



Les Vanités chez Virginia Woolf et Sidonie Gabrielle Colette : les Tableaux Littéraires*

Shafigheh KEIVAN**/ Florence GODEAU***

Résumé— Le thème des Vanités en peinture est utilisé dans la littérature afin d'enrichir les récits et de refléter les préoccupations des personnages. Les Vanités suscitent une méditation sur la mort, sur le passage du temps et la nature éphémère de l'existence. Elles comportaient souvent une ambiance sensuelle et certains symboles récurrents. Vénus ou n'importe quelle femme coquette à sa toilette qui s'admire devant un miroir à main, un sablier qui montre le passage du temps, et un crâne qui symbolise la mort sont les images qu'on trouve dans beaucoup de peintures des Vanités. Dans cet article, on étudie l'adaptation littéraire des motifs empruntés aux Vanités dans quelques récits de Virginia Woolf et de Sidonie Gabrielle Colette. Chez les personnages de Woolf et Colette, la méditation sur l'âge et sur la mort face à la fugacité des plaisirs est toujours présente. On mettra l'accent sur la sensibilité des personnages principaux au passage du temps, pour découvrir comment Woolf et Colette ont mis en scène et dépeint leurs tableaux modernes de Vanités dans leurs textes.

Mots clés— Les Vanités, la mort, le passage du temps, Virginia Woolf, Sidonie Gabrielle Colette

*Date de réception : 2018/05/01

Date d'approbation : 2018/08/25

**Doctorante en littérature comparée, Université Jean Moulin-Lyon III (auteur responsable). E-mail : s_keivan@yahoo.com

***Professeur de littérature générale et comparée, Université Jean Moulin- Lyon III. E-mail : florence.godeau@univ-lyon3.fr

I. INTRODUCTION

LES thèmes et les motifs empruntés à la peinture de Vanités¹ se trouvent souvent repris dans les récits littéraires. Les Vanités sont un thème artistique aux éléments largement utilisés en littérature. Il s'agit d'une représentation allégorique de thèmes spirituels comme la mort, le passage du temps et la futilité de la vie mondaine². Selon Alain Tapié, « cette spiritualité des Vanités procède de toute la peinture et se décline dans tous les arts et sous tous les genres, même dans les cas athéologiques de l'art contemporain. » (Cité par Godeau, 2012, p. 1) Pourtant, à l'époque contemporaine, l'aspect religieux de ce thème n'est plus aussi important. Traditionnellement, la représentation picturale des Vanités se compose de natures mortes telles que le miroir, la bougie, le crâne ; le sablier, les perles, les livres ; les fleurs fanées, etc. qui invitent le spectateur à méditer sur la nature éphémère ou fragile de la vie et des plaisirs face à la mort.

L'omniprésence des motifs empruntés aux Vanités en peinture dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf et *Chéri* et *La Fin de Chéri* de Sidonie Gabrielle Colette ainsi que les préoccupations des personnages qui y sont confrontés nous invite à étudier comment ils sont transposés littérairement et s'intègrent dans l'univers des deux écrivains. Les personnages principaux de ces récits, qui expérimentent une crise d'identité, se voient vieillir et méditent sur l'essence de la vie et la mort. C'est à travers la sensibilité de leurs personnages reflétant ce thème que les deux romancières provoquent la même méditation chez le lecteur que chez le spectateur des Vanités.

II. LES VANITES DANS *MRS DALLOWAY*

Une femme malade et d'âge mûr, Clarissa Dalloway, est obsédée par la fugacité de ces moments intenses qu'on voudrait retenir face à l'échéance de la mort. Woolf met l'accent sur l'obsession de Clarissa pour le passage du temps quand elle rappelle chaque fois l'heure qu'il est à travers la figure fantomatique de Big Ben, qui joue le rôle de sablier dans les peintures de Vanités. Autant Clarissa apprécie la vie et chacun de ses instants, autant elle est sensible au passage du temps: *All the same that one day should follow another; Wednesday, Thursday, Friday, Saturday; that one should wake up in the morning; see the sky; walk in the park; meet Hugh Whitbread; then suddenly in came Peter; then these roses; it was enough. After that, how unbelievable death was! -- that it must end; and no one in the whole world*

would know how she had loved it all; how, every instant... (Woolf, 1996, p. 89)

(Tout de même, qu'un jour suive l'autre ; mercredi, jeudi, vendredi, samedi ; qu'on s'éveille le matin, qu'on voie le ciel, qu'on se promène dans le Parc, qu'on rencontre Hugh Whitbread ; puis soudain Peter entre ; et ces roses ; c'est assez. Après cela, comme la mort paraît incroyable ! que cela doit finir ! et personne dans le monde entier ne saura combien elle a aimé tout cela ; comment, chaque instant...) (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 300)

Comme le remarque Littleton, « Dalloway a une conscience naturellement vive et une peur de la fin de l'existence qu'elle aime tant ; Peter remarque son "horreur de la mort." Elle est capable d'imaginer, minutieusement, sa propre progression vers la mort.³ » (Littleton, 1995, pp. 38-39)

Woolf dépeint de nombreuses scènes qui nous rappellent les motifs des Vanités dans le récit et qui accompagnent les méditations de Mrs Dalloway sur le passage du temps. Dans la scène où Clarissa exprime sa déception de ne pas avoir été invitée pour le déjeuner chez Lady Burton, elle exprime également, dans ses monologues, sa peur du temps. Elle peut lire sur le visage de Lady Burton des rappels physiques de l'échéance fatale dans les traces du temps qui passe :

But she feared time itself, and read on Lady Bruton's face, as if it had been a dial cut in impassive stone, the dwindling of life; how year by year her share was sliced; how little the margin that remained was capable any longer of stretching, of absorbing, as in the youthful years, the colours, salts, tones of existence. (Woolf, 1996, p. 23)

(Mais elle redoutait le temps qui passe et pouvait lire sur le visage de Lady Bruton, comme sur un cadran taillé dans la pierre impassible, la vie qui s'amenuisait ; la part de chaque année était marquée, et la petite tranche qui lui restait ne pouvait plus guère désormais s'allonger, absorber comme dans la jeunesse, les couleurs, les sels, les tons de l'existence. (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 227))

Elle monte ensuite les escaliers qui mènent à sa chambre. Woolf décrit ce moment du matin de Juin comme « des pétales de roses » (*Ibid.*) ; une image qu'on trouve dans les tableaux de Vanités et qui suggère la fugacité du temps qui obsède Clarissa (Les fleurs sont déjà évoquées quand le roman commence avec l'image de Clarissa qui part pour acheter des fleurs). En montant les escaliers, Clarissa se sent soudain « vieillie, ratatinée, sans souffle » (*Ibid.*). Woolf met en valeur d'une part « la marche, l'haleine, la floraison du jour,

l'au-delà des portes, des fenêtres, de son corps » et d'autre part, la vieillesse de Clarissa et son corps qui « défaillait » (*Ibid.*). La mise en scène des Vanités continue quand, en entrant dans sa chambre, Clarissa remarque « la bougie » demi brûlée et le « livre » ; des images évoquées dans les tableaux de Vanités qui nous rappellent particulièrement la *Madeleine à la veilleuse* de Georges de La Tour.

À l'instar de cette scène, Woolf met en scène la vieille dame d'en face qui devient le reflet de Clarissa chaque fois que celle-ci la regarde par la fenêtre. C'est comme si Clarissa se voyait vieillir dans le miroir qu'est sa voisine et cela la fait réfléchir aux mystères de la vie. La vieille dame monte l'escalier vers sa chambre avec solennité et Clarissa y trouve tout simplement « le mystère suprême » de la vie, que tout le monde essaie de résoudre. Comme Clarissa, elle aussi s'attache à Big Ben et aux moments ordinaires qui passent et c'est ainsi qu'elle devient extraordinaire :

Big Ben struck the half hour. How extraordinary it was, strange, yes, touching, to see the old lady (they had been neighbors ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her. Down, down, into the midst of ordinary things the finger fell making the moment solemn. She was forced, so Clarissa imagined, by that sound, to move, to go - but where? Clarissa tried to follow her as she turned and disappeared, and could still just see her white cap moving at the back of the bedroom. She was still there moving about at the other end of the room. Why creeds and prayers and mackintoshes? when, thought Clarissa, that's the miracle, that's the mystery; that old lady, she meant, whom she could see going from chest of drawers to dressing table. She could still see her. And the supreme mystery, which Kilman might say she had solved, or Peter might say he had solved, but Clarissa didn't believe either of them had the ghost of an idea of solving, was simply this: here was one room, there another. Did religion solve that, or love? (Woolf, 1996, p. 93)

(Big Ben frappa la demi-heure. Quelle chose extraordinaire, étrange, touchante même, de voir la vieille dame (elles étaient voisines depuis tant d'années) s'éloigner de la fenêtre, comme si elle était attachée à ce son, à cette corde ! Si gigantesque que fût ce son, il avait cependant un peu à faire avec elle. Très bas, très bas, parmi les choses ordinaires, le battant de la cloche tombait, et le moment devenait solennel. Elle était forcée – imaginait Clarissa, – par ce coup de l'heure, de s'en aller, de partir, mais où ? Clarissa la suivit des yeux et elle la vit se retourner et disparaître et elle aperçut juste son

bonnet blanc qui bougeait au fond de la chambre à coucher. Et elle était encore à l'autre bout de la pièce et elle bougeait. À quoi bon des dogmes, des prières, des mackintosh ? pensa Clarissa, quand c'est là le miracle, quand c'est là le mystère : cette vieille dame, pensait-elle, qu'elle pouvait voir aller depuis la commode jusqu'à la coiffeuse. Elle la voyait encore. Et le mystère suprême que Kilman dirait avoir résolu, que Peter dirait avoir résolu – mais Clarissa était sûre qu'ils n'avaient même pas essayé, – était celui-ci simplement : là il y a une chambre, là il y en a une autre. Est-ce que la religion explique cela ? Est-ce que l'amour... (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, pp. 304-305)

Ainsi, l'image de la vieille dame d'en face, qui reflète Clarissa elle-même, fait méditer Clarissa sur les mystères de la vie suscités par les plus simples et ordinaires des moments.

De surcroît, « les scènes mondaines sont l'occasion d'une représentation de la vanité sociale. » (Godeau, 2012, p. 2) La réception de Clarissa qui a lieu finalement à la fin du roman crée ces scènes mondaines. L'ambiance luxueuse et réfléchissante de sa soirée reflète l'exhibition narcissique de la vie bourgeoise et multiplie les plaisirs sensuels. La description de la beauté étincelante de Clarissa dans sa réception, quand elle escorte le Premier Ministre, est toute suite coupée par la description des marques du temps sur elle qui rappelle la vanité de la beauté physique. La représentation des bijoux et de la robe de Clarissa face au soleil qui se couche ; une métaphore des jours éphémères, souligne la vanité des plaisirs :

And now Clarissa escorted her Prime Minister down the room, prancing, sparkling, with the stateliness of her grey hair. She wore earrings, and a silver green mermaid dress. Lolloping on the waves and braiding her tresses she seemed, having that gift still; to be; to exist; to sum it all up in the moment as she passed; turned, caught her scarf in some other woman's dress, unhitched it, laughed, all with the most perfect ease and air of a creature floating in its element. But age had brushed her; even as a mermaid might behold in her glass the setting sun on some very clear evening over the waves. (Woolf, 1996, p. 126)

(Clarissa escortait le Premier Ministre, pimpante, étincelante, dans la majesté de ses cheveux gris. Elle portait des boucles d'oreilles et une robe de sirène vert-argent. Elle semblait danser sur les vagues, tresser ses cheveux ; elle possédait ce don : être, exister, tout réunir dans le moment où elle passait ; elle se retournait, accrochait son écharpe à la robe d'une autre femme, la détachait, riait, toujours avec la plus parfaite aisance, et l'air d'une créature

flottant dans son élément. Mais l'âge l'avait touchée ; de même, une sirène voit, dans son miroir, le soleil se coucher, sur les vagues, dans un soir très clair. (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 342.)

La nouvelle de la mort de Septimus au milieu de cette fête mondaine apparaît comme la métaphore du crâne dans les peintures de Vanités. Au début, Clarissa ne se sent pas à l'aise à l'idée d'entendre évoquer la mort à sa réception ; « Oh ! pensa Clarissa, au beau milieu de ma réception, voilà la mort, pensa-t-elle. [...] Quelle idée aussi les Bradshaw avaient-ils de parler de mort à sa réception ? » (*Id.*, p. 350) (« Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought. [...] What business had the Bradshaws to talk of death at her party? » (Woolf, 1996, p. 133)) Cependant, elle se met tout de suite à penser à ce jeune homme qui s'est suicidé en imaginant la scène de sa mort. Elle se retire dans une pièce qui vient d'être désertée par les invités et elle remarque la vanité de la mondanité et de la splendeur de sa réception : « There was nobody. The party's splendour fell to the floor, so strange it was to come in alone in her finery. » (*Id.*, p. 133) (« Il n'y avait personne. La splendeur de la réception s'anéantissait tant c'était étrange d'entrer seule, toute parée. » (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 350)) L'intrusion de la mort dans la réception fait voir à Clarissa la mondanité de sa réception, la vanité de l'existence humaine face à la mort et la fait méditer sur l'essence de la mort :

They went on living (she would have to go back; the rooms were still crowded; people kept on coming). They (all day she had been thinking of Bourton, of Peter, of Sally), they would grow old. A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death. (Woolf, 1996, pp. 133-134)

(Les autres vivent (il faudra qu'elle retourne – on arrive encore, les salons sont pleins), les autres (toute la journée, elle a pensé à Bourton, à Sally, à Peter) vieilliront. Il y avait une chose qui comptait ; une chose qui dans sa vie à elle, se trouvait camouflée par les vains bavardages, déformée, obscurcie, une chose qui se perdait tous les jours dans la corruption, les mensonges, les vains bavardages. Lui l'avait préservée. La mort était un défi. La mort était un effort pour communiquer. Les gens sentaient l'impossibilité d'atteindre ce centre qui, mystérieusement, leur échappait ; la proximité devenait

séparation ; l'extase passait, on était seul. Il y avait dans la mort une étreinte. (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 350))

Melchior-Bonnet mentionne la beauté, la vanité et la fuite du temps parmi les attributs du miroir ; « le miroir dévoile la beauté et engendre la vanité » (2008, p. 53) dit-elle. Dans les peintures de Vanités, où l'on trouve souvent une dame qui se contemple dans un miroir, on voit soit le reflet de la femme résolument plus vieille qu'elle-même, soit une vieille dame dans la scène qui rappelle la vanité de la beauté physique. On peut prendre *Symphony in White, No. 2* de James Abbott McNeill Whistler ou *Les Trois Âges de la vie* de Baldung Grien comme exemples.

En se réfugiant dans la solitude de la salle désertée, Clarissa va à la fenêtre et voit encore une fois la vieille dame d'en face qui apparaît comme son propre reflet dans le miroir : « Dans la pièce d'en face, la vieille dame regardait droit vers elle ! » (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 351) (« *in the room opposite the old lady stared straight at her!* » (Woolf, 1996, p. 135)) Tout comme la nouvelle de la mort de Septimus, l'apparence de la vieille femme fait songer Clarissa à la fugacité de l'existence et la fait comparer le tumulte de sa réception à la solennité de la vieille dame : « C'était fascinant de la regarder se déplacer, cette vieille dame qui traversait la pièce, venait à la fenêtre. [...] C'était fascinant avec tous ces gens qui continuaient de rire et de faire du bruit, de regarder cette vieille femme bien tranquille, qui allait se coucher toute seule. » (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, pp. 351-352) (« *It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. [...] It was fascinating, with people still laughing and shouting in the drawing-room, to watch that old woman, quite quietly, going to bed alone.* » (Woolf, 1996, p. 135)) Par-là, Woolf souligne « le hiatus entre la superficialité du divertissement social et la profondeur de la méditation solitaire » (Godeau, 2012, p. 9) en opposant Clarissa dans cet endroit où elle trouve la solitude et la sérénité, à sa réception elle-même. Ensuite, l'horloge se met à sonner, la mort de Septimus est encore une fois évoquée dans la scène avant que la vieille dame n'éteigne la lumière : « L'horloge se mit à sonner. Le jeune homme s'était tué. Mais elle ne le plaignait pas ; avec l'horloge qui sonnait l'heure, un, deux, trois, elle ne le plaignait pas, avec toutes ces choses qui se passaient. Ça y est ! La vieille dame avait éteint la lumière ! » (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 352.) (« *The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did*

not pity him, with all this going on. There! the old lady had put out her light! » (Woolf, 1996, p. 135))

De cette manière, Woolf dépeint son propre tableau de Vanités et enrichit sa critique de la vie bourgeoise. En mettant en scène son interprétation moderne des motifs des Vanités (la mort de Septimus qui est présente comme le crâne qui rappelle la mort dans les peintures, le reflet de la vieille dame à travers la fenêtre servant de miroir à Clarissa, Big Ben qui rappelle la fuite du temps comme le sablier et la lumière qui s'éteint tout en ayant la mondanité de la réception en arrière-plan), Woolf crée une scène qui nous rappelle le tableau *Les Trois Âges de la vie* de Baldung Grien. Un tableau de Vanités comprenant une jeune fille qui se regarde dans un miroir à côté d'une vieille femme et d'un squelette qui tient un sablier :

Comme dans la peinture de Vanités, où la performance plastique restituant la beauté du monde et de ses reflets a pour but de toucher la sensibilité du spectateur et de favoriser sa méditation, le texte woolfien, tout en mimant le déroulement elliptique et aléatoire des pensées, se fait poème en prose, orchestré par des Leitmotive. Et, comme un amateur d'art s'arrachant à la contemplation d'une Vanité, le personnage central s'éloigne pour finir du tableau dans la contemplation duquel il s'était plongé : la vie, ou la fiction qui en tient lieu, reprend son cours, lestée d'un poids nécessaire. (Godeau, 2012, p. 8)

La réflexion sur le suicide de Septimus n'empêche pas Clarissa d'apprécier l'importance de chaque instant de la vie peut-être parce qu'elle a été malade et est heureuse d'être toujours vivante. Après cette scène de Vanités, Clarissa retourne parmi ses invités et elle est rassérénée. C'est comme si à travers le suicide de Septimus et toutes ces évocations de Vanités, elle apprenait aussi que la vie, si vaine qu'elle soit, doit être appréciée dans chaque seconde. Autrement dit :

La représentation de la fugacité des plaisirs et la réflexion sur la mort qui en constitue le point d'orgue rappellent la double orientation possible des Vanités picturales. Tantôt les mises en scène modernistes privilégient la représentation fastueuse des charmes de l'existence humaine et du *carpe diem*, tout en figurant la mort de manière très réaliste, tantôt elles invitent le spectateur à une méditation intimiste censée conduire à une forme de sérénité distanciée [...] Le plus souvent, ces deux modalités se complètent et se font écho dans un même texte. (Godeau, 2012, pp. 8-9)

III. LE DEBAT INTERIEUR : LES VANITES DANS *CHERI* ET *LA FIN DE CHERI*

Le roman *Chéri* se passe dans la communauté des femmes entretenues. Dans le monde de Léa la beauté féminine et la coquetterie construisent l'identité d'une 'cocotte'. Elles passent leurs jours dans l'opulence et la sensualité. Léa est le produit d'une société qui est fondée sur le paraître. La volupté des sens et les plaisirs terrestres constituent la vie de Léa. Le miroir, en tant qu'instrument de contemplation narcissique, joue un rôle fondamental dans une telle société où chacune se sert du regard de l'autre, en même temps qu'il leur révèle la fuite inéluctable du temps. Selon Baltrusaitis, « C'est sous le signe de la coquetterie que se répand toutefois, en premier lieu, l'outil philosophique, avec les raffinements des mœurs. Les sirènes, la Luxure, la Vanité s'y regardent. » (1978, p. 281) L'image de la femme coquette à sa toilette, avec ses bijoux et son parfum, qui se contemple dans le miroir, est un motif indispensable des peintures de Vanités. Comme déjà mentionné, souvent l'image de cette femme est mise en contradiction avec les éléments qui rappellent le passage du temps, la vanité des plaisirs et la mort.

Dépendante de sa beauté, Léa passe beaucoup de temps à sa toilette et à se battre contre les outrages du temps. L'horreur de la déchéance physique et de la vieillesse est plus foncière chez Léa dans *Chéri* puisqu'elle base son identité en tant que cocotte sur la jeunesse et la beauté. Clarissa, quant à elle, accepte son âge (« *It was true. Since her illness she had turned almost white.* » (Woolf, 1996, p. 27) (« C'était vrai. Depuis sa maladie, elle avait les cheveux presque blancs. » (*Mrs Dalloway*, traduction de Nordon, 1993, p. 232))), Léa, elle, a du mal à intégrer cette vérité à son identité. Elle cache sa date de naissance et les marques de l'âge sur son visage aussi bien que son double menton. Le maquillage est essentiel pour elle puisque cela lui donne l'impression de cacher les marques du temps et de les fuir : « Elle avait remis de la poudre avant d'arriver et tendu sur son menton la voilette bleue, un grillage fin comme un brouillard. » (Colette, *Chéri*, 1989, p. 15) Elle essaie de reprendre au temps ce qu'il a pris en manipulant les apparences : « En somme, avec un régime et mon henné bien refait, je peux prétendre encore à dix, –non, mettons cinq ans, de... » (*Id.* p.71).

À travers sa relation avec le jeune et beau Chéri, Léa, en fait, essaie de se « rajeuni[r] » (*Id.* p. 32) et de se conforter dans cette illusion qu'elle est toujours la belle dame qui peut prétendre à une telle vie amoureuse. Cependant, le colonel qu'elle rencontre en l'absence de Chéri et qui a le

même âge qu'elle, est insupportable pour elle et lui fait horreur avec toutes ses marques de déchéance physique :

Nos âges, nos fortunes, nos goûts d'indépendance et de mondanité, tout ne nous destine-t-il pas l'un à l'autre ?" disait à Léa le colonel resté mince. [...] Léa, embrassée à l'improviste, n'avait pas retenu ce terrible et long regard de la femme qui sait à quelles places l'âge impose à l'homme sa flétrissure : des mains sèches et soignées, sillonnées de tendons et de veines, ses yeux remontèrent au menton détendu, au front barré de rides, revinrent cruellement à la bouche prise entre des guillemets de rides.... Et toute la distinction de la "baronne de Lonval" creva dans un : "Ah ! là ! Là ! ..." si outrageant, si explicite et populacier, que le beau colonel Ypoustégue passa le seuil pour la dernière fois. (*Id.* p. 69)

Et puis elle dit : « Une femme comme ça ne fait pas une fin dans les bras d'un vieux. Une femme comme ça, qui a eu la chance de ne jamais se salir ses mains ni sa bouche sur une créature flétrie. Oui la voilà la goule qui ne veut que de la chair fraîche ! » (*Id.* p. 71)

Même si elle essaie de le cacher et d'échapper à la vérité de son âge, Léa est néanmoins consciente du passage du temps et de la proximité de la mort. Face à ses aînées, Léa a en horreur le reflet de sa propre déchéance à venir qu'elle voit en elles ; elle se demande « à laquelle des trois me faudra-t-il ressembler dans dix ans ? » (*Id.* p. 42) De surcroît, Mme Peloux ne lui épargne pas ses sarcasmes amers, mais vrais, sur la vérité de son âge quand elle dit « attention, ma Léa pas trop maigrir à nos âge » (*Id.* p. 72) ou « lorsqu'on arrive à avoir la peau moins tendue, le parfum y pénètre mieux » (*Id.* p. 77). Ainsi, par ses commentaires, Mme Peloux apparaît comme l'image de la vieille dame rappelant la brièveté de la beauté et la jeunesse dans les tableaux de Vanités.

En outre, le fantôme de la mort apparaît à Léa au milieu de ses rapports physiques avec Chéri. Elle l'évoque ainsi :

Cependant elle voyait avec une sorte de terreur approcher l'instant de sa propre défaite, elle endurait Chéri comme un supplice, le repoussait de ses mains sans force et le retenait entre ses genoux puissants. Enfin elle le saisit au bras, cria faiblement, et sombra dans cet abîme d'où l'amour remonte pâle, taciturne et plein du regret de la mort. (*Id.* p. 86)

Elle se rappelle la vanité de tous ces moments qu'elle a eu avec son amant à la fin du roman quand elle se rend compte qu'ils sont finis et que son âge ne peut plus lui permettre sa vie passée de cocotte. Elle s'adresse donc à Chéri en disant : « Hein, quelle vanité !... [...] Je ne t'ai jamais parlé de l'avenir.

Pardonne-moi, Chéri : je t'ai aimé comme si nous devions, l'un et l'autre, mourir l'heure d'après. Parce que je suis née vingt-quatre ans avant toi, j'étais condamnée, et je t'entraînais avec moi... » (*Id.* p. 96)

Le style sensuel de Colette approfondit ce motif du plaisir sensuel, qui fait partie du thème des Vanités, en faisant participer les lecteurs à cette jouissance sensuelle. Pour reprendre la formule de Melchior-Bonnet, on peut dire que « par le biais du thème édifiant de la femme, du miroir et de la mort, la sensualité conquiert le droit de s'exprimer. » (Melchior-Bonnet, 1998, p. 209) Au milieu des nombreuses descriptions de luxe de cet univers hédoniste et bourgeois, ne restent que de vieilles dames qui essayent de se cacher les marques du temps sous les couches de poudre et de maquillage ; contradiction qui invite le lecteur à méditer sur la vanité de tout cela. Les tapis et les soieries, les meubles et les broderies, les cristaux et les verres en calice et etc. sont décrits en détail plusieurs fois dans le roman. Pareillement, le jeu des lumières et des couleurs, qui est un élément inséparable du style de Colette, remplit les lecteurs d'un plaisir visuel semblable à celui des spectateurs de peintures.

Colette fait allusion à la fragilité de toute expérience humaine plusieurs fois dans *Chéri*. Le lendemain de sa dernière soirée avec Léa, à la fin du roman, Chéri sent que tous ces moments de plaisir sont éphémères :

Il ne bougea pas. Il craignait, en remuant, d'émietter un reste de joie, un plaisir optique qu'il goûtait au rose de brasse des rideaux, aux volutes, acier et cuivre, du lit étincelant dans l'air coloré de la chambre. Son grand bonheur de la veille lui semblait réfugié, fondu et tout petit, dans un reflet, dans l'arc-en-ciel qui dansait au flanc d'un cristal rempli d'eau. (Colette, 1989, p. 89)

D'une manière subtile, Colette dépeint son tableau de Vanités en apposant les descriptions d'un plaisir optique à côté de l'évaporation des bons moments de la veille. Le reflet d'arc-en-ciel en cristal, qui est une métaphore de la fugacité, est la dernière touche de Colette à sa peinture textuelle de la sensualité et de sa vanité.

Le parfum de Léa qui est évoqué plusieurs fois dans le récit nous rappelle le flacon de parfum qu'on trouve dans certains tableaux de Vanités. La tonalité que donne ce parfum renforce cette sensation sensuelle. En même temps par sa nature évanescence, le parfum symbolise la fugacité des plaisirs sensuels : « Toute nue et teintée de rose brique par les reflets de sa salle de bains pompéienne, elle vaporisait sur elle son parfum de santal, et déployait avec un plaisir inconscient une longue chemise de soie. » (*Id.* p. 81)

De même, les perles de Léa souvent évoquées sont un motif central des Vanités. Dans les peintures de Vanités, les bijoux, et surtout les perles, apparaissent souvent. Les perles symbolisent la beauté permanente et l'éternité immobile. C'est pour cela que Léa et Chéri s'attachent au collier de perles de Léa qui devient plus tard le symbole de Léa au faîte de sa beauté—ce qu'elle n'a plus-- pour Chéri dans *La Fin de Chéri*. Or, « la beauté des perles bénéficie d'une permanence dont la femme qui les porte ne jouit pas⁴ » (Cummins, 2005, p. 132) Comme le remarque Laurel Cummins, le nombre de perles du collier coïncide avec l'âge de Léa : quarante-neuf. De plus, Léa porte les perles sur son cou ; zone où les signes de l'âge se signalent le plus à l'attention de Chéri : « Chéri, amoureux des belles perles et qui les caressait le matin, eût remarqué trop souvent que le cou de Léa, épaissi, perdait sa blancheur et montrait, sous la peau, des muscles détendus. Elle l'agrafa sur sa nuque sans se lever et prit un miroir sur la console de chevet. » (Colette, *Chéri*, 1989, p. 12) En outre, si les perles évoquent la beauté immuable désirée par Léa, paradoxalement chacune reflète le passage du temps et l'âge, cette vérité à laquelle Léa cherche à échapper.

Chéri n'est pas une exception dans cette société. Le miroir sert à ses besoins narcissiques, pourtant il se rappelle son âge quand il se regarde dans le miroir. En même temps qu'il s'admire, il examine aussi sur son visage dans le miroir les marques du temps qui rappellent la vanité de la beauté et la jeunesse : « Il prit sur la table de chevet un miroir d'écaille blonde et s'y mira : "Vingt-cinq ans !" Vingt-cinq ans, un visage de marbre blanc et qui semblait invincible. Vingt-cinq ans, mais au coin externe de l'œil, puis au-dessous de l'œil, doublant finement le dessin à l'antique de la paupière, deux lignes, visibles seulement en pleine lumière » (*Id.* p. 47).

Dans *La Fin de Chéri*, cette obsession pour le miroir et le passage du temps devient plus forte chez Chéri. Il a pris l'habitude de vérifier, « le poli de ses joues et de son menton. » (Colette, *La Fin de Chéri*, 1989, p. 518) Ayant perdu la notion du temps après la guerre, Chéri a du mal à accepter le fait que les années ont passées et que La Belle époque n'existe plus : « J'ai cru que je ne l'[Léa] avais pas vue depuis un an seulement. Je ne pensais pas à la guerre. Il y a donc un, deux, trois, quatre, cinq ans que je ne l'ai pas vue. » (*Ibid.*) De plus, le beau jeune homme qui était le centre d'attention des femmes, Fred, comme Léa dans *Chéri*, se voit vieillir dans le miroir mais n'a pas le courage d'accepter la vérité de sa perte (la perte des beaux moments du passé plutôt que la perte physique). Il n'arrive pas à accepter son nouveau reflet d'homme qui commence à accuser la marque du temps sur son visage :

[II] ne s'arrêta qu'à la glace qui doublait l'épaisse porte du parloir, au rez-de-chaussée. Il cherchait et redoutait cette glace, qu'une porte-fenêtre trouble et bleue, assombrie par les feuillages du jardin, éclairait en face. Un choc léger arrêta Chéri, chaque fois, contre son image. Il ne comprenait pas pourquoi cette image n'était pas exactement l'image d'un jeune homme de vingt-quatre ans. Il ne discernait pas non plus les points précis où le temps, par touches imperceptibles, marque un beau visage l'heure de la perfection, puis l'heure d'une beauté plus évidente qui annonce déjà la majesté d'un déclin. Il ne pouvait être question, dans la pensée de Chéri, d'un déclin qu'il eût en vain cherché sur ses traits. Il butait simplement contre un Chéri de trente ans, ne le reconnaissait pas tout à fait, et se demandait parfois « qu'est-ce que j'ai ? » comme s'il se fût senti un peu malade ou habillé de travers. Puis il passait la porte du parloir et n'y pensait plus. (Colette, *La Fin de Chéri*, 1989, p. 502)

En passant de *Chéri* à *La Fin de Chéri*, nous lecteurs, sommes capables de sentir le passage du temps à travers le reflet de Chéri et ses pensées sur la vanité des jouissances de la Belle époque. De même, l'image des vieilles dames qu'il a connues belles (Léa, la Copine (*Id.* p. 558), etc.) lui rappelle le passage du temps et l'échéance mortelle comme dans certains tableaux de Vanités.

De la même façon qu'il a du mal à accepter son propre déclin, il ne peut pas accepter celui de Léa. Il est choqué de la voir grosse, vieille et sans maquillage. L'apparence d'une vieille dame qui rappelle la fin de ses plaisirs, à la place de sa fée, est un coup trop grand à encaisser pour lui. En conséquence, il se réfugie dans l'illusion et le déni :

Elle ment, elle ment, elle ment ! Elle veut me faire croire que c'est commode, et même agréable, de devenir une vieille femme ... A d'autres ! A d'autres elle peut raconter les bobards de la bonne vie et du bistrot à cuisine régionale, mais à moi ! À moi qui suis né dans les belles de cinquante ans, les massages électriques et les pommades fondantes ! À moi qui les ai vues, toutes mes fées maquillées, combattre pour une ride, s'entredévorer pour un gigolo ! (*Id.* p. 535)

Même si le personnage principal essaie d'abord de dénier la fin de l'époque des plaisirs mondains, par la juxtaposition de l'image effrayante de Léa vieille à côté de ce qu'elle était pendant la Belle époque, Colette nous fait réfléchir sur la vanité de tous les plaisirs qu'elle a dépeints dans *Chéri*.

Dans sa toile moderne et textuelle de Vanités, Colette fait un clin d'œil à la scène mondaine de l'époque d'après-guerre à travers la soirée d'Edmée. En refusant d'y assister, Chéri signe déjà sa mort sociale. Il arrive tard après que

la soirée a fini et voit les reliefs de la soirée. Ensuite, en voyant son reflet dans le miroir du vestibule, il se met à méditer sur la fugacité de la vie :

Tout est foutu ! J'ai trente ans ! [...] Il ouvrit sans bruit sa maison enfin silencieuse et y retrouva, le cœur sur les lèvres, le relent de ceux qui avaient bu, mangé et dansé là. Le miroir du vestibule, à l'envers de la porte, le remit en face du jeune homme amaigri qui avait la pommette dure, une belle lèvre triste un peu bleue de poil noir renaissant, un grand œil tragique et réticent— le jeune homme enfin qui avait inexplicablement cessé d'avoir vingt-quatre ans. (*Id.* p. 554)

IV. CONCLUSION

Virginia Woolf et Colette mettent leurs déclinaisons littéraires des motifs de Vanités en scène. Face au vieillissement, les personnages principaux, qui sont plus sensibles au passage du temps que les autres membres de leurs sociétés, nous renvoient leurs méditations et impressions sur les ravages du temps qui passe. En se voyant vieillir dans le miroir, ces personnages partagent avec nous leurs réflexions sur la proximité de la mort. Le style de Colette nous offre une jouissance picturale à travers l'abondance des images sensuelles de ses textes pour nous rappeler plus tard la fugacité de ce monde. La conscience du passage du temps est présente chez Clarissa Dalloway dans chaque chapitre ponctué par Big Ben. Pourtant, en étant conscients de la vanité de la vie, les personnages apprennent aussi à en valoriser ses moments éphémères. Ainsi en lisant ces récits, on devient le spectateur des tableaux de Vanités ressuscités textuellement par ces écrivains modernistes.

« The beauty of the pearls enjoys a permanence that the beauty of the woman who wears them does not ». Ma traduction.

NOTES

- [1] Les Vanités (majuscule, pluriel) désignent le thème pictural et spirituel qu'on trouve en peinture et par extension également en littérature ; « vanité » (minuscule, singulier) fera référence aux différentes acceptions traditionnelles du nom.
- [2] Selon l'acception du *Littré*, 'mondanité' signifie aussi « État de ce qui appartient au monde. » (Par opposition aux préoccupations spirituelles).
- [3] «Dalloway has a naturally vivid awareness and fear of the termination of the existence she loves so much; Peter notes her "horror of death." She is capable of imagining, minutely, her own progression toward death ». Ma traduction.
- [4] « The beauty of the pearls enjoys a permanence that the beauty of the woman who wears them does not ». Ma traduction.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BALTRUSAITIS Jurgis, *Le Miroir : essai sur une légende scientifique révélations, science-fiction et fallacies*, AElmayan le Seuil, Paris, 1978.
- [2] COLETTE Sidonie Gabrielle, *Chéri*, dans *Colette : Roman, récit, souvenirs 1920-1940.*, Robert Laffont S.A, Paris, 1989, pp. 9-98.
- [3] COLETTE Sidonie Gabrielle, *La Fin de Chéri*, dans *Colette : Roman, récit, souvenirs 1920-1940.*, Robert Laffont S.A, Paris, 1989, pp. 487-572.
- [4] CUMMINS Laurel, *Colette and the Conquest of Self*, Summa Publications, Inc., Birmingham, 2005.
- [5] GODEAU Florence, « Une ombre au tableau. Vanités et mondanité dans quelques récits modernistes (M. Proust, J. Joyce, V. Woolf, T. Mann) », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, 1 septembre 2012, n° 22, pp. 1-12.
- [6] LITTLETON Jacob, « Mrs. Dalloway: Portrait of the Artist as a Middle-Aged Woman », *Twentieth Century Literature*, 1995, vol. 41, n° 1, pp. 36-53.
- [7] MELCHIOR-BONNET Sabine, « *La jeune fille au miroir* » de Titien, AColin, Une œuvre, une histoire, Paris, 2008.
- [8] MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Hachette littératures, Paris, 1998.
- [9] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, Wordsworth classics, Ware, Hertfordshire, 1996.
- [10] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, dans *Romans et nouvelles (1917-1941)*, traduit par Pierre Nordon, Le Livre de poche, Paris, 1993, pp. 205-358.

