominante. Ceci n'est qu'un exemple qui démontre la valeur sexuelle attribuée au vêtement de travail de l'héroïne:

On aime le solide, ici. A ce point que je soupçonne Lorenza di Gloria d'avoir remplacé, à grand renfort de coton et de mouchoirs roulés, ce qui manquait à sa jeunesse encore anguleuse de juive; car elle agite des bras maigres, jaunes près de l'aisselle, autour d'un torse énorme, [...]. (*Env*:1012-1013).

Mais surtout, le vêtement de scène est un obstacle: le fait que certaines artistes féminines aient besoin de deux habilleuses - pour porter les aigrettes amovibles et les volants de la robe de l'« étoile » par exemple (*Gri*:1321) -, est indicateur de l'intervention sur la motricité et la liberté du corps féminin par le biais du vêtement. Dans le roman *Mitsou*, la narratrice souligne que les jambes de l'héroïne doivent être rigides lorsqu'elle est assise afin de ne pas briser ses longs bas de couleur fraise (*Mit*:1335). Mitsou doit aussi s'insinuer « avec précaution dans la mousse de tulle rouge et noir qui constitue son costume » (*Mit*:1338). Le corset, « cuirasse de supplice » de Bastienne (*Env*:986), « les dix bonnes livres de ceintures en métal travaillé [...] et [l]es voiles à n'en plus finir » qui rebutent l'accompagnatrice (*Env*:991), le « plastron de saphirs » de Clara (*Gri*:1324), la simarre en velours de Lise qui doit être relevée à pleins bras pour marcher (*Gri*:1320), les lourds costumes qui pèsent dix-huit livres et dont « les bords coupants des pendeloques de perles, le cuivre découpé à l'emporte-pièce, les chaînettes cliquetantes » griffent la nudité du corps de Maria Ancona (*Env*:960), confirment sans ambages les limitations et les souffrances du corps de l'artiste dues aux vêtements. Dans le texte *Matinée* du recueil *L'Envers...* où est décrite une représentation un jour de canicule, la narratrice rencontre une danseuse costumée en Peau-Rouge:

[...] elle pâle malgré le fard, avec des tempes noires de sueur. Nous nous regardons sans parler; puis elle soulève vers moi un pan de son costume brodé, alourdi de verroteries, chargé de cuir en rubans, de métal et de perles, et murmure en rentrant dans sa loge: -Et avec ça, il pèse dix-huit livres! (*Env*:963).

Soulignons aussi la complexité des costumes pourvus de lacets, de cordons, d'agrafes, d'épingles, de boutons-pression, etc., qui peuvent même joindre ces éléments de fermeture (parfois situés à l'arrière des costumes), apparentant le fait de se vêtir à une prouesse technique. Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu remarque que les couleurs destinées à l'univers masculin sont généralement sombres alors que celles reliées à la féminité sont généralement mièvres²⁶. Un tour d'horizon permettra de voir quelques-uns des coloris choisis pour les costumes de music-hall. Mitsou est vêtue de rouge pour son numéro de la « Rose Jacqueminot » et porte des bas fraise (*Mit*:1338); pour son numéro de danse lors du cachet en ville, Renée porte un voile violet et bleu « qui constitue presque tout [son] costume » (*Vag*:838). Colettevili (*Gri*:1321) porte un maillot mordoré et Mme Loquette (*MH*:678) est vêtue d'une robe rouge-rose. Dans *L'Envers...*, le Laissé-pour-compte porte une robe rose pour sa figuration dans une pantomime (*Env*:1007). Ce relevé sommaire permet de voir que les costumes de music-hall sont aux couleurs de l'arc-en-ciel, affirme Mitsou (*Mit*:1362), autrement dit sciemment voyants.

À la suite de ces observations sur le vêtement de scène qui cause aux héroïnes l'inconfort voire la souffrance, nous sommes d'accord avec les propos de Simone de Beauvoir qui affirme: « Que le costume déguise le corps, le déforme ou le moule, en tout cas il le livre au regard.²⁷ » Le corps de l'artiste féminine en scène est magnifié parce qu'il répond aux rêves masculins; marchandise érotisée, l'artiste est devenue une poupée parfaite qui symbolise l'idéal: le vêtement de scène participe donc activement à la Sacralisation de la beauté féminine.

Le vêtement de ville des héroïnes se présente comme l'antithèse du vêtement de scène puisqu'il est confortable, simple, ample et souple; il se réduit au tailleur, à la robe, à la jupe, aux bottines, manteau, chapeau, gants ou manchon. Évoquant

²⁶ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 83.

²⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 393-394.

l'uniforme et moins soumis aux courants de la mode, le tailleur est porté par de nombreuses héroïnes: Petite-Chose (*Mit*), Colettevili (*Gri*), Renée Néré (*Vag*), la narratrice de *La halte* (*Env*) et le *Laissé-pour-compte* (*Env*). Très peu décrites, la robe est étroite, la jupe plate, donnant à voir une image sobre du personnage. Le vêtement de ville permet aussi une grande liberté de mouvement: Mitsou ne porte-t-elle pas « une robe d'enfant grand-mère, ou de grand-mère en enfance, une robe [...] qui n'a point de taille, ni de ceinture, ni de couture aux épaules, ni de col, une robe qui n'a rien, pas même de jupe au-dessous du mollet »? (*Mit*:1350). Bien que témoignant de la division des sexes, le vêtement de ville des héroïnes semble conforme à leurs besoins et peu influencé par les désirs masculins. Ainsi en est-il de Renée Nérée: « [...] je m'élançai derrière elle [sa chienne Fossette] dans l'allée, tout au plaisir animal de la course, mon bonnet de skunks enfoncé solidement jusqu'aux oreilles et les jambes libres sous ma jupe empoignée à deux mains... » (*Vag*:880). Dans une autre scène, Renée en promenade avec sa chienne est vêtue d'une jupe, d'un bonnet de fourrure et de ses bottines de répétition « des bottines lacées, avachies, [...] mais qui collent bien à la cheville et dont la semelle amincie est aussi souple que celle d'un chausson de danse... » (*Vag*:850). Aussi: « Débarrassée de ses toiles de fond, la profonde scène nous montre tout son plateau nu. Qu'il y fait triste, qu'il y fait gris lorsque j'arrive, sans corset, un chandail en guise de blouse, et culottée de satin noir sous la jupe courte!... » (*Vag*:848).

Le vêtement de ville est résolument sombre, il connote la mélancolie des héroïnes et illustre leur tristesse: Mitsou porte une robe de satin noir lors de son rendez-vous avec le lieutenant bleu (*Mit*:1363); Lise est toujours « couverte de n'importe quoi de noir » (*Gri*:1320); Carmen est vêtue comme pour un enterrement lors de la visite à Gribiche (*Gri*:1330); la narratrice indique que Gitanette est « en noir, très simple, presque pauvre » (*Env*:1014); avant son rendez-vous galant, Mitsou prévient son lieutenant bleu: « Je ne m'habille pas trop court, [...]. Et je ne porte pas de couleurs voyantes dans les rues, [...]. Je porte du marine, du vert foncé, du blanc

et noir. » (*Mit*:1362). Lorsque l'amoureux de Renée lui promet l'achat de robes au moment où ils seront mariés, elle songe:

Des robes? C'est vrai, il doit trouver sévère, et bien monotone ma chrysalide neutre de costumes tailleur, gris, bruns, bleu sombre, que j'échange, la rampe allumée, contre les gazes peintes, les paillons lumineux, les jupes irisées, tournoyantes... (*Vag*:911).

Le vêtement de ville révèle enfin la misère matérielle que subit la majorité des héroïnes. Sur l'apparence de Petite-Chose, la narratrice du roman *Mitsou* indique que « si elle demeurait immobile un instant, on s'apercevrait que son tailleur de jersey vient du magasin le plus banal, que son pershing cabossé tient plus du papier mâché que du feutre, et qu'elle porte des chaussures lasses; » (*Mit*:1350). Inscrite plus précisément dans *L'Envers...*, la misère des héroïnes culmine et se lit sur leurs vêtements: « Diane de Poitiers » est vêtue d'une chemisette d'été au mois de décembre (*Env*:983); le Laissé-pour-compte porte des chaussons de satin troués, possède deux tailleurs trop grands ainsi que trois chemises de soie déchirées (*Env*:1007 et 1009); avant d'être recueillie puis entretenue par un brave garçon de commerçant, Bastienne portait également des bottines trouées (*Env*:989). *L'ouvrier* décrit notamment Maria Ancona qui tente de se confectionner une combinaison perçue par la narratrice comme un « cynique petit vêtement de prostituée pauvre, transparent, cousu à gros points maladroits. » (*Env*:961). Le vêtement de ville est donc sobre parce que voulu ainsi par certaines héroïnes (Renée et Mitsou par exemple), mais celui-ci traduit généralement l'indigence affligeant la majorité d'entre elles et questionne, en somme, leur mystification selon le concept beauvoirien évoqué plus haut.

1.5.2 La question de l'alimentation

L'une des souffrances prééminentes qui jalonnent le travail de démystification de Colette couvre les restrictions alimentaires que subissent les héroïnes, « supplice

simple et complet » tel que le considère la narratrice du texte *Le mauvais matin* (*Env*:956). Exerçant un métier exigeant physiquement, l'héroïne de music-hall doit être active et énergique dans l'exécution de ses numéros sur scène comme en témoignent l'essoufflement et le halètement qui caractérisent la respiration des artistes de retour à leur loge. Il est aussi entendu que le corps exhibé en scène doit être mince. Mais c'est à « la femme cachée²⁸ », pourrait-on dire, que Colette s'attache le plus; l'envers du spectacle, c'est Agnès Sorel qui bâille de faim (*Env*:983), c'est le regard de Myriam « malheureux, enragé et affamé, qui demande à manger » (*Env*:1007). Tel que l'indique Judith Thurman, « sa vie de vagabonde a exposé Colette à une misère qu'elle n'avait jamais connue, [...]. Ses petits portraits de l'envers du music-hall racontent la faim constante de ses camarades artistes, [...]. Un monde de femmes où le bonheur se résume à un estomac plein.²⁹ » La nourriture que peuvent récolter, avec leur salaire de famine, les héroïnes de Colette est faible en valeur nutritive et cause l'inanition.

L'analyse de Colette Guillaumin³⁰ apporte un éclairage précieux sur cette question: elle étudie l'usage sexué de la nourriture au sein du régime patriarcal, répartie de façon inéquitable entre les sexes en ce qui concerne les questions de la quantité et de la qualité. Elle soutient que la quantité et la qualité de la nourriture disponible aux femmes est généralement inférieure à celle destinée aux hommes. Rappelant que l'alimentation est déterminante pour l'état de santé comme pour la construction corporelle de l'être humain, Guillaumin conclut que la répartition de la nourriture s'élabore selon le stéréotype de l'infériorité du poids corporel féminin par rapport à celui de l'homme.

²⁸ Titre d'un livre de Colette, *La Femme cachée*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. II, p. 381.

²⁹ Judith Thurman, *Secrets de la chair*, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 2002, p. 222.

³⁰ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 122-123.

La démarche démystificatrice de Colette sur la question de la nourriture coïncide avec la réflexion de Guillaumin. Les limitations alimentaires donnent lieu à des tableaux croqués sur le vif comme celui où des figurantes mangent « avec fièvre, avec gloutonnerie » (*MH:679*): « un repas, aussi modeste soit-il, devient chose sacrée, dure à gagner, et dont on n'a pas le droit de perdre une miette » souligne Anne A. Ketchum³¹. La misère amène Bastienne à s'abstenir de se nourrir sur une période d'une journée en gardant son corset toute la nuit « pour couper la faim » (*Env:985*). Enceinte de cinq mois et sans nouvelles du père de l'enfant, Bastienne doit concocter un stratagème qui porte fruit puisqu'il lui permet de s'alimenter selon ce que requiert son état: attablée avec sa compagne dans une brasserie, elles énumèrent à voix haute les mets qui leur feraient plaisir; les plats convoités arrivent parfois, « descendent, providentiels, [...] escortés d'un généreux donateur.» (*Env:986*). Cet extrait, ainsi que le dénouement de ce court récit, mettent en évidence l'importance de l'intervention masculine pour l'accès à une quantité de nourriture satisfaisante. C'est grâce à un brave garçon de commerçant, qui recueille Bastienne et sa fille, que la jeune héroïne est soustraite de la misère, se nourrit quotidiennement puis devient magnifique. Ainsi en est-il de l'héroïne de *Fin de route* (*Env:979*) qui s'indigne des salaires offerts par les employeurs des music-halls: « Ma parole, ils croient qu'on ne mange pas, en tournée! » Nous verrons également que c'est le soutien de l'Homme Bien qui permet à Mitsou de mener une vie aisée et de se nourrir d'aliments riches et variés; à ce propos, Michelle Perrot³² rappelle que la célibataire est confrontée au danger de mourir de faim dans la société traditionnelle, époque à laquelle appartiennent nos héroïnes, ce qui est donc un statut social précaire. En décrivant l'insuffisance de la quantité de nourriture accessible aux héroïnes de music-hall, l'image de la minceur présentée en scène se trouve pulvérisée: les héroïnes ne semblent pas minces, mais

³¹ Anne A. Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*, Paris, Éd. Lettres modernes Minard, 1968, p. 173.

³² Michelle Perrot, « Célibataires », *Autrement*, dossier n° 32, juin 1981, p. 223, citée par Élisabeth Badinter, *L'Un est l'Autre*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1986, p. 334: « Célibataire, la femme est à la fois en

« maigres » (*Env*:972), « frêle[s] » (*Env*:1012), « plates » (*Env*:960-986) et « maigriottes » (*Env*:967). Le poids corporel n'est donc pas déterminé par la libre volonté de l'héroïne; il est façonné selon les diktats du régime patriarcal qui la désapproprient d'elle-même et la constituent en « sexe faible ».

Comme nous l'avons vu avec Guillaumin, l'emprise du corps social inclut aussi la qualité de la nourriture accessible aux héroïnes avec leur gagne-pain dont la faible valeur nutritive les vulnérabilise considérablement, provoquant de l'anémie. En effet, Renée Néré indique: « On se passe de viande, dans notre métier, pas de café... » (*Vag*:864). En revanche, Mitsou est l'une des rares héroïnes qui vit aisément puisqu'elle tient le rôle de la première vedette au music-hall, mais aussi parce qu'elle est « aidée » par l'Homme Bien, brillant quinquagénaire qui administre deux sociétés. L'aisance matérielle de Mitsou, qui cependant subit « la double servitude d'un métier et d'une protection masculine³³ », est notamment exprimée dans le choix des repas consommés, c'est-à-dire que Mitsou a accès à une grande variété d'aliments: aubergines farcies, sardines, radis, limonade-sole, entrecôte grise, pommes pont-neuf, gâteaux, saumon, ris de veau, salade, etc. Le cassis, le porto comme le champagne sont aussi accessibles à Mitsou: lors du dîner en compagnie de son amie Petite-Chose, la narratrice indique que ces deux demoiselles boivent « du chablis excellent [...] - un don de l'Homme Bien -, mais elles ne s'en aperçoivent pas » (*Mit*:1351), rappelant, de fait, que les personnages évoluent dans un milieu plus modeste que celui de l'Homme Bien. Sans l'Homme Bien par qui elle est entretenue, Mitsou ne pourrait jouir de cette qualité de vie.

Hors des projecteurs, le corps actif et dynamique des héroïnes se dérobe, s'évanouit, fait face à la faiblesse et à l'anémie: nourries de sandwiches, de café, de

danger et un danger. En danger de mourir de faim et de perdre son honneur. Menace pour la famille et la société.»

³³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 599.

pastilles de menthe, les héroïnes tombent de fatigue, se remontent « avec des absinthes glacées » (*Env*:963), éprouvent de la nausée en se rappelant leur repas du dîner (*Env*:1010). Lorsque le temps leur permet de « manger chaud », ce sont le « veau tiède » (*Env*:965), le « douteux navarin » (*Env*:984) ou le « poulet blafard » (*Env*:965) qui nuancent leurs menus, pris à la « brasserie du coin » (*Env*:984). Parallèlement, Colette illustre aussi les aliments qui suscitent l'appétit des héroïnes: ce sont les mandarines, déposées par Marcel dans un grand chapeau, que s'arrachent les *girls* (*Env*:969); c'est la demi-livre de prunes, luxe d'été du Laissé-pour-compte (*Env*:1011); ce sont aussi les croissants, le bock et la banane que revendique, pour les répétitions des artistes, la narratrice de *La grève...* (*Env*:984). Pourtant, comme nous l'avons montré, la mauvaise qualité de l'alimentation disponible aux héroïnes donne à voir de petites figurantes au visage exsangue, « blanches d'anémie » (*Env*:1011) mais aussi des *girls*, faibles et endormies:

En quittant le promenoir, je frôle du pied quelque chose qui traîne sur le tapis sale... Un peu plus, j'écrasais une main, une petite patte enfantine, la paume en l'air... Les petites Anglaises se reposent là, par terre, en tas. [...] Je distingue un bras mince, nu jusqu'au coude, [...] une délicate oreille anémique... Sommeil misérable et confiant, repos navrant et gracieux de jeunes bêtes surmenées... On songe à une portée de chatons orphelins, qui se serrent pour se tenir chaud... (*MH*:680-681).

C'est donc sur le dos des héroïnes et contre leur gré que s'organise la relation de sexage basée sur les différences biologiques entre elles et la classe des hommes: c'est à partir de l'aspect biologique que s'instaure la fabrication du corps sexué. Le corps féminin est régi par l'impératif de la minceur et des stratégies de régulation contribuent à le modeler de cette façon. Le marché de l'emploi, particulièrement au music-hall, ne « permet pas aux femmes de vendre leur force de travail contre le minimum nécessaire à l'existence, la leur et celle de leurs enfants [...].³⁴» Le corps féminin doit aussi paraître actif, énergique et en santé car « l'homme ne peut s'en

³⁴ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 39.

enchanter que s'il oublie que toute vie est habitée par la mort.³⁵» Le travail démystificateur de Colette fait apparaître le corps naturel (sous l'artifice) des héroïnes qui se caractérise par la souffrance due aux manques alimentaires. Symboles de la beauté, idoles, les héroïnes de music-hall ne sont pas reconnues comme des êtres humains dont les besoins s'apparentent à ceux des hommes; elles sont comme l'indique Luce Irigaray des « idéalités valeureuses » façonnées par le travail-désir du groupe dominant qui évite « toutes possibilités de relations « réelles » avec elles.³⁶» Colette nous présente ses héroïnes dans leur « humanité » et montre les rapports de force concrets qui déterminent les souffrances des personnages.

1.5.3 Exposition aux températures excessives

Les pratiques d'assujettissement de la féminité sont instaurées à partir des différences biologiques des femmes par rapport aux hommes, et les répercussions engendrées touchent d'abord le corps des personnages de nos récits. L'opposition binaire est supposée représenter la complémentarité des sexes et cependant elle favorise la classe des hommes au détriment de celle des femmes. Le clivage, élaboré par le groupe masculin, situe les hommes du côté de l'esprit par opposition aux femmes censées être ancrées dans la chair. À partir de cette construction symbolique et arbitraire se naturalise, se précise et se renforce la hiérarchisation des sexes et des pratiques d'exploitation qui s'inscrivent sur le corps féminin: nous avons vu que la domination masculine porte notamment sur l'impossibilité des héroïnes de se nourrir convenablement malgré les longues heures qu'elles passent à travailler, les salaires offerts étant insuffisants.

³⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. I, p. 263.

³⁶ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 177.

Parmi « les traces que la domination imprime [...] dans les corps³⁷ » féminins, la soumission aux températures défavorables à la santé comme au confort physique (chaleur et froid excessifs), participent à la souffrance des héroïnes de music-hall. Écrivant à sa fille Colette, Sido relève qu'elle est souvent malade et s'explique les causes par les « costumes ultra légers³⁸ » portés à la scène et au fait d'avoir chaud lors de l'exécution d'un numéro, puis froid par la suite. Sido écrit le 19 septembre 1908: « Tu comptes trop sur ta résistance au froid et tu t'exposes trop à la bise en costume plutôt sommaire. Tâche de soigner ta santé [...].³⁹ » La lettre de Colette à Hélène Picard, en février 1926, renseigne plus spécifiquement sur l'inconfort dû à la température des music-halls: « Mon Hélène, je tourne [...] une troupe désespérée de froid, théâtre inchauffable, une ancienne église gothique et un marais en-dessous.⁴⁰ » La matérialité des héroïnes du corpus à l'étude, donne à voir des corps qui sont transis de froid « parce qu'on n'allume pas le calorifère pour les répétitions... » (*Env*:984), « on » identifiant les dirigeants des théâtres. Dans *La Vagabonde*, Renée frigorifiée constate un soir de représentation: « Mais on gèle, ici! Je frotte l'une contre l'autre mes mains grises de froid [...]. Le tuyau du calorifère est glacé [...]. On n'a pas pensé aux loges d'artistes. » (*Vag*:816). Plus loin, Renée confie à Maxime: « Ah! que j'ai eu froid encore hier soir, sous ce léger costume de l'*Emprise*! C'est mon ennemi, le froid: il suspend ma vie et ma pensée. » (*Vag*:916). C'est dire que la température glaciale est régie par une volonté autre que celle des personnages, volonté qui les soumet à des conditions de travail serviles et abusives. Lorsqu'il est fonctionnel, le calorifère dégage l'odeur du plâtre, du charbon et de l'ammoniaque (*Vag*:842). Mme Loquette - en répétition - « a froid, frissonne des coudes et serre les épaules sous son costume » que le patron évalue avant de lui demander de se dénuder davantage (*MH*:678-679). La souffrance due au froid limite les gestes des héroïnes et

³⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 61.

³⁸ Colette, *Sido: lettres à sa fille*, Paris, Éd. Des femmes, 1984, p. 406.

³⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁰ Lettre de Colette à Hélène Picard en février 1926, citée par Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Villenave d'Ornon (Fr.), Éd. Fus-Art, 1993, p. 163.

semble même les figer sur place: « J'ai froid, là, sur ma chaise. Je m'endors, [...] », dit une habilleuse (*Env*:996). L'intensité et la rigueur du froid contraignent plusieurs héroïnes à se recroqueviller, à se faire « petites », à utiliser peu d'espace, en somme elles tendent à disparaître physiquement, telle la narratrice du texte *Le mauvais matin* qui adopte « une pose d'animal hibernant, tête penchée sur l'épaule » pour se tenir au chaud (*Env*:956): cette nécessité de tenir une position corporelle fermée et inclinée pour se réchauffer, apparaît comme une « traduction naturelle⁴¹ » de la soumission féminine et de « la docilité corrélative étant censées convenir à la femme.⁴² »

Les traces concrètes d'un rapport de pouvoir sont aussi visibles sur les visages, dont celui de Myriam pourtant maquillé mais « pâle de froid sous son rouge » (*Env*:1008); silencieuse, le *Laissé-pour-compte* « ne se plaint pas du courant d'air sifflant qui glace les jambes » (*Env*:1007). *Le mauvais matin* réunit quatre personnages qui évoquent leur misère devant un poêle qui ne chauffe pas suffisamment étant apparemment nourri de papier journal, et qui en arrivent à espérer « le lever splendide de l'astre » pour atténuer leurs souffrances (*Env*:955). L'hiver, l'absence d'ensoleillement, l'immobilité ou le silence évoqué dans ces quelques exemples, rappellent en définitive la lutte que doivent mener les personnages contre la mort. L'exposition prolongée des héroïnes à des chaleurs excessives figure aussi parmi les formes concrètes de violence liées à l'exercice des rapports de pouvoir. Longuement enfermées dans des espaces circonscrits, les héroïnes disposent de loges qui sont souvent dépourvues de fenêtres et de prises d'air, comme l'indique la narratrice Colettevili dans *Gribiche* (*Gri*:1318); lorsque la loge est dotée d'ouvertures comme dans le texte *Matinée* (*Env*:962), les fenêtres sont situées au midi et ne possèdent pas de volets. L'enfermement et l'absence d'air sain constituent des pratiques d'assujettissement illustrées dans le texte *L'ouvrier* (*Env*:959) qui met en scène cinq héroïnes partageant une loge exiguë ayant une seule fenêtre qui donne sur

⁴¹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 46.

⁴² *Ibid.*, p. 46.

une ruelle: « chaque fois qu'on ouvre la porte, l'escalier en spirale envoie [...] toute la chaleur des étages inférieurs, et l'odeur humaine d'une soixantaine de figurantes, et celle, plus terrible, d'un réduit tout proche... » (*Env*:959). Les loges sont étouffantes et elles sont décrites comme des « cases sordides, sans air » (*Vag*:882); la sévère chaleur d'été pénètre « jusqu'aux sous-sols moisis » des music-halls (*Env*:1009) provoquant des suffocations, des halètements rapides qui dessèchent les poumons, des soupirs tragiques, de la toux, l'épuisement et une « horreur nerveuse » (*Env*:964). Ainsi en est-il de Clara dans *Gribiche* qui murmure en entrant dans sa loge: « Ah! sortez-moi de là, je vais claquer... » (*Gri*:1319) la température étant trop élevée et l'air irrespirable.

La description de l'espace par Colette est étouffante et aliénante. Tout se passe comme si les héroïnes étaient continuellement confrontées à des situations extrêmes et jamais placées dans des zones médianes: « nous sommes sûrs de tousser dans les loges, parce que le calorifère neuf chauffera trop ou parce qu'il ne chauffera pas assez. » (*Env*:952); la place désignée aux héroïnes apparaît problématique parce que jamais définie en un lieu central que représente la norme: les héroïnes sont exposées à un inconfort physique démesuré qui nous semble corrélatif à la place sociale imposée à la féminité et au fait d'être perçue comme l'Autre: tel que l'indique Marc Préjean, il existe « [...] une relation indissociable entre le corps-physique-biologique et le corps-social-symbolique, relation que l'on peut identifier comme un *recouvrement* du premier par le second.⁴³ » Ce sont ces conditions de survie que met véritablement en scène Colette et particulièrement lorsqu'elle écrit, en parlant de la caissière d'un music-hall: « Les chiens de garde, dans leur niche qui tourne le dos au vent d'ouest, sont mieux logés qu'elle. Elle gîte [...] sous l'escalier [...] dans un creux humide, et son petit bureau de bois blanc râpé la défend seul contre le brutal courant d'air [...] » (*Env*:993). Malgré ces situations misérables où les héroïnes sont soumises à des

⁴³ Marc Préjean, *Sexe et pouvoir: la construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 28.

températures radicales, le spectacle doit avoir lieu et le public « ne verra rien de ce qu'il doit ignorer.» (*Env*:964). C'est dans l'écriture fictionnelle de Colette que déferle la mise au jour des illusions qui conditionnent l'univers du music-hall parisien de la dite Belle Époque que l'historien Dominique Lejeune nomme aussi « le mythe de 1900 »: dans son ouvrage⁴⁴ sur le sujet, Lejeune explique en effet que l'expression Belle Époque,

apparue spontanément dans la population, en 1919-1920, [...] naîtra [...] du regret de la stabilité et de la comparaison avec les conditions de vie faites aux Français dans l'après-guerre. Mais elle aura aussi pour fonction de créer une « légende dorée » enjolivant notablement la réalité historique [...].⁴⁵

À propos de la situation féminine, l'étude de Lejeune révèle que le statut légal et politique des femmes est inférieur à celui des hommes et conclut: « il est évident que la société est compartimentée en groupes sociaux: n'est-il pas insuffisant de parler de la Femme, comme si elle était un personnage unique, sans nuances? [...] Globalement [...] les femmes sont les grandes victimes du système.⁴⁶» Ce contexte d'exploitation est inscrit dans les textes de notre corpus, c'est-à-dire que les héroïnes colettiennes subissent la domination; toutefois, bien que victimisées, elles témoignent d'une force exceptionnelle que nous étudierons au troisième chapitre.

1.5.4 Fatigue des héroïnes

L'expérience de Colette au music-hall l'amena à faire des tournées, notamment au printemps 1909 où elle joua dans trente-deux villes en trente-deux jours⁴⁷; sans négliger l'aspect résolument créatif de ses écrits, un parallèle important surgit entre les faits autobiographiques et la fiction: en effet, la narratrice du texte *L'affamé* relève

⁴⁴ Dominique Lejeune, *La France de la Belle Époque, 1896-1914*, Paris, Éd. A. Colin, 1997, 191 p.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 177 et 126.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 110 et 118.

⁴⁷ Judith Thurman, *op. cit.*, p. 223. Thurman écrit: « Le terme de « vagabonde » prend tout son sens quand on sait qu'au printemps 1909 Colette joue dans 32 villes en 32 jours.»

et décrit la dureté de la tournée à laquelle elle prend part et qui consiste à travailler dans « trente-trois villes en trente-trois jours. » (*Env*:964). Ces indications permettent de reconnaître l'une des faces de la relation de sexage relative au monde du travail qui vise l'appropriation temporelle de la classe des femmes: en se penchant sur les textes du corpus l'on discerne, de fait, les marques de fatigue voire de surmenage inscrites sur le visage et sur le corps des personnages. Les récits montrent l'accaparement du temps des héroïnes, enrôlées à leur emploi, parce que les directeurs des music-halls les privent d'horaire fixe pour les répétitions, coordonnent avec rigueur les tournées et exigent des heures de travail gratuites arguant que c'est « pour l'honneur de la maison » (*Env*:984). Ainsi, les répétitions se prolongent jusqu'à neuf heures du matin « l'aube des gens qui se couchent tard » (*Env*:954), les nuits de tournées obligent souvent à dormir dans les trains, à se lever rapidement en pleine nuit, à changer « de music-hall, de loge, d'hôtel, de chambre, avec une indifférence de soldats en manœuvres » (*Vag*:930) dit Renée de *La Vagabonde*, titre illustrant d'ailleurs la grande mobilité de l'artiste qui songe: « on se couche - est-ce la peine?- et on repart. » (*Vag*:930). Épuisée, la narratrice du texte *On arrive, on répète* calcule mentalement les dix heures qui la séparent du moment où elle pourra dormir (*Env*:952). Accaparée par son métier, Bastienne doit courir de la scène où elle exécute des numéros de danse, à sa loge pour allaiter sa fille (*Env*:985). L'une des assises du travail démystificateur de Colette cerne le surmenage caractérisant les héroïnes de music-hall qui maigrissent de fatigue mais ne se plaignent jamais, « l'orgueil avant tout », révèle Renée (*Vag*:930). Le 9 avril 1910, Sido écrit une lettre à Colette et l'extrait qui suit apporte un éclairage différent quant aux conditions de travail opérantes au music-hall:

Tu vois, n'est-ce pas, [...] que tu es fatiguée, [...] par l'effort qu'exige le labeur que tu as entrepris. Je te l'ai dit, mon pauvre chéri, que ce travail pourrait être plus fort que ton courage. Il faudrait un jour de repos entre deux représentations.⁴⁸

⁴⁸ Colette, *Sido: lettres à sa fille*, Paris, Éd. Des femmes, 1984, p. 353.

La corporéisation des héroïnes colettiennes est ostensiblement empreinte des tourments qui corroborent l'appropriation temporelle. Parce qu'elles sont absorbées par leur travail, la visibilité du visage des héroïnes esquisse les traits de l'épuisement et autour du regard féminin, des variations se dessinent, configurant le surmenage qui afflige les personnages. Veillant à imager les malheurs que dissimule l'univers du music-hall, Colette décrit la matérialité visuelle de ses héroïnes: ce sont les bourrelets roses sous les yeux de Bastienne (*Env:954*), les paupières molles et jaunes, gonflées de deux poches lymphatiques du *Laissé-pour-compte* (*Env:1010*), les deux ombres tristes sous les yeux de la narratrice de *La halte* (*Env:950*) tout comme le fier regard qui s'éteint de la chienne Cora qui participe à des numéros de dressage (*Env:1000*).

Dans la même veine, les bâillements « à mourir » (*Env:984*), la pâleur du teint (*Env:949*) de même que l'état de torpeur qui pétrifie les personnages dans des postures assises ou couchées sont des éléments clés qui questionnent l'exploitation de la main-d'œuvre féminine au music-hall: le corps textuel donne à voir une duègne fatiguée qui propose de s'asseoir parce que « les jambes [lui] rentrent » (*Env:950*), une petite Maud qui tente de se reposer debout (*Env:973*), un *Laissé-pour-compte* qui « danse en somnambule » (*Env:1005*).

Parallèlement, la narratrice du texte *La halte* (*Env:950*) évoque la douleur concentrée dans ses pieds parce qu'ils sont « chaussés dix-huit heures par jour... », validant ainsi plus précisément le point de vue de Colette Guillaumin qui discerne la relation de sexe par l'appropriation matérielle du corps féminin: « Le corps est un réservoir de force de travail, et c'est en tant que tel qu'il est approprié.⁴⁹ » Dans une lettre à Léon Hamel le 10 décembre 1908, Colette écrit: « Cher ami, je vous ai envoyé une carte postale écrite sous l'empire de l'ahurissement, de la faim et de la fatigue. Elle a pu vous sembler incohérente, ce bout de lettre ne le sera guère moins. [...] On

⁴⁹ Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes éditions, 1992, p. 18.

répète pendant toute la journée sans sourciller, le matin, l'après-midi, le soir [...].⁵⁰» La femme est le produit du travail de l'homme, c'est-à-dire qu'elle répond aux standards de la fabrication du corps féminin; mais aussi elle produit du travail conformément à cette même structure de domination patriarcale en place depuis des millénaires. À l'avant-scène, le corps sexuel-textuel des héroïnes s'accorde avec les attentes préférentielles du public et recycle tour à tour les désirs du groupe dominant. Mais Colette fait voler en éclats cette surface qui est l'univers des apparences pour approfondir le côté sombre et obscur du music-hall: l'envers, c'est la misère des artistes obligées de « renouveler sans cesse ce trésor d'énergie que réclame la vie des errants.» (*Vag*:883).

1.5.5 Fragilisation de la santé et blessures des héroïnes

Dans son ouvrage consacré au music-hall, Jacques Charles qui fut directeur notamment de l'Olympia soutient que le métier d'artiste féminine est très exigeant et spécialement pour les danseuses puisque nécessitant « un entraînement sévère quotidien pour pouvoir tenir le coup⁵¹ » et l'auteur admet que plusieurs artistes meurent prématurément. Dans ses récits, Colette avait auparavant indiqué la fragilisation de la santé des artistes liée à l'exercice de leur métier, tout comme les rouages du rapport de pouvoir entre les employeurs et elles. Ne disposant d'aucune protection sociale, susceptibles d'être congédiées lorsqu'elles sont souffrantes, le traitement réservé aux héroïnes des récits dépend assurément de l'emprise des dirigeants des music-halls comme de la société patriarcale plus globalement. Au corps « naturel » des héroïnes se greffent les traces de la domination qu'elles subissent et qui consistent en des blessures et souffrances directement ou indirectement liées à leur travail au music-hall, dont nous présenterons ici quelques exemples.

⁵⁰ Colette, *Lettres de la Vagabonde*, p. 21, lettre citée par Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette: sa vie et son art*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1964, p. 77.

Les coulisses sont le théâtre de plusieurs tragédies et, se référant rétrospectivement à ses récits sur le music-hall (*MH, Vag, Env, Mit*) correspondant à ses débuts en tant que mime, Colette écrit dans *Gribiche* en 1937: « Tout n’y était pas joie, tout n’y était pas si pur que je l’ai décrit. » (*Gri:1321*). La dialectique à l’œuvre dans l’ensemble des textes du corpus déjoue les faux-semblants: en effet, dans *L’ouvroir* (*Env:959*) l’auteure nous présente la petite Wilson de retour à sa loge qui, retirant son chapeau, dévoile sous ses cheveux dorés « une cicatrice mal fermée » qui lui élance dans la tête. (*Env:960*). Nous apprenons que la plaie de Wilson est une séquelle de l’accident où elle reçut un décor de théâtre sur sa tête: la réaction des directeurs fut apparemment de lui donner un jour de congé - en fait elle dut en passer huit à récupérer -, une compresse d’eau froide et de l’éther à deux sous, plutôt que de lui offrir un rendez-vous chez le médecin qui aurait coûté cent sous. À l’instar de ce texte, *Fin de route* relance, par la voix de son héroïne qui cache sa bronchite en allant « tousser dans les waters » (*Env:980*) pour éviter d’être congédiée, le questionnement relatif aux conditions d’emploi au music-hall comme la dualité entre ce qui est présenté en scène et la réalité sociale. L’héroïne, qui est rhumatisante et fiévreuse, en arrive à exprimer cyniquement: « On m’entertera pendant une tournée, et je ne serai pas la seule... » (*Env:980*); plus loin, lorsque le train dans lequel elle prend place s’arrête pour cause de grève, au bord des larmes, elle songe: « ce coup-là, je ne bouge plus, [...] j’aime mieux crever sur place! » (*Env:981*). Nous ne saurions passer sous le silence la Travailleuse qui porte un « maquillage définitif et calculé » (*Env:970*) et qui s’en explique ainsi: « Je peux me payer, là-dessous, d’être malade, d’avoir les yeux battus; c’est commode, ça déguise. » (*Env:971*). Tout comme Renée Néré dans *La Vagabonde*⁵², les héroïnes connaissent le prix de la santé et sont angoissées à l’idée de la perdre:

⁵¹ Jacques Charles, *Cent ans de music-hall*, Genève, Éd. Jeheber, 1956, p. 151.

⁵² Colette fait dire à Renée: « [...] à l’exemple de Margot, je me soigne, je me soucie de mon intestin, de ma gorge, de mon estomac, de ma peau, avec une sévérité un peu maniaque de propriétaire attaché à son bien... » Colette, *La Vagabonde*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. I, p. 847.

Pour Renée, qui doit être disponible à n'importe quel moment pour jouer son rôle de mime, être en bonne santé équivaut à gagner son pain quotidien. N'oublions pas que Renée, comme tous les autres acteurs de music-hall de l'époque, reçoit son salaire seulement quand elle travaille et rester au lit avec un rhume s'avère un luxe que peu peuvent se payer.⁵³

C'est sans doute dans *Gribiche* que s'articule plus spécifiquement la fragilité de l'état de santé des héroïnes de music-hall puisque le dénouement de ce récit laisse sous-entendre, quoique sans équivoque, la mort du personnage. Au rythme du récit, l'ensemble des mesures qui régissent le milieu du music-hall sont décrites: l'amende imposée à Gribiche par Monsieur Remondon pour cause de « déculottage dans l'escalier » (*Gri*:1323), vérification des loges par « ces messieurs de la commission d'incendie » (*Gri*:1322), absence de syndicat (*Gri*:1326), etc., mesures qui accentuent leur condition d'exploitées par rapport au système dominant mâle. La protagoniste Gribiche qui est enceinte de quatre mois et demi est encouragée par sa mère à prendre une décoction de plantes pour provoquer une fausse couche. Mais des coliques et des vertiges apparaissent suite à sa consommation de « tisanes » entraînant sa chute dans l'escalier du music-hall où elle travaille. Ramenée chez elle, Gribiche est soignée par sa mère qui lui administre de nouveau, et excessivement, le douteux remède et à la suite de quoi surviennent fièvre, toux et hémorragies desquelles surgit la mort. La fragilisation de la santé puis le décès de Gribiche nous semblent découler de plusieurs conjonctures. Il est vrai que Mme Saure cette « femme-aux-tisanes [...] n'y a pas été avec le dos de la cuiller pour sa fille » (*Gri*:1339), c'est-à-dire qu'en lui administrant une surdose de solution artisanale, Mme Saure la tue involontairement. Dans sa préface à *Gribiche*, Françoise Gomez-Thomé rappelle à ce propos que le nom « Saure » signifie « monstre » en grec⁵⁴. Mais ce sont aussi les conditions sociales: sous-paiement de la majorité des artistes de music-hall, interdiction de l'avortement, (le droit à l'avortement sera une conquête féministe des années 1970) qui déterminent

⁵³ Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, Éd. L'Harmattan, 2002, p. 55.

⁵⁴ Colette, *Gribiche*, Paris, Éd. Les classiques d'aujourd'hui, 1998, p. 17.

le décès de la jeune héroïne; celui-ci est entouré d'un mystère qui rappelle « le conte macabre à la Edgar Poe⁵⁵», tel que l'indique Françoise Gomez-Thomé dans sa préface au texte. De l'agonie de la petite Gribiche, Colette ne dit rien, laisse un vide, un blanc:

les blancs que l'on appelle des espaces blancs sont en fait tellement remplis de pensées, de mots, de sensations, d'hésitations, [...] qu'on ne peut traduire tout cela que par une tautologie c'est-à-dire par un autre blanc, celui-là visuel. C'est dans le blanc que quiconque écrit, tremble, meurt et renaît.⁵⁶

La mort de Gribiche nous est donc donnée à imaginer mais non son regard éteint, « pupille fixe sous un grand sourcil terrifié.» (*Gri*:1342).

1.5.6 Tristesse des héroïnes

En étudiant la corporéisation des héroïnes qui est décrite dans l'envers du music-hall -loges, répétitions, et plus largement dans leur vie privée-, ce sont les souffrances physiques subies qui s'imposent à nous, générées principalement par de mauvaises conditions d'emploi. Si les tourments physiques sont indéniablement pénibles à supporter comme le montrent périodiquement nos récits, s'ils sont évidemment implicites dans la tristesse des héroïnes, les larmes versées sont suscitées par des situations périphériques au music-hall. Nombreuses en effet sont les héroïnes dont les larmes témoignent de leur sensibilité et de leur douleur morale. Ainsi, il est vrai que les misères physiques permettent de concevoir le sourire exprimé à la scène comme une composition factice et momentanée du visage: les malheurs qui se perçoivent hors de la scène (maladie, fatigue, sous-alimentation, etc.) rendent effectivement difficilement concevable une affirmation « naturelle » de la joie. Comme l'indique Graciela Conte-Stirling: « [...] le travail [au music-hall] exige un

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶ Nicole Brossard, *Journal intime*, Montréal, Éd. Les Herbes rouges, 1984, p. 51, extrait cité par Carmen Boustani, *op. cit.*, p. 198.

semblant de bonheur, la joie de vivre inventée.⁵⁷» Mais quelles sont les raisons qui provoquent l'apparition des larmes sur le visage des héroïnes et comment s'exprime leur peine? Les causes relatives à l'apparition des larmes sur le visage des héroïnes sont distinctes: déception amoureuse de Glory «qui pleure humblement sur son maquillage» (*Env*:970), sanglots d'émotivité du Laissé-pour-compte devant une scène admirablement jouée par le mime Brague lors d'une répétition (*Env*:1008). Renée est mélancolique dès le début du récit et, se regardant dans un miroir, elle s'interroge sur elle-même sous forme de dédoublement:

« Est-ce toi qui es là, toute seule, sous ce plafond bourdonnant que les pieds des danseurs émeuvent comme le plancher d'un moulin actif? Pourquoi es-tu là, toute seule? et pourquoi pas ailleurs... » [...] C'est pourtant bien moi qui suis là, masquée de rouge-mauve, les yeux cernés d'un halo de bleu gras qui commence à fondre... Vais-je attendre que le reste du visage aussi se délaie? S'il n'allait demeurer, de tout mon reflet, qu'une coulure teintée collée à la glace comme une longue larme boueuse?... (*Vag*:815-816).

Mais c'est lorsque Margot détaille le visage de Renée et lui dit qu'elle a vieilli que l'héroïne extériorise sa douleur par «un flot de larmes»: amoureuse de Maxime, Renée dit à son amie Margot: «J'ai tant besoin d'être jolie, d'être jeune, d'être heureuse...» (*Vag*:890-891); de même, la séparation d'avec Maxime parce qu'elle doit partir en tournée, suscite des larmes sur le visage de Renée qui craint la solitude (*Vag*:904): cependant, l'équilibre se rétablit à la fin du récit lorsque Renée parvient à se libérer de Maxime et retrouve sa liberté. La protagoniste Mitsou éprouve du chagrin lorsque survient la mésentente avec l'Homme Bien (*Mit*:1347), et au déjeuner avec son amie Petite-Chose: celle-ci mentionne son intérêt pour le lieutenant bleu et elle a son adresse que Mitsou aimerait obtenir pour lui écrire (*Mit*:1354). Dans *Gribiche*, la jeune héroïne pleure avec exubérance lorsqu'elle comprend que Miss Ourika est morte des suites d'un avortement improvisé (*Gri*:1335). À partir de ces quelques exemples, nous voyons que les souffrances physiques (fatigue, sous-

⁵⁷ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 55.

alimentation, dépression, etc.) ne sont pas directement inhérentes aux larmes qui apparaissent sur le visage des héroïnes: les larmes sont dues à un état de tristesse intériorisée.

Dans *Soleil noir*, Julia Kristeva analyse la dépression et la mélancolie en montrant qu'une blessure -rupture amoureuse, maladie, etc.- constitue « le déclic, facilement repérable⁵⁸ » du désespoir d'un individu car cette blessure est souvent révélatrice d'une perte ancestrale beaucoup plus importante que la dépression remue et met au jour. Autrement dit, la tristesse qui s'actualise *maintenant* chez le sujet est la part visible de la douleur et lui fait revivre un deuil inaccompli, irrésolu, dont il n'a pu autrefois se libérer à travers un compromis psychique satisfaisant et réconciliateur:

L'humeur « tristesse » déclenchée par une excitation, tension ou conflit énergétique dans un organisme psychosomatique, n'est pas une réponse *spécifique* à un déclencheur (je ne suis pas triste comme réponse ou signe à X et seulement à X). L'humeur est un « transfert généralisé » (E. Jacobson) [...].⁵⁹

Kristeva soutient que la liquidation de la souffrance advient par sa verbalisation, c'est-à-dire lorsqu'elle est reconnue, nommée et examinée dans le cadre de la cure analytique, jusqu'à ce que son emprise se dissolve peu à peu pour laisser place en quelque sorte à un sentiment d'indifférence face à celle-ci. Le domaine artistique offre une avenue de choix pour la résorption du conflit par la possibilité sublimatoire qu'il contient et dans lequel l'individu a mainmise sur la « Chose perdue » (p.109), selon la terminologie de Julia Kristeva qui conclut:

Lorsque nous avons pu traverser nos mélancolies au point de nous intéresser aux vies des signes, la beauté peut aussi nous saisir pour témoigner de quelqu'un qui a magnifiquement trouvé la voie royale par laquelle l'homme transcende la douleur d'être séparé: la voie de la parole donnée à la souffrance, jusqu'au cri, à la musique, au silence et au rire.⁶⁰

⁵⁸ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Éd. Gallimard, 1987, p. 13.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 111.

Dans la perspective freudienne qu'adopte Kristeva, le soleil noir qui accable de tristesse les artistes de music-hall est un langage qui communique une peine « actuelle » en lien avec un événement précis (tristesse de Renée Néré qui doit se séparer de Maxime parce qu'elle part en tournée) mais pouvant réactiver l'affect ressenti jadis à la *perte de l'objet* maternel: « [...] la tristesse serait le signal d'un moi primitif blessé,⁶¹ [...]» Dès lors, les souffrances des personnages (physiques et morales) amènent à reconsidérer la présentation de visages souriants et joyeux à la scène, simulacre que nous présente Colette: dans *Matinée*, la narratrice constate que, malgré une température d'été extrême et particulièrement suffocante au music-hall, « il y a [...], sur la scène, une femme qui, corsetée, [...] accomplit ce prodige de sourire, [...]» (*Env*:963). Dans *La Vagabonde*, ayant complété son numéro de danse, Renée disparaît et revient saluer d'un sourire circulaire (*Vag*:840). Dans le texte *Après minuit*, nous lisons que Maud « a appris à sourire d'un air vicieux » mais que, dans le privé, « c'est une petite « caf'conc' » comme beaucoup d'autres, surmenée, [...] tourmentée par la faim, le sommeil, l'inquiétude du lendemain... » (*Env*:972-973). Dans ces extraits, transparait le caractère affecté et artificieux du sourire. La simulation du sourire des héroïnes de music-hall s'explique par le travail qu'elles exercent où il est essentiel de nouer une relation de séduction avec l'auditoire composé d'hommes. Les héroïnes de music-hall doivent répondre au standard du visage souriant à la scène (qui s'avère faux) et les cinq textes regorgent d'exemples qui démasquent ce stéréotype.

Or, le sourire féminin a été souvent analysé par les théoriciens et théoriciennes féministes. Colette Guillaumin analyse le sourire en tant que signe spécifique de la soumission et de la séduction féminine. Un sourire peut aussi être une valeur positive opposée à la tristesse: toutefois, ce trait de composition du visage est souvent interprété comme un symbole de disponibilité des femmes voire de leur bonheur à se

⁶¹ *Ibid.*, p. 21.

montrer disponibles, soutient Guillaumin. Le sourire façonné précisément selon les instances masculines, devient un réflexe, un trait d'automate, conclut-elle⁶². Luce Irigaray analyse aussi l'imbrication du requis et du réflexe: « Dans cette mascarade de la féminité, la femme se perd, et s'y perd à force d'en jouer.⁶³ » Simone de Beauvoir⁶⁴ souligne que l'on a appris aux femmes à surestimer la valeur de leur sourire, oubliant de leur dire que *toutes* les femmes souriaient. Plusieurs études ont permis de préciser la valeur du sourire selon le paramètre des sexes: A. Mehrabian (1971) et S. Firestone (1972) ont observé que les femmes sourient plus fréquemment que les hommes et l'analyse de N.M. Henley (1977) conclut que les hommes et les femmes sourient différemment. Ces indications sont empruntées au livre de Marc Préjean qui cite Frieze (1978) ainsi: « Parce qu'une femme qui ne sourit pas est considérée comme une déviante, un sourire de femme peut être « trompeur » en ne communiquant pas nécessairement ses véritables sentiments.⁶⁵ » Les récits de notre corpus mettent en lumière le caractère obligé et assimilé du sourire de l'artiste féminine qui répond à l'impératif exigé d'elle: « On attend d'elles [les femmes] qu'elles soient « féminines », [...] souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, [...].⁶⁶ » Tel est l'un des aspects du langage lié au culte de la féminité dans lequel est enfermé « le beau sexe »:

Le sourire, Hélène! Le sourire! [...] Tu n'as pas l'air de savoir que tu dances, mon enfant! [...].

L'ancienne danseuse enseigne en vain à Hélène qu'il faut, dents découvertes, remonter les coins de la bouche en cornes de croissant. (*Env*:971).

⁶² Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 88: « Le sourire, toujours accroché à nos lèvres, trait d'automate que nous émettons avec la moindre parole... et même sans la moindre. [...] Requis [...] il est devenu *un réflexe*. Acte réflexe qui rappelle à chaque instant à nous-mêmes, que nous devons nous incliner et acquiescer quelles que soient les circonstances; aux hommes, que nous sommes disponibles et « heureuses » de manifester cette disponibilité.»

⁶³ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 80.

⁶⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 508.

⁶⁵ Marc Préjean, *Sexe et pouvoir: la construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 127-128.

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 94.

Il faut donc envisager le sourire de l'héroïne de music-hall selon son caractère simulé puisqu'il est un enjeu déterminant dans le monde du spectacle, c'est-à-dire que toutes les artistes féminines se doivent d'être souriantes, il s'agit d'un masque nécessaire. L'extrait illustre aussi la mainmise du système patriarcal et de ses normes, car il y a une manière précise de présenter le sourire au music-hall; c'est ainsi que le visage de l'héroïne correspond aux attentes de l'auditoire masculin parce qu'il indique (du moins en apparence) le bonheur de l'artiste à se montrer disponible.

En somme, le sourire participe activement à la mise en scène de l'héroïne: d'une part il répond à des nécessités esthétiques comme l'extrait ci-haut nous l'a démontré, et d'autre part le sourire sert à dissimuler les douleurs physiques et morales des héroïnes liées notamment aux mauvaises conditions de travail. Ayant examiné les souffrances qui affligent les personnages, le caractère obligatoire du sourire se renforce et s'inscrit bel et bien dans la mascarade de la féminité et de la séduction.

1.6 Conclusion

Dans ce premier chapitre, nous avons mis en relief les souffrances des héroïnes de music-hall par une analyse de leur corps matérialisé dans l'écriture colettienne qui nous a permis de confronter certains stéréotypes de la féminité à la corporéisation naturelle des personnages. Ainsi, nous constatons, avec Elaine Harris, que Colette montre la femme telle qu'elle est, et non pas « selon les mythes courants de l'amour et de l'identité sexuelle⁶⁷»; Colette place ses héroïnes dans des expériences quotidiennes et, portant « une attention extrême au corps, [...] lorsqu'elle dénonce les conditions du travail féminin, c'est au corps souffrant que va sa sollicitude, [...]»⁶⁸. Arrachant ses héroïnes à la mascarade de la féminité, Colette les présente dans leur

⁶⁷ Elaine Harris, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1973, p. 221.

⁶⁸ Michèle Hecquet, « Colette: femmes au travail », *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 39.

humanité et les éclaire « des feux d'une éternelle vérité.⁶⁹» Le point de vue de Colette est singulier car, contrairement aux écrivains qui l'ont précédée qui « étudi[aient] du dehors -avec la supériorité détachée du spectateur- un milieu, un corps, un métier, Colette à aucun moment ne se soustrait du tableau.⁷⁰» Colette transpose son expérience au music-hall dans sa mise en fiction notamment sous les noms de Mme Loquette ou Colettevili, il s'agit d'une auto-référence:

Les circonstances et son talent ont placé Colette dans une situation exceptionnelle pour faire une étude de milieu, actrice de son personnage à l'envers, et personnage d'actrice à l'endroit, elle est à la fois juge et partie prenante.⁷¹

C'est sans épanchements que l'auteure décrit les conditions de survie auxquelles sont soumises les héroïnes et qui remettent en cause leur mystification sur la scène. Une double composition structure en effet le rapport des artistes au monde du travail dans lequel elles évoluent: vénération lorsqu'elles sont en représentation, déni de leurs besoins fondamentaux qui conditionne un contexte d'exploitation. À ce sujet, Michèle Sarde rappelle que « cette adulation officielle de la femme constitue un implacable moyen de domination.⁷²» Mystifier la féminité c'est l'enrober d'illusions et de mythes -miroirs des désirs masculins- qui donnent lieu à la vénération de la Femme. Or, « poser la Femme, c'est poser l'Autre absolu, sans réciprocité, refusant contre l'expérience qu'elle soit un sujet, un semblable.⁷³» Les appropriations économique, temporelle et spatiale qui entourent les héroïnes des récits, les constituent en objet: Marcelle Biolley-Godino ne soulignait-elle pas, en 1972, que le

⁶⁹ Germaine Beaumont et André Parinaud, *Colette par elle-même*, Paris, Éd. du Seuil, 1960, p. 28.

⁷⁰ Anne A. Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*, Paris, Éd. Lettres modernes Minard, 1968, p. 171.

⁷¹ Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 272.

⁷² *Ibid.*, p. 156.

⁷³ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. I, p. 396.

sens premier du mot « objet » fourni par les dictionnaires de l'époque, se définissait comme « tout ce qui est présenté à la *vue*⁷⁴»?

À partir de cette analyse sur les souffrances corporelles des héroïnes, nous en arrivons à considérer que le music-hall ne s'apparente ni au « temple de la femme » pas plus qu'à un « temple des arts »: le sort réservé aux artistes est plutôt lié à la misère, à la pauvreté et non à la bohème: dans les récits, la loge est décrite comme une prison et le music-hall comme une usine, amenuisant le caractère artistique de l'environnement. Le premier chapitre a fait ressortir le rapport de sexage appartenant au music-hall, il s'agissait d'approfondir les détresses corporelles des personnages pour saisir la portée et l'efficacité de l'écriture démystificatrice de Colette.

Le second chapitre propose une étude des états sociaux des héroïnes dont la période de la Belle Époque tient lieu de toile de fond. Reprenant notre postulat de départ qui interroge la déshumanisation des héroïnes par un procédé mystificateur et contraignant, nous montrerons, en nous référant à l'ouvrage de Nathalie Heinich⁷⁵, comment s'inscrit l'opprobre social qui entoure vraisemblablement le métier d'artiste de music-hall; il sera aussi question d'étudier la dissidence des héroïnes par rapport aux parcours identitaires glorifiés par le patriarcat -maternité au sein du mariage- pour enfin mettre à jour le questionnement de Colette sur l'instinct maternel et sur l'institution du mariage. Ce chapitre permettra de reconnaître, par comparaison entre le microcosme que représente le milieu du music-hall et la société plus largement, la variabilité des traces que laisse derrière elle la domination masculine.

⁷⁴ Marcelle Biolley-Godino, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Éd. Klincksieck, 1972, p. 17.

⁷⁵ Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1996, 397 p.

CHAPITRE II

DÉMYSTIFICATION DU STATUT SOCIAL DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL

2.1 Introduction

Les sociétés occidentales ont défini la féminité selon deux modèles successifs qui ont perduré jusque vers 1960. En effet, dès les temps anciens s'ordonne le principe de la domination du groupe féminin par le masculin, celui-ci étant entouré de valeurs positives alors que les femmes subissaient l'avalissement. Ce premier modèle socio-historique, qui perdura jusqu'au début du XIX^e siècle, Gilles Lipovetsky le nomme « la première femme ou la femme dépréciée.¹» Parallèlement, naquit un autre archétype de la féminité qui prit racine dans le second Moyen Âge alors que les beautés de la Dame étaient encensées; les discours glorificateurs s'intensifièrent au fil des siècles pour atteindre leur sommet au XIX^e, donnant lieu à la sacralisation de la féminité selon les rôles d'épouse et de mère. La situation de « la deuxième femme ou la femme exaltée²» fut analysée par les théoriciennes féministes telles que Simone de Beauvoir, Luce Irigaray et Colette Guillaumin, comme étant l'ultime forme de la domination masculine. Certes, la classe féminine n'était plus entièrement déconsidérée mais cependant « la femme était subordonnée à l'homme, pensée par lui, définie par rapport à lui: elle n'était rien d'autre que ce que l'homme voulait qu'elle fût.³» Les héroïnes de notre corpus colettien évoluent dans ce courant idéologique précis qui glorifie l'Épouse et la Mère: toutefois, comme nous le verrons dans ce deuxième chapitre, Colette anticipe sur la post-modernité en accordant à ses personnages des destins pluriels qui remettent en cause le canon de la féminité fixé

¹ Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1997, p. 232.

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Ibid.*, p. 236.

par le patriarcat à la maternité dans l'union maritale. La montée du féminisme dans les années 1960 et 1970 a apporté un souffle libérateur où l'on a vu apparaître en Occident « la troisième femme ou la femme indéterminée.⁴ » Des changements radicaux (contraception et droit à l'avortement, « démariage », célibat, accès aux études et au travail salarié, etc.) ont dissous la rigidité du tracé social jusqu'alors attribué à la classe des femmes: « Aux rôles exclusifs ont succédé les orientations préférentielles, les choix libres des acteurs, l'ouverture des opportunités⁵ »: ce sont désormais des voies multiples qui sillonnent le paysage social auquel les femmes ont massivement et librement accès pour la toute première fois dans l'Histoire de l'humanité, bien qu'il y ait toujours eu des exceptions à la règle cependant.

Dans le premier chapitre du mémoire, nous avons analysé la corporéisation des héroïnes de music-hall par l'étude de certaines souffrances physiques auxquelles elles font face et qui renversent plusieurs stéréotypes de la féminité: nous avons vu comment Colette opère une dévitalisation de la femme idéalisée en mettant en fiction des personnages dont le corps est décrit dans son aspect naturel, sans facticité, c'est-à-dire soustrait de la mascarade féminine. Nous avons aussi démontré que les malheurs des héroïnes -sous-alimentation, surmenage, soumission aux températures excessives, etc.- découlent du rapport de pouvoir élaboré et exercé par le groupe masculin sur le compte des femmes: bref, tout se jouait sur l'investigation des *violences physiques* portées contre le corps des héroïnes de music-hall.

Le deuxième chapitre vise d'abord à montrer l'écart exceptionnel entre la variété des identités sociales que privilégie Colette pour ses héroïnes dans un contexte historique précis, et la Mystique⁶ que fabrique le patriarcat où une voie unique est

⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁶ Nous utiliserons le mot « Mystique » selon le sens que lui donne Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* lorsqu'elle traite des rôles d'épouse et de mère assignés aux femmes par les hommes afin de les maintenir dans un état d'oppression: « c'est seulement dans le mariage que la mère est

idéalisée, la maternité dans le mariage; cette restriction majeure des possibilités existentielles fait ici figure de *violence symbolique*⁷ contre les protagonistes. Fait remarquable, par sa mise en fiction d'héroïnes qui travaillent hors du foyer au music-hall, qui sont mères célibataires, divorcées et célibataires, Colette propose dans son écriture une configuration résolument moderne, celle de « la femme libre », modèle qui questionne la situation de « la femme exaltée » décrite par Gilles Lipovetsky et qui devance l'Histoire: ce faisant, l'auteure transgresse les valeurs ambiantes de la Belle Époque et nous verrons les répercussions conséquentes à ce détournement dans les récits.

Notre analyse, qui mettra en lumière la variabilité des rôles identitaires des héroïnes, permettra d'approfondir l'opération démystificatrice qui anime les textes colettiens. L'objet de notre étude sera donc de mesurer l'espace des possibles offert aux personnages féminins chez Colette en considérant la structure sociale française de l'époque dont les standards sont particulièrement oppressifs pour les femmes: « parce que ni l'imaginaire ni le symbolique ne sont imperméables au réel, le système des états de femme est pris dans l'historicité [...]»⁸, précise Nathalie Heinich dans son ouvrage qui porte sur l'identité féminine dans la fiction occidentale. Suivant sa perspective, nous tiendrons compte du « travail qu'opère la fiction par rapport à la réalité [...]»⁹ dans l'analyse des configurations féminines des textes de notre corpus. En somme, dans cette première portion du chapitre, il s'agira de répertorier les différents statuts des héroïnes et de faire surgir un dialogue entre l'univers fictif que crée Colette et les conditions socio-historiques qui prévalent à la Belle Époque.

glorifiée, c'est-à-dire en tant qu'elle demeure subordonnée au mari.» Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 389.

⁷ Il s'agit d'un terme emprunté à Pierre Bourdieu dans *La domination masculine*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 54 où il précise que « violence symbolique » doit être saisie dans son opposition à réel, à effectif: « Prenant « symbolique » dans un de ses sens les plus communs, on suppose parfois que mettre l'accent sur la violence symbolique, c'est minimiser le rôle de la violence physique et (faire) oublier qu'il y a des femmes battues, violées, exploitées [...] »

⁸ Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1996, p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

Après avoir examiné les états sociaux qui caractérisent les héroïnes de music-hall, nous allons voir comment se cristallise, dans les récits, la remise en cause « d'une conformité aux idéaux convenus¹⁰ » en abordant le questionnement que pose Colette sur la maternité et sur l'institution du mariage: par la mise en scène d'héroïnes qui refusent de se marier et qui sont dépourvues de l'instinct maternel que leur confère à tort le patriarcat¹¹, l'auteure bouleverse avec éclat les idées préconçues: tel que le souligne Julia Kristeva, « ni l'impératif de la reproduction de l'espèce, ni celui de la stabilité sociale -tous deux garantis par le couple- ne guident la pensée de Colette. Rien qu'un constant souci d'affranchissement du sujet [...].¹² »

Dans ce deuxième chapitre, il s'agira donc de démontrer la diversité des représentations féminines à l'œuvre dans l'écriture de Colette et de voir comment l'auteure, par le biais de ses héroïnes, rejette les normes imposées par la société française de la Belle Époque: Colette interroge la mystification des femmes et privilégie l'implantation de nouvelles valeurs qui reposent sur le principe de la liberté humaine. Débutons l'analyse qui, dans un premier temps, porte sur les états identitaires des héroïnes chez Colette en étudiant le statut de travailleuse au music-hall auquel succéderont l'état de la mère célibataire, de la divorcée et de la célibataire sans enfants.

¹⁰ Michèle Hecquet, « Colette: femmes au travail », *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 44.

¹¹ Mona Ozouf, *Les mots des femmes*, Paris, Éd. A. Fayard, 1995, p. 262. Elle écrit: « Si les femmes semblent manifester des sentiments non conformes, la tiédeur du sentiment maternel par exemple, c'est qu'on leur a faussement prêté cette conformité. Si elles semblent s'évader des chemins traditionnels, c'est que la tradition a absurdement tracé pour elles des destinations qui ne répondaient pas à leur image authentique. »

¹² Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Paris, Éd. A. Fayard, 2002, p. 423.

2.2 Statuts identitaires des héroïnes de music-hall

2.2.1 L'état de travailleuse au music-hall

Au début du XX^e siècle, le travail féminin est un sujet de controverse et il est perçu négativement par la société française dont l'idéal collectif légitimait pour les femmes les rôles d'épouse et de mère. Différentes stratégies de restriction au marché de l'emploi sont effectives et visent à perpétuer la domination masculine. À ce titre, Anne A. Ketchum rapporte que « jusqu'en 1893, année du premier mariage de Colette, la femme employée ne recevait, à travail égal, que la moitié du salaire de l'homme; ce gain va droit à son mari, on ne lui en accordera la libre disposition qu'en 1907.¹³»

Dans ce contexte d'hostilité au travail féminin et qui favorise le cantonnement des femmes à la sphère privée, il y a lieu de s'interroger sur le statut d'artiste de music-hall que partage l'ensemble des héroïnes de nos récits. En effet, Colette met en fiction des personnages féminins qui non seulement sont placés à contre-courant des idéaux prescrits en travaillant hors du foyer mais qui, de surcroît, évoluent dans un milieu porteur de discrédit: à ce propos, Michèle Sarde¹⁴ indique qu'en utilisant leurs ressources physiques pour gagner leur pain, les artistes de music-hall sont assimilées à des prostituées par la société. Plusieurs fois marginalisées -en tant que femmes, en tant que travailleuses dans la sphère publique et en tant qu'artistes de music-hall-, très grande apparaît donc la distance séparant les héroïnes de la Mystique¹⁵ véhiculée à la Belle Époque.

¹³ Anne A. Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*, Paris, Éd. Lettres modernes Minard, 1968, p. 15.

¹⁴ Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 231.

¹⁵ Bien que les rôles d'épouse et de mère soient glorifiés par le patriarcat, ces fonctions impliquent un enfermement des femmes dans la sphère privée. Or, Simone de Beauvoir rappelle que « C'est par le

D'entrée de jeu, mentionnons les indications de Simone de Beauvoir¹⁶ qui situe la première apparition d'une femme sur une scène en 1545; elle précise aussi que naguère les comédiennes étaient maudites par l'Église. Dès lors, nous pressentons le caractère transgressif du statut d'artiste féminine de music-hall d'ailleurs clairement diffusé à travers plusieurs indications biographiques liées à l'expérience de Colette qui s'en trouve marginalisée. Effectivement, à ses débuts au music-hall en 1906, elle exprimait à Francis Jammes: « je ne vous écris plus parce que je me suis mise à faire du théâtre, et que cela [...] m'humilie à jamais à vos yeux.¹⁷ » Dans un article paru dans le magazine *Vogue* en 1932, Colette se rappelle ses débuts et confie: « Ainsi, je passai mime, et un peu danseuse, [...] et j'encourus, déjà, de sévères critiques: « Comment, vous qui... Vous que... [...] Vous vous affichez sur des tétraux qui...¹⁸ » Du reste, soulignons aussi les ennuis corrélatifs à l'obtention de la grand-croix de la Légion d'honneur pour Colette, que rapporte Jean Cocteau dans *Le Passé défini*, dû au fait qu'elle s'était produite dévêtue sur des scènes de music-hall¹⁹. Enfin, à la mort de l'auteure en 1954, l'Église catholique refusa « un enterrement religieux à celle qui était montée sur les planches [...].²⁰ » Ces quelques exemples suffisent pour confirmer que l'artiste féminine de music-hall apparaît, dans l'ordre social, « implicitement

travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle; [...]. » Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 597.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 179, t. II, p. 626.

¹⁷ Dernière lettre écrite par Colette à Francis Jammes, avril 1906, citée par Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette: sa vie et son art*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1964, p. 66.

¹⁸ Colette, citée par Lina Lachgar et Henri Veyrier, *Colette*, Paris, Éd. Henri Veyrier, 1983, p. 141.

¹⁹ Colette et André Parinaud, *Mes vérités: entretiens avec André Parinaud*, Paris, Éd. Écriture, 1996, p. 187-188. Les propos qui suivent sont rapportés par André Parinaud: « Dans *Le Passé défini*, Cocteau nous fait part de la confidence du président de la République, Vincent Auriol, qui, au cours d'un déjeuner, lui confie qu'il est impuissant à obtenir la grand-croix de la Légion d'honneur pour Colette, parce que les grands prêtres du prestige national jugent indécent qu'elle ait dansé nue sur une scène de music-hall. « Lors de son quatre-vingtième anniversaire, je lui rends visite et lui fais part -dit-il- des réticences officielles à son endroit. » Elle lui répondit: « J'ai pu paraître dévêtue, mais en tout cas, moins que les *girls* de maintenant. Je n'ai jamais rien fait qui fût immoral, à mon point de vue. Et puis j'étais très bien bâtie... »

²⁰ Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 460.

tolérée [mais] explicitement condamnée.²¹» Nous constatons l'aspect de scandale relié au music-hall.

Le travail d'artiste de music-hall est marqué par une réprobation que Colette met au grand jour. Les préjugés et la stigmatisation reliés au statut d'artiste constituent des violences symboliques qui rappellent la logique d'exclusion décrite par Élisabeth Badinter²² où le groupe masculin s'identifie au Bien et impute aux femmes le Mal: c'est ce qui advient dans *La Vagabonde* où Renée Néré est jugée par le public et par la société bourgeoise comme « [...] une femme de lettres qui a mal tourné. » (*Vag*:820). Dérégant de la morale patriarcale, les artistes de music-hall sont inévitablement perçus par la société en tant que femmes de « mauvaise vie ». Selon Badinter, la femme a longtemps été perçue « comme une menace de désordre et d'anarchie. Dans les cas extrêmes, elle peut être assimilée à Satan.²³ » Ainsi, dans *La Vagabonde*, Maxime fréquente les music-halls et il semble, du moins dans un premier temps, très libéral; mais lorsque sa relation avec Renée s'approfondit, nous apprenons qu'il n'aime pas son métier parce que celui-ci implique la dénudation corporelle de son amie (*Vag*:895) et une proximité physique avec des comédiens qui lui font finalement dire: « -Le diable l'emporte ton métier!... Ah! quand je t'aurai tout à fait à moi [...]. » (*Vag*:911).

Chose certaine, c'est par des cris que la mère de Maxime exprime son opposition lorsque celui-ci l'informe de son projet de mariage avec une artiste de music-hall (*Vag*:923). De la même façon, les propos tenus par Maxime à l'endroit de Renée, participent au mépris émis par la société patriarcale que celui-ci a intégré et qu'il énonce ainsi: « - [...] quitte ton métier et la tristesse miséreuse du milieu où tu vis, reviens parmi tes égaux... » (*Vag*:936), ce qui montre la perception négative du

²¹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 181.

²² Élisabeth Badinter, *L'Un est l'autre*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1986, p. 152.

²³ *Ibid.*, p. 104.

personnage masculin à l'égard des artistes de music-hall qu'il juge comme étant inférieurs.

Bien que centré autour d'un personnage masculin, le texte *L'affamé* dans le recueil *L'Envers...* (*Env:964*) est à son tour significatif de l'exclusion reliée au métier d'artiste; nous y apprenons que Gonzàlez a choisi de faire du théâtre et que cette orientation fut estimée comme un affront par son père qui l'a sanctionné en le maudissant. En revanche, le texte *La halte* cerne « l'hostile curiosité » (*Env:949*) des regards que jettent les citoyens d'une petite ville sur les comédiens en tournée, ce qui révolte une héroïne: « -Ils n'ont jamais rien vu, ceux-là! » (*Env:949*). En fait, ce sont des hommes qui dévisagent le groupe d'artistes d'une part à cause de leur statut social jugé négativement, mais aussi parce qu'ils sont fatigués, « laids, sans grâce et sans humilité » (*Env:949*), bref, les artistes ne correspondent pas aux idéaux de la beauté telle qu'elle est représentée, le soir, sur les scènes de music-hall.

Dans *La domination masculine*, Pierre Bourdieu spécifie que « être, quand il s'agit des femmes, c'est [...] être perçu, et perçu par l'œil masculin ou par un œil habité par des catégories masculines [...].²⁴ » En citant le sociologue, nous voulons démontrer que si la classe des hommes déprécie le statut d'artiste de music-hall, certaines représentantes du groupe féminin (telle la mère de Maxime) « appliquent des catégories construites du point de vue des dominants aux relations de domination, [...].²⁵ » Dans presque tous les textes à l'étude s'exposent, de façon plus ou moins décisive, des gestes, propos ou regards émis par des personnages féminins secondaires, qui manifestent une intolérance vis-à-vis du métier d'artiste; dans le texte *La caissière* du recueil *L'Envers...*, se trouve sur scène la petite Jady qui est applaudie par l'audience: simultanément, dans les coulisses, la caissière du music-hall commente l'action sous un angle critique:

²⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 136.

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

-Vous les entendez? C'est pour la petite Jady, tout ça. Elle a bien pris ici. C'est un genre évidemment, son genre à elle, qu'elle a...

La voix est prudente, aimable; à moi d'y deviner le blâme secret, un miséricordieux mépris pour toutes les choses et les créatures du music-hall... (Env:994).

Le mépris social assaille et altère le statut d'artiste, les atteintes s'intériorisent chez certaines héroïnes des récits: ainsi confinées dans une sorte d'auto-dépréciation donc, le mépris, précise Colette Guillaumin, « nous prive de l'estime de nous-mêmes [...]»²⁶ Cette incorporation des jugements collectifs se cristallise dans le roman *Mitsou*, où celle-ci déclare au lieutenant bleu:

Les amies femmes, ce n'est pas bien commode [...]. On tombe sur des déchaînées qui n'ont de respect pour rien. [...]. J'en sais qui se sont mises dactylos depuis la guerre ou téléphonistes dans des administrations, mais celles-là nous traitent plus bas que terre. [...]. On en arrive vite à vivre pas mal seule [...]. Je ne suis rien du tout d'extraordinaire, je vous assure. [...]. Allez, nous savons presque toutes très bien à quoi nous en tenir, au music-hall, avec notre air de nous en croire. [...] ne cherchez donc pas Mitsou plus loin que vous l'avez vue. [...] je n'ai inventé ni la poudre ni la houpette, comme on dit. (Mit:1360).

En nous référant à Michèle Sarde²⁷, nous avons vu que la société patriarcale considère les artistes féminines comme des prostituées: or, Colette met certes en fiction l'exhibition de la nudité féminine caractéristique du music-hall mais, parmi les cinq textes à l'étude, seules quelques héroïnes exercent le commerce sexuel, souvent d'ailleurs pour pallier des nécessités existentielles: se nourrir, se vêtir, se loger, etc. À ce titre, *L'Envers...* en donne une démonstration déterminante: en effet, des clients « suivent et sollicitent dans les rues désertes, après minuit, les petites figurantes, blanches d'anémie, qui gagnent au théâtre trois francs trente-trois par jour. « Naturellement qu'il faut vivre, songe le Laissé-pour-compte [...]» » (Env:1011). Au fond, cet extrait met en relief le rapport de forces entre les hommes et les femmes, c'est-à-dire qu'en s'octroyant la fonction référentielle et en posant les femmes dans

²⁶ Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes éditions, 1992, p. 96.

²⁷ Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 231.

l'altérité, le sous-paiement de la classe féminine devient légitimé et autorise à faire d'elles « des outils, des instruments de la survie ou du luxe de la classe dominante, les hommes.²⁸» De la même façon, Simone de Beauvoir croit que la femme « est vouée à la galanterie du fait que ses salaires sont minimes tandis que le standard de vie que la société exige d'elle est très haut. [...]. Elle se fera donc aider: c'est ce qu'escompte cyniquement l'employeur qui lui alloue un salaire de famine²⁹», écrit-elle. Sans doute, Mitsou semble faire figure d'exception car étant la vedette d'une revue, sa survie matérielle apparaît assurée, du moins à court terme puisque l'héroïne a vingt-quatre ans et que le music-hall où elle travaille n'engage aucune femme de plus de vingt-cinq ans: la mise en récit nous révèle que Mitsou gagne 700 francs par mois et qu'elle en obtiendra 800 pour sa prochaine revue (*Mit*:1379). Malgré l'importance de sa rémunération, c'est précisément sa relation avec Pierre (brillant administrateur de deux sociétés), qui lui donne accès à un mode de vie éclatant dont elle ne pourrait disposer sans lui. Comme l'indique Michèle Hecquet, « pour Mitsou, [...] le métier d'actrice [...] est une mise en scène de soi-même, un appât destiné à séduire et retenir le riche protecteur, l'« ami sérieux », qui assurera le confort, voire le luxe.³⁰» En dernière instance, lorsque Mitsou se découvre très amoureuse du lieutenant bleu, elle est disposée à renoncer à son niveau de vie fastueux, à faire un autre métier, à apprendre des choses, à se changer en « ci ou en ça » (*Mit*:1385) bref, à devenir son illusion, ce qui est une autre forme d'aliénation dans l'amour. (*Mit*:1386). D'après Nathalie Heinich, les états de la prostitution sont variables et ils sont soumis à une gradation interne « selon une hiérarchie doublement déterminée par le nombre et par la qualité des partenaires [...]»³¹; les situations respectives de Mitsou et du Laissé-pour-compte coïncident donc avec les propos de Heinich, qui souligne cependant une

²⁸ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 99.

²⁹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 599.

³⁰ Michèle Hecquet, *op. cit.*, p. 38.

³¹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 238.

constante à ces différents états de la prostitution: celle « [...] d'être objet de mépris et d'exclusion hors de la bonne société, voire de la société tout court [...].³²»

Du point de vue stylistique, Colette met en évidence le travestissement des noms de ses héroïnes et des lieux où se déroule l'action, elle les couvre du voile de l'anonymat, procédé littéraire qui, par inférence, indique entre autres aux lecteurs l'importance de l'exclusion sociale inhérente au métier: ainsi, nous lisons dans *L'Envers...*: « Vers onze heures, nous arrivons à X..., une grande ville [...]. Nous étrennons un music-hall nouveau, qui s'appelle l'Atlantic, ou le Gigantic, ou l'Olympic, [...]» (*Env*:951-952). De la même manière, l'énonciation de Colette en Colettevili narratrice affirme dans *Gribiche*: « Je ne désignerai pas d'une façon précise le music-hall où je jouais, entre 1905 et 1910, un sketch dans une revue. [...]» (*Gri*:1318). Le caractère dissimulateur de l'écriture ne permet-il pas de mettre en lumière l'exil social des artistes, placées en marge de la vie? Au demeurant, au-delà de la mise en lumière de l'ostracisme caractérisant la profession d'artiste, le projet littéraire de Colette vise l'expulsion des préjugés; l'une des stratégies élaborées est de démontrer combien ceux-ci sont injustifiés: car en fait, Colette, à l'instar de ses personnages, « monte sur la scène pour des raisons d'abord matérielles³³», précise Michèle Sarde qui indique aussi:

[...] quel choix la société laissait-elle à la femme pauvre? «Que voulez-vous que je fasse», demande Renée Néré, femme de lettres dont le mari subtilisa lui aussi autrefois les droits d'auteur, «de la couture, de la dactylographie ou le trottoir? Le music-hall, c'est le métier de ceux qui n'en ont appris aucun.»³⁴

Le travail de dissolution des préjugés se configure également dans l'alternance du mépris avoisinant le travail d'artiste et de l'illustration de l'auditoire masculin qui accueille une danseuse nue avec des salves d'applaudissements (*Env*:1013), ou qui

³² *Ibid.*, p. 238.

³³ Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 261.

³⁴ *Ibid.*, p. 231, Michèle Sarde citant *La Vagabonde*.

félicite les artistes par des bravos et des cris (*Vag*:817): ce paradoxe étant mis en évidence, une perspective nouvelle advient qui est la remise en cause de l'image de la dépravation qui persécute les héroïnes de même que la condamnation qui gravite autour d'un métier requérant la présence de spectateurs. Ainsi Colette fait-elle dire à Renée: « Les artistes [...]. Qu'ils sont mal connus, et décriés, et peu compris! » (*Vag*:833), ce qui met en lumière l'injustice dont ils sont victimes. Dévoilement et suppression des préjugés, telle est donc l'entreprise littéraire de Colette qui fabrique avec finesse la réinsertion de ses artistes de music-hall dans le corps social.

« Ma mère, [...] par deux fois, [...] prit à son service des filles mères et ne leur tint pas d'autres discours que: « Enlevez donc votre corset, ma fille. » Courte morale? Mon petit pays la jugeait courte, cette morale trop haute pour lui.» Colette, *Aventures quotidiennes*, p. 476.

2.2.2 L'état de fille-mère

Dans la société traditionnelle, le terme fille-mère constitue un état identitaire féminin qui exprime la maternité mais précisément selon un mode d'illégitimité, soit hors du sacrement du mariage. Aujourd'hui disparu du langage courant et remplacé par mère célibataire, le terme fille-mère comportait une charge extrêmement lourde: pour comprendre l'importance du poids social que devait porter la fille-mère, il faut remettre en évidence le concept de l'idéologie patriarcale, très justement défini par Élisabeth Badinter: « Le patriarcat ne désigne pas seulement une forme de famille fondée sur la parenté masculine et la puissance paternelle. Le terme désigne aussi toute structure sociale qui prend sa source dans le pouvoir du père.³⁵ » Ainsi, dans la société traditionnelle, la maternité est valorisée et respectée à condition qu'elle soit institutionnalisée, autrement dit que la femme soit subordonnée à un homme par le mariage, et à la société masculine qui a institué cette norme. Ce qui rend problématique la situation de la fille-mère, ce qui fait d'elle un être dit immoral, c'est

son libre accès à la sexualité, c'est en somme son infidélité au code patriarcal, mis en relief puis concrétisée par sa maternité. L'état de fille-mère doit être compris comme un outrage rigoureusement sanctionné: dans *Le Deuxième sexe* publié en 1949, Simone de Beauvoir écrivait que « la maternité illégitime est encore une tare si affreuse que beaucoup préfèrent le suicide ou l'infanticide à l'état de fille-mère.³⁶ » Les comportements sexuels féminins outrepassant les limites qui ceignent la « Mystique³⁷ », vont donc nécessairement de pair avec des corrections dirigées vers la mère « fautive » et vers l'enfant: pour la mère, elles se traduisent entre autres par la turpitude, la répudiation, la misère économique, et l'enfant né de père inconnu est qualifié de « bâtard ». Ce destin séculaire entre en résonance avec la réflexion de Colette Guillaumin qui écrit: « si jamais pour notre propre compte nous osons avoir des enfants, ils sont l'objet d'un ostracisme. Bâtards, enfants sans père, c'est une des grandes injures dans notre société.³⁸ » Non seulement la classe féminine est-elle exclue de la vie culturelle mais son assignation dans la nature doit donc aussi être conforme à des conventions calculées.

Or, aussi transgressif qu'il puisse apparaître dans l'ordre social de la Belle Époque, l'état de fille-mère révèle le délaissement d'une femme par son séducteur comme la régence des conduites sexuelles selon une double mesure que résume Gilles Lipovetsky: « indulgence envers les frasques masculines, sévérité vis-à-vis de la liberté des femmes.³⁹ » Entrent alors en scène quelques-unes des héroïnes de music-

³⁵ Elisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 107.

³⁶ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 336.

³⁷ Dans le sens que donne à ce mot Simone de Beauvoir lorsqu'elle écrit: « Elle [la femme] sait que la morale masculine est en ce qui la concerne une vaste mystification. L'homme lui assène pompeusement son code de vertu et d'honneur; mais en douce il l'invite à y désobéir: il escompte même cette désobéissance; sans elle, toute cette belle façade derrière laquelle il s'abrite s'effondrerait. » Beauvoir écrit aussi: « [...] la maternité n'est respectée que chez la femme mariée; la fille-mère demeure un objet de scandale et l'enfant est pour elle un lourd handicap. » *Ibid.*, t. II, p. 503 et p. 228.

³⁸ Colette Guillaumin, *op. cit.*, p. 229; Guillaumin cite Monique Witting, Gille Witting, Marcia Rothenburg et Margaret Stephenson, « Combat pour la libération de la femme », *L'Idiot international*, Paris, mai 1970.

³⁹ Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1997, p. 21.

hall que Colette définit en filles-mères: Bastienne (*Env:985*), l'accompagnatrice (*Env:990*) et Jady (*Env:993*) du recueil *L'Envers...*, Gribiche de la nouvelle éponyme, ainsi que quelques protagonistes fortunées auxquelles l'instance narrative s'attache brièvement dans *Music-Halls* (*MH:677*).

Au centre de ces textes, ressort une double réalité liée à la maternité illégitime: à cet égard, *Music-Halls* présente l'une des faces de cette dualité, il tranche des autres récits par sa mise en scène de quelques rares artistes dont le statut de filles-mères ne se caractérise pas par des conséquences tragiques, comme c'est le cas pour Bastienne, pour l'accompagnatrice, pour Jady et davantage pour Gribiche. Dans leur rapport à la maternité illégitime, les héroïnes du texte *Music-Halls* apparaissent favorisées et la narratrice nous indique les pistes qui déterminent leur avantage: la plus influente concerne la beauté singulière de ces héroïnes, beauté qui leur donne accès à un salaire remarquable si nous considérons la minceur de leurs rôles dans la revue ce qui, par conséquent, leur laisse beaucoup de disponibilité temporelle. De plus, ces héroïnes ont effectivement des enfants hors mariage mais elles partagent leur vie avec des hommes, et des hommes en vue: un auteur, un important commanditaire, etc. Dans ces conditions de richesse exceptionnelle, la maternité illégitime, bien que indistinctement englobée par le mépris qui touche les femmes de tous les paliers de la société, apparaît néanmoins comme une expérience qui peut être souhaitable telle qu'en témoigne la scène suivante:

Ici, comme à côté, l'enfant se porte beaucoup, légitime ou non. J'entends: « L'institutrice de Bébé »... « Mon petit Jacques qui est déjà un homme, ma chère! » L'une d'elles renchérit et avoue modestement quatre garçons. Ce sont des cris, des exclamations d'étonnement et d'envie... La jeune pondeuse, fraîche comme une pomme, se rengorge avec une moue d'enfant gâtée. (*MH: 680*).

C'est la symbiose de conjonctures particulières qui rend concevable le désir de procréer illégitimement, c'est-à-dire dans un contexte social qui le réprouve pour ces femmes. Il faut aussi noter que la réaction d'envie témoignée par les artistes à

l'endroit de « la jeune pondeuse » dans l'extrait cité, semble suscitée à la fois par le nombre d'enfants qu'elle a engendrés, mais peut-être surtout par le fait qu'il s'agit de garçons. Dans ce petit « groupe coquet » d'artistes privilégiées, la plus belle de toutes, au « regard bleu-mauve, d'une nuance [...] sûrement très coûteuse » précise la narratrice (MH:680), manifeste soudainement le désir d'enfanter et elle s'en explique ainsi:

« Il m'en faut un pour dans... dans quatorze mois. Ça me fera beaucoup de bien, il n'y a rien qui "dépure" le sang comme un accouchement. C'est un renouvellement complet, on a un teint, après!... J'ai des amies qui passent leur vie à se purger, à se droguer, à se coller des choses sur la figure... Moi, au lieu de ça, je me fais faire un enfant, c'est bien plus sain! » (Rigoureusement *sic!*) (MH:680).

L'ironie du propos met en évidence la banalisation de la maternité chez cette héroïne qui donne la vie dans une perspective d'apparente indifférence à l'enfant, car la motivation admise est d'ordre esthétique, consistant à améliorer son aspect physique. Radicalement opposée au niveau de vie des quelques filles-mères dépeintes dans *Music-Halls*, la situation d'extrême pauvreté de Gribiche ne lui permet pas même d'envisager de devenir une fille-mère et elle est contrainte d'interrompre sa grossesse en tentant un avortement qui se solde par sa mort. La maternité semble un sujet de distraction et elle est abordée avec insouciance et désinvolture par l'héroïne au « regard bleu-mauve » de *Music-Halls*: en outre, tel que l'indique Françoise Gomez-Thomé⁴⁰, les cocottes chic exhibent leurs enfants comme un signe apparent qui témoigne de leur train de vie éclatant. Toutefois, la venue d'un enfant constitue pour Gribiche un luxe qu'il lui est interdit de s'offrir, question à laquelle nous reviendrons.

À la différence des héroïnes du texte *Music-Halls* dont l'état de fille-mère est vécu de manière exclusive et particulière, les protagonistes Bastienne, l'accompagnatrice et Jady doivent résister à la rigueur des contrecoups qui frappent

⁴⁰ Colette, *Gribiche*, Paris, Éd. Les classiques d'aujourd'hui, 1998, p. 16.

leur état identitaire de fille-mère: elle se vit en effet tout autrement pour ces héroïnes qui doivent assumer seules leur survie et celle de leurs enfants, ce qui les oblige à travailler doublement. Dotées de salaires infiniment moindres que ceux de leurs consœurs, Bastienne, l'accompagnatrice et Jady sont contraintes de consacrer presque tout leur temps à leur métier; si les enfants des fortunées artistes de *Music-Halls* sont confiés à des institutrices lorsque leur mère travaille, le bébé naissant de Bastienne est placé dans le coin le plus chaud de la loge de sa mère, enveloppé dans « un compartiment de vieille malle [...] posé sur deux chaises. » (*Env*:986). Dans le même esprit, Jady est obligée de laisser seule sa petite fille durant des journées entières, ce qui fait dire à la narratrice: « j'imagine, dans un logis de faubourg, un bébé de deux ans, *raisonnable*, abandonné, enfermé, qui attend sagement que sa mère ait fini de danser... » (*Env*:995).

En plus du rejet social, des difficultés économiques et temporelles liées à l'état de fille-mère, une autre conséquence de la maternité illégitime est de donner « à l'homme un visage hostile⁴¹ », c'est-à-dire que la possibilité, voire le surgissement de cet état identitaire féminin, crée des peurs chez les héroïnes. L'analyse de Marc Préjean⁴² apporte une contribution significative sur cette question. Il soutient que dans leur rapport à l'autre sexe, les peurs des hommes et des femmes diffèrent fondamentalement dans la mesure où les craintes ressenties par les hommes à propos des femmes sont essentiellement issues de leur imaginaire; en ce sens, elles contrastent radicalement avec les craintes qu'éprouvent les femmes à l'endroit des hommes qui sont fondées sur des faits réels et expérimentés. Préjean indique:

⁴¹ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 167-168. Elle écrit: « Un enfant illégitime est dans la plupart des civilisations un tel handicap social et économique pour la femme non mariée [...]; un pareil risque constitue un frein sexuel assez puissant [...]. »

⁴² Marc Préjean, *Sexe et pouvoir: la construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, Éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 164.

Les peurs ressenties par les femmes sont les effets d'une série de pressions occasionnées par une relation de pouvoir lorsqu'il s'agit de force ou d'obligation. Les contraintes sont assorties de représailles ou de sanctions advenant le cas où les femmes ne répondent pas de la façon attendue aux pressions exercées sur elles, [...]. Les peurs qu'éprouvent les femmes sont relatives aux divers aspects de la vie sociale auxquels elles sont confrontées et ces peurs sont conditionnées par leur situation sociale. Ainsi, en ce qui concerne le travail, elles peuvent connaître la peur [...] de ne pas gagner suffisamment d'argent pour être indépendante, [...] et de n'avoir personne sur qui compter [...].⁴³

Les réflexions de Préjean s'accordent avec le texte *L'accompagnatrice* de *L'Envers...* où il y a mise en scène d'une héroïne qui, délaissée par son amant et mère d'un garçon, refuse désormais la présence d'un homme dans sa vie évoquant les peurs qu'il suscite chez elle. Exerçant un métier de « vieille femme » (*Env*:991) qui consiste à accompagner au piano les répétitions de danse d'artistes féminines, engagée par Mme Barucchi, tout porte à croire que les hommes sont définitivement écartés de l'existence de cette héroïne qui s'abrite avec son fils de cinq ans derrière son instrument de musique. Cette héroïne, l'accompagnatrice, révèle l'importance des sanctions liées à sa transgression de la morale patriarcale mais également le sentiment de peur qui en découle et qui l'amène à repousser le mariage: « J'ai déjà beaucoup écopé dans la vie. [...]. J'ai fait un peu la bête, dans mon jeune temps, mais j'en ai été si corrigée!... J'en suis restée craintive. [...]. Me marier? Oh! non, j'aurais peur, à présent... Je vous dis, je suis restée craintive... » (*Env*:991-992). En définitive, l'ensemble des responsabilités de la conduite sexuelle revient manifestement à elle seule, l'accompagnatrice, plutôt que d'être partagées et vécues avec son partenaire.

Avec son texte *Gribiche*, Colette fracasse la Mystique⁴⁴, elle sonde la question de l'avortement et « sera le premier écrivain femme à le faire⁴⁵» indique Françoise

⁴³ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁴ C'est-à-dire que l'avortement est contraire aux idéaux de la société patriarcale. Pourtant, comme l'indique Simone de Beauvoir: « Ceux-ci [les hommes] interdisent universellement l'avortement; mais ils l'acceptent singulièrement comme une solution commode; il leur est possible de se contredire avec un cynisme étourdi; mais la femme éprouve ces contradictions dans sa chair blessée; [...]. » Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 342.

Gomez-Thomé dans sa préface; ce sujet délicat constitue encore de nos jours un tabou dans l'ordre clérical notamment, ce qui fait écho à Jean Chalon qui écrivait en 1998: « Un de nos plus urgents problèmes, l'avortement, trouve sa place dans [...] *Gribiche* [...]. Les adversaires de la contraception légale pourraient méditer ces 50 pages dédiées aux horreurs de l'avortement clandestin et mortel!⁴⁶» En plus de s'opposer à l'idéal collectif par une grossesse hors mariage, la jeune héroïne Gribiche obéit à sa mère en portant atteinte à son fœtus par la consommation d'une substance abortive: l'écart est donc notable entre l'image de la Mère telle que la crée le patriarcat⁴⁷, et la mise au jour clairvoyante et lucide que propose Colette. Car dans une société qui condamne presque la moitié de sa population à l'indigence et qui conteste leur autonomie corporelle entre autres par le biais de lois, quelles possibilités s'offraient aux femmes? En 1949, Simone de Beauvoir écrivait que « l'avortement est aujourd'hui en France la seule voie ouverte à la femme qui ne veut pas mettre au monde des enfants condamnés à mourir de misère.⁴⁸» Nous ne pouvons enfin passer sous silence qu'il a fallu attendre 1975 pour que la liberté d'avorter soit officiellement acquise aux Françaises, rappelle Badinter⁴⁹. À partir de l'état identitaire de la fille-mère, sont soulevées les notions de libre procréation, de liberté sexuelle, de disponibilité et de libre usage des moyens contraceptifs, d'avortement, en somme d'autonomie corporelle.

Reprenant les propos de Marie-Christine Bellosta, Judith Thurman rapporte « qu'en décrivant ce qu'il y a de plus inadmissible, de plus atroce dans la condition féminine, Colette exprime un sentiment de « sororité » qui anticipe les générations à venir.⁵⁰» En effet, les mouvements féministes des années 1960 et 1970 ont forcé les

⁴⁵ Colette, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶ Jean Chalon, *Colette: l'éternelle apprentie*, Paris, Éd. Flammarion, 1998, p. 409.

⁴⁷ Mme Saure n'incarne pas « l'idéal de la mère » dont les qualités seraient la soumission, le dévouement, la bonté, la tendresse et la douceur.

⁴⁸ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 342-343.

⁴⁹ Elisabeth Badinter, *L'Un est l'autre*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1986, p. 228-229.

⁵⁰ Judith Thurman, *Secrets de la chair*, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 2002, p. 460-461.

gouvernements à modifier la législation, ce qui donna lieu à une véritable révolution qu'analysent en profondeur Élisabeth Badinter⁵¹ et Gilles Lipovetsky⁵². Les réformes ont entraîné l'abolition du terme de fille-mère qui a été remplacé par des expressions dépourvues de connotations péjoratives, soient mère célibataire et mère monoparentale.

Par delà l'état de fille-mère, c'est donc l'institution de la maternité qui est remise en cause dans les textes de Colette qui dénoncent particulièrement les violences symboliques infligées à la classe des femmes. À travers son écriture réparatrice qui «dément la dureté des inégalités» et donne «sens aux exclus» précise Michèle Hecquet⁵³, Colette adopte l'optique de Balzac qui conçoit la littérature comme une bonne mère. De là s'invente la renaissance de l'identité féminine à laquelle se fusionnent les mots liberté et tolérance. Car au cœur même de la création résolument avant-gardiste de Colette, se dresse « la bonne déesse⁵⁴», son modèle, sa mère Sido.

2.2.3 L'état de divorcée

Comme la travailleuse au music-hall et la fille-mère, la femme divorcée est frappée par l'anathème dans la société traditionnelle: Colette, qui divorça deux fois, indique que «la désertion conjugale, c'était une idée énorme et peu maniable, encombrée de gendarmes, de malle bombée et de voilette épaisse [...]»⁵⁵ Fort mal vue, atteinte dans sa réputation, la femme divorcée doit donc faire preuve d'une grande détermination. Car le divorce détrône les idéaux de la morale chrétienne qui prône l'indissolubilité du mariage et la famille nombreuse. D'un point de vue historique, le divorce fut interdit par la Restauration en 1826, rétabli en 1884, et la

⁵¹ Élisabeth Badinter, *op. cit.*, 1986, 361 p.

⁵² Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, 328 p.

⁵³ Michèle Hecquet, « Colette: femmes au travail », *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 40.

⁵⁴ Expression de Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 22.

⁵⁵ Colette, citée par Jean Chalon, *op. cit.*, p. 408.

femme put alors l'obtenir pour cause d'adultère de son mari. Toutefois, sur le plan juridique, l'adultère n'est un délit que s'il est commis par la femme⁵⁶. Les propos de la Comtesse de Tramar dans *L'étiquette mondaine* apparaissent, dans ce contexte, comme une abdication à l'autocratie patriarcale. Elle écrit: « La femme, en dépit de l'extension que prend le divorce, demeure toujours avec une tare... [...] Aussi devrait-on supporter avec résignation les heurts de la vie [...].⁵⁷ »

Sans être tributaire de cette démission, Colette au contraire résiste et diffuse des idées progressistes non par le biais d'un mouvement féministe militant, mais par ses comportements et par ses œuvres littéraires. Ainsi met-elle en fiction Renée Néré et Colettevili, l'une étant l'héroïne dans *La Vagabonde*, l'autre dans *Gribiche*. Elles ont en effet en commun leur « retraite sentimentale⁵⁸ », pourrions-nous dire, de l'état d'épouse, représentée beaucoup plus précisément avec le personnage de Renée: c'est pour cette raison que notre étude porte spécifiquement sur cette héroïne.

Divorcée, rappelons que Renée dans *La Vagabonde* fut très amoureuse de Adolphe Taillandy mais les infidélités de son mari, répétées durant plus de huit ans, l'ont amenée à le quitter: au moment du récit, trois années se sont passées et l'état de divorcée est décrit dans l'après-coup. Là commence son histoire qui est celle d'une femme qui a dû gagner sa vie et qui s'est tournée vers le métier d'artiste de music-hall: déclassée mais libre, Renée rencontre Maxime Dufferein-Chautel un homme fortuné et très épris d'elle. Après une tenace résistance, l'héroïne cède à son amour pour Maxime, elle s'éloigne de lui le temps d'une tournée au cours de laquelle il lui apprend par lettre son désir de se marier avec elle et, du même coup, son choix du lieu de vie conjugale. De ce déséquilibre où Maxime organise leur vie future sans la

⁵⁶ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. I, p. 208.

⁵⁷ Citée par Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, Éd. de L'Harmattan, 2002, p. 113-114.

⁵⁸ Titre d'un roman de Colette, *La Retraite sentimentale*, 1907.

consulter, Renée s'évade, choisit la fidélité à elle-même. Graciela Conte-Stirling explique:

À la chaîne patriarcale qui symbolise souvent « sécurité et protection » d'un côté et esclave de l'autre, se trouvant aux prises d'une volonté masculine égoïste et centrée sur elle-même, la femme de Colette oppose un mépris éclatant, une volonté de fer et son amour de l'horizon [est] grand ouvert au monde entier.⁵⁹

Avec le personnage de Renée, nous sommes en présence d'un parcours tout à fait novateur car non seulement cette héroïne brusque les idéaux collectifs par son divorce, mais encore pousse-t-elle l'insoumission en désobéissant de nouveau au code patriarcal par sa défection du mariage avec Maxime. Consciente de l'aliénation que représente l'union maritale pour la femme dans la société traditionnelle, Renée tient un discours critique qui récuse vertement les sophismes de la classe dominante:

Au lieu de lui dire: « Prends-moi! » je lui demande: « Que me donnes-tu? Un autre moi-même? Il n'y a pas d'autre moi-même. Tu me donnes un ami jeune, ardent, joyeux, et sincèrement épris? Je sais: cela s'appelle un maître, et je n'en veux plus... Il est bon, il est simple, il m'admire, il est sans détour? Mais alors, c'est mon inférieur, et je me mésallie... Il m'éveille d'un regard, et je cesse de m'appartenir s'il pose sa bouche sur la mienne? Alors, c'est mon ennemi, c'est le pillard qui me vole à moi-même!... [...]» [...] N'es-tu pas, en croyant donner, celui qui accapare? Tu étais venu pour partager ma vie... Partager, oui: *prendre ta part!* (*Vag*:936-940).

Pour Renée, le mariage est une « domesticité conjugale » (*Vag*:898), un « piège » (*Vag*:898), une « cage » (*Vag*:819) qu'elle a expérimentée dans son union avec Adolphe Taillandy, relation de laquelle elle s'est dégagée: fait non négligeable, dès le deuxième tableau du roman, nous sommes témoins des effets pervers que génère l'état de divorcée. Se pose alors la question du rejet social de la femme non liée, exclusion qui se concrétise entre autres par la difficulté de se loger: car une « dame seule », indique Renée, c'est « tout ensemble la bête noire, la terreur et la paria des propriétaires » (*Vag*:818). Ainsi, les dames seules de la société se réfugient

⁵⁹ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 98.

dans ces immeubles où elles sont admises et qui évoquent, en somme, des ghettos, ce qui est une autre façon pour Colette d'exhiber leur condition.

Toutefois, la solitude alourdit beaucoup plus rigoureusement l'existence de Renée: puisque l'amour et son institutionnalisation par le mariage sont fondés sur un rapport hiérarchique des relations entre les sexes, Renée opte pour la liberté; mais celle-ci camoufle une grande solitude qui, certes, constitue parfois un état de grâce mais qui souvent éveille en elle un sentiment d'angoisse: « il y a des jours où la solitude, [...] est un vin grisant qui vous saoule de liberté, et d'autres jours où c'est un tonique amer, et d'autres jours où c'est un poison qui vous jette la tête au mur. » (*Vag*:819-820). Lorsqu'elle est résolue à quitter son ami Maxime « parce qu'il ne respecte pas son indépendance physique ou morale⁶⁰ », Renée confesse: « ne suis-je pas redevenue *ce que j'étais*, c'est-à-dire libre, affreusement seule et libre? » (*Vag*:936). À partir du roman *La Vagabonde*, Nathalie Heinich analyse la solitude en tant que conséquence de la liberté chez la femme non liée à un homme. Elle écrit:

Cette déshérence de l'amour fait de la solitude une condition quasi normale de la femme moderne, la presque inévitable conséquence de sa liberté: non liée, elle ne peut être que non accompagnée en même temps que non entravée. [...] La solitude de la femme libre est une condition structurelle, avec quoi il lui faut, qu'elle le veuille ou non, composer -que ce soit en l'acceptant, en la refusant ou en l'aménageant, tant bien que mal, dans les limites assez peu extensibles du possible.⁶¹

Heinich note aussi que la liberté de Renée est de l'ordre d'une conquête, c'est-à-dire que sa liberté ne va pas de soi, elle ne lui est pas spontanément donnée selon le contexte social que décrit le roman: car c'est à la suite de sa rupture amoureuse avec Adolphe Taillandy que Renée *devient* une femme libre. Cet état de la femme libre, parce que divorcée, indique précisément l'ampleur de l'effort individuel que doit faire l'héroïne pour dépasser les diktats du régime patriarcal en accédant à l'autonomie. Et

⁶⁰ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 137.

⁶¹ Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1996, p. 318-319.

la lutte pour demeurer affranchie s'inscrit *a fortiori* dans la permanence: « Or, depuis que je vis seule, il a fallu vivre d'abord, divorcer ensuite, et puis continuer à vivre... Tout cela demande une activité, un entêtement incroyables... Et pour arriver où? » (*Vag*:821). L'extrait met enfin en lumière l'ambivalence de Renée entre « conquête de l'autonomie et renoncement au lien amoureux⁶² », oscillation que Heinich explique ainsi:

À la « femme libre », à la divorcée de l'époque moderne échappant à l'ordre traditionnel des états de femme, il ne reste qu'à découvrir, en même temps que son moi, de quoi est fait le bonheur. Et elle croira bien sûr le trouver en un homme -un autre homme, différent du premier. Et elle y renoncera, faute d'avoir la foi, parce qu'elle n'y croit plus, à cet état -épouse et mère- qu'il lui propose [...].⁶³

Avec *La Vagabonde* publié en 1910, Colette présente donc un récit incisif et audacieux où elle met en fiction le cheminement de Renée Néré après son divorce, et elle oriente son héroïne vers la pérennité de sa délivrance⁶⁴ en la préservant du modèle réducteur -maternité dans le mariage- que statue le patriarcat pour la féminité, autrement dit tel que le planifie Maxime⁶⁵. *La Vagabonde* conduit à un carrefour qui ouvre des voies nouvelles qu'emprunteront toujours plus librement des générations de femmes futures.

2.2.4 L'état de célibataire

En matière d'état identitaire féminin, celui de la jeune célibataire prédit la continuité ou la rupture de son alliance avec la société. Pour parvenir à l'état convoité d'épouse qui donne accès à une identité solide et respectable, les filles à prendre et les

⁶² *Ibid.*, p. 319.

⁶³ *Ibid.*, p. 322.

⁶⁴ Nous retrouvons Renée Néré dans *L'Entrave* (1913), livre dans lequel elle rencontre Jean et avec qui elle entretient une relation voluptueuse qui se termine par le départ de l'amant.

⁶⁵ Le personnage de Renée Néré a été analysé par Zeina Tamer Schlenoff dans une perspective féministe. Voir *Le bonheur chez la femme colettienne*, New York, Éd. P. Lang, 1997, 129 p.

promises, selon les expressions de Nathalie Heinich⁶⁶, doivent conserver leur virginité: dans la société traditionnelle, la défloration de la femme fait de la promise une compromise, statut dont l'issue est souvent une «blessure identitaire inguérissable⁶⁷» qui la place dans l'ordre illégitime des états féminins. Dans l'idéologie patriarcale, mariage-sexualité-procréation constitue une triade indivisible, au moins officiellement, à laquelle les femmes ne doivent pas se détourner. Simone de Beauvoir précise:

La civilisation patriarcale a voué la femme à la chasteté; on reconnaît [...] le droit du mâle à assouvir ses désirs sexuels tandis que la femme est confinée dans le mariage; pour elle, l'acte de chair, s'il n'est pas sanctifié [...] par le sacrement, est une faute, une chute, une défaite, une faiblesse; [...] Elle suscite le mépris;⁶⁸

Bien sûr, Colette permet à ses héroïnes d'échapper au sort en apparence enviable que constitue le mariage mais qui, dans les faits, est très restrictif pour les femmes dans la société traditionnelle. On ne s'étonnera pas de sa récurrence par une mise en fiction d'héroïnes célibataires que sont, par exemple, le *Laissé-pour-compte* dans *L'Envers...* et Jadin dans *La Vagabonde*: si au milieu de ce récit intervient une relation affective entre Maxime et Renée, l'héroïne est divorcée en même temps que célibataire à l'ouverture du roman et elle récupère cette pareille liberté au dénouement. Autrement dit, l'état de divorcée couvre l'identité de Renée dans tout le récit de *La Vagabonde*, tandis que son état de célibataire se voit passagèrement interrompu par sa liaison avec Maxime, et qu'elle le retrouve dans le dénouement du texte en affirmant son désir d'indépendance.

Pour penser à l'image qu'incarne la célibataire, nous avons choisi la figure romanesque Petite-Chose du texte *Mitsou* parce qu'elle n'a jamais été mariée et parce qu'elle n'a pas d'amoureux désigné. Surtout, dans une société qui réprime la sexualité

⁶⁶ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 76.

des femmes, Petite-Chose représente la contrepartie de cette coercition en participant à l'émancipation féminine par ses conduites indociles et hardies qui questionnent la Mystique évoquée antérieurement. Celle-ci avons-nous vu avec Simone de Beauvoir, consiste pour les femmes à assumer l'idéal masculin en occupant les fonctions d'épouse et de mère selon les stéréotypes moraux qui y sont inhérents. Mais voilà que l'héroïne Petite-Chose contredit cette combinaison puisqu'elle pratique et revendique une sexualité active, elle exprime ouvertement ses inclinations, ce qui l'oppose à la passivité que sollicite la société patriarcale pour les femmes. Il est vrai que le contexte de la guerre⁶⁹ dans lequel se déroule le roman amenuise les conventions sociales et morales; il est néanmoins indéniable que le personnage de Petite-Chose se situe à contresens de la mystification féminine basée sur le mariage et la maternité. Malgré la prégnance du conflit historique qui transige avec l'effritement des repères, Petite-Chose se livre à un mode de séduction entreprenant et initiateur qui est antinomique par rapport aux attitudes attendues de la féminité. Nous retrouvons dans le récit la critique cinglante d'une femme mariée, que cite Petite-Chose: « [...] on est là à nous entreprendre: « Le cynisme des femmes n'a plus de bornes! Les créatures sont pendues après nos fils, nos maris, nos frères, nos cousins! » » (*Mit*:1353). Ici encore, le blâme porte sur la même classe sociale, les femmes.

Selon cette perspective conservatrice, Michèle Sarde souligne «[qu'] en une période encore très marquée par les tabous et les interdits, [...] la guerre non seulement permettait aux femmes de découvrir leurs désirs sexuels, mais aussi elle facilitait le passage à l'acte.⁷⁰» Elle signale également que des changements étaient perceptibles dans le discours des femmes, c'est-à-dire que celui-ci « devenait plus direct et plus cru.⁷¹» La démonstration que fait Colette avec la création de son

⁶⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 150.

⁶⁹ Il s'agit de la Première Guerre mondiale, 1914-1918.

⁷⁰ Michèle Sarde, *op. cit.*, p. 351-352.

⁷¹ *Ibid.*, p. 351.

personnage Petite-Chose dans *Mitsou* se concilie parfaitement avec les propos de Michèle Sarde. Ainsi, l'héroïne clame:

Je ne suis pas une personne pour le tricot! [...]. Je suis une personne pour la chose du machin, et qui ne se retournerait pas [...] quand elle a un beau gosse devant elle! Un beau gosse, [...] qui s'en va peut-être mourir demain! [...]. Eh bien, madame, à moins que vous ne m'attachiez les jambes et les bras, je continue [...]. Et je les ouvrirai, ces bras-là, [...] ce ne serait-il que dix minutes [...]. (*Mit*:1353-1354).

Le récit nous amène à imaginer que Petite-Chose a vraisemblablement toisé les deux officiers du regard (le lieutenant bleu et le kaki), elle a détaillé avec acuité leur valeur esthétique les ramenant « à [leur] seule dimension charnelle », selon les mots de Marcelle Biolley-Godino⁷², puisque Petite-Chose partage avec emballement son appréciation des deux militaires: « Il a un œil... [...] Un œil de flamme, oui! Et la bouche? [...] Mitsou, tu as remarqué sa bouche? Et les narines, [...] Des belles petites narines, qui palpitent quand il respire fort... [...] le kaki est tout aussi bien, [...]. Il a un beau teint; » (*Mit*:1341). Nous sommes placés devant une modification dans la distribution traditionnelle des rôles sexués car il s'agit ni plus ni moins d'un renversement des stéréotypes relationnels. Conversant avec Mitsou lors d'un dîner, Petite-Chose va même jusqu'à envisager les hommes dans une optique qui les divise en deux groupes, soient ceux qui lui plaisent et avec qui elle a « une aventure de cœur⁷³ », qui sont pour elle des hommes qui *existent*, dit Petite-Chose (*Mit*:1353), et les autres, ceux dont le rôle auprès de l'héroïne est celui de protecteurs, « d'utilités alimentaires⁷⁴ », « objets ennuyeux et utiles⁷⁵ ».

À liquider les dogmes qui ont sévi sur le monde féminin durant des siècles et qui ont gommé les individualités, peut-être pouvons-nous voir en Petite-Chose

⁷² Marcelle Biolley-Godino, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Éd. Klincksieck, 1972, p. 12.

⁷³ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 88.

l'image d'une certaine revanche que cautionne Colette? Quoi qu'il en soit, il est certain que, grâce à ses écrits, l'auteure propage une vision neuve des rapports humains. La contrainte du mariage, propre à la société traditionnelle et prescrite comme un modèle de complémentarité entre homme et femme, est la voie royale qui règle l'unité collective: comme l'indique Élisabeth Badinter, «jadis, [...] il était entendu que l'Un était incomplet sans l'Autre.⁷⁶» Le choix du célibat, lorsqu'il s'avérait possible, était déconsidéré parce qu'il supposait que la femme était « facile ». À long terme, le célibat menait à un jugement autant dépréciatif, soit celui de « vieille fille ». Dans son étude parue en 1986, Élisabeth Badinter rapporte des statistiques intéressantes sur le célibat en France qui révèlent l'ascension fulgurante de cette nouvelle possibilité existentielle. Elle indique:

[...] le nombre des « ménages d'une personne » a augmenté d'une manière foudroyante depuis trente ans. « Vers 1950, dans la plupart des pays industriels, la fraction de la population vivant dans ce type de ménages était généralement inférieure à 3 %... Depuis, leur nombre a souvent triplé ou quadruplé. » En France, on en recense près de 5 millions, soit une augmentation de plus de 70 % depuis 1962. Un ménage sur quatre est composé d'une personne seule et cette proportion monte à un sur deux à Paris [...].⁷⁷

Devancière, visionnaire, Colette exempte ses héroïnes d'un arrimage aux mythes tel que le système patriarcal l'exige. Au contraire, Colette permet à ses héroïnes de parcourir des circuits sinueux, nouveaux, qui en ce sens font pour la plupart d'entre elles des vagabondes. Retenons donc de Colette ce qu'en dit Graciela Conte-Stirling qui la décrit comme « une femme qui par son rejet des modèles imposés par la société de l'époque, crée les siens et devient, de ce fait, le précurseur de la femme actuelle.⁷⁸ » Nous allons maintenant voir comment Colette formalise catégoriquement la démythification de ses héroïnes en remettant en cause l'institution du mariage et le stéréotype de l'instinct maternel.

⁷⁶ Élisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 306-307.

⁷⁷ Dans son livre, Badinter fait référence au tableau de L. Roussel, « Les ménages d'une personne: évolution récente », *Population*, n° 6, 1983, p. 996-998. *Ibid.*, p. 333.

2.3 Remise en cause de l'institution du mariage

Dans la société traditionnelle, le mariage se présente aux femmes comme une contrainte puisqu'il constitue l'unique voie menant à leur respectabilité, à leur intégration sociale et éventuellement à la maternité; mariée, la jeune fille voit son nom substitué par celui de son mari -ce qui évoque ici une forme d'aliénation-, et les enfants que le couple engendre portent le Nom du Père, témoignage probant de l'appropriation de la femme où celle-ci apparaît en tant qu'objet d'échange en devenant la propriété de son mari à qui elle *doit* obéissance. Ce qui est proposé comme un modèle de complémentarité entre les sexes, l'institution du mariage, suppose une hiérarchie dans laquelle la femme se voit confinée dans l'altérité qui permet le prolongement de la domination masculine: « la construction sociale [...] du mariage [...] assigne aux femmes leur statut social d'objets d'échange définis conformément aux intérêts masculins et voués à contribuer ainsi à la reproduction du capital symbolique des hommes [...]», spécifie Pierre Bourdieu⁷⁹. Les femmes autrefois privées de possibilités existentielles nombreuses et variées, l'union maritale leur apparaissait comme la condition de leur salut et pouvait être perçue comme une «carrière» car toute participation rémunérée dans la société leur était refusée. Selon les mots de Simone de Beauvoir, le mariage s'imposait donc beaucoup plus impérieusement aux jeunes filles qu'aux jeunes hommes⁸⁰ et Beauvoir estime que la réciprocité et l'égalité au sein du couple surgissent de l'autonomie économique de chacun des membres⁸¹. Il s'agit d'une thèse majeure formulée dans *La Vagabonde*, récit dans lequel Renée Néré juge qu'il est normal et naturel « d'assurer [elle-même] sa subsistance » (*Vag*:862) grâce à son métier au music-hall; l'héroïne est fière de gagner sa vie et se réjouit de la liberté qui en découle (*Vag*:828) malgré le fait que

⁷⁸ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p. 66.

⁸⁰ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 227.

⁸¹ *Ibid.*, p. 326.

celle-ci implique nécessairement une grande solitude, telle que nous l'avons étudiée à partir des observations de Nathalie Heinich (voir **2.2.3 L'état de divorcée**).

Marcelle Biolley-Godino met en évidence ce rapprochement idéologique de la romancière et de Beauvoir: « Le mariage, c'est pour la femme une domesticité consentie, douloureuse, humiliée, dit l'héroïne de *La Vagabonde*, qui s'exprime comme Simone de Beauvoir! [...] Tout le roman [...] n'est qu'une illustration de ce refus des chaînes⁸²», conclut Biolley-Godino. De son expérience du mariage avec Adolphe Taillandy, Renée se souvient de la position secondaire qu'elle occupait en tant que femme, mais aussi en tant qu'épouse sans dot, ce qui l'amène à dire: « On me faisait si bien comprendre que, sans lui, je n'existais pas! » (*Vag*:861). Dans cette perspective du déséquilibre conjugal propre à l'union maritale dans la société traditionnelle, l'homme ne peut apparaître à la femme qu'en adversaire selon la formule de Renée Néré: « c'est ainsi que j'appelle, depuis toujours, l'homme destiné à me posséder... » (*Vag*:919). Sans négliger la complexité du texte, l'un des questionnements décisifs soulevés dans *La Vagabonde* est mis en lumière par le choix de Maxime de suivre le code patriarcal en offrant à Renée un mariage conforme aux normes sociales, plutôt que de respecter l'individualité de la femme qu'il aime. En lisant la lettre que Maxime lui a fait parvenir, Renée constate l'aliénation qui la guette⁸³: « [...] vous ne serez pas Renée Néré, mais Madame Ma Femme! Il faudra bien que cette vedette vous suffise!... » (*Vag*:923). Graciela Conte-Stirling analyse en profondeur cette dimension inscrite dans le roman et elle écrit:

Dans *La Vagabonde* [...], Renée se voit obligée de quitter [...] Max, parce que dans le type de mariage qu'il lui offre, il devient impossible pour Renée de conserver son indépendance mentale. Elle s'en va donc dans l'intention de garder l'emprise sur elle-même. [...] Max, en tant qu'époux, exigerait tout. Elle voit bien le type d'épouse qu'il voudrait. Or, elle ne veut pas devenir l'épouse

⁸² Marcelle Biolley-Godino, *op. cit.*, p. 84.

⁸³ Voir aussi à ce sujet l'ouvrage de Zeina Tamer Schlenoff, *op. cit.*, 129 p.

aimable chargée d'enfants, [...]. Il voudrait la posséder complètement, dominer son corps et son âme, prendre possession de son espace à elle.⁸⁴

Le retrait de la relation affective ne se produit toutefois pas sans peine pour Renée puisqu'elle choisit d'annoncer la rupture à Maxime par lettre au lieu de le rencontrer parce qu'elle s'estime vulnérable: « J'ai, au bord des lèvres, le petit « ah! » étouffé d'une blessée qui heurte sa blessure. C'est exprès. J'aurai moins mal tout à l'heure. [...] Une héroïne toute en chair telle que moi n'est pas de taille à triompher de tous les démons... » (*Vag*:938). Se dresse devant Renée un conflit entre ses besoins singuliers et la représentation collective de la femme selon l'état stéréotypé d'épouse et de mère. Avec *La Vagabonde*, Colette nous fait voir les ambiguïtés qui habitent Renée, c'est-à-dire son désir résolu de maintenir son indépendance en même temps que, ce faisant, la contradiction avec l'idéologie dominante qui la réduit à sacrifier l'amour et la volupté:

Je m'échappe, mais je ne suis pas quitte encore de toi, je le sais. Vagabonde, et libre, je souhaiterai parfois l'ombre de tes murs... Combien de fois vais-je retourner à toi, cher appui où je me repose et me blesse? Combien de temps vais-je appeler ce que tu pouvais me donner, une longue volupté, suspendue, attisée, renouvelée... la chute ailée, l'évanouissement où les forces renaissent de leur mort même... [...]. Ah! tu seras longtemps une des soifs de ma route! Je te désirerai tour à tour comme le fruit suspendu, comme l'eau lointaine, et comme la petite maison bienheureuse que je frôle... (*Vag*:941).

Dans *La Vagabonde*, se pose donc la remise en cause de l'institution maritale et, en plus des situations narratives, les discours et les monologues intérieurs du personnage central façonnent aussi la dévalorisation du mariage traditionnel que le patriarcat auréole. Les réflexions et interrogations de Renée suppriment en bloc toute glorification du mariage dans le roman, tel que l'illustre par exemple cet extrait: « Une autorité superbe, [...] dispose de moi, de mon avenir [...]. Il a [...] ordonné soigneusement un bonheur durable, il m'offre le mariage, comme il m'offrirait un

⁸⁴ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 156 et 177.

clos ensoleillé, borné de murs solides... » (*Vag*:923). Ailleurs dans le récit, Renée questionne la notion de complémentarité du couple lorsqu'elle songe: « Si tu as laissé là-bas la moitié de toi-même, c'est donc que tu as perdu cinquante pour cent de ta valeur primitive? » (*Vag*:914).

De toutes les héroïnes de music-hall des textes du corpus, seulement quatre sont mariées, soient Lise dans *Gribiche*, Ida et la belle Montepan dans *L'Envers...* ainsi qu'une artiste anonyme de *Music-Halls*; parmi elles, seulement trois protagonistes correspondent aux aspirations des hommes en étant à la fois mariées et mères, le personnage de Ida faisant exception. Cependant, n'oublions pas que l'illustration que fait Colette de ces trois héroïnes à la fois épouses et mères n'est pas entièrement adhérente à la morale patriarcale puisque, en plus de travailler dans la sphère privée, elles participent à la sphère publique en exerçant leur métier au music-hall et c'est précisément dans ce contexte que Colette les met en fiction. Au demeurant, si nous faisons abstraction de Lise et de Ida, les deux autres protagonistes sont des personnages secondaires dans les récits. Il faut enfin reconnaître qu'aucune héroïne du corpus n'exprime le désir d'enchaîner sa vie à un homme selon le lien consacré du mariage. Ainsi, c'est bel et bien une entreprise de démythification des stéréotypes de la féminité que nous offre Colette par l'entremise de sa création littéraire.

2.4 Remise en cause de l'instinct maternel

Les collectivités humaines ont depuis toujours déprécié la classe des femmes mais une rupture idéologique s'est lentement opérée donnant lieu à leur idolâtrie qui atteint son summum au XIX^e siècle, comme nous l'avons vu en introduction du chapitre. Au cours de l'Histoire, les femmes ont d'abord été « diabolisées et méprisées », puis elles ont été positionnées à l'autre extrême de cette doctrine, c'est-

à-dire qu'elles se sont vues « adulées et idéalisées » selon Lipovetsky⁸⁵. *A priori*, ce changement paraît être un progrès, mais c'est oublier que l'orchestration du culte de la féminité est régi par des valeurs et des lois que fabriquent et qu'implantent les acteurs sociaux masculins, à leur profit. Dans cette entreprise puriste qu'est l'adulation des femmes où celles-ci semblent être regardées à travers un prisme de verre, l'instinct maternel est véritablement créé, naturalisé puis encensé. Certes, du point de vue physiologique, le corps féminin est conçu pour porter et donner naissance à un enfant et il est vrai que beaucoup de femmes s'en enchantent; mais affirmer que la maternité relève d'un instinct, qu'elle est la mission naturelle des femmes, leur incontournable accomplissement, c'est glisser dans l'illusion⁸⁶. Par ailleurs, l'élaboration des vertus prétendument attribuables à toutes les mères surgit du même artifice, comme nous l'indique Simone de Beauvoir:

la mystification commence quand la religion de la Maternité proclame que toute mère est exemplaire. Car le dévouement maternel peut être vécu dans une parfaite authenticité; mais, en fait, c'est rarement le cas. Ordinairement, la maternité est un étrange compromis de narcissisme, d'altruisme, de rêve, de sincérité, de mauvaise foi, de dévouement, de cynisme.⁸⁷

Dans ses œuvres, Colette édifie un contre discours par la transposition de son expérience personnelle de la maternité en montrant combien celle-ci, loin d'avoir été suscitée par instinct, est plutôt survenue inopinément, écrit-elle dans *L'Étoile Vesper*⁸⁸. Dans *La Naissance du jour*, l'auteure neutralise avec dynamisme le discours mystificateur en écrivant: « L'instinct maternel est une [...] grande

⁸⁵ Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1997, p. 236-237.

⁸⁶ Élisabeth Badinter dans *L'amour en plus*, Paris, Éd. Flammarion, 1980, 372 p. a remis en question l'instinct maternel inné.

⁸⁷ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 372.

⁸⁸ Colette, *L'Étoile Vesper*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. III, p. 680: « Quand j'étais jeune, si je m'occupais, par exception, à un ouvrage d'aiguille, Sido hochait son front divinateur: « Tu n'auras jamais l'air que d'un garçon qui coud. » Ne m'eût-elle pas dit: « Tu ne seras jamais qu'un écrivain qui a fait un enfant. » Elle n'aurait pas ignoré, elle, le caractère accidentel de ma maternité. »

banalité.⁸⁹» Dans les textes de notre corpus, Colette dépouille la maternité du caractère sacré dont la société l'enrobe, mieux, elle disloque et évince les conceptions contrefaites en créant des héroïnes qui, règle générale, ne souhaitent pas devenir mères, s'y opposent, ou encore qui le deviennent de manière imprévue, comme dans la transmission de son expérience autobiographique dans *L'Étoile Vesper*. Ainsi, tel que l'indique Mona Ozouf⁹⁰, il n'existe pas d'instinct maternel chez Colette pas plus que chez ses héroïnes. Cet éclatement du stéréotype de la maternité correspond dans le roman *La Vagabonde* à un discours résolument moderne puisque, publié en 1910, Colette énonce par la voix de Renée Néré:

Un bel enfant... j'avoue que je n'y ai jamais pensé. [...]Voici que j'ai passé trente-trois ans sans avoir envisagé la possibilité d'être mère. Suis-je un monstre?... Un bel enfant... [...]. Eh bien! Non. Je fais tout ce que je peux, je ne le vois pas, je ne l'aime pas, le petit que j'aurais eu, que j'aurai peut-être... (*Vag*:901).

Partageant sa velléité à Maxime en l'interrogeant, nous découvrons que, pas plus que Renée, celui-ci n'avait pensé à la possibilité de devenir père et en dépit de son emballement immédiat à accéder à la paternité, le discours de Renée converge quant à lui vers la peur de devenir « déformée », « laide », et de souffrir (*Vag*:902). Dans l'argumentation de Maxime à constituer une famille avec Renée, il laisse échapper une phrase qui, à coup sûr, résonne en elle en lui rappelant « la cage » connue dans son mariage: « [...] tu ne pourrais plus me quitter, ni courir toute seule les grands chemins, hein? Tu serais prise! », soutient-il (*Vag*:902). Dans un monologue intérieur, l'héroïne songe: « Ah! Quelle différence [...] avec... *l'autre!* [...] Je souffre... [...] j'ai mal de leurs ressemblances... » (*Vag*:902). Étudiant l'œuvre de Colette, Nicole Ferrier-Caverivière formule un constat qui correspond au personnage de Renée Néré: « Colette met en scène des héroïnes qui, loin de se préoccuper de maternité [...], donnent à leur indépendance un tel prix qu'elles y

⁸⁹ Colette, *La Naissance du jour*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. II, p. 585.

⁹⁰ Mona Ozouf, *Les mots des femmes*, Paris, Éd. Fayard, 1995, p. 255.

consacrent une immense énergie, au point de s'éloigner d'un comportement considéré comme traditionnellement féminin.⁹¹» Renée rejette en effet «la domesticité consentie» (*Vag*:899), «ce bateau-lavoir, solidement amarré, où l'on blanchit une lessive patriarcale» (*Vag*:934): elle ne sera pas «prise», car elle donne la primauté à sa liberté et met donc fin à la relation avec Maxime.

Il n'y a pas davantage d'instinct maternel dans les autres récits à l'étude tel *Gribiche* où le comportement de Mme Saure, qui laisse périr sa fille, est interprété par Julia Kristeva comme du «sadisme maternel⁹²» à l'égard du corps de celle-ci notamment parce qu'elle «porte le fruit du plaisir.⁹³» Dans cette perspective, les traits stéréotypés généralement associés à la Mère, douceur, tendresse, bonté, esprit de sacrifice, se trouvent ici littéralement invalidés. Simone de Beauvoir souligne d'ailleurs avec raison «[qu'] il n'y a pas de mère «dénaturée» puisque l'amour maternel n'a rien de naturel: mais, précisément à cause de cela, il y a de mauvaises mères.⁹⁴» Parallèlement, si *Gribiche* et Miss Ourika se soumettent à un avortement, l'instance narrative ne révèle aucune amertume liée au fait de ne pouvoir accomplir leur «mission» maternelle comme le présument les partisans de la tradition patriarcale.

Ainsi, le retour du cycle menstruel de Carmen après un retard de six jours, crée un soulagement chez l'héroïne qui ne désire pas d'enfant et qui craignait de devoir être confrontée à un avortement (*Gri*:1341). Aucun instinct maternel chez l'héroïne au regard insolite dans *Music-Halls* (voir **2.2.2 L'état de fille-mère**) qui souhaite enfanter pour des préoccupations esthétiques, ce qui montre sans conteste que la maternité n'a rien d'une vocation pour elle. En somme, Colette interroge les mythes

⁹¹ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette: l'authentique*, Paris, Éd. Presses Universitaires de France, 1997, p. 191.

⁹² Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Paris, Éd. A. Fayard, 2002, p. 312.

⁹³ *Ibid.*, p. 312.

⁹⁴ Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. II, p. 386.

inhérents à la maternité et « elle rétablit des vérités qui ne sont pas ordinaires, même aujourd'hui: que l'instinct maternel est une création qui a duré dans la tête des hommes, que l'amour d'un enfant est comme les autres amours, un sentiment qui a son histoire et sa spécificité individuelle, qu'il n'est pas aussi « naturel » qu'on veut bien le dire; [...]» précise à juste titre Michèle Sarde⁹⁵.

Dans la société traditionnelle de la Belle Époque à laquelle a appartenu Colette durant une période de sa vie, la maternité consiste pour les femmes à occuper une fonction sociale qui leur est imposée, c'est-à-dire qu'elles sont enfermées dans cette sphère puisque sur le plan biologique, tous les moyens contraceptifs leur sont interdits et sur le plan moral, éviter la reproduction biologique constitue un outrage puni par l'exclusion de la communauté patriarcale⁹⁶. L'éducation et le travail salarié leur étant également refusés, il y a réellement lieu de parler d'un rapport de pouvoir qui passe par la structuration de violences symboliques restreignant indubitablement le champ des possibles, au point de confiner la majorité des femmes dans la maternité: en réalité, celle-ci relève d'une situation sociale bien définie et planifiée ainsi pour répondre aux besoins de la classe masculine. Or, Simone de Beauvoir rappelle « [qu']enfanter, c'est prendre un engagement [...] [qui] devrait être librement voulu.⁹⁷ » Étudier la dissidence des héroïnes de music-hall au parcours imposé par le patriarcat, c'est reconnaître le poids des préjugés sociaux et par conséquent le courage des artistes à surmonter ces expériences exigeantes.

En faisant émerger des états de femmes étrangers à l'idéal collectif dont sont dotées ses héroïnes et en illustrant l'austérité d'un contexte social à leur égard, Colette ennoblit ses personnages et les pare de traits sémantiques positifs que nous

⁹⁵ Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 325.

⁹⁶ Dans *L'Un est l'autre*, Élisabeth Badinter rapporte la déclaration du Dr. Doléris de 1918 et elle indique que « la hiérarchie médicale et ecclésiastique rappelle [...] que la femme qui se refuse à la maternité « ne mérite plus ses droits; elle n'est plus rien... Volontairement stérile, elle retombe au rang de prostituée... » Élisabeth Badinter, *L'Un est l'autre*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1986, p. 211-212.

examinerons au prochain chapitre. Colette donne vie à des héroïnes qui ne cèdent ni aux violences physiques ni aux violences symboliques et qui par là résistent au discours social ambiant que Simone de Beauvoir qualifie de « pseudo-naturalisme.⁹⁸»

2.5 Conclusion

Le deuxième chapitre du mémoire nous a permis d'approfondir l'étude de la réforme que thématise Colette dans sa pratique discursive qui vise à liquider les poncifs relatifs à la féminité en édifiant une figure nouvelle qu'elle met au premier plan, la femme libre, ce qui constitue une insurrection certaine contre la Mystique qui consiste, tel que nous l'avons vu, à définir l'identité féminine à partir des désirs masculins (épouse, mère) et à glorifier ces rôles sociaux; cette sédition donne lieu à différentes répercussions négatives que subissent les héroïnes des récits. Comme nous l'avons démontré, la classe dominante accrédite et colporte des mythes au sujet de la féminité, mais Colette fait échec aux clichés par sa mise en fiction d'héroïnes qui s'en dégagent et qui sapent les constructions symboliques en prenant part à une reconstruction identitaire par leurs états sociaux multiples -travailleuses hors du foyer, mères célibataires, divorcées et célibataires sans enfants- qui inaugurent « la troisième femme »: en fauchant la souveraineté de l'idéologie patriarcale qui exalte le mariage et la maternité, le travail créateur de Colette se présente à la fois comme distinctif et scabreux. C'est précisément dans cette ligne de pensée que Julia Kristeva insiste sur le sens intégral de l'écriture fictionnelle en se prononçant ainsi: « L'écriture de Colette serait-elle amorale, maniaque, animée d'une avidité toute-puissante et irrespectueuse des interdits? Certainement, car écrire n'a rien d'un parcours pédagogique, mais explore les limites et les transgressions⁹⁹» et elle ajoute

⁹⁷ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 386.

⁹⁸ « C'est une morale sociale et artificielle qui se cache sous ce pseudo-naturalisme. Que l'enfant soit la fin suprême de la femme, c'est là une affirmation qui a tout juste la valeur d'un slogan publicitaire. » *Ibid.*, p. 386.

⁹⁹ Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Paris, Éd. A. Fayard, 2002, p. 181.

que « cette fermeté toute moderne de son comportement et de ses écrits en font, n'en déplaise aux prudents, une pionnière originale [...] ». ¹⁰⁰» Après avoir relevé les trajets dissidents qu'empruntent les artistes féminines de music-hall, la seconde partie du chapitre a permis de mettre au jour la remise en cause directe de l'institution du mariage et de la maternité par l'étude des situations narratives, des discours et des monologues intérieurs de certaines protagonistes où est communiqué sans détour leur refus de se fondre dans un moule en épousant ses contours. En somme, dans ce chapitre, il s'agissait d'établir une typologie des états sociaux des personnages féminins du corpus en gardant en vue le contexte socio-historique de la Belle Époque, et de saisir la cristallisation de la contestation des héroïnes des stéréotypes répétitifs qui structurent l'Éternel féminin, c'est-à-dire la mystification de la femme ¹⁰¹. Enfin, tel que le soutient Gilles Lipovetsky:

La conclusion s'impose: le travail, de nos jours, construit davantage l'identité sociale des femmes qu'autrefois, où seuls les rôles de mère et d'épouse étaient socialement légitimes [...]. L'image de l'épouse et de la mère [...] incarnait un rêve collectif [...]. C'est le refus d'une identité constituée exclusivement par [c]es fonctions [...] qui caractérise la condition féminine postmoderne. ¹⁰²

Comme nous l'avons souligné en nous appuyant sur maints exemples, braver les impératifs sociaux provoque la répudiation des héroïnes des récits. Le prochain chapitre vise donc à étudier les stratégies de réinsertion sociale que met en œuvre Colette afin de réhabiliter ses personnages. Il va s'agir, dans cette troisième et dernière partie du mémoire, de cerner les méthodes qu'utilise Colette pour renouveler favorablement l'image des protagonistes de telle sorte que la classe dominante se trouve finalement placée « en-deçà » d'elles, c'est-à-dire que la dichotomie

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰¹ Simone de Beauvoir précise: « [...] à l'existence dispersée, contingente et multiple *des* femmes, la pensée mythique oppose l'Éternel Féminin unique et figé; si la définition qu'on en donne est contredite par les conduites des femmes de chair et d'os, ce sont celles-ci qui ont tort: on déclare non que la Féminité est une entité, mais que les femmes ne sont pas féminines. Les démentis de l'expérience ne peuvent rien contre le mythe. » Simone de Beauvoir, *op. cit.*, t. I, p. 395.

¹⁰² Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 219-220 et 225.

traditionnelle des rapports hommes femmes se voit revue et remaniée au bénéfice des artistes de music-hall.

CHAPITRE III

RÉHABILITATION DES HÉROÏNES DE MUSIC-HALL

3.1 Introduction

Dans la foulée de notre analyse littéraire qui arpente l'espace créatif chez Colette en suivant sa démarche démystificatrice, il appert que les textes du corpus sont portés par un élan de récrimination contre le rigorisme du régime patriarcal qu'ils écorchent parfois vivement. En parcourant les méandres des récits à l'étude, nous avons pu observer que Colette remédie à la mystification féminine en montrant ses héroïnes « sans fard » tel que nous l'avons exposé au chapitre un, et en confectionnant pour elles des possibilités existentielles variées et concomitantes répertoriées au chapitre deux, qui cependant les relèguent hors de la respectabilité sociale.

L'objet du troisième chapitre est de démontrer le travail d'édification de ses héroïnes qu'élabore l'auteure dont la visée est leur réinsertion dans la communauté, leur complète réhabilitation: compte tenu du contexte social qui se réclame du puritanisme comme nous l'avons auparavant évoqué, il s'agit donc d'un tour de force qui rayonne de sa plume. Pour réaliser son projet d'inclusion de ses artistes de music-hall dans la collectivité, Colette les prend sous son aile et utilise une technique de plaidoirie qu'elle ordonne de façon stratégique afin de raffermir et de redorer leur image. En vertu de son dessein qui privilégie la liberté et qui s'objecte aux préjugés et au mépris émis par la classe dominante, Colette place au centre de sa procédure de défense une manœuvre ingénieusement menée consistant à fabriquer pour ses héroïnes des traits sémantiques positifs qui transforment leur statut d'objet érotique

en statut de sujet et qui, ainsi, leur confèrent la considération à laquelle elles ont droit: ce chapitre est donc en étroite continuité avec les deux précédents qui traitaient du corps et du statut social des héroïnes, tout en étant distinctif et original parce qu'il constitue la pierre angulaire de notre travail en faisant émerger dans les textes la personnalité des artistes, leur individualité. Ainsi, il s'agira pour nous de mettre en lumière ce processus de valorisation, cet éloge de la force féminine qui, du même coup, évince la légende de la fragilité des femmes. Dès lors, l'écriture de Colette se déploie dans la puissance de sa dimension réparatrice en convertissant l'état d'infamie qui était lié aux protagonistes et qui leur portait inexorablement ombrage, en un état où triomphe leur supériorité sur le groupe masculin.

Graciela Conte-Stirling¹ signale avec raison qu'une des valeurs indiscutables chez Colette est de prendre la défense de la femme. L'objectif de cette analyse est précisément de montrer comment Colette prend les héroïnes sous son égide en aménageant à leur intention des traits positifs qui les distinguent et qui les haussent au-delà de la classe dominante assurant de ce fait leur réhabilitation. Ce chapitre propose d'offrir une vision d'ensemble (sans être exhaustive) des caractéristiques des personnages féminins du music-hall. Toutefois, les traits sémantiques positifs foisonnent dans chacun des récits tant il est vrai que chacun d'eux pourrait être approfondi de façon individuelle et autonome. Dans ce dernier chapitre, nous allons donc concentrer notre analyse sur cinq d'entre eux parce qu'ils se manifestent avec récurrence dans les œuvres: l'étude de la résistance, de la fierté, de la vaillance, de la ponctualité et du sens des responsabilités qui se rapportent aux artistes féminines. En définitive, un répertoire réunissant d'autres qualités permettra de mettre en relief les forces attribuées aux héroïnes dont le rôle est capital dans le travail d'édification de Colette.

¹ Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, Éd. de L'Harmattan, 2002, p. 14.

3.2 Traits sémantiques chez les héroïnes de music-hall

3.2.1 Résistance physique et morale des héroïnes

Malgré l'importance des violences physiques et symboliques que le patriarcat inflige aux héroïnes telles que vues dans les deux chapitres précédents, seul le personnage de Gribiche succombe à ses blessures causées par un avortement illicite et aucun des malheurs ne poussent les héroïnes vers le « suicide simplificateur²»: c'est mesurer l'étendue de l'endurance qu'attribue Colette à ses héroïnes qui survivent aux différentes misères avec une « force inébranlable³», comme l'indique Conte-Stirling. Cette caractéristique -la résistance féminine- que nous examinerons sur le plan fictif dans la création de Colette, est décrite par Simone de Beauvoir comme une qualité bien réelle chez les femmes mais qui serait conditionnée par une situation sociale définie, c'est-à-dire qu'elle résulterait en grande partie du rapport de pouvoir entre les sexes. Dans cette optique, Simone de Beauvoir écrit que les femmes

endurent beaucoup mieux que les hommes la souffrance physique; [...] à défaut de l'audace agressive du mâle, beaucoup de femmes se distinguent par la calme ténacité de leur résistance passive; elles font face aux crises, [...] au malheur, plus énergiquement que leurs maris.⁴

Éclipsant le stéréotype de la force masculine, l'écriture de Colette fait précisément l'apologie de « l'instinct de préservation⁵ » du deuxième sexe en brossant des tableaux dans lesquels les héroïnes affrontent chacune des difficultés qui se présentent à elles. *L'Envers...* en donne des illustrations saisissantes puisque les nombreuses protagonistes résistent avec sang froid aux pressions de l'hégémonie

² Colette, *La Vagabonde*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. I, p. 830.

³ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 305.

⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 489.

⁵ Termes empruntés à Richard Legault, « *Subversion, pouvoir et séduction dans la relation amoureuse chez Colette* », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, p. 83.

patriarcale comme en témoignent les sempiternelles heures de disponibilité qui sont exigées d'elles (*Env*:1010) et le portrait d'une femme enceinte que le travail d'acrobate torture (*Env*:1013). *Music-Halls* présente une héroïne qui triomphe quotidiennement des tiraillements liés à son métier puisque les répétitions générales des spectacles se terminent vers quatre heures du matin et qu'elle est contrainte de regagner rapidement -et à pied- son domicile pour préparer le déjeuner de son mari qui est ouvrier, puis de ses enfants qui se rendent à l'école (*MH*:680). Dotée d'une force vitale inflexible, Maud cumule deux emplois qui ne lui laissent finalement qu'un après-midi sursitaire (*Env*:972) et, bien que insuffisamment nourrie, Bastienne mène pourtant de front son métier et ses cours de danse tout au long de sa grossesse (*Env*:985). La voix littéraire de Colette exprime dans la plénitude l'éblouissante résistance du corps des héroïnes en décrivant les chocs qu'elles surmontent jour après jour:

C'est triste, tant de femmes! On les voit trop bien, on pense à elles. [...]. Je vois les poignets rouges sous la couche de fard, les mains durcies qui cuisinent, qui savonnent et balaiant, je devine les bas percés, les semelles feuilletées, j'imagine l'escalier visqueux qui mène à la chambre sans feu, la lueur courte de la bougie... En regardant celle qui chante, je vois les autres, toutes les autres... (*Env*:1013-1014).

Pour neutraliser la froideur du climat social que le régime patriarcal ordonne envers la classe féminine qu'il opprime, Colette emmitoufle avec aménité ses héroïnes, elle les couvre de sa protection en les comblant d'un courage exceptionnel qui affirme à maints égards leur prééminence sur le groupe dominant masculin. En outre, l'avortement de Gribiche lui est mortel à cause des interdictions sociales qui empêchent la réalisation de l'intervention dans des conditions sécuritaires et la lutte acharnée que l'héroïne engage pour contrer l'indigence qui serait accentuée avec la venue d'un enfant, sa tentative d'échapper au statut de fille-mère considéré comme trivial, en somme les efforts surhumains déployés par la protagoniste pour parer aux coups et pour essayer de survivre à l'épreuve, témoignent de la force qui caractérise

cette jeune fille à travers ce récit. Colette rend hommage à l'héroïsme de Gribiche, « cette petite réalité martyrisée, couchée à plat sur son lit, devant une fenêtre à barreaux... » (*Gri*:1337).

Dans un régime social qui tend vers l'esclavagisme en oppressant physiquement les femmes à cause de traits différentiels de nature biologique, le fait que les artistes féminines de music-hall tiennent bon et assurent leur permanence dans ces conditions d'exploitation est déjà un acte de bravoure; mais que les héroïnes réussissent à gérer les violences symboliques que leur inflige le système patriarcal et à dominer le « soleil noir » qui s'abat sur elles, constituent selon les mots de Anne A. Ketchum « le plus clair génie [de] [ces] femmes.⁶ » À force de voir les héroïnes s'évertuer à combattre courageusement « le retour normal des crises de misère morale, la maladie de l'isolement » (*Env*:977) avec une si vive détermination, elles gagnent l'estime des lecteurs; ainsi, l'une des visées fondamentales du projet de Colette, le renouvellement identitaire et l'inclusion sociale des artistes féminines, est acheminée vers son accomplissement.

Dans cet esprit, les propos qui suivent de Julia Kristeva témoignent de son intime complicité avec la création artistique de Colette: « Dotée d'une force invincible, la femme [...] ne se laisse jamais abattre; en langage psychanalytique, on dira qu'elle ignore la castration et ne veut rien savoir de la mort.⁷ » En effet, Renée Néré, la figure centrale du roman *La Vagabonde*, incarne avec éclat cette « vitale fermeté⁸ » qui l'amène à dépasser la mélancolie et le désespoir, à partir en tournée

⁶ Anne A. Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*, Paris, Éd. Lettres modernes Minard, 1968, p. 152-153.

⁷ Julia Kristeva, *Colette ou la chair du monde*, Paris, Éd. A. Fayard, 2002, p. 379.

⁸ Pierre-Olivier Walzer, « Colette: au Music-Hall », *Approches*, p. 180, cité par Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 129. Conte-Stirling cite Walzer: « Se référant plus particulièrement aux personnages de *La Vagabonde* et de *L'Envers du music-hall*, Walzer indique « qu'il se dégage [...] quelque chose comme une sagesse, comme une philosophie de la vie. » Et il ajoute: « Une philosophie de l'entêtement, une philosophie de l'obstination: serrer les dents, tenir coûte que coûte contre les mauvais coups du sort, la maladie, les contrats malpropres, les passedroits (sic) vexants. » Nous

dont la fin « coïncid[e] avec la redécouverte [d'elle-même] et le choix de l'écriture⁹»:

Allons! Je vois venir une dure crise de noir... Je l'attends avec calme et d'un cœur habitué, certaine d'en reconnaître les phases normales et de la vaincre une fois encore. [...] Et je marche au-devant de cela, [...] avec toute la sérénité d'un être encore jeune et résistant, qui en a vu bien d'autres... (*Vag*:823).

Cette « déconcertante résistance » (*Vag*:830) qui anime Renée et qui nous est dévoilée dans l'extrait, apparaît plus loin dans le récit comme une constituante inhérente à la personnalité féminine. L'instance narrative, assumée par l'héroïne, le dit sans ambages dans ce roman *La Vagabonde*:

« Elle meurt de chagrin... Elle est morte de chagrin... » Hochez, en entendant ces clichés, une tête sceptique plus qu'apitoyée: une femme ne peut guère mourir de chagrin. C'est une bête si solide, si dure à tuer! Vous croyez que le chagrin la ronge? Point. [...] Soyez sûrs qu'une longue patience, que des chagrins jalousement cachés ont formé, affiné, durci cette femme dont on s'écrie:

--Elle est en acier!

Elle est « en femme », simplement, et cela suffit. (*Vag*:830-831).

Tel que le formule Marcelle Biolley-Godino, si le stéréotype de l'homme fort a fidèlement accompagné le passage des siècles, c'est peut-être effectivement parce que celui-ci aime mystifier la femme en une « créature touchante, terrifiée par la vie¹⁰ » et nécessitant sa protection. Or, ces deux extraits de *La Vagabonde* font chanceler l'héritage qu'a légué l'institution patriarcale en dénonçant les clichés concertés entre les hommes à propos des femmes. Nonobstant le désir de la classe dominante de

pensons que ces éléments peuvent s'appliquer plus spécialement aux femmes dans l'œuvre de Colette et que « cette aveugle et vitale fermeté » des camarades de music-hall, s'avère un trait essentiel de la personnalité de ces femmes.»

⁹ Catherine Rahmani-Malle, « Colette en son miroir », *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 82.

¹⁰ Marcelle Biolley-Godino, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, Éd. Klincksieck, 1972, p. 100.

définir les femmes en tant qu'êtres fragiles¹¹, la transposition que fait Colette de son expérience au music-hall, loin de s'enliser dans des discours qui épousent les idéaux du groupe masculin ou qui en seraient l'écho, montre au contraire la formidable résistance physique et morale des héroïnes du corpus qui ont de l'étoffe: Michèle Sarde souligne brillamment que « dans ce séjour en pays populaire féminin auquel s'ajoutent des expériences d'autres milieux, Colette rapporte une admiration pour la résistance féminine qui ne se démentira jamais.¹²» Incidemment, dans une « ère de phallocratie triomphante¹³», la louange du courage et du mérite féminin dans les textes du corpus, survient comme « une respiration vitale » selon le titre d'une remarquable étude de Élène Cliche¹⁴, une perspective essentielle qui soigne l'image des femmes. En fait, l'exemplarité de la résistance féminine si transparente dans les textes sur le music-hall, est une idée exposée dans d'autres récits qui composent l'œuvre de Colette. Sans faire une étude approfondie de cette question, pensons à l'une de ses chroniques journalistiques dans laquelle nous lisons: « Que c'est solide, une femme!¹⁵» Référons nous aussi à *Chambre d'hôtel* où Colette écrit: « J'aime le courage féminin, son ingéniosité à organiser une vie blessée.¹⁶» Et enfin, dans *L'Étoile Vesper* Colette affirme que: « Le besoin de survivance est si vif chez nous, femmes, et si féminin l'appétit de victoire physique!¹⁷» En célébrant « le travail forcené des petites gens du music-hall [...] décidés à survivre¹⁸», en glorifiant cette ressource inouïe que possèdent les héroïnes, Colette dresse autour d'elles une

¹¹ Désir perceptible notamment dans le propos de Kant: « On appelle faiblesse les traits de la féminité. » Cité par Claudette Gagnon, *Le modelage du corps des femmes*, Québec, Les Cahiers de recherche du GREMF, 1993, p. 71.

¹² Michèle Sarde, *Colette: libre et entravée*, Paris, Éd. Stock, 1984, p. 282.

¹³ *Ibid.*, p. 436.

¹⁴ Élène Cliche, « Le circuit féminin de l'épistolaire chez Colette. Une respiration vitale », *Études Littéraires*, Volume 26, N° 1, (Été 1993), p. 57-71.

¹⁵ Le récit en question a pour titre « À Tours », c'est l'un de ses textes journalistiques de la période 1911-1914 parus dans *Le Matin*, tous réunis dans le recueil intitulé *Dans la foule* publié en 1918.

¹⁶ Bien que ce récit, paru en 1940, soit situé à l'époque du music-hall et que deux héroïnes soient des artistes, l'intrigue est centrée sur la relation de Colette, la narratrice, avec le couple Haume et l'univers du music-hall est peu décrit, ce qui explique l'absence de cette nouvelle de notre corpus.

¹⁷ Colette, *L'Étoile Vesper*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2001, t. III, p. 620, paru en 1946.

forteresse qui les rend, non pas intouchables, mais qui toutefois leur assure un certain secours contre les préjugés et les relations de pouvoir.

3.2.2 Fierté des héroïnes

Le fil conducteur qui traverse tous les textes de notre corpus est déterminé par la résolution de Colette à proposer une redéfinition du music-hall en plus d'occuper un rôle de trait d'union, de médiation, entre ses artistes féminines et la collectivité gouvernée par les hommes en créant pour elles des traits sémantiques laudatifs afin de réaliser son objectif littéraire qui consiste à les réhabiliter. Parmi les vertus que l'auteure accorde à ses héroïnes, la fierté contribue substantiellement et efficacement à la restauration de leur image. Dans le lieu privilégié que constituent ses récits sur le music-hall, Colette démontre à quel point les héroïnes tiennent à dissimuler les malheurs dont elles sont victimes et qui résultent, dans une très vaste proportion, des rapports de domination entre les sexes: « Plus l'époque est dure à la femme, plus la femme, fièrement, s'obstine à cacher qu'elle en pâtit. Des métiers écrasants arrachent à son bref repos, avant le jour, celle qu'on nommait « frêle créature » », écrit Colette dans un texte¹⁹ du recueil *Les Vrilles de la vigne*. Dans les récits de notre corpus, l'auteure révèle la kyrielle d'écueils que les protagonistes rencontrent dans un système social phallocrate et elle met en relief la fierté qui les pousse à cacher leur détresse: « [Colette] nous montre ses camarades tels qu'ils sont, humanité souffrante mais qui refuse de le laisser voir [...].²⁰ » indique Madeleine Raaphorst-Rousseau. En effet, Renée Néré, l'héroïne de *La Vagabonde* qui côtoie le milieu du music-hall depuis trois ans, décrit l'attitude des artistes lorsque le manque de travail se fait sentir:

¹⁸ Claude Francis et Fernande Gontier, *Colette*, Paris, Éd. Librairie Académique Perrin, 1997, p. 245.

¹⁹ Il s'agit du texte « Maquillages », Colette, *Les Vrilles de la vigne*, coll. « Bouquins », Paris, Éd. Robert Laffont, 2000, t. I, p. 647.

²⁰ Madeleine Raaphorst-Rousseau, *Colette: sa vie et son art*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1964, p. 80.

Ça ne se dessine pas... C'est sous cette périphrase vague qu'ils déguisent, [...] la panne, l'arrêt forcé, l'embarras d'argent, la misère... Ils n'avouent jamais, gonflés, soutenus par cette vanité héroïque qui me les rend chers... [...] On jette la phrase [...] sans insister, sans larmoyer, [...]. (*Vag*:854).

Sur la scène, les artistes sont obnubilés par « l'orgueil enfantin et noble de paraître beaux, de paraître forts » (*Env*:964), ils veillent à ce que l'auditoire ne remarque ni les douleurs physiques ni la mélancolie qui les accablent, ils possèdent le sens de l'effort et sont déterminés à déployer toutes leurs forces pour réussir la présentation de leur numéro. Ailleurs dans *La Vagabonde*, Renée constate combien les artistes sont fiers et passionnés de leur travail:

Fiers, certes, car, s'ils ont aux lèvres, souvent, un « Cochon de métier! » ou « Saloperie de vie! » je n'ai jamais entendu l'un d'eux soupirer: « Je suis malheureux... » Fiers et résignés à n'exister que pendant une heure sur vingt-quatre! Car l'injuste public, même s'il les applaudit, les oublie après. (*Vag*:834).

En montrant, dans chacun des récits à l'étude, l'indigence inhérente au métier d'artiste de music-hall, travail « ingrat, quotidien²¹ » et donnant lieu à des malheurs que les héroïnes ont à cœur de masquer, Colette, ce faisant, « grandit la tâche et la passion de ces jeunes femmes. Toute création de magie contraint à un dépassement de soi, serait-il aliéné, et se trouve à ses yeux digne de respect;²² ». Ainsi, Colette purifie l'image des artistes féminines de music-hall: du même coup, un transfert des pouvoirs se ratifie car ce ne sont plus les héroïnes qui apparaissent méprisables mais les dirigeants et les partisans du système social en place, qui se donnent le beau rôle mais qui, en réalité, fomentent des inégalités dont ils tirent profit: « [...] Colette nous fait voir comme ils [les artistes] sont purs, comme leur mérite a de grandeur et comme le

²¹ Michèle Hecquet, « Colette: femmes au travail », *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 39.

²² *Ibid.*, p. 39.

mépris que leur porte une société privilégiée est injustifié²³», précise Anne A. Ketchum.

Bien entendu, la fierté des artistes, qui se manifeste notoirement dans le domaine de leur emploi, enlumine aussi les différents aspects de leur vie personnelle. Dans *La Vagabonde*, si Renée a subi durant huit ans, avec «un orgueil et un entêtement intraitables» (*Vag*:828) les trahisons de son époux, l'héroïne parvient à mettre fin à son mariage, à cesser «de traîner encore ma vie humiliée de femme [...]», dit-elle (*Vag*:829). Et bien que les gens de la «bonne société», soudainement, «lui tourne le dos, elle n'en relève que mieux la tête²⁴», bien décidée à rester indépendante affectivement et affranchie économiquement en travaillant au music-hall. Malgré le peu de temps que lui laisse son métier, Renée se fait un devoir de raccommoier ses vêtements, de les brosser, bref, elle veille à présenter une image soignée de sa personne qui démontre son amour-propre et son respect des autres (*Vag*:855).

Dans le texte *Gribiche*, Lise, Carmen et Colettevili ayant complété la collecte pour la jeune fille souffrante -parce qu'aucune loi ne protège financièrement les travailleuses lorsqu'elles sont malades-, Colettevili suggère que ce soit Impéria qui porte la somme d'argent puisqu'elle réside à proximité de chez Gribiche. Mais soucieuse de suivre l'étiquette, Lise «repoussa fièrement [cette] conjoncture» en soutenant «[qu']il y a une manière bien de faire les choses, et une manière pas bien.» (*Gri*:1330): elles se rendent donc toutes les trois visiter Gribiche pour lui offrir l'«enveloppe bulle nouée d'une faveur» au nom de l'Éden-Concert. (*Gri*:1332).

Beaucoup mieux nantie économiquement que ses collègues de music-hall, telle son amie Petite-Chose, c'est par le biais de sa vie sentimentale que la fierté de Mitsou

²³ Anne A. Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*, Paris, Éd. Lettres modernes Minard, 1968, p. 174.

nous est essentiellement communiquée, précisément au point névralgique de la relation amoureuse entre elle et le lieutenant bleu, Robert, lorsque, à son réveil, après une nuit passée en compagnie de Mitsou, celui-ci réfléchit aux raisons qui expliquent son « désir très net de s'en aller » (*Mit*:1380) en considérant la réaction qu'aurait alors Mitsou:

« Je peux [...] très bien m'en aller » [...]. « Rien ne me retiendra, même pas elle, qui me rendrait ma liberté sans débat ni minauderie. Elle me rendrait ma liberté, mais il émanerait d'elle, dans la minute où je la rejetterais, un appel, une prière camouflée de mendiant fier: « Je n'ai besoin de rien, je n'ai rien demandé... » (*Mit*:1380).

C'est qu'en faisant la rencontre de Mitsou, Robert a réalisé que son amie manque peut-être d'instruction et de culture mais que, cependant, elle se distingue remarquablement des autres femmes qu'il a connues par le raffinement de son intelligence et de ses sentiments, par sa fierté, sa délicatesse, sa simplicité et sa capacité à faire des sacrifices majeurs pour lui: à partir de ce constat, le lieutenant « se sent en péril de rapetisser, quoi qu'il fasse, devant Mitsou » (*Mit*:1381). Les réflexions du lieutenant l'amènent à espérer trouver en sa future épouse ce trait de personnalité saillant chez Mitsou, c'est-à-dire « une certaine fierté [...] à endurer discrètement le chagrin. » (*Mit*:1382). À la lettre que Robert fait parvenir à la jeune femme où il justifie son départ en arguant une mission militaire à remplir, l'héroïne lui répond avec dignité, et magnifiquement malgré ses quelques fautes d'orthographe:

Voilà donc que vous partez, c'est détestable et même pire. Mais pourquoi vous en excusez-vous. (sic) J'ai dans l'idée que ce n'est pas de partir que vous vous excusez, mais de me quitter. [...] Dans votre milieu, on ne dit pas à une femme: « Vous êtes la dernière des dernières », on lui dit: « Madame, [...] je m'en vais achetez (sic) des cigarettes, attendez-moi un instant », et on la laisse là pour la vie. Je ne suis pas la dernière des dernières, et pourtant j'avais bien peur de ne jamais vous voir revenir, même en lettre... [...] Mon chéri, le difficile pour vous, c'était de ne pas être aimé de moi. Le presque impossible pour moi, c'est d'être aimé (sic) de vous. [...] Tu me trouve (sic) bien humble! Ne crois pas que

²⁴ Madeleine Raaphorst-Rousseau, *op. cit.*, p. 155.

je mendie. Si tu me réponds « adieu Mitsou », je ne mourrai pas. (*Mit*:1384-1386).

Que Colette fasse l'éloge des qualités morales de son héroïne Mitsou, dont la fierté qui la caractérise, cela semble indubitable. Comme le fait remarquer Julia Kristeva, « le lieutenant a beau être instruit et plus riche qu'elle, c'est Mitsou qui l'emporte en goût et en délicatesse.²⁵ », et plus loin Kristeva souligne que « [...] plus fine encore qu'il ne la suppose, Mitsou dépasse Robert dans cet art de la dépossession [...].²⁶ » Somme toute, à côté de Mitsou, le lieutenant bleu apparaît bien pâle et l'inconsistance du personnage masculin renforce la mise en valeur de l'héroïne²⁷. Enfin, suivant l'analyse du récit que propose Kristeva, « la réponse à la question que pose le texte - « Mitsou, ou comment l'esprit vient aux filles » - est performative: elle est tout entière donnée par le contexte et par le style de la nouvelle. Il n'y a pas de doute, l'esprit vient aux filles... en écrivant.²⁸ », souligne-t-elle.

Les héroïnes de music-hall que met en scène Colette sont de la trempe à affronter courageusement les obstacles qui se posent sur leur route; fières, elles gardent généralement le silence sur leurs malheurs de sorte que, subtilement, elles en arrivent à trouver grâce au yeux du lectorat. Colette élabore magnaniment une douce revanche en créant pour ses artistes un éventail de qualités salvatrices, résistance, fierté, vaillance, ponctualité et sens des responsabilités, ces trois derniers traits faisant l'objet de notre étude dans le prochain segment.

²⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 362.

²⁶ *Ibid.* p. 362.

²⁷ Sur cette question de la supériorité du sexe féminin sur le sexe masculin dans l'œuvre de Colette, voir notamment le mémoire de Richard Legault, « *Subversion, pouvoir et séduction dans la relation amoureuse chez Colette* », *L'homme-objet chez Colette* de Marcelle Biolley-Godino, *Colette* de Véronique Anglard Bartoli et *Colette ou la Force Indestructible de la Femme* de Graciela Conte-Stirling.

²⁸ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 361.

3.2.3 Vaillance, ponctualité et sens des responsabilités des héroïnes

En étudiant l'état de la travailleuse au music-hall dans le deuxième chapitre, nous avons vu que les héroïnes des récits sont taraudées par le mépris que leur porte la société patriarcale, notamment à cause du métier qu'elles pratiquent qui est jugé infâme et dépravé: parallèlement, rappelons aussi que la classe dominante fréquente massivement et très assidûment les théâtres; en dénonçant cette casuistique, cette connivence despotique entre les hommes qui, vraisemblablement, adoptent une perspective manichéenne en se positionnant favorablement dans leur rapport à la classe féminine qu'ils asservissent, Colette vient à la rescousse de ses artistes et elle leur prête main-forte en réunissant plusieurs qualités éloquentes en un bouquet qu'elle leur offre: ainsi, les héroïnes de Colette ont une ardeur au travail, elles sont ponctuelles et responsables dans l'exercice de leur métier comme dans leur vie personnelle. Par conséquent, nous allons passer en revue chacun de ces traits sémantiques, les étudier à tour de rôle afin de voir comment ils participent à la réhabilitation des héroïnes.

La vaillance des artistes féminines est colossale et elle se manifeste de façon quasi continue dans les récits. Dans *La Vagabonde*, les engagements de Renée se succèdent à un rythme effréné, représentations, cachet en ville, répétitions et une tournée de quarante jours qu'elle accomplit « en y mettant une conscience vaguement militaire, une application d'honnête travailleuse. » (*Vag*:922). L'héroïne est animée par le « besoin de *travailler* » (*Vag*:864) et les nombreux engagements professionnels qu'elle accepte de réaliser contrastent radicalement avec la vie nonchalante de Maxime qu'elle nomme son « paresseux ami chéri » (*Vag*:909) tout en confessant: « L'oisiveté de mon ami, cette flânerie de lycéen en vacances perpétuelles, est un sujet fréquent d'effarement pour moi, presque de scandale... » (*Vag*:908): une fois encore, la veulerie du personnage masculin, ici Maxime, permet de faire ressortir la

force de Renée, tout comme le lieutenant bleu favorisait la démonstration de la valeur morale de l'héroïne Mitsou.

Par ailleurs, nous savons que la plupart des héroïnes ayant des enfants sont des mères célibataires mais, fait tout aussi capital, pour assurer leur survie économique elles doivent souvent ajouter à leur métier d'artiste déjà exigeant, des travaux de couture qu'elles acheminent une fois complétés dans des magasins parisiens (*Env*:980). Faute d'argent pour remplacer les vêtements abîmés de ses enfants, Vanda la Pondeuse travaille sans relâche à les recoudre entre ses numéros (*Env*:1007) ainsi en est-il des « petites marcheuses » et « Mademoiselle de Maupin » du texte *Music-Halls* (*MH*:679). C'est précisément « avec ses gains misérables de tricoteuse, elle qui tricote partout et sans arrêt », que la Mère Louis parvient à payer ses frais de transport pour se rendre aux répétitions des spectacles les dimanches et les jeudis (*Env*:984). Pour apprécier la vaillance des héroïnes, il faut aussi tenir compte de la discontinuité des horaires de travail qui prévaut au music-hall parce qu'elle donne lieu à des journées interminables qui, de ce fait, accentuent et entérinent leur mérite:

Les plus pressées, celles que le métier ramène ici à huit heures, n'iront pas loin: [...]. Les autres se sauvent en courant, dès le trottoir: « J'ai juste le temps de passer chez moi! » Retrouver une « moman » grognon, se laver les mains, renouer le ruban qui serre le front et les cheveux, s'assurer que le gosse n'est pas tombé par la fenêtre et ne s'est pas brûlé au poêle, et hop! on repart... On saute dans l'autobus, [...], pêle-mêle avec les autres employées, modistes, cousettes, caissières, dactylographes, qui ont, elles, fini leur journée... (*Env*:984).

Nous remarquons ici l'enchaînement des tâches que doivent s'acquitter les héroïnes, ainsi qu'une comparaison (accumulative mise en évidence par l'utilisation massive des virgules à la fin de l'extrait) entre les conditions de travail liées au métier d'artiste de music-hall par rapport à celles de certains autres métiers estimés davantage socialement (modistes, cousettes, caissières, dactylographes): la démonstration du labour ardu et prolongé inhérent au métier d'artiste, à côté des emplois qui sont mieux perçus par la doxa et à horaires fixes selon les indications de l'extrait ci-haut, vient

questionner la valeur socialement attribuée à chacune de ces deux sphères d'emplois féminins. Somme toute, les héroïnes de music-hall gagnent à être comparées avec les « autres employées » puisque leur vaillance s'en trouve attisée et apparaît avec éclat. De façon analogue, après de longues heures passées à l'Eldorado où elle a travaillé en matinée et en soirée, Maud se rend, « courant sous le vent glacé, gagner ses vingt francs au restaurant de la Bonne-Hôtesse, entre minuit et six heures du matin. » (*Env*:972). Dans les entretiens qu'accorda Colette à André Parinaud²⁹ en 1949, les souvenirs de son expérience personnelle au music-hall affleurent et elle témoigne de cette vaillance qui caractérisait les artistes qu'elle a côtoyées:

Je me consolais en assistant aux dernières répétitions [...] -la dernière répétition nocturne qui dure, autant dire, vingt-quatre heures sur vingt-quatre, jusqu'à quatre heures du matin. Tout un défilé de femmes épuisées de travail et qui, pourtant, n'avaient pas d'autres moyens, à ce moment-là, pour rentrer chez elles, que de s'en aller entre quatre et cinq heures du matin simplement à pied! J'étais très frappée par les normes de ponctualité, imposées comme au service militaire. Dans les programmes de music-hall, [...] tout était prévu à la minute. Le programme n'admettait même pas cinq minutes de retard. [...]. (p.177-178).

Nous ne pourrions mieux exprimer la réelle vaillance des artistes de music-hall, qualité que Colette confère aux héroïnes dans ses textes en l'exaltant. Parallèlement, rarement les héroïnes se trouvent représentées dans des moments de divertissement: que font Lise, Carmen, Bastienne, Glory, Hélène, Maud, l'accompagnatrice ou le Laissé-pour-compte lorsqu'elles ne travaillent pas? En montrant ses héroïnes toujours occupées à travailler, en écartant toutes distractions pour elles, Colette consolide leur diligence. De la même manière, l'auteure met en scène des protagonistes qui s'imposent une intransigeance qui n'admet ni le retard, ni l'irresponsabilité. Les premiers mots de l'incipit du roman *La Vagabonde* sont énoncés par Renée et traduisent l'importance accordée à la ponctualité chez cette héroïne dont le numéro en compagnie de Brague est prévu pour onze heures dix: « Dix heures et demie...

²⁹ Colette et André Parinaud, *Mes vérités: entretiens avec André Parinaud*, Paris, Éd. Écriture, 1996, p. 177-178.

Encore une fois, je suis prête trop tôt. [...] Trois ans de music-hall et de théâtre ne m'ont pas changée, je suis toujours prête trop tôt. » (*Vag*:815). À ce tableau dans lequel Renée est mise en scène dans le contexte de son travail au music-hall, succède un second qui montre l'héroïne, seule et pensive, à son retour chez elle. Puis, dès le troisième tableau du récit, Renée est de nouveau campée dans l'univers de son travail: mais, cette fois, l'absence imprévue d'une collègue (Jadin) modifie la programmation et devance de vingt minutes son numéro: « je cours vers ma loge, consternée à l'idée que je pourrais, *pour la première fois de ma vie*, être en retard... [...]. Je me hâte en tremblant d'énervement. » (*Vag*:821, nous soulignons). En raison de la déstabilisation momentanée de l'héroïne, nous comprenons ici toute la valeur qu'elle attache à la ponctualité (une temporalité stricte) qui ne se borne pas à son métier mais qui traverse tous les domaines de son existence; en même temps, et surtout, nous voyons clairement dans cette citation de *La Vagabonde* la manœuvre de réhabilitation qu'opère Colette en faisant tenir un propos hyperbolique à son héroïne: âgée de trente-trois ans, il est en effet difficilement imaginable que ce possible retard puisse être le premier dans la vie de Renée, une femme du reste fort occupée.

La ponctualité des héroïnes prend des proportions inattendues dans la nouvelle *Gribiche*: la jeune fille, en proie à des coliques, à des vertiges et à l'égaré après avoir consommé une substance abortive, entre par erreur dans la loge de music-hall de Colettevili et elle s'assoit sur un tabouret. Souffrante, Gribiche appuie son dos au mur quelques instants et semble défaillir, indique Colettevili: « mais au grelottement d'un timbre elle sauta sur ses pieds. [...] Elle s'enfuit, tenant à deux mains sa culotte [...]» (*Gri*:1323). À peine quelques minutes plus tard, Gribiche fait une chute dans l'escalier avant de perdre connaissance: ébranlée par ce drame, Mlle d'Estouteville « défaillit à demi sur son tabouret de loge. Comme Gribiche, une sonnerie la remit debout [...]» (*Gri*:1324). Les deux passages cités sont intimement liés d'un point de vue temporel et ils montrent l'uniformité du comportement des héroïnes qui, en dépit de leurs malaises, réussissent quand même à observer la règle de ponctualité qui régit

le milieu du théâtre, ce qui est assurément méritoire dans les conditions présentées; mais cet élément textuel, la ponctualité, peut aussi être interprété comme un facteur d'aliénation et d'esclavagisme dans un système oppressant. De toute évidence, Colette parvient à émousser l'emprise du système patriarcal en lui opposant une riposte qui consiste à questionner les préjugés entourant les artistes féminines de music-hall par le biais d'un faisceau de traits sémantiques positifs, résistance, fierté, vaillance et ponctualité.

Mais ce n'est pas tout. Car l'une des plus tenaces idées préconçues à propos des artistes, et qui alimente le mépris à leur égard, constitue l'irresponsabilité de leur comportement, la désorganisation de leur vie aux mœurs bohèmes. Colette fait périlcliter ces fabulations en mettant en scène des héroïnes qui, sauf quelques rares exceptions, sont au contraire très responsables dans tous les domaines de l'existence comme nous allons pouvoir l'observer.

D'abord, les artistes féminines de music-hall sont plutôt seules, c'est-à-dire qu'elles ne bénéficient pas du soutien d'un environnement familial sur lequel elles puissent compter. Responsables d'elles-mêmes, les héroïnes ne vivent pas sous la tutelle d'un mari, elles sont indépendantes et organisent leur propre vie, souligne Graciela Conte-Stirling³⁰. Certains récits du corpus font référence au rapport lucide et réaliste que les héroïnes entretiennent avec l'argent, et tout spécialement Renée de *La Vagabonde*:

Le music-hall, où je devins mime, danseuse, voire comédienne à l'occasion, fit aussi de moi, tout étonnée de compter, de débattre et de marchander, une petite commerçante honnête et dure. C'est un métier que la femme la moins douée apprend vite, quand sa liberté et sa vie en dépendent... (*Vag*:828).

³⁰ Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, Éd. de L'Harmattan, 2002, p. 69.

Les propos de Renée, dans l'extrait cité, se trouvent validés plus loin dans le roman lorsque l'héroïne décline la proposition écrite que lui présente son agent Salomon concernant une tournée, contrat selon lequel il obtiendrait dix pour cent de commission pour l'organisation de son itinéraire. Renée refuse de lui octroyer ce pourcentage en soutenant « [qu'il] ne les vau[t] pas » (*Vag*:868) et elle argue également le coût élevé qu'elle aura à déboursier pour le renouvellement de ses costumes. Contrarié par les négociations de Renée, l'agent reprend sèchement le document mais Renée lui répond *ipso facto*: « Salomon, [...] pas de chiqué entre nous! Je suis mauvaise comme la gale quand je m'y mets, et je me fiche de rater une affaire quand on m'embête! » (*Vag*:868): ce propos fait penser à un dédain simulé, à une façade, puisque Renée apprécie le dépaysement et qu'elle confesse plus loin: « J'ai appris, à mes dépens, à ne pas « allumer » l'impresario sur une tournée, en montrant mon envie de partir. » (*Vag*:934). Nous constatons ici tout le soin et la prévoyance que met Renée afin d'assurer sa subsistance ce qui, par ricochet, contredit d'un trait les fausses croyances de « je-m'en-fichiste » et de frivolité associées aux artistes. Le « cachet en ville » corrobore aussi l'attitude responsable de Renée: une somme d'argent importante lui est offerte correspondant au quart du coût total de son loyer pour danser lors d'une soirée mondaine devant un auditoire composé de ses anciennes fréquentations du temps où elle était mariée à Adolphe Taillandy. Malgré « un petit frisson de lâcheté » (*Vag*:836), le trac et la nervosité, Renée exécute néanmoins brillamment son numéro de danse devant des gens qu'elle reconnaît très bien et devant lesquels elle apparaît « déclassée ». (*Vag*:839). Le sens des responsabilités de Renée se manifeste par ailleurs dans le commentaire qu'elle formule à Jadin lorsque celle-ci revient au music-hall après avoir subitement laissé son emploi de chanteuse pour aller se divertir en compagnie d'un admirateur généreux. Renée désapprouve la conduite de sa camarade et elle lui exprime de façon laconique: « Jadin, c'est dégoûtant, vous savez! On ne lâche pas les gens comme ça! » (*Vag*:842).

Fait intéressant, à l'exception de Jadin (*Vag*), de la Roussalka (*Env*) qui abandonne sa sœur et de la protagoniste anonyme au regard bleu-mauve dans le texte *Music-Halls* (MH:680), nous y avons fait référence au chapitre deux (voir **2.2.2, L'état de fille-mère**), toutes les héroïnes des récits s'acquittent de leurs engagements et obligations avec maturité. Accaparées par leur métier, les artistes de music-hall qui sont mères font tout ce qui est en leur pouvoir pour prendre soin adéquatement de leurs enfants, elles concilient travail et maternité du mieux qu'elles le peuvent, le père de leurs enfants étant absent pour les aider. Les nombreuses illustrations de la résistance, de la fierté, de la vaillance, de la ponctualité et du sens des responsabilités des héroïnes de music-hall traduisent la prise de position de Colette qui est de s'opposer au sectarisme imputable à la société patriarcale. Mais si ces traits sémantiques occupent le devant de la scène en termes de récurrence, d'autres qualités concourent à cimenter et à réaliser définitivement la réhabilitation des héroïnes de music-hall: c'est pour cette raison que nous allons les étudier brièvement dans la dernière partie du mémoire.

Auparavant, résumons ce que nous avons vu jusqu'ici: en fonction du fait que les protagonistes des récits appartiennent à la classe féminine et qu'elles empruntent des voies identitaires (artiste, fille-mère, divorcée, etc.) opposées à la Mystique³¹ qui est fabriquée par les hommes afin de répondre à leurs propres besoins, elles se voient entourées de mépris: se portant à la défense de ses héroïnes, Colette fait un plaidoyer qui consiste à multiplier leurs qualités pour les réhabiliter. En les dotant d'une personnalité forte et éloquente, Colette ce faisant les libère du statut d'objet et elle les constitue en sujet. Parallèlement, en mettant en scène des héros masculins inconsistants (le lieutenant bleu, Maxime, Adolphe Taillandy), le déséquilibre relationnel traditionnel se trouve à être littéralement renversé avantageant ainsi la classe féminine. En dernière instance, notre démarche nous amène maintenant à

³¹ Nous utilisons ce terme selon le sens que lui donne Simone de Beauvoir, c'est-à-dire que la classe dominante masculine cantonne les femmes dans les rôles définis de mère et d'épouse.

étayer cette démonstration en poursuivant l'identification des traits sémantiques qui contribuent au triomphe de la subjectivité des héroïnes de music-hall.

3.3 Répertoire des traits sémantiques chez les héroïnes de music-hall

De prime abord, les textes du corpus mettent en évidence l'intelligence remarquable des héroïnes, comme Mitsou par exemple qui en dépit de son instruction sommaire parvient néanmoins à décoder le sens des lettres que lui adresse son lieutenant bleu sans connaître certains mots qu'il utilise, en fait, elle lit entre les lignes: selon les observations de Marcel Proust³², « Mitsou est beaucoup plus intelligente que le lieutenant bleu » disposant pourtant d'un savoir infiniment plus vaste que l'héroïne. De la même façon, les protagonistes du corpus utilisent leur capacité de jugement exceptionnelle et parfois leur intuition lorsqu'elles ont à prendre des décisions. Dans *La Vagabonde*, le raffinement des facultés intellectuelles de même que l'érudition de Renée Néré sont remarquables comme en témoignent sa capacité de réflexion, le vocabulaire précis dont elle se sert pour s'exprimer et les références culturelles à Balzac et à Machiavel qui révèlent son savoir. Graciela Conte-Stirling a bien raison quand elle soutient que les héroïnes de Colette possèdent aussi « un grand pouvoir d'adaptation et une dose suffisante de flexibilité.³³ » Fait également marquant, lorsque les héroïnes agissent, c'est selon leur bon sens personnel et non en se conformant aveuglément aux prescriptions de la société patriarcale: ainsi, elles témoignent d'un esprit critique, elles posent un regard scrutateur, nuancé et lucide sur le monde qui les entoure. Du reste, « [l]es héroïnes [...] ne sont pas entravées par des considérations d'ordre moral [...]³⁴ », elles osent sortir des sentiers battus et ont recours à leur perspicacité et à leur sens du discernement pour mener

³² Lettre de Marcel Proust (1919), citée par Anne A. Ketchum, *Colette ou la naissance du jour*, Paris, Éd. Lettres modernes Minard, 1968, p. 182. Voir aussi Colette, *Lettres à ses pairs*, Paris, Éd. Flammarion, 1973, p. 37.

³³ Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 343.

³⁴ *Ibid.*, p. 287.

leur vie. Bref, en conférant à ses héroïnes un pouvoir de compréhension vif et éminent, Colette ce faisant les constitue en sujet pensant, c'est-à-dire qu'elle accentue considérablement leur subjectivité et, par là, tend à les soustraire du statut d'objet sexué. Parallèlement, Colette nous montre que ses héroïnes de music-hall ne sont jamais prétentieuses et elle met l'accent sur la « grandeur de [leur] simplicité³⁵ ». À ce propos, il est intéressant de constater que dans ses entretiens avec André Parinaud où il fut question de son expérience au music-hall, Colette évoque ce trait de personnalité, la simplicité, qui semble-t-il caractérisait les artistes qu'elle a connues: « Quel beau milieu que le music-hall! Des êtres simples que j'aimais beaucoup.³⁶ », s'exclame Colette; ici, en plus d'exprimer sa passion pour le métier et l'importance qu'elle accorde à la simplicité des gens qui le pratiquent, l'affirmation de Colette prolonge, du même coup, sa démarche de réhabilitation des artistes de music-hall entreprise des années auparavant. Dans ce même entretien, Colette confie que les artistes de music-hall « avaient des merveilles d'innocence, d'intégrité, souvent de naïveté. Je les ai regrettés. Ce sont des êtres simples, et je les aimais beaucoup.³⁷ » Encore une fois, les traits auxquels Colette fait référence, innocence, naïveté et intégrité, sont attribués à ses personnages féminins, que nous songions à Mitsou, Gribiche, Colettevili, Bastienne, le Laissé-pour-compte, Glory, Maud ou à Gitanette.

Or, ces traits sémantiques pourraient être rattachés au mot pureté: pour créer et rendre cet effet, Colette utilise un lexique relatif au monde de l'enfance, au domaine animalier ou à l'univers religieux. Il en résulte que la sympathie du lecteur à l'égard des protagonistes se trouve attisée. Les manifestations de cette technique formelle surabondent, nous en présenterons seulement quelques-unes. Il faut aussi noter que Colette procède inversement en ce qui concerne les animaux dressés qui exécutent des numéros au music-hall, c'est-à-dire qu'elle leur attribue des particularités

³⁵ Véronique Anglard Bartoli, *Colette*. Paris, Éd. F. Nathan, 1997, p. 79.

³⁶ Colette et André Parinaud, *op. cit.*, p. 193.

³⁷ *Ibid.*, p. 108.

humaines appartenant au monde de l'enfance. Ainsi, l'héroïne qui interprète le rôle de la marquise de Pompadour « baisse la tête comme une enfant qui a cassé un vase » (*Env*:983), Impéria du texte *Gribiche* souffre « avec une patience de poney savant » (*Gri*:1326) et enfin Anita « protège religieusement » ses accessoires de théâtre (*Env*:959). Dans *L'Envers...*, la narratrice décrit un singe faible et mélancolique qui appuie « enfantinement sa tête à l'épaule de son compagnon. » (*Env*:975). L'aura de pureté qui entoure les artistes émane aussi de la démonstration que fait Colette de leur pudeur; car si le métier d'artiste les contraint à se dénuder devant un auditoire, Colette montre aux lecteurs qu'il serait fallacieux de croire que les héroïnes agrément cet aspect de leur travail. En réalité, il faut remettre en perspective notre analyse sur le vêtement faite au chapitre un du mémoire, où nous avons clairement démontré comment les protagonistes choisissent de se vêtir lorsqu'elles ne travaillent pas, soit le plus souvent en tailleur. Au demeurant, le vocabulaire que choisit Colette (« kimono pudique » (*Gri*:1322), « des pieds nus, singulièrement pudiques, [...] » (*Env*:961), ne saurait tromper sur son intention de faire sombrer le préjugé qui consiste à associer la perversité aux artistes féminines de music-hall: il s'agit là d'une autre modalité mystificatrice qui tend à envisager et à réduire la femme à une « putain ». Contrairement à cette construction issue de l'imaginaire masculin, tout concourt dans les textes à montrer la pudeur et la réserve des artistes féminines comme nous le percevons dans *L'Envers...* où la narratrice décrit un numéro alors qu'elle fait partie de l'assistance:

Une tempête flatteuse accueille -pourquoi?- Gemma la Bellissima, [...]. On acclame, on accompagne sa vertueuse danse de dame toute nue, qui s'excuse, par un sourire contenu, d'en montrer autant... Une minute, laissant voir au public son dos trop blanc, elle ose esquisser un trémoussement lascif; mais vite elle se retourne, comme blessée par les regards, et reprend, cils baissés, son manège de laveuse modeste [...].» (*Env*:1013).

Ce prélèvement textuel laisse peu de doutes sur le sentiment de déplaisir et de trouble que ressent la danseuse. Au cours de ce spectacle que nous décrit la narratrice (elle-

même artiste de music-hall), apparaît sur scène une jeune chanteuse dénommée Lucette de Nice qui, l'ayant reconnue, lui « sourit brusquement, comme quand on va pleurer [...] » (*Env*:1013). Nous comprenons que la notion de perversité, que répand le patriarcat (la doxa) à propos des artistes féminines, s'avère représentative des préjugés de la classe dominante. Cette pudeur des héroïnes se manifeste également sur le plan psychologique, c'est-à-dire qu'elles témoignent d'une singulière discrétion les unes envers les autres et leur amitié « ne s'orne ni de confidences ni de démonstrations³⁸ », précise Anne A. Ketchum.

Il va sans dire que les héroïnes sont courageuses comme nous l'avons brièvement démontré en étudiant leur résistance mais également de façon allusive et implicite dans les deux premiers chapitres: en effet, pour subir silencieusement les exactions (sur le plan physique et social) souvent directement reliées au rapport de pouvoir des hommes à l'endroit des femmes, il faut évidemment une bonne dose de courage de la part de celles-ci. Finalement, la générosité et la patience qui caractérisent les artistes convergent aussi à les réhabiliter.

3.4 Conclusion

En liaison avec les résultats de notre analyse réalisée au chapitre deux où nous avons démontré que les héroïnes de music-hall chez Colette subissaient le mépris de la part de la classe dominante masculine parce qu'elles endossaient des valeurs contraires à la Mystique en se détournant du rôle de mère au sein du mariage, l'enjeu du troisième chapitre visait à mettre en évidence le plaidoyer opérant dans les textes du corpus, qui consiste principalement en la fabrication de traits sémantiques positifs dont l'effet est de créer une réconciliation entre les protagonistes et la société. Dans un premier temps, nous avons approfondi cinq qualités à savoir la résistance, la fierté,

³⁸ Anne A. Ketchum, *op. cit.*, p. 157.

la vaillance, la ponctualité et le sens des responsabilités des héroïnes. Le répertoire que nous avons examiné précédemment a permis d'identifier plusieurs traits sémantiques supplémentaires et de prendre en considération comment ceux-ci participent à leur tour spécifiquement au travail d'édification des héroïnes qu'orchestre Colette. La réhabilitation des artistes surgit en effet de la fusion de toutes ces qualités puisque, chacune à leur manière, elles contribuent à transformer les idées préconçues les concernant en d'autres caractéristiques qui articulent et conditionnent la restauration identitaire des artistes et qui, en somme, parachèvent dans la quintessence leur réhabilitation. Nous avons ainsi montré qu'en assignant à ses héroïnes plusieurs attributs laudatifs, en leur conférant une individualité insigne, Colette du même coup démembré des préjugés, elle les débusque de leur position d'objet sexuel et elle les définit en sujet: nous avons pu découvrir la personnalité des héroïnes, aspect fondamental qui caractérisait ce chapitre.

Mais non contente de rétablir l'équilibre entre les sexes, Colette hisse ses héroïnes de music-hall au-delà de la classe traditionnellement dominante en mettant en scène des héros masculins chancelants (Maxime, le lieutenant bleu, l'Homme Bien, Adolphe Taillandy) qui occupent un rôle secondaire dans les récits; il s'agit là d'un renversement de la distribution traditionnelle des rapports de sexes qui consolide la réhabilitation des héroïnes. Ainsi, comme le remarque Judith Thurman³⁹, le deuxième sexe est le sexe fort dans l'univers colettien et Mona Ozouf soutient que dans les œuvres de Colette qui portent sur le music-hall, «[...] c'est loin d'être l'égalité des sexes qui frappe, mais la supériorité féminine.⁴⁰»

Si l'abondance des qualités repérables dans les œuvres rend les héroïnes inouïes et implique donc, à certains égards, une surenchère, si leurs forces paraissent parfois amplifiées, c'est peut-être parce que cette nouvelle image féminine s'avérait

³⁹ Judith Thurman, *Secrets de la chair*, Paris, Éd. Calmann-Lévy, 2002, p. 282.

⁴⁰ Mona Ozouf, *Les mots des femmes*, Paris, Éd. A. Fayard, 1995, p. 252-253.

nécessaire afin d'exorciser « [...] une certaine malédiction d'inaptitude [...] »⁴¹ qui pesait sur les femmes. Regardons brièvement la thèse de Graciela Conte-Stirling à ce sujet:

Pour Colette, à l'époque où elle vivait, il fallait représenter une femme aussi sûre d'elle-même, aussi ferme dans ses conceptions, [...] parce que c'était la seule façon de convaincre les hommes et les femmes que cette femme existait. Que cette femme possédait en elle-même toutes les possibilités, toutes les chances, tous les moyens que la tradition nous répétait que seuls les hommes pouvaient avoir.⁴²

En rendant ainsi hommage à ses héroïnes, Colette transmue un élément appauvrissant, le mépris social émis par la classe dominante masculine, en un événement constructif pour elles car la dimension salvatrice de son écriture permet aux protagonistes d'être graciées et de renaître de leurs cendres⁴³. Somme toute, Colette permet au lecteur, à la lectrice, d'avoir une autre perception de cette catégorie de femmes, les artistes de music-hall.

⁴¹ Anne A. Ketchum, *op. cit.*, p. 151.

⁴² Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p. 327.

⁴³ Dans le livre *ABCdaire de Colette*, Paris, Éd. Flammarion, 2000, p. 54, Guy Ducrey rapporte ces mots de Colette: « Faire peau neuve, reconstruire, renaître, ça n'a jamais été au-dessus de mes forces. »

CONCLUSION GÉNÉRALE

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle français, plusieurs écrivains (Lorrain, Lebey, Tinan, Champsaur, etc.) se sont intéressés au music-hall, ils ont mis en scène des artistes féminines dans leur littérature mais toujours avec la même approche, c'est-à-dire en décrivant « les dessous du french-cancan, les jambes haut levées et les sourires peints.¹» Contrairement à ces écrivains, Colette se trouve dans une situation unique puisqu'elle évolue simultanément dans le milieu littéraire et dans celui du théâtre². C'est pour cette raison qu'elle est en mesure d'offrir un point de vue spécifique et nouveau dans son écriture en portant un regard de femme sur le corps et sur la situation sociale des artistes féminines. Les textes sur le music-hall que publie Colette se distinguent des romans et des nouvelles de ses prédécesseurs en proposant au lectorat une autre vision, une autre version du monde du spectacle qui consiste à s'exprimer au nom des artistes en révélant « l'envers » du music-hall.

À partir de ces observations, ce mémoire proposait de montrer le travail de démythification des héroïnes de music-hall dans cinq textes de Colette consacrés à ce milieu ainsi que la stratégie que l'auteure utilise pour réhabiliter ses protagonistes. Pour distinguer les particularités des stéréotypes associés à la féminité et leur renversement dans les textes colettiens, nous nous sommes appuyée sur différentes disciplines. Les théories féministes nous ont permis de saisir la dimension corporelle de la mystification et certains concepts psychanalytiques nous ont permis de

¹ Guy Ducrey, *ABCdaire de Colette*, Paris, Éd. Flammarion, 2000, p. 104.

² Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, Éd. de L'Harmattan, 2002, p. 11. Conte-Stirling écrit: « L'historien Hobsbawm fait allusion à Colette, cas unique, semble-t-il, en tant que quelqu'un (sic) qui évolue simultanément dans deux milieux où un petit nombre de femmes peuvent se faire remarquer au début du XX^e siècle: le théâtre et la littérature. »

comprendre les causes de la tristesse des héroïnes. Nous avons aussi fait appel à la sociologie et à l'Histoire afin de cerner les parcours identitaires assignés aux femmes dans la société traditionnelle. Nous nous sommes également référée aux recherches de l'historien Dominique Lejeune pour sonder le caractère mythique qui entoure la période de la Belle Époque ainsi que la situation uniforme et précaire des femmes qui prédominait.

Le premier chapitre proposait d'analyser la corporéisation des héroïnes de music-hall en nous appuyant sur la notion de la matérialité du personnage étudiée par Yannick Resch dans son ouvrage *Corps féminin, corps textuel*. Les travaux qui traitent de la représentation corporelle de la féminité (Beauvoir, Bourdieu, Guillaumin, Irigaray) ont indiqué que les stéréotypes de la beauté traduisent une appropriation, un usage spécifique de nature sexuelle de la classe féminine lié au rapport de pouvoir entre les sexes. Dans un premier temps, nous avons vu que c'est à partir de la réunion de caractéristiques très précises (couleur, texture, etc.), poussées au paroxysme dans le cadre des spectacles, que le vêtement de scène participe à la Sacralisation des artistes qui occupent un rôle ornemental au music-hall. Notre analyse a aussi montré que les héroïnes rejettent ces normes d'esthétisme vestimentaire dans le cadre de leur vie personnelle. Nous avons ensuite mis en évidence le sous-paiement des artistes féminines faisant en sorte qu'elles souffrent d'inanition, qu'elles se voient constituées en « sexe faible » mais dont le corps ainsi modelé correspond au standard de la minceur que glorifie l'auditoire masculin. Les conditions de travail abusives et serviles qui régissent le music-hall et qui exposent les héroïnes à des températures extrêmes, à la fatigue et à la maladie, ont également été envisagées. Nous avons aussi considéré la manifestation de la tristesse chez les héroïnes dont les causes ne sont pas directement reliées au contexte d'exploitation de leur travail. Les observations de Julia Kristeva ont révélé que la tristesse des protagonistes est un langage qui traduit l'irrésolution d'un conflit ancestral que l'affect « actuel » vient réactiver. Globalement, ce chapitre nous a donc permis de

comprendre que l'intérêt de Colette porte sur la corporéisation naturelle de ses héroïnes de music-hall, c'est-à-dire libérée de la facticité qui a cours dans le monde du spectacle et nous avons montré que cette représentation des artistes fait basculer les idéaux corporels de la féminité.

Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que la mystification féminine s'élabore aussi autour de l'identité sociale des femmes. Les théories de Beauvoir, de Lipovetsky, de Badinter et de Préjean ont permis de montrer que ce sont les rôles d'épouse et de mère qui étaient attribués aux femmes dans la société patriarcale traditionnelle jusqu'aux décennies qui nous précèdent. C'est en s'inscrivant dans le mariage et dans la reproduction que les femmes acquéraient la respectabilité. En effectuant une nomenclature des statuts identitaires des héroïnes qui prenait appui sur l'ouvrage de Nathalie Heinich, *États de femme*, nous avons vu qu'en plus d'être artistes de music-hall, la majorité des héroïnes de Colette sont des filles-mères, des divorcées ou des célibataires. Ces statuts vont à contresens du modèle défini par l'institution patriarcale et ils sont des manifestations de la démystification féminine opérante chez Colette. Nous avons aussi cherché à comprendre les sanctions (violences symboliques) portées contre les héroïnes par la classe masculine au pouvoir. Le mépris et l'exclusion sociale constituent des formes punitives que subissent les héroïnes chez Colette. Ensuite, par le biais des situations narratives, des discours et des monologues intérieurs des personnages, il s'agissait de voir comment se cristallise, dans le travail créateur de Colette, la remise en question de l'institution du mariage et l'idée de l'instinct maternel. Nous avons établi qu'il s'agit de conceptions réactionnaires qui ébranlent le mythe dont la Femme est victime³ et qui est créé par les hommes.

³ Elaine Harris, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1973, p. 50.

Dans le dernier chapitre, nous nous sommes intéressée à la réhabilitation des héroïnes de music-hall. Nous avons évalué les façons dont l'auteure arrive à effectuer une transformation positive de l'image de ses artistes en les constituant en sujet plutôt que simple objet du désir. La manœuvre de réhabilitation qu'exécute Colette dans ses textes consiste à créer et à multiplier des caractéristiques édifiantes pour ses protégées. Nous avons cherché à déterminer certains traits sémantiques récurrents dans les œuvres à l'étude, soient la résistance, la fierté, la vaillance, la ponctualité et le sens des responsabilités des héroïnes. À partir d'un répertoire subséquent, nous avons aussi relevé d'autres attributs qui participent à cette reconstruction identitaire, à la mise en évidence de la personnalité des héroïnes. Par le biais des travaux de Conte-Stirling, Biolley-Godino, Ozouf et Anglard, nous avons examiné également l'inconsistance des héros masculins, c'est-à-dire les raisons qui font en sorte qu'ils occupent un rôle de second plan dans nos récits. Il s'agit d'une technique qui permet de favoriser la démonstration de la force des héroïnes. Ceci donne lieu à un système qui est un renversement dans le déséquilibre relationnel traditionnel où s'affirme la supériorité féminine. Nous avons finalement constaté que ce dispositif textuel articule l'affermissement de la réhabilitation des artistes de music-hall.

Quel est l'intérêt d'étudier la démystification de la féminité d'un point de vue corporel et social dans des récits situés entre 1906 et 1937 ? En raison de la « contiguïté entre fiction et réalité⁴ » selon Nathalie Heinich, notre travail nous a permis d'observer la singularité de la démarche de Colette parce que cette démarche est en rupture avec le contexte socio-historique de la Belle Époque dans lequel l'écrivaine a évolué durant une période de sa vie: Colette met en scène des héroïnes dont le statut identitaire devance l'historicité. En effet, comme nous l'avons vu, c'est grâce aux mouvements féministes des années 1960 et 1970 qu'une transformation radicale du statut identitaire des femmes s'est opérée en Occident. Malgré ces progrès

⁴ Nathalie Heinich, *États de femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1996, p. 307.

remarquables qui ont permis aux femmes de se libérer de leur cantonnement dans les rôles d'épouse et de mère, force est d'admettre que les stéréotypes reliés à la beauté féminine sont quant à eux demeurés puissants, comme le souligne Gilles Lipovetsky:

avènement de la femme-sujet ne signifie pas annihilation des mécanismes de différenciation sociale des sexes. À mesure que s'amplifient les exigences de liberté et d'égalité, la division sociale des sexes se trouve recomposée, réactualisée sous de nouveaux traits.⁵

Encore aujourd'hui, nous remarquons que la structure de la séduction se construit essentiellement chez les femmes par une mise en valeur d'ordre esthétique alors que les stratégies de séduction masculine sont manifestement variées et consistent en « la position sociale, le pouvoir, l'argent, le prestige, la notoriété, l'humour [...]».⁶ Cette disjonction du paraître entre les hommes et les femmes montre que le corps de celles-ci continue d'être un territoire d'oppression. En effet, les pressions sociales et culturelles ont fait surgir d'autres critères de beauté qui sont contraignants pour les femmes. Pour correspondre aux modèles de la beauté véhiculés dans la publicité et les médias, une proportion de plus en plus grande de femmes a recours à la chirurgie plastique de nos jours (implants mammaires, lèvres gonflées au collagène, liposuccion, etc.). Ce modelage anatomique extrême, toujours influencé par les désirs du groupe dominant, nous autorise à dire que la mystification corporelle des femmes n'est pas un phénomène révolu et que « [l']inégalité séductive reste profondément stable.⁷ »

La pertinence du mémoire réside aussi dans l'originalité du corpus délimité puisque aucune étude de fond ne portait spécifiquement sur ces cinq textes du music-hall en réunissant ceux-ci. Or, la biographie de Colette et les ouvrages qui traitent de

⁵ Gilles Lipovetsky, *La troisième femme*, Paris, Éd. Gallimard, 1997, p. 12.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 199.

son expérience au music-hall indiquent qu'elle aimait ce milieu d'un amour invétéré⁸ et que ses six années passées dans le monde du spectacle furent enrichissantes pour elle tant sur le plan personnel que littéraire, telle qu'elle le souligne: « Ce music-hall, je lui dois mes meilleures pages. Je lui dois tant que j'ose à peine entreprendre de le dire. [...]. J'ai tout aimé, j'aime tout du music-hall, [...].⁹» Dans ce contexte, il serait enfin intéressant d'étudier, dans les récits du corpus, la complicité féminine entre les artistes de music-hall, d'observer les liens d'amitié qui se tissent entre elles et qui créent en quelque sorte un « contre-univers¹⁰ » à celui régi par les hommes et à travers lequel les héroïnes peuvent, dans une certaine mesure, alléger le poids de l'oppression masculine. Cette question dépasse cependant le cadre de notre travail et nous espérons que ce mémoire permettra d'inspirer d'autres réflexions sur les textes représentant le music-hall chez Colette, une femme exceptionnelle qui a su choisir une destinée originale.

⁸ Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, Paris, Éd. de Fallois, 1999, p. 376.

⁹ *Ibid.*, p. 395.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Éd. Gallimard, 1949, t. II, p. 452.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Colette. « *Music-Halls dans Les Vrilles de la vigne* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1908 [2000]. T. I, 1386 p.

_____. « *La Vagabonde* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1910 [2000]. T. I, 1386 p.

_____. « *L'Envers du music-hall* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1913 [2000]. T. I, 1386 p.

_____. « *Mitsou ou Comment l'esprit vient aux filles* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1919 [2000]. T. I, 1386 p.

_____. « *Gribiche dans Bella-Vista* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1937 [2000]. T. II, 1514 p.

_____. *Gribiche*. Coll. « Le livre de poche ». Paris: Éd. Les classiques d'aujourd'hui, 1937 [1998]. 94 p.

Autres livres de Colette cités

_____. « *La Retraite sentimentale* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1907 [2000]. T. I, 1386 p.

_____. « *L'Entrave* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1913 [2000]. T. I, 1386 p.

_____. « *Dans la foule* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1918 [2000]. T. I, 1386 p.

- _____. « *La Femme cachée* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1924 [2000]. T. II, 1514 p.
- _____. « *Aventures quotidiennes* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1924 [2000]. T. II, 1514 p.
- _____. « *La Naissance du jour* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1928 [2000]. T. II, 1514 p.
- _____. « *Chambre d'hôtel* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1920-1940)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1940 [2000]. T. II, 1514 p.
- _____. « *L'Étoile Vesper* ». In *Colette. Romans, récits, souvenirs (1941-1949). Critique dramatique (1934-1938)*. Coll. « Bouquins ». Paris: Éd. Robert Laffont, 1946 [2001]. T. III, 1415 p.
- _____. *Lettres à ses pairs*. Paris: Éd. Flammarion, 1973, 454 p.
- _____. *Sido: lettres à sa fille*. Paris: Éd. Des femmes, 1984, 520 p.
- _____. *Lettres à Hélène Picard, à Marguerite Moreno, au petit corsaire*. Paris: Éd. Flammarion, 1988, 741 p.
- _____ et André Parinaud. *Mes vérités: entretiens avec André Parinaud*. Paris: Éd. Écriture, 1996, 231 p.

Ouvrages de référence

- Anglard, Véronique Bartoli. *Colette*. Coll. « Balises ». Paris: Éd. F. Nathan, 1997, 127 p.
- Badinter, Élisabeth. *L'amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*. Paris: Éd. Flammarion, 1980, 372 p.
- _____. *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*. Paris: Éd. Odile Jacob, 1986, 361 p.
- Beaumont, Germaine et André Parinaud. *Colette par elle-même*. Coll. « Écrivains de toujours ». Paris: Éd. du Seuil, 1960, 191 p.

- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. 2 t. Coll. « Folio Essais ». Paris: Éd. Gallimard, 1949 [1976].
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Coll. « Points ». Paris: Éd. du Seuil, 2002, 177 p.
- Boustani, Carmen. *L'écriture-corps chez Colette*. Coll. « Bibliothèque d'études féminines ». Villenave d'Ornon (France): Éd. Fus-Art, 1993, 253 p.
- Bray, Bernard (dir. publ.). *Colette: nouvelles approches critiques. Actes du colloque de Sarrebruck 22-23 juin 1984*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1987, 206 p.
- Castillo, Michel Del. *Colette, une certaine France*. Paris: Éd. Stock, 1999, 385 p.
- _____. *Colette en voyage*. Paris: Éd. des Cendres, 2002, 139 p.
- Caverivière, Nicole Ferrier. *Colette: l'authentique*. Coll. « Écrivains ». Paris: Éd. Presses Universitaires de France, 1997, 237 p.
- Chalon, Jean. « Le monde de Colette ». *Magazine littéraire*, no 42 (juillet 1970), p.15-16.
- _____. *Colette: l'éternelle apprentie*. Coll. « Grandes biographies ». Paris: Éd. Flammarion, 1998, 426 p.
- Cliche, Éléne. « Le circuit féminin de l'épistolaire chez Colette. Une respiration vitale ». *Études littéraires*, vol. 26, no 1 (été 1993), p. 57-71.
- _____. « Actualité de Colette: une mise en scène de la fluctuation subversive des identités ». *Colette, 50 ans après: mythes et images: colloque de l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*, Coll. « Cahiers Colette ». Saint-Sauveur-en-Puisaye: Éd. Société des amis de Colette, (2005), p. 153-166.
- Cluny, Claude Michel. « Une romancière du bonheur raisonnable ». *Magazine littéraire*, no 42 (juillet 1970), p. 7-10.
- Desanti, Dominique. *La femme au temps des Années Folles*. Coll. « La femme au temps de... ». Paris: Éd. Stock, 1984, 373 p.

- Dormann, Geneviève. *Amoureuse Colette*. Coll. « Livre de poche ». Paris: Éd. Librairie générale française, 1987, 248 p.
- Ducrey, Guy. *ABCdaire de Colette*. Coll. « L'ABCdaire ». Paris: Éd. Flammarion, 2000, 119 p.
- Dufour, Hortense. *Colette, la vagabonde assise*. Paris: Éd. J'ai lu, 2002, 538 p.
- Francis, Claude et Fernande Gontier. *Colette*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1997, 439 p.
- Friedan, Betty. *La femme mystifiée*. Coll. « Femme ». Genève: Éd. Gonthier, 1964 [1978], 450 p.
- Gagnon, Claudette. *Le modelage du corps des femmes*. Coll. « Cahiers de recherche du GREMF », Québec: Université Laval, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, 1993, 80 p.
- Godino, Marcelle-Biolley. *L'homme-objet chez Colette*. Coll. « Publications de l'Université de Paris X-Nanterre ». Paris: Éd. Klincksieck, 1972, 170 p.
- Goudekot, Maurice. *Près de Colette*. Paris: Éd. Flammarion, 1956, 283 p.
- Guillaumin, Colette. *Sexe, Race et Pratique du pouvoir: l'idée de Nature*. Coll. « Recherches ». Paris: Côté-femmes éditions, 1992, 239 p.
- Harris, Élane. *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*. Paris: Éd. A.-G. Nizet, 1973, 253 p.
- Hecquet, Michèle. « Colette: femmes au travail ». *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Coll. « Cahiers Colette ». Saint-Sauveur-en-Puisaye: Éd. Société des amis de Colette, (1993), p. 35-52.
- Heinich, Nathalie. *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Coll. « NRF Essais ». Paris: Éd. Gallimard, 1996, 397 p.
- Houssa, Nicole. *Le souci de l'expression chez Colette*. Bruxelles: Éd. Palais des Académies, 1958, 235 p.

- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Coll. « Critique ». Paris: Les Éditions de Minuit, 1977, 217 p.
- Ketchum, Anne A. *Colette ou la naissance du jour. Étude d'un malentendu*. Coll. « Bibliothèque des lettres modernes ». Paris: Éd. Lettres modernes Minard, 1968, 301 p.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Coll. « Folio/Essais ». Paris: Éd. Gallimard, 1987, 265 p.
- _____. *Colette ou La chair du monde*. Coll. « Le génie féminin ». Paris: Éd. A. Fayard, 2002, 621 p.
- Lachgar, Lina et Henri Veyrier. *Colette*. Paris: Éd. Henri Veyrier, 1983, 159 p.
- Legault, Richard. « *Subversion, pouvoir et séduction dans la relation amoureuse chez Colette* ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, (dirigé par Élène Cliche), Montréal, Université du Québec à Montréal, 1997, 102 p.
- Lejeune, Dominique. *La France de la Belle Époque: 1896-1914*. 3^e éd. rev. et corr. Coll. « Cursus. Histoire », Paris: Éd. A. Colin, 1997, 191 p.
- Lipovetsky, Gilles. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Éd. Gallimard, 1997, 328 p.
- Lottman, Herbert. *Colette*. Paris: Éd. A. Fayard, 1990, 496 p.
- Malle, Catherine Rahmani. « Colette en son miroir ». *Le génie créateur de Colette: colloque à la Sorbonne et à l'INRP*, Coll. « Cahiers Colette ». Saint-Sauveur-en-Puisaye: Société des amis de Colette, (1993), p. 70-84.
- Maulnier, Thierry. *Introduction à Colette*. Paris: Éd. La Palme, 1954, 69 p.
- Orsini, Mireille Dottin. « Misogynies fin-de-siècle ». *Magazine littéraire*, no 228 (mai 1991), p. 20-23.
- Ozouf, Mona. *Les mots des femmes. Essai sur la singularité française*. Coll. « L'esprit de la cité ». Paris: Éd. A. Fayard, 1995, 397 p.

- Pichois, Claude et Alain Brunet. *Colette*. Paris: Éd. de Fallois. 1999, 597 p.
- Préjean, Marc. *Sexe et pouvoir: la construction sociale des corps et des émotions*. Montréal: Éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, 194 p.
- Resch, Yannick Gasquy. *Corps féminin, corps textuel: essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*. Paris: Éd. Klincksiek, 1973, 203 p.
- Rousseau, Madeleine Raaphorst. *Colette: sa vie et son art*. Paris: Éd. A.-G. Nizet, 1964, 318 p.
- Sarde, Michèle. *Colette: libre et entravée*. Coll. « Points ». Paris: Éd. Stock, 1984, 483 p.
- Schlenoff, Zeina Tamer. *Le bonheur chez la femme colettienne*. Coll. « Currents in comparative Romance languages and literatures ». New-York: Éd. P. Lang, 1997, 129 p.
- Stirling, Graciela Conte. *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*. Paris: Éd. L'Harmattan, 2002, 382 p.
- Thurman, Judith. *Secrets de la chair: une vie de Colette*. Paris: Éd. Calmann-Lévy, 2002, 632 p.
- Wolf fromm, Jean-Didier. « Colette nous a laissé son adresse ». *Magazine littéraire*, no 42, (juillet 1970), p. 11-14.

Ouvrages sur le music-hall

- Amiel, Denys. *Les spectacles à travers les âges: théâtre, cirque, music-hall, café-concert, cabarets artistiques*. Paris: Éd. du Cygne, 1931, 366 p.
- Charles, Jacques. *Cent ans de music-hall: histoire générale du music-hall, de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux U.S.A.* Genève: Éd. Jeheber, 1956, 318 p.
- Feschotte, Jacques. *Histoire du music-hall*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris: Éd. Presses Universitaires de France, 1965, 126 p.

Rémy, Tristan. *Georges Wague: le mime de la Belle Époque*. Paris: Éd. Georges Girard, 1964, 203 p.

Sallée, André et Philippe Chauveau. *Music-hall et café-concert*. Paris: Éd. Bordas, 1985, 199 p.