

Claudine et l'amour : roman d'amour « moyen » et modernité à la Belle Époque

Diana Holmes
University of Leeds
D.Holmes@leeds.ac.uk

Rebut: 26 Maig 2013

Acceptat: 15 Juliol 2013

RESUM

Claudine i l'amor: novel·la d'amor "de segona fila" i modernitat durant la Belle Époque

Durant aquest període de modernització ultrarràpida que fou la *Belle Époque*, la ficció va adquirir la seva funció cartogràfica respecte a la societat contemporània, en particular pel que feia a un públic lector de classe popular i mitjana. De cara a les burgeses aquella funció la duia a terme la novel·la d'amor de segona fila o "middlebrow", subcategoria de la novel·la de costums tan apreciada entre el públic de 1900. A través de l'anàlisi d'una novel·la de Daniel Lesueur i de dues de les *Claudine* de Colette, publicades entre 1901 y 1903, aquest capítol intenta demostrar que ambdues novel·listes (como tantes altres contemporànies) van saber fer ús del pitjor dels gèneres per tal d'explorar i afirmar la posició contradictòria per bé que real de les dones a la modernitat del nou segle. Allà on Lesueur realitza una modulació subtil del gènere, Colette el reconfigura amb humor i valentia, tot i que les dues confirmen el poder subversiu d'un gènere sovint menystingut i qualificat d'insípid alhora que conservador.

MOTS CLAU

Colette, Lesueur, novel·la d'amor, posició de la dona, Belle Époque.

RÉSUMÉ

Claudine et l'amour : roman d'amour « moyen » et modernité à la Belle Époque

A cette période de modernisation ultra-rapide que fut la Belle Époque, la fiction acquit sa fonction de cartographie de la société contemporaine, et cela pour un

vaste lectorat moyen et populaire. Pour les femmes de la bourgeoisie, cette fonction revenait en particulier au roman d’amour moyen ou « middlebrow », sous-catégorie du *roman de mœurs* si aimé du grand public 1900. A travers l’analyse d’un roman de Daniel Lesueur et de deux des *Claudine* de Colette, publiés entre 1901 et 1903, ce chapitre tente de démontrer que les deux romancières (comme plusieurs de leurs contemporaines) surent exploiter le plus mauvais des mauvais genres pour explorer et affirmer la place contradictoire mais réelle des femmes dans la modernité du nouveau siècle. Là où Lesueur offre des modulations subtiles du genre, Colette le remanie avec humour et hardiesse– mais toutes les deux font preuve du pouvoir subversif d’un genre dénié le plus souvent comme fade et conservateur.

MOTS CLÉS

Colette, Lesueur, roman d’amour, position de la femme, Belle Époque.

RESUMEN

Claudine y el amor : novela de amor “de segunda fila” y modernidad durante la Belle Époque

Durante ese período de modernización ultrarrápida constituido por la *Belle Époque*, la ficción adquirió su función cartográfica respecto a la sociedad contemporánea, en particular en lo relativo a un público lector de clase popular y media. Para las burguesas esa función recaía en la novela de amor de calidad media o “middlebrow”, subcategoría de la novela de costumbres tan del gusto del público de 1900. A través del análisis de una novela de Daniel Lesueur y de dos de las *Claudine* de Colette, publicadas entre 1901 y 1903, este capítulo intenta demostrar que ambas novelistas (como muchas otras contemporáneas) supieron recurrir al peor de los peores géneros para explorar y afirmar la posición contradictoria aunque real de las mujeres en la modernidad del nuevo siglo. En lo que Lesueur lleva a cabo una modulación sutil del género, Colette lo reconfigura con humor y valentía, aunque las dos confirman el poder subversivo de un género tachado a menudo de soso y conservador.

PALABRAS CLAVE

Colette, Lesueur, novela de amor, posición de la mujer, Belle Époque.

ABSTRACT

Claudine and love: middlebrow romantic novel and modernity in the Belle Époque

The Belle Époque in France was a period of intense modernisation and social change, and it was in those decades around the turn of the century that the

novel took on the function of mapping and making sense of the contemporary world for an almost universally literate public. For middle-class women readers, the middlebrow romantic novel became a vital space of pleasure and reflexion. Through the analysis of one novel by Daniel Lesueur, and two of Colette's *Claudine* cycle, each of these published between 1901 and 1903, this chapter aims to demonstrate that both authors (like several of their female contemporaries) used the much reviled genre of the romance to explore and to assert women's real, if contradictory, place within modernity. Lesueur modulates the genre in subtle ways whilst Colette reworks the love story with characteristic irreverence, but both demonstrate the subversive power of a genre more commonly perceived as blandly conservative.

KEYWORDS

Colette, Lesueur, romantic novel, women's position, Belle Époque.

*Nous avançons grotesquement, à cloche-cloche,
écartelés : un pied dans nos petites histoires
et l'autre dans l'Histoire.*

Nancy Huston, *L'Empreinte de l'ange*.

Si nous sommes toujours « écartelés » entre la vie personnelle et les grands courants de la vie collective, il y a quand même certains moments où l'Histoire semble avancer à une telle allure que l'individu s'en retrouve secoué et perplexe, boitant « à cloche-cloche » entre croyances et émotions ancrées dans l'intimité et une réalité extérieure qui n'arrête pas de changer. La Belle Époque fut l'une de ces périodes, au moins dans les grandes villes de France. Désignées « belles » avec nostalgie après les horreurs de la première guerre mondiale, les décennies autour de 1900 (la plupart des historiens situent la « Belle Époque » entre 1880 et 1914) représentent une ère de croissance économique, de progrès technologique, de luttes idéologiques et, pour résumer, de modernisation accélérée qui bouleversa les rapports de l'être humain avec le temps, l'espace, et ses semblables.¹ Les Expositions Universelles à Paris,

¹ Voir à ce sujet Mary Louise ROBERTS, *Disruptive Acts: the New Woman in Fin-de-Siècle Franc*, University of California Press, Berkeley, 2002 ; Diana HOLMES et Carrie TARR, *A « Belle Époque » ? Women in French Society and Culture 1890-1914*, Berghahn, New York and Oxford, 2006.

en particulier celle (la plus grande) de 1900, fêtèrent l'avènement d'une ère nouvelle démocratisée par la Troisième République, illuminée par l'électricité, enrichie par les apports du colonialisme, rapetissée par les nouveaux moyens de transport (métro, trains rapides, automobiles), et divertie par un foisonnement de nouvelles formes d'art (dont le cinéma) comme par une véritable explosion de la parole imprimée. Dans la tentative générale de comprendre et de s'adapter à ce monde en ébullition, de relier vie personnelle et vie collective, la presse et la littérature commençaient à jouer un rôle prépondérant : grâce à l'universalisation de l'enseignement primaire en 1880, presque tous les citoyens de la Troisième République savaient lire, et l'appétit pour la fiction en particulier se révélait immense à travers toutes les couches de la hiérarchie sociale. C'est dans ce contexte de modernisation accélérée et de la fonction éducative et adaptative de la fiction écrite que se situe ce chapitre. Le roman sentimental représentait un élément majeur de la fiction de la Belle Époque, notamment celle consommée par un lectorat féminin. Et ce genre, considéré au moins depuis Flaubert comme le plus mauvais des mauvais, a pu faciliter en réalité l'exploration des rapports spécifiquement féminins entre vie privée et modernité.

Car les femmes à ce moment-charnière entre les siècles se trouvaient en situation contradictoire. D'un côté, la victoire de la République contre ses adversaires anti-démocrates et traditionnalistes semblait annoncer un mouvement vers l'égalité des sexes, car en principe les valeurs républicaines (liberté et égalité sinon peut-être fraternité) s'appliquaient à tous les Français – ce que semblait confirmer l'introduction en 1881 d'une école républicaine gratuite et obligatoire jusqu'à l'âge de 13 ans, sans distinction de sexe. Les nouveaux moyens de transport, la promotion des grands magasins comme des lieux fréquentables par les femmes de la bourgeoisie, même sans chaperon, l'accès d'un certain nombre de femmes à des rôles dans les nouvelles industries de la culture (directrice de revues, actrices, artistes ou écrivaines) – ces phénomènes suggéraient une mobilité féminine accrue, à la fois physique et sociale. En même temps, l'avènement de la République n'avait presque rien changé à la subordination légale, économique et politique des femmes, dont le statut (exclues du suffrage « universel », définies par la loi à beaucoup d'égards comme des mineures à vie) demeurait subalterne et dominé. Ce fut justement la contradiction entre grands principes soi-disant universels et inégalités réelles qui mobilisa le mouvement féministe, ainsi que le phénomène fortement médiatisé de la « femme nouvelle ». Pour une bonne partie de la population féminine, le roman offrait un espace à la fois de plaisir et de mise en scène instructive de leur situation dans un monde contradictoire et changeant.

L'industrie de l'édition était en plein essor au tournant du siècle : c'était l'époque où (pour reprendre le titre de Loïc Artiaga²) des torrents de papier déferlaient de milliers de presses. Des politiques éditoriales avisées ciblaient les différentes couches de lecteurs avec une variété de genres et de supports, même si souvent les lectorats se chevauchaient. Ainsi certaines maisons d'édition et périodiques favorisaient la poésie et les textes d'avant-garde (*Mercur de France, La Revue blanche*), alors que tous les grands quotidiens populaires comportaient de longs romans-feuilletons rocambolesques, publiés ensuite en volumes ou en livraisons à des prix abordables même par des lecteurs prolétaires. À partir des années 1900, le feuilleton était concurrencé sur le marché populaire par les petites séries à quelques sous, dont celles consacrées au roman sentimental. Entre ces deux pôles de la gamme littéraire se trouvait le roman « moyen » (en anglais le terme « middlebrow » est plus évocateur³), romans dits « de mœurs » ou « d'idées » destinés surtout à un lectorat bourgeois, aux récits situés dans le monde contemporain et s'adressant à des questions d'actualité, publiés normalement dans des organes et par des éditeurs respectables, et employant pour la plupart des techniques et des structures narratives bien ancrées dans la tradition du dix-neuvième siècle et donc bien connues de leurs lecteurs. La littérature était en même temps un art et une vaste industrie : que le livre soit traité en marchandise scandalisait l'élite sociale et culturelle, qui se rallièrent (Symbolistes, Décadents) derrière le drapeau de l'art pour l'art. Alors que le public à la fois populaire et bourgeois dévorait des œuvres de fiction, l'élite se mit à annoncer la mort du roman : « le roman moderne est un genre fatigué, éculé par des milliards d'adultères » (Pléiade I, préface XVII) trança l'écrivain moderniste Félicien Champsaur en 1891. Champsaur devait penser en particulier au roman « moyen » qui en effet traitait souvent de l'amour, du mariage et de l'adultère, domaine privé alloué aux femmes dans une société gérée exclusivement par le sexe masculin. Si l'élite méprisait le roman moyen avec ses histoires de cœur, de domesticité plus ou moins heureuse, de vie quotidienne dans un monde banalement contemporain,

² Loïc ARTIAGA, *Des torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2007.

³ Le terme « middlebrow » indique cette couche moyenne de la culture consommée par le grand public relativement éduqué mais ni spécialiste ni d'avant-garde. Le mot évoque une culture qui offre des plaisirs sûrs et familiers, et suggère un certain conservatisme à la fois esthétique et thématique ; le modernisme se définit en partie *contre* ce qu'il définissait comme une culture bourgeoise fade et réactionnaire. Quelques critiques, en particulier féministes (dont l'auteure de ce chapitre) essaient actuellement de remettre en valeur cette tranche de l'histoire littéraire dévalorisée par le mépris moderniste, mais qui a constitué la lecture préférée de la majorité, en particulier féminine.

le caractère « féminin » de ces préoccupations y jouait sans doute un rôle. Car non seulement bon nombre de « romans de mœurs » ciblaient visiblement un lectorat féminin, mais en plus certains étaient signés par des auteures. L'essor de la littérature commençait à ouvrir la voie aux prolétaires du monde littéraire, dont le deuxième sexe, cantonnées bien sûr dans les genres les plus méprisés (romans-feuilletons, roman sentimentaux) mais, grâce au poids commercial du lectorat féminin, trouvant aussi accès au roman « moyen ».

Lucie Delarue-Mardrus, Gabrielle Reval, Camille Pert, Marcelle Tinayre, Colette Yver ... la liste est longue, de ces femmes qui arrivèrent à se faire publier et à attirer un lectorat (sans doute à majorité féminin) important, en adaptant le trame narratif du roman sentimental – la rencontre, l'attirance réciproque, les obstacles, le dénouement heureux ou malheureux – à une exploration des rapports entre femmes et modernité. Parmi elles, Daniel Lesueur (nom de plume de Jeanne Loiseau, 1860-1920) occupa l'une des premières places, et l'on peut aussi situer les débuts littéraires de Colette dans le contexte de l'envolée du « roman moyen » à la Belle Époque. À travers une brève analyse d'un roman représentatif de l'œuvre de Lesueur, et de deux des *Claudine* de Colette – textes publiés tous entre 1901 et 1903 – je tenterai de démontrer que ces deux auteures surent exploiter le genre familial mais peu valorisé du roman d'amour pour affirmer la place des femmes dans la modernité du nouveau siècle.

Daniel Lesueur est l'exemple par excellence de la romancière « moyenne » : en fait elle a réussi de manière exceptionnelle non seulement comme auteure de roman de mœurs mais aussi comme feuilletonniste populaire.⁴ Ses « romans de mœurs » ou « romans à idées » (comme elle les désignait aussi), situés dans un milieu bourgeois cultivé, sont structurés pour la plupart autour d'une histoire d'amour, mais d'un amour vécu difficilement par ses héroïnes déchirées entre des visions opposées de l'identité et de la vertu féminine. *Le Cœur chemine*, publié en 1903, est assez typique à tous ces égards : roman d'amour contemporain, un de ces « romans d'adultère » dédaigné par Muhlfield, situé de manière explicite autour de l'année 1900 – une des séquences-clé se déroule à l'Exposition Universelle de cette année. La structure narrative correspond tout à fait à celle du roman d'amour : rencontre, reconnaissance d'une passion réciproque, projet d'un avenir partagé et finalement – puisqu'il

⁴ Voir à cet égard Diana HOLMES, « Daniel Lesueur and the Feminist Romance » in *A « Belle Époque » ? Women in French Society and Culture 1890-1914*, op. cit., p. 225-238 ; Diana HOLMES, « Écrire les hommes. La masculinité dans les romans de Daniel Lesueur » in *Écrire les hommes*, dir. France Grenaudier-Klijn, Élisabeth-Christine Muelsh et Jean Anderson, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2012, p. 94-111.

s'agit d'une histoire d'amour malheureuse – séparation du couple. L'héroïne, Nicole, est l'épouse docile d'un ingénieur-industrialiste, Raoul Hardibert, homme intègre et de bonne volonté, mais qui en même temps incarne les valeurs rigide­ment positivistes et phal­locen­triques de sa classe et de sa gé­né­ra­tion. L'intrigue se déclenche avec la rencontre fortuite entre Nicole et un jeune homme qu'elle a connu pendant sa première jeunesse : le beau poète Georget Selni, devenu Ogier Sérénis, nom de plume qui convient mieux à la poésie décadente qu'il se vante d'écrire.⁵ Entre Nicole et Georget, la passion s'allume ou se rallume presque à première vue. Nicole essaie désespérément de maintenir son identité de femme fidèle, compagnon loyal, dame de charité – qui depuis son mariage faisait d'elle le modèle de la bonne épouse républicaine. Mais l'affinité passionnée qu'elle ressent pour le poète remet en question sa vie et ses valeurs car elle amène « la soudaine mise en mouvement de toutes les forces endormies : force de sentir, force d'imaginer, force de se prodiguer », et ainsi la renaissance chez Nicole de « la puissance de vivre et la saveur de la vie »⁶.

« Moyen » aussi bien par son emploi de techniques réalistes consacrées que par le caractère modéré de son féminisme, *Le Cœur chemine* n'en arrive pas moins à poser à ou pour ses lectrices des questions difficiles et pertinentes. Comme dans la plupart des romans sentimentaux, le récit est focalisé surtout par l'héroïne, ce qui sollicite chez la lectrice (voire le lecteur) une identification aux désirs contradictoires de Nicole, tiraillée entre ce rôle d'épouse fidèle qui lui garantit une vie tranquille et une place dans la société, et l'aspiration à l'épanouissement sensuel et affectif qu'elle pressent dans ses rapports avec Georget. Ce dilemme insoluble, dépeint de manière émouvante, devait sans doute éveiller des résonances chez bon nombre de lectrices dans une société qui condamnait les femmes soit à la soumission à l'autorité de l'époux, soit à l'ostracisme ou à la pitié méprisante dont étaient frappées les femmes célibataires ou divorcées.

Lesueur ne se limite pas pour autant à la simple constatation d'une impasse. Par l'emploi de personnages secondaires, et aussi en jouant sur la variété de focalisations offerte par une narration à la troisième personne, elle évoque les nouveaux modèles d'identité féminine qui commençaient à

⁵ Les aspirations de Georget vers le style « Décadent », l'une des tendances d'avant-garde de la Belle Époque, sont présentées comme à la fois prétentieuses et stériles. Ainsi Lesueur semble retourner contre la culture « haut-de-gamme » le dédain de celle-ci pour le « roman moyen ».

⁶ Daniel Lesueur, *Le Cœur chemine*, Alphonse Lemerre, Paris, 1903, p. 134.

s’entrevoir dans une société en pleine modernisation, et consigne l’idéal d’une féminité soumise et dépendante de l’homme au passé. *Le Coeur chemine*, sous l’apparence d’un roman de mœurs assez banal, remet en question la possibilité pour une femme en 1900 de s’épanouir pleinement dans une relation hétérosexuelle quelconque, que ce soit le mariage ou la passion illégitime. Par le personnage secondaire de Berthe, la cousine de Nicole, Lesueur insère dans son roman un contre-discours à celui – timide, prudent, romantique – de Nicole. Berthe est une femme chaleureuse, au discours entraînant, dont le féminisme résulte non pas de convictions théoriques mais de l’expérience vécue : mariage avec un homme brutalement misogyne, dont la domination est pourtant légitimée par la loi ; maternité dévouée mais qui, jusqu’à la mort de son mari, doit s’exercer en dehors de tout droit légal à décider du sort de ses enfants. A travers les paroles de Berthe, amie intime autant que cousine de l’héroïne, Lesueur met en lumière la domination masculine établie par la loi au sein même du mariage. Et Berthe, aussi cynique que soigneuse des intérêts de Nicole, non seulement reconnaît l’impossibilité d’établir des rapports satisfaisants avec Hardibert, le mari loyal mais convaincu de son droit naturel à l’autorité sur sa femme, mais aussi se méfie profondément des rêves romantiques qui mènent Nicole à croire à un avenir heureux avec le beau Georget. Forte de sa propre expérience, Berthe a compris l’importance de l’indépendance économique et de la liberté sexuelle féminine : libérée du joug conjugal par la mort de son mari, elle encourage sa fille, la jeune femme de l’avenir, à suivre ses ambitions en devenant actrice, malgré le déclassement social qu’un tel métier entraîne car (comme l’affirmerait Colette plus tard) le théâtre offrait aux femmes à la fois un salaire indépendant et un milieu relativement androgyne qui comportait une certaine liberté sexuelle : « Qu’elle soit heureuse, avec des chances égales à celles de ses frères, puisqu’elle travaillera comme eux »⁷.

Berthe ajoute donc au roman une perspective critique voire radicale sur les droits et les devoirs des femmes en 1900. La voix narrative, omnisciente mais pour la plupart discrètement dissimulée par des focalisations internes, joue aussi son rôle dans la critique compatissante mais néanmoins tranchante de la vision du monde de Nicole, héroïne conventionnelle ancrée dans les mœurs hégémoniques de son époque. Le dénouement du roman doit sa force et sa complexité surtout au jeu de la focalisation : la voix narrative, jusque-là épousant surtout le point de vue de Nicole, opère à la fin l’équivalent littéraire d’un zoom en arrière, pour envisager Nicole toute seule à Bruges, abandonnée maintenant par son mari, malgré sa propre renonciation vertueuse

⁷ *Ibid.*, p. 260.

au bonheur entrevu dans les bras de Georget. Celui-ci, blessé et démoralisé par la décision de Nicole, a repris le chemin du cynisme, de l'ambition et du matérialisme dont l'amour de Nicole semblait l'avoir détourné. Par son sacrifice de l'épanouissement personnel, Nicole n'a procuré ni son propre bonheur ni celui des autres ; son histoire se termine dans une ville, Bruges, fortement associée dans le roman même mais aussi dans la culture de l'époque au passé et à la mort⁸. Nicole s'exile de la modernité où elle n'a pas su trouver sa place : « Et son âme se sent la sœur de cette ville, qui recèle tant de passé »⁹, conclue la narratrice. « Âme complexe et trop chargée de souvenirs séculaires, vainement elle se cherche en de subtiles brumes... ». Le dénouement détache la lectrice de son avatar textuel, laissant dans la brume du passé l'héroïne traditionnelle « trop chargée de souvenirs séculaires ». Ainsi le roman ne se termine ni par une triste renonciation à l'amour au nom de la vertu féminine, ni par une célébration de l'amour pourtant qualifié de revivifiant et (comme dans tout roman sentimental) de valeur puissante. Il se termine plutôt par un appel – impliqué plus qu'annoncé – à affronter un monde changé qui s'ouvre vers de nouvelles formes de féminité.

L'emploi de personnages secondaires, le jeu de la focalisation – ce sont là des techniques réalistes déjà qualifiées en 1900 de traditionnelles, mais qui servent ici à ébranler le crédo de base du roman d'amour – l'idée que ce qui détermine la valeur de la vie d'une femme, c'est l'amour d'un homme – et à suggérer, toujours en sourdine, que la modernité va exiger que les femmes se réalisent autrement. Un dernier aspect de ce roman immersif, très lisible et apparemment conventionnel reste à évoquer, car il forme un lien important avec les romans de Colette. Alors que le sexualité restait le grand non-dit de la plupart des romans sentimentaux, populaires ou moyens, Lesueur s'adresse avec une franchise délicate mais sûre à la question du plaisir sexuel féminin. Nicole trouve peu de plaisir aux rapports conjugaux avec un mari passionné mais condescendant envers les femmes : ainsi quand il part en voyage son absence représente une « espèce de vacance dans l'intimité conjugale » qui donne à sa femme « un confus bien-être »¹⁰. Par contre, embrassée par Georget, l'amant passionné et avec qui elle se sent sur un pied d'égalité, Nicole ressent

⁸ Le roman du symboliste belge Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* (1892), publié d'abord sous forme de feuilleton dans *Le Figaro* avait suscité beaucoup de publicité et était donc connu bien au-delà de ses lecteurs. Bruges est caractérisé là-dedans de ville belle mais « mortuaire » : son héros rejoint la ville après la mort de sa femme et cherche à y nier la réalité temporelle en re-vivant son amour sur le mode du fantasme.

⁹ Daniel Lesueur, *op. cit.*, p. 375.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

une « volupté inconnue »¹¹ dont elle n'arrive pas à s'arracher. C'est donc à la fois l'emploi inventif d'une trame narrative classique et de la voix narrative, et cette franchise inattendue en matières sexuelles, qui créent un lien entre Lesueur et sa contemporaine bien plus expérimentale – Colette.

Willy – Henri Gauthiers-Villars, le premier mari de Colette –, c'est bien connu, était un des entrepreneurs littéraires de la modernité ; il a même introduit la chaîne de montage dans le processus de création littéraire, car ses œuvres étaient le produit d'une équipe de sous-traitants ou « nègres » mal-payés, dont sa femme. Après la réussite inattendue et massive de *Claudine à l'école* en 1900 Willy, en bon commerçant, a voulu produire tout de suite des séquelles : Colette a donc été remise au travail, ce qui a donné *Claudine à Paris* en 1901, puis *Claudine en ménage* un an après. Bien que les Claudine ciblaient sans doute le lectorat habituel de leur auteur affiché, composé de voyeurs et d'adeptes de la littérature porno, leur succès fut tel qu'ils ont certainement atteint aussi le grand public, y compris le lectorat féminin « moyen » (avec son composant de jeunes filles qui les lisaient sans doute en secret).

C'est avec *Claudine à Paris* que Colette adopta la forme narrative du roman d'amour. L'héroïne à la fois ingénue et narquoise de *Claudine à l'école*, âgée maintenant de 17 ans, quitte son village natal pour la capitale et (comme bon nombre d'héroïnes du roman sentimental) commence le roman seule dans un monde qui lui est étranger. Tout en explorant cette nouvelle vie, Claudine rêve d'amour, et bientôt rencontre le héros en qui – toujours comme dans tant de romans sentimentaux¹² – se réunissent l'autorité sociale (Renaud, homme d'une quarantaine d'années, est un journaliste politique éminent) et la promesse de l'épanouissement sexuel (il est aussi très beau, et homme à femmes réputé). L'intrigue se termine avec Claudine dans les bras de Renaud, et sur le point de devenir sa femme. Si le personnage hardi, un peu androgyne de Claudine ne manque pas de précurseuses dans les romans « moyens » de l'époque (on pense à la « Chiffon » de Gyp et à la Hellé de Marcelle Tinayre, par exemple),

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² Delly (nom de plume de Jeanne-Marie Petitjean de La Rosière et de son frère Frédéric) fut l'auteur le plus lu de tous les romanciers sentimentaux en France, des années 1900 jusqu'aux années 1970 (bien après leur mort). Le premier roman signé Delly est sorti la même année que *Le Cœur chemine*, 1903 ; pourtant le schéma du roman sentimental, perfectionné en quelque sorte par Delly, était déjà bien ancré dans la culture, comme élément important du roman-feuilleton, et en tant que genre à part depuis le dix-huitième siècle. Ses racines remontent jusqu'au conte de fées. Voir Ellen CONSTANS, *Parlez-moi d'amour: le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 1999 ; Diana HOLMES, *Romance and Readership in Twentieth-Century France: Love Stories*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

Colette va bien plus loin que ses consoeurs dans son remaniement du genre du roman sentimental.

Sur le plan de la structure narrative, le fait même de la sérialité ébranle le caractère définitif du dénouement romantique : l'histoire de Claudine, c'était assez clair en 1901, aurait d'autres séquelles. Et en effet, la conclusion bienheureuse de *Claudine à Paris* fut suivie rapidement d'un nouveau volume, *Claudine en ménage*, qui s'ouvre sur les mots : « Sûrement, il y a dans notre ménage quelque chose qui ne va pas »¹³. Cela dit, la première version de *Claudine à Paris*, celle qui fut publiée en 1901, contenait déjà une subversion intra-diégétique du dénouement romantique traditionnel – élément que Colette a éliminé des éditions ultérieures mais que la Pléaïde a décidé, heureusement, de rétablir. Dans la version ultérieure, celle qui a prédominé, Claudine et Renaud viennent d'obtenir le consentement paternel à leur mariage, et le texte se termine ainsi :

Et nous retournons dans ma chambre, moi toute serrée dans ses bras, lui qui m'emporte comme s'il me volait, tous deux ailés et bêtes comme des amoureux de romance.

La version originale ne s'arrête pas là mais continue avec l'entrée précipitée de Mélie, la nourrice campagnarde et très terre à terre de Claudine : la porte « s'ouvre rudement devant Mélie, porteuse du plat de sciure où s'épanchera Fanchette » (la chatte). « Non ! » s'exclame Claudine, « la figure de Renaud ! »¹⁴. Et comme si ce petit bain d'eau froide ne suffisait pas, Mélie offre aussi quelques bons conseils : ravie du bonheur de sa Claudine bien-aimée, Mélie ne croit pas pour autant à l'amour unique et éternel. N'ayant jamais compris que le fils de Renaud, Marcel, est plutôt un homme à hommes qu'un homme à femmes, elle rassure Claudine sur son avenir éventuel :

T'as bien raison de prendre le grand ... pardi, il sera toujours bien temps, si la marchandise te plaît point, de t'appliquer le petit¹⁵

Quant à la voix narrative, Colette remplace l'omniscience extra-diégétique (bien plus habituelle dans le roman de mœurs comme dans le roman populaire) par une narration à la première personne – celle d'une

¹³ Colette, *Claudine en ménage* (1902), *Œuvres* tome I, Gallimard, Paris, 1984, p. 379.

¹⁴ *Ibid.*, p. 376.

¹⁵ *Ibid.*, p. 376.

Claudine exubérante, autoritaire, ingénue dans la mesure où son rôle est celui de la cousine de province, mais plus apte à tourner en ridicule les mœurs de la capitale qu'à les respecter. Claudine, femme nouvelle sans le savoir, profite pleinement des nouveaux moyens de transport urbain pour voyager librement et seule, au grand scandale de sa tante parisienne. Elle résiste aussi à ce qui s'appellerait plus tard le harcèlement sexuel, pourtant à l'époque le signe d'un droit masculin sur les femmes considéré comme naturel. Pelotée par un passant harceleur, Claudine réagit en lui assénant un vigoureux coup de parapluie sur la tête. L'humour, l'adresse directe au lecteur, l'absence d'autres perspectives fiables dans le texte (le père, par exemple, est un personnage essentiellement comique¹⁶) – toutes ces techniques concourent pour faire de Claudine elle-même la boussole morale du roman.

Colette, comme Lesueur mais de manière bien plus hardie, introduit aussi un discours féminin sur l'érotisme. Malgré certains passages « willyesques » ou « willyiens » qui proposent une mise en spectacle assez scabreuse du corps adolescent féminin, ou de rapports lesbiens, ce qui prédomine c'est une précision physique et une franchise sexuelle inattendues dans l'écriture féminine de l'époque (et qui allaient caractériser l'œuvre colettienne ultérieure). Alors que la jeune fille était censée ni connaître ni reconnaître le désir sexuel, pour Claudine la sexualité est une simple donnée de l'expérience quotidienne : convalescente après une maladie, elle réfléchit que « C'est curieux comme, depuis ma maladie, j'ai l'imagination et les nerfs chastes »¹⁷.

Colette dépeint aussi le plaisir extrême que Claudine trouve dans ce qu'elle désigne avec ironie comme son « devoir » conjugal – mais aussi, par une analogie sans équivoque, la douleur physique que cela pouvait entraîner au début de son mariage :

Ce puissant Renaud me fait songer, par similitude, aux manies de la grande Anaïs qui voulait toujours gagner ses mains de gants trop étroits.¹⁸

A travers le désir persistant de Claudine pour une amie d'école, thème repris et développé dans *Claudine en ménage* où Claudine tombe amoureuse de Rézi, l'hétérosexualité est aussi dénaturalisée : « pour Renaud », réfléchit

¹⁶ Le personnage comique du père - scientifique distrait, spécialiste en mollusques et disposant d'un riche répertoire de chansons paillardes et de jurons scatologiques - sape ou déstabilise toute notion d'autorité patriarcale

¹⁷ Colette, *Claudine à Paris* (1901), *Œuvres* tome I, Gallimard, Paris, 1984, p. 236.

¹⁸ Colette, *Claudine en ménage*, *op. cit.*, p. 385.

Claudine, peu convaincue, « l'adultère est une question de sexe »¹⁹. Pour Claudine, la passion peut être suscitée par les corps des deux sexes, et en amour ce n'est pas le sexe de l'aimé qui compte le plus.

Claudine représente dans une certaine mesure l'héroïne moderne, le contre-modèle de celle dont la vie sera comblée par l'amour unique et éternelle. Son attrait pour tant de lectrices et de lecteurs (les *Claudine* étaient les *Harry Potter*, ou peut-être plutôt les *50 nuances de gris* de leur époque, selon l'Édition Pléiade « l'un des plus grands, sinon les plus grand succès de toute la littérature française », *Œuvres I, LXVII*), venait sans doute de son humour irrévérent, de sa franchise sexuelle et de la technique de faire de la lectrice une alliée – toutes des qualités qui auraient tendance à communiquer aux lectrices un certain esprit de subversion. Mais ce qui approfondit encore ce portrait scintillant de l'amour féminin à la Belle Époque, c'est qu'à travers son personnage Colette reconnaît aussi que le désir n'est jamais une affaire de simple exubérance « naturelle ». Le désir dans les *Claudine*, comme ailleurs chez Colette, est miné de contradictions, tout autant qu'il est moulé par une subjugation séculaire. Tout comme les héroïnes de tant de romans sentimentaux, Claudine cherche dans Renaud l'amant qui saura la transporter au-delà de ses propres limites, qui lui apportera des expériences nouvelles – y compris celle de la soumission : « Obéir, obéir, humiliation que je n'ai jamais subie – j'allais écrire savourée »²⁰. Cet idéal de l'amant-maître, à la fois père et compagnon, réapparaît souvent sous la plume de femmes-écrivains de l'époque – ici, il est évoqué de manière à reconnaître la puissance du fantasme, mais en même temps à mettre en doute sa viabilité. Renaud, qui semble d'abord incarner l'amant puissamment paternel, se révèle en fait plus trivial, plus mondain, moins compétent sur le plan moral que Claudine elle-même ; c'est en retrouvant son autosuffisance et sa solitude que Claudine se réalise (dans *Claudine à Paris* d'abord, et de manière bien plus définitive dans *La Retraite sentimentale*). D'ailleurs le couple Claudine/Renaud est doublé de manière sinistre par un autre couple composé d'un homme plus âgé et d'une très jeune amante – la camarade d'école de Claudine, Luce, se trouve aussi à Paris – elle est devenue la maîtresse d'un vieil oncle corrompu, sorte de négatif (au sens photographique) de Renaud, et peut-être aussi de Willy. Claudine cherche l'amour, et vit une passion intense à la fois érotique et affective, mais si le rêve d'un héros qui saurait dispenser bonheur et connaissance est envisagé, ce n'est que pour le nier, le démolir – avec regret, mais à plate couture.

¹⁹ *Ibid.*, p. 468.

²⁰ *Ibid.*, p. 343.

En conclusion, à une ère de changement social rapide et radical, qui fut pour les femmes aussi une ère d'impératifs moraux contradictoires, le roman « moyen » représentait un espace de réflexion, d'exploration des options possibles aussi bien que de rêves et de fantasmes. Les modulations discrètes du genre du roman d'amour pratiqué par Lesueur, comme son remaniement plus vigoureux et caustique sous la plume de Colette, invitèrent les lectrices à réfléchir à travers la simulation fictive sur les implications de la modernité pour les femmes sur le plan des rapports amoureux et conjugaux, mais aussi sur celui de leurs droits et possibilités en tant que sujets libres et indépendants. Plutôt qu'un genre « éculé » par sa préoccupation avec l'amour, le mariage, l'adultère, le roman moyen était un espace important qui permettait de négocier la signification changeante de ces institutions – ce qui exigeait à son tour une modification de la forme narrative. L'expérimentation en littérature ne se limitait pas à la haute-couture de l'avant-garde, mais avait aussi sa place dans le prêt-à porter du roman moyen.

Références bibliographiques

- Colette, *Claudine à Paris* (1901), *Œuvres* tome I, Gallimard, Paris, 1984, pp. 219-376.
- _____. *Claudine en ménage* (1902), *Œuvres* tome I, Gallimard, Paris, 1984, pp. 377-525.
- _____. *La Retraite sentimentale* (1907), *Œuvres* tome I, Gallimard, Paris, 1984, pp. 829-955.
- Gyp, *Le Mariage de Chiffon*, Calmann-Lévy, Paris, 1894.
- Nancy Huston, *L'Empreinte de l'ange*, Actes Sud, Paris, 1998.
- Daniel Lesueur, *Le Cœur chemine*, Alphonse Lemerre, Paris, 1903.
- Marcelle Tinayre, *Hellé*, Calmann-Lévy, Paris, 1898.