

Le Pur et l'Impur de Colette: de los espacios marginales hacia el centro

Flavie FOUCHARD
Universidad de Sevilla
Departamento de Filología Francesa
flaviefouchard@us.es

Recibido: 23/10/2010
Aceptado: 19/10/2010

Resumen

En *Lo Puro y lo Impuro*, texto que sufrió cierta marginación en la obra de Colette, la autora nos lleva por mundos marginales en una descripción que tiene varios objetivos. A partir de la observación, de su propia interrogación sobre su identidad como escritora y mujer, y desde un punto de vista algo particular, el de una espectadora /actriz, Colette invierte las cualidades de los sexos y los valores de los dos mundos. Demuestra que los habitantes de los márgenes no son tan distintos de los llamados “normales”. Lejos de la idealización, de la pureza, Colette hace del cuerpo y de las sensaciones el verdadero centro, que permite acceder al mundo en toda su complejidad (impureza) y al misterio de la vida, siempre renovado y más accesible a la descripción que a la comprensión.

Palabras clave: Colette, *Lo Puro y lo Impuro*, espacios marginales, norma, cuerpo, idealización, valores, inversión, identidad, descripción.

Le Pur et l'Impur de Colette : des espaces marginaux vers le centre

Résumé

Dans *Le Pur et l'Impur*, texte souvent considéré à part dans l'œuvre de Colette, celle-ci nous guide dans une description de mondes marginaux. À partir de son observation et du recul d'une posture ambiguë de spectatrice-actrice, conférée notamment par la maturité, elle réfléchit sur la nature du plaisir, sur la division entre les mondes marginaux et « normaux », et nous livre sa quête d'identité de femme et de créatrice. Une identité complexe qui lui a permis d'appréhender et de comparer les comportements de ces deux mondes. Elle inverse les qualités attribuées à chaque sexe puis les valeurs des deux univers, et les rapproche en refusant l'idéalisation, la pureté. Le corps devient le lieu central qui permet seul l'accès au monde : grâce aux sensations, sa complexité (impureté) et le mystère de la vie se renouvellent constamment, offrant à l'imagination une source inépuisable de plaisir, dont l'écriture peut rendre compte par la description.

Mots clés: Colette, *Le Pur et l'Impur*, espaces marginaux, norme, corps, idéalisation, valeurs, inversion, identité, description

Marginal spaces in Colette's *The Pure and the Impure*: a trip to the centrality of the underground

Abstract

In *The Pure and the Impure*, a much underappreciated text in Colette's oeuvre, the author insightfully explores marginal worlds. She is retrospectively a spectator but also a participant: the fact that she wonders about her own identity as a woman writer allows her to discover that the limits between womanhood and writing are not so clear. She inverts the sexual characteristics and values of both worlds. She ultimately refuses to either normalize or marginalize the separation between both realms. Far from the frequent idealization of the world in representations of the normal, she prefers the world's complexity and impurity; and the body is the new central place to access the world's reality. Thanks to the variety and intensity of sensations, Colette can indefinitely be in contact with both world and life, which are ready to be described rather than elucidated.

Keywords: Colette, *The Pure and the impure*, marginalize spaces, normativity, body, idealization, values, identity, description

Referencia normalizada

Fouchard, F. (2013). "Le Pur et l'Impur de Colette: de los espacios marginales hacia el centro". *Thélème*, Vol. 28, 125-140.

« S'il y a des marges ici, c'est que l'on a posé le cadre trop tôt »

Corydon (Gide, 2006: 46)

En *Le Pur et l'Impur*, Colette nos invita a seguirla en la "description ambulatoire" (Hamon, 1993: 175) de algunos espacios marginales. Asumido por una narradora en primera persona, este recorrido organizado en ocho episodios¹ tiene por objetivo contribuir al conocimiento del placer y de los sentidos: "ces lignes où je prétends

¹ Para más comodidad, hemos "dividido" el texto en ocho episodios (siguiendo a veces la división en capítulos de Colette): el primero: el encuentro en el fumadero de Charlotte, la mujer que simula el placer con su joven amante y que Colette dice haber utilizado como modelo para darle su tono al texto; el segundo: las confidencias masculinas de X y de Damien, quien será el modelo en la interpretación de la figura de don Juan; el tercero: las lesbianas masculinas y la Chevalière; el cuarto: Renée Vivien; el quinto: Amalia X y Lucienne, donde Colette se pregunta si para una mujer el hecho de querer a otra mujer, se acompaña de un deseo frustrado de ser un hombre; el sexto: las damas de Llangollen o la utopía de la vida de pareja en el campo; el séptimo: el círculo de los homosexuales masculinos, o el olvido de un sexo por otro; el octavo: el presente de la escritura y el balance del recorrido, pasando por el recuerdo de los celos y los tríos amorosos y llegando a la supuesta pureza de la pareja de amigas reunidas gracias a un hombre.

verser au trésor de la connaissance des sens une contribution personnelle” (Colette, 1991: 584). Entramos en el texto llegando a un fumadero de opio; la narradora nos invita a viajar “au-delà des frontières” (Colette, 1991: 554). A partir de ahí, nos lleva Colette a descubrir seductores, actores, lesbianas y homosexuales, tríos voluptuosos, para que acabemos contemplando a una pareja de mujeres reunidas gracias a un hombre, en un anticipo al tema de *Duo*, publicado en 1934. En este texto Colette describirá con más detalles esta relación, entre amor y amistad, deseo de protección y conjuro de la soledad, entre la esposa de Farou y su joven amante. Pero en *Le Pur et l'Impur*, esta situación y la definición que da de ella una de estas mujeres después de la muerte de su compañera, empleando la palabra “*pur*”, introduce la conclusión de la reflexión llevada a cabo en el texto. Colette afirma que el significado de la palabra no despierta nada en ella y prefiere elogiar sus sonoridades y las imágenes que evoca su pronunciación.

La actitud de Colette, que no la conduce a concluir lógicamente el texto, al evitar la formulación del concepto, al denegarle incluso toda posibilidad de significación, y que descubre mundos marginales, no es nueva en sus escritos ni desentona con su postura habitual, reivindicada abiertamente, de escritora alérgica a las ideas generales. Sin embargo, el carácter marginal de los espacios, la dificultad del texto, la insatisfacción de las expectativas de los lectores en varios ámbitos y el carácter radical de la conclusión de la obra, relegaron este texto hasta una zona olvidada de la obra de Colette (incluso desapareció en algunas de sus bibliografías) y aunque ella lo había considerado como su mejor texto, la crítica sólo empezó a tenerlo en cuenta a partir de las lecturas feministas hechas en Estados Unidos en los años 80. Cuando Colette comenzó a publicarlo en 1931, en el periódico *Gringoire*, la redacción decide interrumpir la publicación en medio de la descripción del personaje emblemático del mundo de las lesbianas masculinas, La Chevalière. Los lectores, escandalizados, la mayoría de ellos pertenecían a la derecha reaccionaria, pidieron que se suspendiera la publicación. En 1932, la publicación en volumen, con el título *Ces plaisirs...* no convence del todo a los críticos (Rambach, 2004), y la reedición de 1941, con el título que le conocemos ahora, pasó desapercibida. La marginalidad de los espacios recorridos así como la elección de los temas (la *Belle Époque*, las reflexiones sobre la sexualidad nacidas a finales de siglo XIX, los placeres), que podían pasar al segundo plano en el contexto de las múltiples tensiones de los años treinta y más tarde en los cuarenta, no basta para explicar este eclipse. El cambio de imagen de Colette, que se produce en torno a estos años, nos parece que ha desempeñado un papel importante en esta marginalización del texto.

Los años 1920-1935 marcan el principio del apogeo de la fama y de la creación de Colette: la autora publica en esos años algunas de sus obras más conocidas. Dentro de las que más se recuerdan encontramos la trilogía sobre su madre y su infancia: *La Maison de Claudine* publicada en 1922, *La Naissance du jour* en 1928,

Sido en 1929 y sus novelas. En algunas como *Chéri* en 1920, *Le Blé en Herbe* en 1923 y *La Chatte* en 1933, Colette forjó nuevos tipos, pero en todas, añadiendo *Duo* (1934), continuó su análisis de las relaciones amorosas y de sus fracasos.² Pero el éxito de *La Maison de Claudine* fue enorme en Francia e influyó sobre la recepción de las obras de Colette³. En esos años un verdadero trabajo de reinterpretación lleva a la autora a remodelar su imagen a partir de sus recuerdos, fijados para la posteridad en los espacios de la casa natal y del campo.⁴ En *La Naissance du jour* la evocación de la madre se acompaña de una meditación sobre la vejez y los cambios que acarrea en la vida de la mujer, sobre todo en lo que se refiere al amor. Enlaza los temas del recuerdo y del conocimiento de una misma a través de la escritura, de la búsqueda de un modelo para su vejez en torno a dos lugares: su mesa de trabajo y su casa en la Provenza. Su reflexión se ancla en este espacio similar al de la casa natal, a nivel simbólico. Desde su casa en la Provenza Colette convoca a Sido para escenificar su renuncia al amor y se encarga de unir los espacios de su infancia y los del principio de su vejez: “Une femme se réclame d’autant de pays natals qu’elle a eu d’amours heureux. Elle naît aussi sous chaque ciel où elle guérit la douleur d’aimer” (Colette, 1991: 282). En esta frase, Colette afirma que para una mujer, los lugares donde nace un amor feliz, donde se cura del dolor de amar, permitiéndole renacer, alcanzan la dignidad de la tierra natal. La serenidad que emana de esta evocación, de la renuncia al amor, de la descripción de la Provenza realizada con maestría y pasión, escondió poco a poco “la douleur d’aimer” y la reflexión sobre el placer, íntimamente ligado al amor y todavía problemático, aún después de la escritura del texto: “si la tête est sauve, le reste se débat, son salut n’est pas sûr” (Colette, 1991: 285). Parece que Colette sólo puede responder y zanjar el asunto en *Le Pur et l'Impur*: “Qu’y a-t-il de changé entre l’amour et moi ? Rien sinon moi, sinon lui” (Colette, 1991: 647).

Por otra parte, pensamos que la publicación de *La Maison de Claudine* contribuyó a la clasificación de las primeras obras de Colette, y concretamente de la serie de las *Claudine*, en la sección de literatura juvenil, a pesar de que la sexualidad ocupa un lugar predominante en la serie; y a pesar, sobre todo, del tono canalla y voyeur que emplea Colette para hablar de algunas situaciones escabrosas (Bellosta, 1989)⁵. Una de las razones podría ser la asociación del nombre de Claudine a la mirada retrospectiva de Colette hacia su infancia. La expresión de la sensualidad estaba ya

² Dentro de las obras menos conocidas encontramos cuatro volúmenes de recopilación de artículos y cuentos: *La Chambre éclairée* (1920), *Le voyage égoïste* (1922, 1928), *La Femme cachée* (1924) y *Aventures quotidiennes* (1924).

³ Es su obra más citada en las antologías de literatura.

⁴ Se demostró que las cartas de Sido a Colette utilizadas en *La Naissance du jour* fueron, en parte, reescritas por Colette.

⁵ Por ejemplo en *Claudine en ménage*, Claudine y Renaud discuten sobre si el tener una aventura con una mujer por parte de Claudine puede ser considerado como un engaño de la misma manera que si tuviera un amante.

muy desarrollada en las primeras obras de Colette y algunos de los temas⁶ que encontramos en *Le Pur et l'Impur* ya estaban presentes: Colette abordaba la sexualidad de los adultos como la de los adolescentes, las prácticas heterosexuales y homosexuales, el problema de la relación entre sexo y amor y el de la importancia de los sentidos. Pero años más tardes, cuando el tono voyeur⁷ y la expresión de la sensualidad en primera persona desaparecen tras los discursos de los personajes descritos por la narradora, en un libro que habla “tristement” del placer (Colette, 1991: 566) parece que los prejuicios sobre su obra persiguen a Colette y que no aportan ningún crédito a su reflexión. Los lectores y críticos prefirieron la evocación apaciguada y nostálgica de sus recuerdos infantiles.

En *Le Pur et l'Impur*, la autora demuestra que es consciente de ello y habla de su recepción en ciertos ámbitos literarios, antes de su redacción. En el segundo episodio que lleva a la narradora a recibir “des confidences masculines”, Colette nos presenta la conversación de la narradora con uno de sus amigos, X “[s]on célèbre confrère” dramaturgo (Colette, 1991: 568). Es uno de los representantes de la norma en el texto ya que es escritor, parisino, hombre, y tiene éxito; no es en absoluto un marginado. Colette le confiesa su deseo de componer una obra de teatro sobre don Juan. La respuesta del dramaturgo, teñida de un desprecio a penas velado, muestra la opinión que se tenía entonces de su escritura:

– Vous n’êtes pas assez parisienne... Votre conception de don Juan, ma chère amie, je la vois d’ici. Qu’est-ce qu’elle ajouterait à d’autres conceptions de don Juan ? Une jolie amertume, un grand sérieux dans le libertinage, et vous trouverez moyen d’y fourrer un peu de poésie agreste pour finir... (Colette, 1991: 568).

Como no es parisina, tendrá necesariamente que adornar su visión de don Juan con florecitas, y porque también es mujer, cosa que agrava la primera y se une a ella, será altamente previsible: su personaje no tendrá la menor profundidad. X le concede el manejo de la tonalidad sería para el libertinaje y nada más. En cambio, éste pretende ser el único en haber entendido la figura de don Juan, encarnando a la perfección su modo de vida: el dramaturgo no sólo tiene éxito en los teatros sino que colecciona conquistas femeninas. Puede permitirse aconsejar a la escritora en un tono paternalista que pretende evitarle el ridículo. Colette le niega a la narradora la posibilidad de responder a su interlocutor sobre este tema: cuando él termina de explicarle su propia concepción ya se ha hecho tarde y con este pretexto se zanja la

⁶ Para un panorama del tema de la homosexualidad en *Le Pur et l'Impur* y las otras obras de Colette, ver el artículo de Nicole G. Albert (2007).

⁷ En el taller-fumadero, un lugar que podría hacer concebir al lector falsas ideas sobre lo que va a leer, Colette insiste sobre el tipo de espacio que es: “J’étais dans une fumerie et non dans une de ces assemblées où le spectateur puisse généralement une assez durable répugnance de ce qu’il voit et de sa propre complaisance” (Colette, 1991: 555). Ya no se trata de volver a poner al lector en una posición de voyeur como en la serie de *Claudine*.

conversación. Pero al darle el papel de don Juan a otro personaje de *Le Pur et l'Impur*, Damien, que posee una manera de seducir mucho más subversiva que la de X, Colette demuestra que alcanzó a lo largo de su carrera el grado de libertad que le permite presentar su visión de la sensualidad, quizás por haber recorrido el revés de los mundos de la norma y por haber observado más cuidadosamente a los seres humanos que el azar puso frente a ella. Todos los personajes son una fuente de conocimiento, todos, como “autant de sources où se joue, enfin, la vérité, ballotée sur un moût riche et non filtré...” (Colette, 1991: 562). Le han permitido llegar a la verdad, que no encuentra su origen en lo que debería ser (lo filtrado, la quintaesencia), sino en la impureza de la realidad. En este sentido *Le Pur et l'Impur* puede entenderse como una síntesis sobre estos temas del placer tratados a lo largo de su carrera, pero también como relato de lo que le enseñaron sus múltiples experiencias y quizás por este aspecto también los críticos quisieron olvidarse de esta obra: porque Colette está a la vez en la periferia, cuando deja todo el espacio a sus personajes para expresar su “point d'honneur sensuel” (Colette, 1991: 584), y en el centro, cuando estos personajes, como Damien, la obligan a cuestionarse sobre quién es ella en realidad: “Vous, une femme ? Vous voudriez bien...” (Colette, 1991: 586). No solo es una mirada exterior la que observa los espacios marginales de *Le Pur et l'Impur*. A lo largo del texto y gracias a la figura de la narradora, Colette pone en escena las transformaciones que experimentó al contacto de los personajes y las que la llevaron a este saber que comparte ahora con el lector.

La postura de Colette en el texto es precisamente una de las dificultades de la lectura. Primero, el relato de Colette no es lineal, tiene su propia temporalidad. Si Charlotte provoca la reminiscencia⁸ de Colette, permitiéndole evocar otros personajes que se cruzaron en su camino: “Sa présence séduisait d'autres éphémères rappelés du fond de ma mémoire, des fantômes que j'ai coutume de perdre et de retrouver inquiets” (Colette, 1991: 562). Tampoco su aparición al principio del texto es gratuita. Colette le da a su texto un tono particular (el de la tristeza) inspirado por este personaje, a partir del descubrimiento que hace: Charlotte finge el orgasmo con su amante para satisfacerle sin ceder al ridículo de abandonarse al placer: “La figure voilée d'une femme fine, désabusée, savante en tromperie, en délicatesse, convient au seuil de ce livre qui tristement parlera du plaisir” (Colette, 1991: 566). Los críticos no encontraron modelo para la figura de Charlotte, pensamos que es porque Colette la inventó⁹ por necesidad, ya que a partir de su comportamiento elabora una

⁸ Colette habla de las personas que Charlotte le recuerda así: “Comme elle, ils n'avaient parlé qu'en sécurité, c'est-à-dire chez des inconnus, à des inconnus” (Colette, 1991: 562). Pero los personajes evocados por Colette no son desconocidos, o al menos no los presenta así. Aquí tenemos una de las numerosas ambigüedades del texto.

⁹ En un estado anterior del texto Colette escribe: “Ce que je sais [de femmes mieux connues corrigé en des femmes] m'aide à inventer Charlotte, à la classer”. Notas et variantes de la edición de la *Pléiade*, (Colette, 1991: 1525).

hipótesis sobre la compatibilidad entre los hombres y las mujeres que intentará determinar a lo largo del texto, y que le dará una lógica a la sucesión de los retratos: “Me verrais-je amenée, aux premières pages d'un livre, à déclarer que l'homme est moins destiné à la femme que la femme n'est faite pour l'homme ? Nous verrons bien” (Colette, 1991: 567). La modalidad del recuerdo y la distancia temporal que separan a Colette de su tema no implican que su recorrido sea aleatorio. El querer contribuir al conocimiento sobre los placeres implica una intencionalidad por parte de Colette y le añade también un componente didáctico al texto (André, 2004), subrayado por la cantidad de descripciones y de saberes intercambiados y expuestos. La “déambulation” se construye como una demostración que intenta responder a esta pregunta inaugural.

Pero a la vez, Colette siente la necesidad de legitimar su discurso y su situación para hacerlo. Ya hemos visto que su seriedad como escritora no era siempre reconocida. Hace valer para ello la posibilidad de haber obtenido confidencias de personas de distintos universos y condiciones, con prácticas sexuales variadas y sobre todo de los dos sexos. Después de los dos primeros episodios, la identidad de la narradora se vuelve problemática. En lo que precede, al ser una desconocida para la narradora, Charlotte se entrega más fácilmente a la confesión —o así lo dice Colette, que necesita empezar su recorrido por un testimonio ofrecido con plena confianza, sin que intervenga ni la amistad ni el amor—; en cuanto al deseo, la narradora parece sensible al encanto de Charlotte. Con los hombres, las revelaciones son posibles gracias a su estatus: “Je ne suis pas allée bien loin chercher des confidences masculines. Après d'une femme, de qui la froideur ou le vice le rassurent, un homme déborde d'aveux” (Colette, 1991: 566). Con X, la “froideur” ayuda a la narradora: el placer nunca los amenazó juntos. Con Damien es distinto y mucho más ambiguo. Quizás porque él contrasta de verdad con su mundo habitual al representar: “ce type d'homme que les autres hommes, unanimes, appellent « un individu dépourvu de tout intérêt »” (Colette, 1991: 584). De hecho, a pesar de afirmar su libertad frente a Charlotte, presentándola como una burguesa, atada a su código moral: “Moi... moi, je ne suis pas libre” (Colette, 1991: 559), la narradora no puede escapar a su propia clase social como se lo dice el pintor Boldini que la trata de “bonne petite bourgeoise” (Colette, 1991: 590). Pero, la ambigüedad se sitúa también en otro terreno que toca de más cerca la identidad sexual de la narradora. Ella no puede afirmar que nunca sintió atracción por Damien: “Cent fois j'ai soutenu devant moi-même que rien de lui ne me troublait, pour reconnaître cent fois que ce n'était qu'une partie, la petite partie claire et courte, la partie inutile de la vérité” (Colette, 1991: 579). Damien le reveló su lado masculino en un momento en que se vestía de hombre y deseaba al mismo tiempo y secretamente ser una mujer... por eso, confiesa el dolor que experimentó al oírsele decir a Damien:

La parole de Damien me blessa longtemps ; le hasard voulut qu'elle fût une des dernières. Je n'eus plus guère l'occasion de lui avouer qu'à cette époque-là j'aurais secrètement voulu être une femme. Je ne fais pas allusion à cet ancien aspect de moi, aspect public, dont j'ordonnais, avec ostentation, la légende, les détails extérieurs, le costume (Colette, 1991: 586).

Colette relata entonces el diálogo entre la narradora y Marguerite Moreno: gracias a esta doble de la narradora, pues como ella el lado masculino y el femenino se reflejan en su personalidad, Colette se vuelve a sentir mujer y se da cuenta de que ella representaba un peligro para Damien, el de la homosexualidad: “Pourquoi ne te résignes-tu pas à penser que certaines femmes représentent, pour certains hommes, un danger d’homosexualité ?” (Colette, 1991: 587). En el momento de la réplica de Damien, Colette insiste sobre las dudas que la asaltaban, porque todavía pensaba poder deshacerse de esa ambigüedad, poco acorde con la idea que se hacía entonces de una mujer: “Si la parole décrétable de Damien me fâcha, c’est que j’espérais alors dépouiller cette ambiguïté, ses tares et ses prérogatives et les jeter chaudes aux pieds d’un homme, à qui j’offrais un brave corps bien femelle et sa vocation, peut-être fallacieuse, de servante” (Colette, 1991: 586). En el momento de la escritura de *Le Pur et l'Impur*, Colette utiliza esta ambivalencia para fortalecer su postura: “Je vise le véridique hermaphrodisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés”. Su “hermafroditismo mental” le permite asentar su posición de dos maneras. Primero, su ambivalencia la pone a salvo de las acusaciones de partidismo y sobre todo le permite ser capaz de abordar la visión de los representantes de los dos sexos. De hecho, la única vez en que la narradora se identificará con un grupo que describe, utilizando el “nous” será en el caso de los homosexuales masculinos.

Por otra parte y a pesar de haberle causado problemas, su ambivalencia ya no constituye una debilidad, todo lo contrario: no puede ser acusada, como la mayoría de las mujeres de ser poco organizada y estable. En su conversación con Marguerite Moreno, la narradora le pregunta si esta mezcla de masculinidad y femineidad en las mujeres es frecuente, y Marguerite insiste en que no, y que es mucho más frecuente en los hombres: “Et nous ? Nous qui constituons leur « péril d’homosexualité », sommes-nous en nombre égal ? – Très loin de là, et c’est dommage. On s’entend toujours avec un égal, ne le fût-il qu’en nombre” (Colette, 1991: 587). Insiste de esta manera sobre lo excepcional de tal organización, que no es común y que la distancia de las otras mujeres. Al final de su conversación con Marguerite Moreno, cuando ésta se duerme, Colette vuelve a su mesa de trabajo, lugar central del conocimiento de sí misma y de los demás:

Puis j’allais reprendre mon poste au bord d’une table-bureau, d’où mes yeux de femme suivirent, sur le vélin turquois, une courte et dure main de jardinier, qui écrivait.

Il faut, à une femme, une grande et rare bonne foi, une modestie assez noble pour juger ce qui, en elle, trébuche et verse du sexe officiel dans le sexe clandestin. La bonne foi n’est pas une fleur spontanée, la modestie non plus (Colette, 1991: 589).

Así, el texto relata cómo Colette pasó de no saber donde se situaban sus cualidades viriles: “Il me savait virile par quelque point que j’étais incapable de situer” (Colette, 1991: 586) a reconocer que su ojos son los de una mujer y su mano la de un jardinero. Lo mismo que es capaz de hacer en *Sido*, con las cualidades que heredó tanto de su padre como de su madre: “Lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels, mêlés, superposés, je suis assez sage à présent, assez fière pour les départager en moi, toute heureuse d’un délitage où je n’ai à rougir de personne ni de

rien” (Colette, 1991: 517). En este camino, las mujeres, las únicas que pueden saber que ella era una mujer, la ayudaron, incluso a pesar de su atuendo de hombre cuando se reunía con ellas. Ellas son las lesbianas viriles que Colette describe en el tercer episodio, donde sí tomó parte y por lo tanto sí conoce sus códigos: “À la faveur d’insignes tels que plastron à plis, col dur, parfois gilet, toujours pochette de soie, je fréquentais un monde qui périssait” (Colette, 1991: 591). Colette pasa de observadora independiente con Charlotte y X, a mujer implicada con Damien, y a participante en el círculo de las lesbianas, aunque no detalla el tipo de relación que mantuvo con la Chevalière (el modelo real es Missy, a quien Colette envió el relato antes de publicarlo para preguntarle si no le molestaba). El estatuto de la narradora en *Le Pur et l'Impur* es cercano al de la narradora en *L'Envers du music-hall*; un vaivén entre la postura de actriz y la de espectadora, que le da este tono tan peculiar al texto y a la descripción de los personajes, que se caracteriza por su ternura pero también, y al mismo tiempo, por una ausencia de complacencia total que deja los personajes al desnudo, y a veces en posturas ridículas. Para Colette, fue Damien quien le señaló las posibilidades de organización de su texto:

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

En el episodio número ocho, la narradora confirma este juicio al hablar de su capacidad para desempeñar los dos papeles en una relación, el de dar o entregarse y el de recibir, mientras que la mayoría de los personajes de *Le Pur et l'Impur* sólo son capaces de recibir o de dar. Este “double emploi” convierte a la autora en una excepción: “Si je n’avais des égaux, je me laisserais du double emploi, tantôt de détresseur et tantôt de prodigue” (Colette, 1991: 644). Colette se presenta pues, a la vez, como una mujer, que sólo las mujeres pueden reconocer como tal, pero que tiene pocos iguales. Necesita construirse una posición superior para justificar la novedad del punto de vista que defiende: “Mais un regard de femme s’est-il déjà arrêté sur eux, aussi longtemps que fit le mien ? Une femme, d’ordinaire, —mettons, une femme ordinaire— prétend séduire l’homosexuel” (Colette, 1991: 634). Las dificultades que experimentó para conocerse como mujer y escritora las utiliza para poder acercarse de manera novedosa al tema del placer y para legitimar un discurso que rechaza los tópicos de la norma, de “l’ordinaire”. Pero las dudas que provocaron en Colette los habitantes de los espacios marginales no sólo la llevaron a interrogarse sobre su identidad sino que también ella, a su vez, cuestionó estos espacios, comparándolos con los espacios de donde venía.

La primera consecuencia de aceptar lo que comporta su sexo de clandestino para Colette reside en no limitar las identidades sexuales a la masculinidad y a la feminidad puras: si ella reúne características masculinas, admite que algunos hombres (más numerosos que las mujeres en este caso) puedan tener también cualidades femeninas. Y algunos, en cambio, son más femeninos que otras mujeres:

Coupé le foin précieux de la chevelure, et cachés le sein, la main, le ventre, que reste-il de nos dehors femelles ? Le sommeil remporte un nombre incalculable de femmes vers la forme qu'elles auraient sans doute choisie, si l'état de veille ne les entretenait pas dans l'ignorance d'elles-mêmes. Pareillement, pour l'homme... Ô grâces d'un homme endormi, je vous revoie encore ! Du front à la bouche, il n'était que paupières fermées que sourire, que nonchalance et malice de sultane au moucharabieh... (Colette, 1991: 588).

Colette invierte las cualidades masculinas y femeninas sin que tenga que ver este cambio con las prácticas amorosas de estos hombres y de estas mujeres. En el caso de Marguerite y de este hombre, el sueño revela su verdadera naturaleza. Por otra parte, a los homosexuales masculinos Colette no los califica de afeminados, todo lo contrario: “je me garderai bien de dire qu'ils étaient peu virils”. Para Colette, la virilidad tiene de hecho una definición particular según se refiera a un hombre o a una mujer: para un hombre el vivir peligrosamente es ser viril: “Un être à figure d'homme est viril par cela même qu'il contracte une manière dangereuse de vivre et des assurances de mourir exceptionnellement” (Colette, 1991: 632). Colette insiste en distinguir el personaje de la narradora del resto de las mujeres¹⁰, ya que la mujer, según ella, no consigue, generalmente, distinguir sexo y prácticas sexuales: “elle n'arrive pas à les séparer de celles du corps, et elle confond obstinément « homo-sexuel » avec « homme efféminé »” (Colette, 1991: 629). En *Le Pur et l'Impur*, Colette describe, compara, hace que se encuentren los tipos de personas que describe, imagina, por ejemplo, un encuentro entre Damien, el que cree darle demasiado a la mujer, y Charlotte, la mujer que finge para que el hombre esté satisfecho (Colette, 1991: 585-586). También compara a Renée Vivien, una lesbiana que computa sus aventuras sexuales, con las “Madames-combien-de-fois” heterosexuales: en su manera de hablar de sus relaciones físicas con sus amantes, al compararlas entre ellas y al emplear un vocabulario más que explícito, se parece a las que llevan el recuento del número de veces que se acostaron con un hombre. La propensión de Renée Vivien a hablar de sexo de manera cruda la asemeja por otra parte a las niñas pervertidas por viejos libertinos: “Sa manière de parler de l'amour physique était un peu celle des petites filles qu'on forme pour la débauche: innocente et crue” (Colette, 1991: 606). Colette une, de esta manera, a personajes que piensan no tener nada que ver los unos con los otros, creando relaciones allí donde los “normales” sólo ven gente distinta y aislada. Crea puentes entre los dos mundos, normales y marginales, ya que el amor heterosexual de las “Madames-combien-de-fois” y de los libertinos, lo compara con las prácticas de Renée Vivien. De la boca de los homosexuales masculinos, Colette escucha el mismo lenguaje que ella había empleado, al menos mentalmente, cuando era una joven casada:

¹⁰ Aquí radica otra dificultad del texto: Colette a veces va en contra de lo establecido en cuestiones de género, pero otras parece reforzar las diferencias, utilizando tópicos como en este ejemplo en que critica la facultad de la mujer.

De leur bouche j'entendais le langage de la passion, celui de la trahison et de la jalousie, et parfois celui du désespoir, tous langages qui ne m'étaient que trop familiers, qu'ailleurs j'entendais et qu'au fond de moi je parlais couramment (Colette, 1991: 633).

El encuentro con el grupo de homosexuales tiene lugar en un espacio simbólico que concuerda con los objetivos de Colette ya que sitúa los descubrimientos de la narradora al margen de su posición de mujer casada, aunque le revelen una condición común. En el momento del encuentro, Colette está casada con Willy, pero tiene instalado encima de su piso, un estudio (un “atelier”, que recuerda el “atelier” donde está instalado el fumadero de opio) donde practica gimnasia y recibe al secretario de su marido y a sus amigos: “un atelier flanqué d'une chambre, pourvu de trapèze, de barres et d'anneaux, attendant à mon appartement conjugal et que je nommais vaniteusement ma garçonnière” (Colette, 1991: 629). El espacio está fuera del alcance del marido: con el término “garçonnière”, Colette remite al desequilibrio que existe en aquella época entre la joven y el hombre con quien se casa. La “garçonnière” es el sitio donde el hombre joven puede vivir sus primeras experiencias sexuales antes y, a veces, después del matrimonio. Es la marca de su independencia sexual y afectiva. Pero aquí es el lugar de un descubrimiento fundamental para la narradora sin que se trate de una situación de adulterio. Los jóvenes hablan el mismo lenguaje que ella, mientras están fuera de las normas. Ella, desde estas normas, no reconoce el discurso dominante y sólo encuentra hipocresía en el matrimonio. Las reglas que imperan en un mundo y en otro se intercambian; como las características de los sexos, se reparten según un criterio alejado de la pureza que establece la norma (hombre o mujer).

Como en *L'Envers du music-hall*, Colette toma el partido de enseñar la trastienda de los lugares donde un placer distinto del de la norma parece imperar. Al observar y describir sus códigos, se acerca a lo que no se percibe desde el centro y sus normas. Colette pone de manifiesto el contraste entre la actitud de algunos protagonistas del fumadero: “Des Anglais, des gens sérieux qui ne viennent que pour l'opium” (Colette, 1991: 560) y la del joven amante de Charlotte. Este chico “qui a le poumon délicat” fuma opio de vez en cuando, contra las indicaciones de su médico, y lleno de un orgullo infantil porque: “ça fait orgie” (Colette, 1991: 559). Para darse aires de bohemio, el chico fuma opio de vez en cuando, y hace el amor casi en público: el canto de “placer” de Charlotte le añade más ingredientes al ambiente de orgía que él mismo se ha imaginado. Según Colette lo que llaman orgía en el mundo de los normales tiene una cara ascética escondida, como la tiene también la pasión por actuar, que identifica en Polaire, la actriz más famosa que interpretó a Claudine, y describe en *Mes apprentissages*: “Toute passion vraie a sa face ascétique” (Colette, 1991: 1046). Colette advierte al lector desde el principio: lo que llaman “débauche”¹¹ no lo encontrará en el texto ya que esto no es lo que se cree:

¹¹ “L'atmosphère dite de débauche” (Colette, 1991: 562). En *La Vagabonde* cuando Renée Néré

“une aussi claire ordonnance de la débauche eût désolé, sans doute, un autre auditeur que moi” (Colette, 1991: 563). La organización y la seriedad que reina en el fumadero decepcionarían a los lectores del tipo del joven amante de Charlotte. El rigor de los opiómanos contrasta con la idea que uno puede hacerse de ellos, recuerda al de los actores de music-hall, a los que Colette describía con un lenguaje distinto al de la bohemia en *L'Envers du music-hall*. En los dos casos, Colette elige mostrar lo que no llega al público o a la persona que no va al fumadero. Así describe a los artistas: “La discipline rigoureuse et dure qui nous régit ne connaît guère d'infractions. Sous le soleil bleuté des deux projecteurs évoluait, jusqu'à ces jours troublés, le plus routinier, le plus laborieux des petits peuples” (Colette, 1984: 264). De la misma manera, en los dos textos, los espacios marginales se transforman al proyectar la narradora otra mirada sobre ellos. En *Le Pur et l'Impur*, el taller de artista del fumadero se parece a un lugar público, espacioso y grande: “un atelier vaste comme une halle” (Colette, 1991: 553), luego la narradora lo compara con una estación. El teatro se vuelve, a causa de la repetición mecánica y de la disciplina de los actores una fábrica¹² (Colette, 1984: 227). El fumadero, como espacio umbral, es importantísimo para el texto, porque además de presentar la organización de la “débauche” con ciertos rasgos comunes a la de la organización del trabajo, su exotismo será totalmente destruido por Colette al mencionar el decorado de la sala: “ces broderies de Chine que la Chine exécute pour l'Occident, à grands motifs un peu bâclés, assez belles” (Colette, 1991: 553). El fumadero no es un oriente importado directamente, simplemente, corresponde a las expectativas de los occidentales. En este punto cabe preguntarnos si Colette nos llevó realmente a cruzar las fronteras (Ladenson, 1996). No ha dejado, en efecto, de insistir en la dimensión imaginaria de la percepción que se ha tenido de los placeres, tanto de los de la norma heterosexual, como de los otros. La costumbre de Renée, Colette la compara con el hábito de fumar. Por otra parte, al retratar a X y a Damien y su resentimiento con respecto a una sexualidad femenina desbordante, Colette sobreentiende que la devoradora de hombres, “la goule”, fue fantaseada por los hombres impulsados por su miedo a esta sexualidad femenina:

Le commerce érotique ressemble à un jeu de vases communicants, c'est en tous cas la théorie que présente notamment *Le Pur et l'Impur*. L'homme, soumis à de précises réquisitions, ressent une « neurasthénie de Danaïde », puisqu'il se « vide » en tentant de « combler » (Dupont, 2003: 114).

está comiendo con Brague en el bar Olympe, bar “de fâcheuse renommée” donde los clientes son prostitutas, lesbianas y homosexuales, elige describir la miseria real que reina en este ambiente en vez de reproducir lo que se imaginaría de un lugar así desde fuera: “Puis, nous quittons ce morne lieu, que l'on dit « de plaisir », où tout sommeille à cette heure sous les ampoules rosées : la chienne pleine, les gamines éreintées, la servante campagnarde et le gérant à moustaches cirées” (Colette, 1984: 1131).

¹² “Je marche derrière Brague, qui se fraie un chemin à coups de coude sur l'avenue du Nord, encombrée d'employés et d'ouvrières qui se rendent, comme nous, à leur usine”.

Ataca también la fama de los tríos voluptuosos, formados alrededor de un hombre que reúne para su placer a dos mujeres:

Que de temps gâché en absolutions !... La plus imbécile de toutes est celle que la littérature nomme « harmonie ternaire de l'amour » ses choquantes variations, ses aspects gymniques et « pyramide humaine » ont tôt fait de décourager les vacillantes polygamies. À quelle femme si déréglée et si sottée qu'elle soit, fera-t-on croire que un et un font trois ? (Colette, 1991: 652).

Aquí, la ironía de Colette, jugando con los términos “pyramide humaine”, asimila los tríos a un número de circo. Es también un reproche al hombre que aplica una aritmética errónea, contra toda lógica: “un et un font trois”. Hasta los homosexuales se han vuelto frívolos a fuerza de empeño, aunque perciben lo que está en juego en el trabajo diario: “Ils aperçoivent, comme moi, ce qu'il y a de pernicieux dans le travail quotidien, [...] Pour tout dire, ils sont frivoles, comme furent cent héros. Ils sont laborieusement devenus frivoles” (Colette, 1991: 644). Incluso le recuerdan a la narradora la enemistad entre los sexos que impera en la norma:

Ceux qui m'assistèrent, en ce temps qui ne fut, pour moi, que contrainte et mensonge imposé, m'expliquèrent que l'antipathie d'un sexe pour l'autre existe en dehors de la névropathie. Depuis, je n'ai pas constaté, en changeant de milieu, que l'opinion des « normaux » soit tellement différente... (Colette, 1991: 638).

Para Colette, se trata de demostrar, gracias a las paradojas del tipo “laborieusement frivoles”, muy abundantes en el texto, y a los intercambios de características y valores entre sexos y mundos paralelos, que los humanos no difieren los unos de los otros por los detalles de su vida afectiva y sexual. Establece una diferencia más trascendente en su juicio: la única diferencia relevante que se pueda hacer entre los hombres es la que distingue los que han matado de los que no: “comprendre qu'il n'y a que deux espèces d'êtres humains : ceux qui ont tué, et ceux qui n'ont pas tué” (Colette, 1991: 648). Todos los personajes¹³ dependen en mayor o menor medida de la satisfacción de su placer, cualquiera que sea su objeto de deseo (opio, alcohol, mujeres, hombres...) y de su forma de concebir el dar y el recibir. Pero no todos han matado, sólo algunos hombres que Colette representa en el círculo de los homosexuales. El lenguaje de la pasión, del amor, de los sentidos y de los celos es violento; nos encontramos aquí en un mundo arcaico: “On s'étonnera que j'appelasse en secret tantôt oasis, tantôt île, ce rivage où n'abordait, comme les survivants d'un cataclysme que des hommes touchés du même feu. Diversement marqués, diversement formés tous venaient de loin, dataient de la naissance du

¹³ Contamos también a la narradora entre ellos, pero nos parece que Colette pone en escena su salvación, de la cual hablaba en *La Naissance du jour*, gracias a su postura de superioridad y a su perspicacia. En todo caso, el amor, dejado atrás por la autora, es ya un indicio de que la autora busca en ello su rendición *a posteriori*.

monde” (Colette, 1991: 631). La observación del mundo lleva a Colette hacia lo que para ella limita al hombre a su condición material, a su cuerpo. Como lo sugiere en otros textos, la frontera entre un tipo de hombres y otro es tenue¹⁴. Obviamente, Colette no defiende la violencia; hemos visto que no se preocupa de establecer criterios de valor entre los comportamientos. Se limita a observar, con mucha atención y curiosidad, lo que para ella es ineludible en el comportamiento humano, al tratarse de algo tan arraigado en nuestra cultura. Según la mayoría, la civilización hizo todo lo posible para erradicarlo, pero, según Colette, se trata de algo que siempre puede resurgir. Porque el cuerpo y las sensaciones que nos relacionan con el mundo constituyen la única fuerza inexorable que reconoce Colette. Su intensidad, siempre latente, pone en peligro, muy a menudo, el trabajo de la civilización, del orden establecido por la sociedad. El lugar central del texto viene a ser el insondable cuerpo y la fuerza que lo domina, *el* sentido, y no los sentidos para Colette:

Le temps de quelques paroles et elle [Charlotte] me barra le domaine mental qu'elle semblait mépriser de si haut, et qui porte le rouge nom viscéral : le cœur ; —elle me défendit aussi la caverne d'odeurs, de couleurs, le sourd asile où s'ébattait sûrement une puissante arabesque de chair, un chiffre de membres mêlés, monogramme symbolique de l'Inexorable... En ce mot, l'Inexorable, je rassemble le faisceau de forces auquel nous n'avons su donner que le nom de « sens ». Les sens ? Pourquoi pas *le* sens ? Ce serait pudique, et suffisant. *Le sens* : cinq autres sous-sens s'aventurent loin de lui, qui les rappelle d'une secousse —ainsi des rubans légers et urticants, mi-herbes, mi-bras délégués par une créature sous-marine... (Colette, 1991: 565).

El cuerpo está simbolizado por: “la caverne, le sourd asile, faisceau de forces, le sens” y se opone claramente a los espacios idealizados: “les voies célestes de Llangollen, l'infini les sites imaginaires retranchés, hors d'atteinte, au sein d'un épais cristal”, invocados al pronunciar la palabra pur en la conclusión del texto (Colette, 1991: 653):

De ce mot pur qui tombait de sa bouche, j'ai écouté le tremblement bref, l'u plaintif, l'r de glace limpide. Il n'éveillait rien en moi, sauf le besoin d'entendre encore sa résonance unique, son écho de goûté qui sourd, se détache et rejoint une eau invisible. Je n'en suis qu'à éteindre une soif optique de pureté dans les transparences qui l'évoquent, dans les bulles, l'eau massive, et les sites imaginaires retranchés, hors d'atteinte, au sein d'un épais cristal (Colette, 1991: 653).

La inexorabilidad de la fuerza del cuerpo, regido por sus sensaciones, iguala a todos los hombres. La mayoría puede, sólo en cierta medida, controlarlo y no llegar

¹⁴ Veáanse sus artículos sobre los juicios de los criminales como Landru, y un cuento de *La Femme cachée*: “Le Renard” en el que muestra a dos hombres a punto de matarse en un parque después de que el animal doméstico de uno, un zorro, casi devoró a los de su “amigo”, unas gallinas. Los animales recuerdan el ambiente de las fábulas de La Fontaine, pero la moraleja es de Colette: “Ils firent tous deux le même effort pour rentrer dans la vie ordinaire, baissèrent la tête et s'écartèrent l'un de l'autre, à jamais, avec leur prudence de braves gens qui venaient de passer à deux doigts d'être des assassins” (Colette, 1991: 23).

a extremos como el crimen, pero todos padecen su influencia. En este contexto, el placer de ver y de escuchar, de penetrar la realidad, es lo más real, lo más tangible, frente a una idealización conceptual de la realidad, siempre decepcionante para la autora. La renuncia al amor y al placer, sin embargo, le permite una inflexión: puede volcarse en las sensaciones en busca del placer siempre reiterado de contemplar, sentir, oler, o escuchar las manifestaciones de esta fuente, invisible para la mente, pero accesible para *le sens*: “les bulles, l’eau massive, sa résonance unique, son écho de goutte qui sourd, se détache et rejoint une eau invisible”. Los sentidos proporcionan una vía de acceso al misterio siempre repetido y variado de la vida. Pero también le permiten al cuerpo reunir lo que la idealización separa: los hombres y lo que los rodea. En la impura realidad se encuentra, para Colette, la posibilidad, siempre renovada, de sentirse conectada a ella gracias a los sentidos. No sólo se trata de una postura superficial, sino de una forma de creer en la interconexión de los reinos: de la misma manera que los sentidos se presentan entrelazados, los hombres, iguales, en virtud de lo inexorable que les une al mundo, sólo pueden acceder a él si aceptan que su misterio les es indescifrable.

Seguramente esta postura fue el mayor obstáculo que encontró la recepción del texto de Colette: la renuncia a la idealización para interpretar la condición humana, y el placer evidente que nace de la descripción, no concordaban con en la tradición cultural e intelectual de la época. Contraponer a la idealización del amor, un cuerpo todo poderoso que lanza a los seres los unos contra los otros en la búsqueda de un placer sexual siempre decepcionante, tampoco se ajustaba al ideal del amor definido en la sociedad y sobre todo en la literatura. No obstante, a la hora de interpretar la obra de Colette, la anterior al texto que nos ocupa y la posterior, *Le Pur et l'Impur* es imprescindible. Colette no sólo describe mundos olvidados buscando el placer del recuerdo, también vuelve sobre su trayectoria para afirmar su particular postura en el campo literario. Más allá de la afirmación del hermafroditismo, común a muchos autores (Fabre, 2000) y autoras (Izquierdo, 2009) de la época, Colette reivindica la posibilidad de describir el mundo e interpretarlo desde su realidad y no desde unos ideales preconcebidos, de desvelar lo que la norma esconde, sin pretender descubrir el secreto de la vida y sin dejar de maravillarse ante las realidades más diversas y cambiantes. Abandonar el camino de los ideales para toparse con el mundo en cada momento y encontrar en ello el placer más valioso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albert G., N., (2007) “*Lo Puro y lo impuro*, figuras y metamorfosis de la homosexualidad” in Vázquez, L. & G. Laniez (eds.), *Colette universal*. Castelló, Universitat Jaume I - Ellago Ediciones, pp. 113-147.
- Albert G., N., (2005) *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*. Paris, Éds. de la Martinière.
- André, M.-O., (2004) “Colette et son lecteur” in *Cahiers de Narratologie* [En ligne]. N°11, disponible sur: <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=12> [Dernier accès le. 25 mars 2009].

- Bellosta, M.-C., (1989) “*La Retraite sentimentale : un écrivain à la conquête de son honnêteté*” in *Cahiers Colette*. N°11, *Colloque de Cerisy 1988*, pp. 77-91.
- Bonal, G. & M. Rémy-Bieth, (2004) *Colette intime*. Paris, Phébus.
- Brunet, A., & C. Pichois, (1999) *Colette*. Paris, Éditions de Fallois.
- Cahiers Colette*, (2005) *Colette, 50 ans après, Mythes et Images*. N°27. Rennes, P.U.R.
- Cahiers Colette*, (2009) *Colette : complexités et modernités*. N°31. Rennes, P.U.R.
- Colette, S. G., (1984) *Œuvres Complètes*, tome I sous la direction de Claude Pichois. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Colette, S. G., (1991): *Œuvres Complètes*, tome III sous la direction de Claude Pichois. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- Colette, S. G., (2009) *Lettres à Missy*, texte établi et présenté par Samia Bordji et Frédéric Maget. Paris, Flammarion.
- Cothran, A., (1981) “*The Pure and the Impure: Codes and Constructs*” in *Women's Studies*. Vol. 8, pp. 335-357.
- Deltel, D., (1986) “Le paradoxe dans l'écriture de Colette” in Bray, B. (dir.), *Colette. Nouvelles approches critiques*. Paris, Nizet.
- Dranch, S. A., (1983) « Reading thought the veiled text: Colette's *The Pure and the impure* » in *Contemporary Literature XXIV*, 2, 176-189.
- Dugast-Portes, F., (1999) « Don Juan dans l'œuvre de Colette », in *Colette, Les pouvoirs de l'écriture*, P.U.R., Rennes, 79-88.
- Dupont, J., (1991) “Notice du *Pur et l'Impur*” in Colette, S. G., *Œuvres*, t. III. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade., pp. 1501-1511.
- Dupont, J., (2003) *Physique de Colette*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Dupont, J., (2005) “Faire une fin, remarques sur *Le Pur et l'Impur* de Colette” in *Revue d'histoire littéraire de la France*. Octobre 2005, pp. 929-935.
- Fabre, D., (2000) “L'androgynisme fécond ou les quatre conversions de l'écrivain” in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne]. N°11, disponible sur: <http://clio.revues.org/index214.html> [Dernier accès le 12 mars 2013].
- Gide, A., (2006) *Corydon*. Paris, Gallimard, Coll. Folio.
- Hamon, P., (1993) *Du Descriptif*. Paris, Hachette Supérieur.
- Harris, E., (1973) *L'Approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*. Paris, Nizet.
- Heinich, N., (1996) *États de femme, l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris, Gallimard.
- Izquierdo, P., (2009) *Devenir poétesse à la Belle Époque 1900-1914. Étude littéraire, historique et sociologique*. Paris, L'Harmattan.
- Ladenson, E., (1996) “Colette for Export Only” in *Yale French Studies*. N°90, *Same Sex/Different Text? Gay and Lesbian Writing in French*, pp. 25-46.
- Rambach, M., (2004) *Colette, Pure et Impure. Bataille pour la postérité d'un écrivain*. Paris, Éds. Gaies et lesbiennes.