

Université d'Artois
U.F.R. de Lettres et Arts
Centre de Recherches « Textes et cultures » (E.A. 4028)

Thèse de doctorat en Littérature française

présentée par

Audrey Delecour Hennart

Année universitaire 2017-2018

**Claudine après Willy :
réminiscences et rémanences
des écrits de jeunesse
dans l'œuvre de Colette**

Composition du jury :

M. Bruno Curatolo, Professeur émérite à l'Université de Franche-Comté

Mme Florence de Chalonge, Professeur à l'Université de Lille SHS

**Mme Marie-Françoise Delpy-Lemonnier, Professeur à l'Université de
Picardie Jules Verne**

M.Francis Marcoin, Professeur à l'Université d'Artois

M.Christian Morzewski, directeur, professeur à l'Université d'Artois

Remerciements :

Je souhaite exprimer ma profonde gratitude à M.Morzewski, qui n'a cessé de me témoigner sa confiance et sa bienveillance tout au long de cette entreprise, qui m'a encouragée à poursuivre mes recherches et à redécouvrir chaque jour les multiples facettes de l'œuvre de Colette.

Je remercie les membres du jury d'avoir pris le temps de lire ce travail, d'accepter de se pencher sur cette modeste contribution à la recherche sur Colette, et de me faire profiter de leur expertise à ce sujet.

Je remercie chaleureusement mes parents et mes beaux-parents, dont les encouragements et le soutien moral ont été précieux, ainsi que ma grand-mère, pour sa relecture attentive et ses précieux conseils.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans le soutien sans faille de mon époux, qui a partagé mes interrogations et mes doutes, et dont la compréhension et l'écoute m'ont permis de poursuivre ma démarche. Les mots me manquent pour l'en remercier.

Je dédie enfin ces pages à mes enfants, Paul et Camille, dont l'innocence et la joie de vivre ont ponctué ce long périple de moments de bonheur familial qui ont, à n'en pas douter, contribué à nourrir cette étude.

Liste des abréviations

Nous nous référons principalement aux *Œuvres* (Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard). Dans les notes de bas de page, le titre abrégé selon la nomenclature ci-dessous est suivi de l'indication, en chiffres romains, du volume, ainsi que du numéro de page.

Pl.I, *Œuvres*, tome I

Pl.II, *Œuvres*, tome II

Pl.III, *Œuvres*, tome III

Pl.IV, *Œuvres*, tome IV

CE., *Claudine à l'école*

CP., *Claudine à Paris*

CM., *Claudine en ménage*

CV., *Claudine s'en va*

IL., *L'Ingénue libertine*

RS., *La Retraite sentimentale*

VV., *Les Vrilles de la vigne*

V., *La Vagabonde*

EMH., *L'Envers du Music-hall*

E., *L'Entrave*

HL., *Les Heures longues*

DLF., *Dans la Foule*

M., *Mitsou*

C., *Chéri*

Ch.E., *La Chambre éclairée*

MC., *La Maison de Claudine*

VE., *Le Voyage égoïste*

BH., *Le Blé en herbe*

FC., *La Fin de Chéri*

NJ., *La Naissance du jour*

S., *Sido*

P.etI., *Le Pur et l'impur*

PP., *Prisons et paradis*

LC., *La Chatte*

D., *Duo*

MA., Mes Apprentissages

BV., Bella Vista

T., Le Toutounier

JR., Journal à rebours

JC., Julie de Carneilhan

K., Le Képi

G., Gigi

EV., L'Etoile vesper

PH., Pour un herbier

FB., Le Fanal bleu

Introduction générale

Colette est un écrivain aujourd'hui connu du grand public en particulier pour la célébration de la maison natale et de la figure maternelle qu'elle effectue dans ses écrits présentés comme autobiographiques. Il est en effet remarquable que les manuels scolaires retiennent précisément ce qui contribue à forger la légende d'un auteur attaché à son terroir et à ses racines, quitte à éluder une large partie de ses textes qui ne correspondent pas exactement à cette conception¹. Pourtant, l'attachement à Saint-Sauveur et à Sido est loin de constituer le terreau originel de l'œuvre, puisque, sous l'égide de Willy et dès *Claudine à l'école*, la romancière débutante semble se livrer à une véritable satire du monde rural, et en particulier de son système scolaire. La mère, prépondérante dans les écrits ultérieurs assumés par Colette comme autobiographiques, est étrangement absente d'un cycle qui, s'il signe l'entrée d'un écrivain majeur en littérature, semble entretenir peu de liens avec les textes signés par elle seule. Il devient alors légitime de s'interroger sur les raisons qui poussent régulièrement Colette à revenir, de façon plus ou moins appuyée, sur ses débuts d'écrivain, et de se demander si, au-delà d'une condamnation apparemment sans appel de ses premières œuvres et de celui qui lui a permis d'entrer en littérature, les écrits de jeunesse ne demeurent pas la source de toute l'esthétique colettienne, les origines viciées de la vocation de la romancière rendant seules paradoxalement l'écriture possible.

A- Pourquoi « La Maison de Claudine » ?

Pourtant, lorsqu'elle décide de réunir, sous le titre *La Maison de Claudine*, les chroniques journalistiques dans lesquelles elle évoque son enfance, l'écrivain utilise à nouveau le prénom de l'héroïne qui l'a fait connaître, et qu'elle n'a pourtant cessé de renier en divers endroits de son œuvre. Dès la séparation d'avec Willy, c'est dans *Les Vrilles de la vigne* que Colette se détache du personnage, en affirmant qu'elle « ser[a] forte, contre ce double qui [la] regarde d'un visage voilé par le crépuscule »², et elle poursuit, même après la

1 Etudiant dans son ouvrage *Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*, la manière dont Colette est devenue un « classique » de la littérature, Marie-Odile André souligne l'usage sélectif fait par l'institution scolaire de l'œuvre de l'auteur, qui conduit à éclairer en priorité la dimension familiale et biographique des écrits de Colette. Elle estime ainsi que l'ouvrage de Pierre Larnac, *Colette, sa vie, son œuvre* (Paris, S.Kra, 1927), joue un rôle fondamental dans la figure d'écrivain retenue par la postérité : « Les ouvrages que Larnac valorise le plus fortement sont donc ceux où s'exprime le génie de l'écrivain animalier, ceux où Colette peint avec art et sensibilité, le pays et la maison de son enfance. » (*Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*, Recherches textuelles n°4, Université de Metz, 2000, p.69)

2 VV., Pl.I, p.1031

Dans la nouvelle intitulée « Le Miroir », Colette déplore, dans un dialogue fictif entre elle-même et Claudine, son assimilation, tout comme elle admet une involontaire proximité et la difficulté, pour l'heure, de s'en détacher (« Une fois encore, je sens que la pensée de mon cher Sosie a rejoint ma pensée, qu'elle l'épouse avec passion, en silence » VV., Pl.I, p.1033). C'est en ce sens que Michel Mercier affirme, dans la Notice de l'édition Pléiade, que l'objectif de Colette dans le troisième ensemble des *Vrilles de la vigne*,

parution de *La Maison de Claudine*, son entreprise de mise à distance des écrits de jeunesse, en assimilant dans *Mes Apprentissages* les *Claudine* à une « farce un peu indélicate », qui la « divertissai[t] »³ d'un mariage peu réussi, mettant l'accent sur l'inconscience et l'absence de maturité avec lesquelles ces textes avaient été produits. Il semble alors curieux, dans la mesure où la nécessité de se détacher de ces récits semble évidente pour permettre à la romancière de s'affirmer comme artiste à part entière, de la voir employer à nouveau le prénom de Claudine pour signer une œuvre qui marque l'entrée en littérature d'un personnage maternel jusqu'ici relativement absent de ses écrits, et qui est voué à devenir une figure centrale du récit colettien. Dans un premier temps, on pourrait soupçonner que la réutilisation de ce nom s'explique en partie par la volonté de faire vendre un écrit qui compile des chroniques déjà parues par ailleurs, comme l'affirme Maurice Delecroix, pour qui l'éditeur veut sans doute « exploiter encore un vieux succès de scandale dont l'auteur de *Chéri*, pourtant, n'a plus besoin »⁴. Pourtant, il semblerait que des motivations plus complexes se dissimulent derrière un apparent mobile commercial. En effet, il est remarquable que, dans les textes qui composent *La Maison de Claudine*, Colette reprend des motifs déjà mis en exergue dans ses œuvres de jeunesse, en leur donnant un sens nouveau, et en développant ce qui était déjà pressenti dès l'écriture des *Claudine* : la maison natale si chère à la romancière constituait déjà un point d'ancrage fondamental de l'héroïne première, qui s'y rend sans hésiter en apprenant la tromperie de son époux et de son amie⁵, et c'est là qu'elle choisit de se retirer après la mort de Renaud. Dans les chroniques où elle évoque son enfance, c'est bien ce retour au pays natal qui est rêvé par Colette, sans pour autant être effectif⁶.

constitué de « Belles-de-jour », « De quoi est-ce qu'on a l'air ? », « La Guérison » et « Le Miroir », est de « n'être ni Valentine, ni Claudine, bien qu'ayant partagé leurs déboires et leurs désillusions » (VV., Notice, p.1540).

3 MA., Pl.III, p.1023

4 MC., Notice, Pl.II, p.1607

5 En retrouvant son pays natal après avoir appris la trahison de Rézi et Renaud, Claudine recherche dans les grands bois de son enfance une magie pour l'heure perdue qui, pense-t-elle, l'aidera à surmonter l'épreuve : « Ai-je atteint la fin de mes peines ? Sentirai-je ici se mourir l'écho du coup brutal ? Dans cette vallée, étroite comme un berceau, j'ai couché, pendant seize ans, tous mes rêves d'enfant solitaire... Il me semble les voir dormir encore, voilés d'un brouillard couleur de lait, qui oscille et coule comme une onde... » (CM., Pl.I, p.516)

6 Dès *Les Vrilles de la vigne*, Colette affirme dans « Jour gris » : « j'appartiens à un pays que j'ai quitté. [...] Il faut que je refasse le chemin, il faut qu'une fois encore j'arrache, de mon pays, toutes mes racines qui saignent... » (VV., Pl.I, p.974-975) Il s'agit alors de démontrer qu'entraînée hors de son pays natal au gré des rencontres et des aléas, l'auteur se voit contrainte de s'arracher à un souvenir auquel elle est intimement liée pour s'intégrer à une société qui ne peut comprendre cet attachement et la nostalgie liée à l'impossibilité d'un retour (« Que t'ai-je dit ? Ne le crois pas ! Je t'ai parlé sans doute d'un pays de merveilles, où la saveur de l'air enivre ?... Ne le crois pas ! N'y va pas : tu le chercherais en vain. » VV., Pl.I, p.975). De la même manière, le seul retour possible, à partir de *La Maison de Claudine*, se fait sur un mode onirique et par le biais du texte, l'impossibilité d'un retour réel paraissant acceptée et assumée (« Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait [...] un monde dont j'ai cessé d'être digne ?... » MC., Pl.II, p.968).

Il conviendrait donc de rechercher, à travers ces réseaux et au-delà du succès du personnage auprès du grand public, les raisons qui ont poussé l'auteur à revenir à l'héroïne originelle. Lorsque Willy avait demandé à sa jeune épouse d'écrire ses souvenirs d'enfance, celle-ci s'était exécutée, et avait laissé ce dernier apporter les modifications qu'il jugeait nécessaires pour rendre la lecture attrayante et dans l'air du temps⁷. Il est donc remarquable que la romancière, qui n'a pas le contrôle total de ce qui est écrit et publié, préserve une partie de ses souvenirs, comme s'il s'agissait de garder intacte la part la plus importante de la mémoire de l'enfance, pour ne pas la souiller de la dépravation induite par Henry Gauthier-Villars.

La reprise du prénom « Claudine » dans *La Maison de Claudine* démontrerait alors une double volonté, en apparence paradoxale, de mettre à distance l'héroïne qui a permis l'entrée en littérature de Colette, en montrant à quel point l'utilisation faite des souvenirs d'enfance était viciée et peu conforme aux valeurs profondes de l'auteur, mais aussi de se réapproprier pleinement le cycle et de l'intégrer à l'œuvre. En effet, l'écrivain qui se met en scène dans ces chroniques sous le nom de Minet-Chéri est par bien des aspects (âge, amour de la nature, attachement au lieu de vie) assez proche du personnage de Claudine. Néanmoins, l'irruption du personnage de la mère, absent des *Claudine*, qui par ses paroles distille une morale censée guider sa fille, crée un écart entre l'héroïne des écrits de jeunesse et la fillette dans laquelle s'incarne l'auteur dans *La Maison de Claudine*. Alors que Claudine, qui n'a plus de mère et dont le père reste cloîtré dans son bureau, doit se forger par l'expérience sa propre vision du monde et se bâtir une morale intérieure, Minet-Chéri dispose en la personne de Sido d'un guide qui, même si elle n'en suit pas toujours les conseils, lui offre un point d'attache rassurant et immuable, qui lui permet d'aborder avec sérénité les difficultés (c'est ce que développe Colette dans *La Naissance du jour*, la mise en regard des lettres de Sido et de l'expérience vécue par la narratrice permettant d'éclairer sa relation avec Vial et de lui dicter une partie de son attitude). Le personnage de Minet-Chéri reprendrait alors une part de ce qui donne du caractère et de l'épaisseur à Claudine, tout en l'épurant de la part de vice et d'artificialité qui, s'ils ont permis d'en faire un type littéraire, l'empêchent de correspondre totalement à la vision du monde et des relations humaines défendues par l'auteur dans ses écrits ultérieurs. Il s'agit donc pour Colette, à travers *La Maison de Claudine*, de se réapproprier le personnage, et dans une plus large mesure le cycle, en montrant que les motifs fondamentaux de ses écrits ultérieurs y étaient déjà présents en germes, ne demandant qu'à

⁷ Dans *Mes Apprentissages*, Colette évoque à de nombreuses reprises les suggestions émises par Willy : « "Vous ne pourriez pas, me dit M. Willy, échauffer un peu ce... ces enfantillages ? [...] Et puis du patois, beaucoup de mots patois... De la gaminerie... Vous voyez ce que je veux dire ? " » (*MA.*, Pl.III, p.1023)

être développés, et de le mettre à distance, en pointant la façon dont l'influence de Willy a pu dénaturer un écrit d'inspiration autobiographique, et empêcher la romancière de donner la pleine mesure de la philosophie maternelle dont elle se veut le chantre dans les écrits ultérieurs.

Dès *La Retraite sentimentale*, le double mouvement de réappropriation et de mise à distance qui trouve sa pleine expression dans *La Maison de Claudine* est déjà perceptible puisque la mort de Renaud et le retour définitif de Claudine dans la maison natale signent à la fois la fin du cycle et l'ouverture vers une existence nouvelle (« *L'autre* tentation, la chair, fraîche ou non ?... Tout est possible, je l'attends »⁸). *La Maison de Claudine* peut alors être perçue comme le recueil qui clôt définitivement le chapitre de l'oeuvre de jeunesse et de toutes ses outrances, tout en montrant qu'il s'agit d'une part inaliénable de la carrière de la romancière, à partir de laquelle tout écrit se conçoit.

B- Les écrits de jeunesse, point de départ de toute entreprise littéraire ?

Il est ainsi remarquable que Colette, même si elle tente de se dégager de l'influence de Willy, qui a signé son entrée en littérature, reprenne au fil des textes les motifs présents dans les *Claudine*, les développant ou au contraire les démontant pour montrer leur absence de viabilité. Jetant un regard rétrospectif sur son oeuvre, elle affirme dans *L'Etoile vesper* que Renaud est « l'inconsistance même », et que « sa mort [lui] donna l'impression d'accomplir une sorte de puberté littéraire »⁹. Cela signifierait que *La Retraite sentimentale* devrait être perçue comme un récit décisif, à l'occasion duquel l'écrivain met un terme définitif au cycle, et rompt définitivement le lien avec ses écrits de jeunesse, donc avec Willy, en tuant symboliquement le personnage masculin en partie double du premier époux, se libérant de son joug. Pourtant, comme nous l'avons déjà précisé plus haut, les liens de Colette avec l'oeuvre de jeunesse semblent plus complexes : en effet, si la romancière coupe en apparence brutalement les ponts avec les écrits qui l'ont lancée en littérature, elle n'en conserve pas moins les traces d'une perception de l'écriture et du monde littéraire qui la suivent tout au long de sa carrière. Dès *La Retraite sentimentale* et malgré le décès de son époux, il est précisé que Claudine est vouée à conserver à jamais les stigmates de sa vie conjugale passée, puisqu'elle affirme à la fin du récit : « Peut-être qu'*Il* est là, derrière moi, peut-être qu'*Il* m'a suivie, et que ses bras étendus protègent ma route mal frayée, démêlent les branches... »¹⁰.

8 *RS.*, Pl.I, p.953

9 *EV.*, Pl.IV, p.840

10 *RS.*, Pl.I, p.953

Certes, le fantôme de Renaud est ici présenté comme une ombre bienfaisante, ce qui ne peut être le cas de l'époux de Colette. Mais de la même manière et par les biais les plus divers, plus ou moins perceptibles, l'influence de Willy reste perceptible tout au long des textes rédigés par Colette, qu'il s'agisse des écrits assumés comme autobiographiques, ou des textes présentés comme romanesques.

Les écrits autobiographiques de Colette sont les premiers à être marqués par la rémanence de l'oeuvre de jeunesse, qu'il s'agisse, de manière évidente, du règlement de comptes que constitue *Mes Apprentissages*, ou de manière plus diffuse d'écrits qui *a priori* ne laissent que très peu de place au premier époux. Au sujet de *L'Envers du music-hall*, l'auteur déclare ainsi dans la Préface à l'édition Guillot de 1937 qu'elle « porte à ce livre une bienveillance particulière » car « nulle part [elle] n'[eut] besoin d'y mentir »¹¹. Alors que l'ouvrage est composé de nouvelles et de notes sur la vie d'artiste de music-hall menée par Colette après sa séparation d'avec Willy, l'écriture en elle-même semble marquée par ce passé récent : en précisant que cette oeuvre a été pour elle l'occasion d'exprimer une sincérité nouvelle, l'écrivain pointe indirectement le mensonge et la facticité qui ont marqué ses débuts d'auteur. Dès lors, c'est cette posture de sincérité, sinon d'authenticité, qui est mise en question tout au long des écrits autobiographiques, au cours desquels Colette semble bâtir une image d'elle-même à la fois dans la continuité et dans le refus de celle voulue par Henry Gauthier-Villars, ce que nous développerons au fil de notre travail.

L'influence de Willy se perpétue également dans les écrits présentés comme fictionnels par Colette puisque nombre des héroïnes de ses romans présentent des traits communs avec Claudine, mais explorent aussi des possibilités qui affleurent dans le cycle primitif sans pour autant qu'ils aient été exploités par la romancière. Ainsi, Gigi et Vinca apparaissent comme une évolution du personnage originel vers une idée plus pure et moins caricaturale de l'adolescence, faisant du type littéraire incarné par Claudine une héroïne romanesque chaque fois originale et particulière, qui donne à entendre une voix singulière et incarne une force particulière. De même, les personnages de femmes mûres, bien loin de constituer une rupture avec les premiers êtres de fiction créés par Colette, semblent poursuivre l'entreprise débutée par l'écrivain avec le cycle originel, puisqu'il s'agit en partie d'explorer le devenir de personnages qui ont pu être semblables à Claudine dans leur jeunesse, et qui ont pris différentes directions pour finalement aboutir à un constat pessimiste mais chaque fois similaire : le probable échec d'une relation amoureuse conditionnée à la soumission librement consentie d'une femme qui accepte de se poser comme inférieure pour rendre le couple à la

11 *EMH.*, Pl.II, p.324

fois durable et socialement acceptable¹². Il est ainsi frappant que nombre de trames romanesques reprennent des faits vécus par l'écrivain, qui sont curieusement absents des écrits présentés comme autobiographiques, la vie amoureuse et les déceptions de celle-ci n'étant que très peu présentes dans les chroniques de la vie quotidienne, alors qu'elles sont omniprésentes dans les romans¹³. Nous nous efforcerons alors de démontrer que si Colette construit une image peu ou prou idéalisée d'elle-même dans les écrits autobiographiques, elle révèle davantage ses fêlures profondes dans les écrits de fiction. Il apparaît par conséquent difficile de classer les textes de l'écrivain dans des catégories génériques, tant il apparaît que ce qui importe chez Colette n'est pas le genre auquel appartient une œuvre, mais la voix qu'elle laisse entendre.

C- De la difficulté d'analyser une œuvre nécessairement protéiforme

C'est probablement aux origines de la vocation de Colette qu'il faut rechercher les sources d'une pluralité qui tente de créer l'unité en dépassant un morcellement apparent. En effet, en écrivant sous une contrainte plus ou moins marquée des souvenirs d'enfance qu'elle n'a pas choisi de dévoiler, la jeune romancière subit à la fois l'obligation de caricaturer, sinon de dévoyer certains éléments de son passé qui lui tiennent à coeur. Pourtant, il semblerait que ce dévoilement n'ait pas pour seul objectif de répondre aux injonctions de Willy : en acceptant de répondre à ses exigences et de grossir le trait, l'auteur préserve intacte la part la plus pure du souvenir, qui sera de fait réutilisée et réécrite dans les écrits ultérieurs. On pense bien évidemment à la figure maternelle, absente des *Claudine* mais au centre des textes autobiographiques à venir, mais aussi au père, dont la distraction dans le cycle originel est présenté comme une démission éducative, à laquelle Colette donne un tout autre sens lorsqu'il s'agit d'évoquer le Capitaine (« Mais je savais aussi qu'il ne s'intéressait pas beaucoup, en apparence du moins, à ses enfants. J'écris « en apparence ». La timidité étrange des pères,

12 Claudine est consciente de la faiblesse de Renaud (« il est plus souple qu'une flamme, brûlant et léger comme elle, et m'enveloppe sans me dominer » *CM.*, Pl.I, p.386), qu'elle feint pour un temps d'ignorer (« je suis douce avec lui, je me fais petite ; [...] je ne demande rien et je fuis la discussion, dans la crainte sage de le voir céder tout de suite [...] ». *Ibid.*). Gigi accepte d'épouser Lachaille et de se soumettre à lui pour rendre leur couple pérenne en lui donnant un statut social officiel. Les deux jeunes filles sont donc conscientes de leur supériorité sur un époux inconsistant, mais acceptent tout de même, dans un souci de stabilité, de se ranger derrière lui.

13 *La Vagabonde* et *Julie de Carneilhan* évoquent la reconstruction de la narratrice après un divorce, en quoi ces deux romans rappellent les séparations d'avec Willy et Henry de Jouvenel. Dans les chroniques de l'enfance regroupées dans *La Maison de Claudine* et dans *Sido*, les déceptions amoureuses de la narratrice sont à peine évoquées. La mise en regard de la morale de *Sido* et de la vie amoureuse de la narratrice n'a lieu que dans *La Naissance du jour*, dans lequel l'intrigue amoureuse relatée est fictive.

dans leurs rapports avec leurs enfants, m'a donné, depuis, beaucoup à penser »¹⁴). Contrainte, dès ses débuts, de choisir ce qu'elle devait préserver, et forcée de bâtir une image d'elle-même qui corresponde aux attentes du public, la romancière semble avoir fait du masque une nécessité littéraire, qui lui permet de se transformer et de se créer au gré des textes, ne donnant au lecteur que ce qu'elle souhaite offrir, et jouant de ses attentes pour bâtir les images d'elle-même les plus diverses.

On chercherait alors vainement à classer les œuvres de Colette dans des catégories génériques, puisqu'il apparaît de plus en plus clairement qu'à travers la dispersion des souvenirs entre roman et autobiographie, et la transformation d'êtres réels en personnages romanesques¹⁵, c'est sa propre voix que l'écrivain donne à entendre, peu importe que le texte soit écrit à la première ou à la troisième personne, que le protagoniste soit un homme ou une femme, jeune ou âgé. L'auteur, qui a exercé les métiers les plus divers et livré des écrits tout aussi variés que des chroniques, des articles de journaux, des critiques théâtrales ou des romans, semble en effet se projeter différemment selon le genre dans lequel est censé s'inscrire le texte qu'elle donne à lire (ce que nous avons déjà évoqué plus tôt en ce qui concerne l'image projetée dans les textes dits autobiographiques et les textes présentés comme fictionnels), mais ne change ni le ton employé, ni le lexique utilisé, quel que soit l'objet de la publication.

On peut alors supposer qu'au-delà d'une volonté, guidée ou non par le souci des ventes, d'embrasser différents genres et diverses expériences littéraires, Colette démontre la nécessité de mettre à distance l'idée même de catégories au profit d'une voix narrative qui transcende toutes les classifications et veut pouvoir se projeter librement et sans contrainte dans tout type de personnage, sans que l'identification entre auteur, narrateur et personnage soit la condition indispensable au récit de soi. On passe alors de l'apparent morcellement constitué à la fois de romans, de chroniques, d'articles de presse réunis de manière plus ou moins arbitraire en recueil, à une pluralité qui se construit dans la façon dont l'écrivain se dégage des contraintes que constituent à la fois une identité unique et figée et l'obligation d'une stricte authenticité dans le récit des faits. C'est désormais la voix narrative et la vision subjective qu'elle transmet qui priment sur une transcription objective des éléments observés, chaque personnage, dans le cadre du roman, pouvant devenir à tout moment le relais de

14 S., Pl.III, p.516

15 Dans la nouvelle de *La Maison de Claudine* intitulée « Le Sauvage », Colette donne à lire le versant négatif du conte de fées, puisque l'enlèvement de la jeune fille par son fiancé se solde par un échec (« des fées barbues projetaient dans un regard, sur la nouvelle épouse, le mauvais sort, et quelque belle lavandière délaissée du maître pleurait féroce, accotée à la fontaine, en l'absence du Sauvage qui chassait », *MC.*, Pl.II, p.972).

l'auteur. C'est ainsi que l'écrivain, dépossédé à l'origine de ses propres souvenirs, utilise en sa faveur cette dépossession en manifestant une capacité toujours croissante à faire de personnages réels ou fictifs, parfois totalement différents, des vecteurs d'expression personnelle. C'est en se démultipliant ainsi et en utilisant ces relais que la romancière pérennise la figure d'auteur qu'elle a bâtie, en la rendant capable de se transformer et de renaître au gré des époques et des aléas, mais aussi qu'elle signe l'inachèvement constitutif d'une œuvre ouverte à des interprétations multiples.

Première partie :
De *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*,
de l'autobiographie à l'autofiction dans l'œuvre de Colette

Colette et Claudine sont généralement perçues par le public comme deux figures qui se confondent et peuvent être superposées. Cette confusion était recherchée et accentuée par Willy lors de la parution des *Claudine*, puisqu'en homme d'affaires il n'hésitait pas à vendre la « marque » Claudine sous les traits de Colette, par des moyens divers. Il semble donc évident pour le grand public que le point de départ de l'œuvre de Colette que constitue la série des *Claudine* soit autobiographique, et évoque les souvenirs d'enfance de l'auteur. Cette hypothèse semble pourtant pouvoir être rapidement mise à mal.

Dans un premier temps, l'idée d'écrire les *Claudine* n'est pas du fait de Colette, mais de Willy, qui lui suggère d'écrire ces pages qui pourront peut-être fournir matière à publication : « Vous devriez jeter sur le papier des souvenirs de l'école primaire. N'ayez pas peur des détails piquants. Je pourrais peut-être en tirer quelque chose... »¹⁶ Il semblerait donc que *Claudine à l'école* ait été considéré, par Colette, qui n'a alors aucune expérience du métier d'écrivain, comme par Willy, qui cherche à publier un livre qui se vend, non comme une œuvre autobiographique mais pour ainsi dire comme une œuvre de « commande », qui, même si elle s'inspire des souvenirs d'école de son auteur, tire avant tout parti du motif, à la mode en ce début de XX^e siècle, de la jeune pensionnaire effrontée. Colette elle-même, une fois libérée de la tutelle de Willy, met à mal l'idée reçue qui veut que Claudine soit son double, en jugeant très sévèrement son œuvre de jeunesse dans *Mes Apprentissages* :

Je juge assez sévèrement toutes les « Claudine ». Elles font l'enfant et la follette sans discrétion. La jeunesse, certes, y éclate, quand elle ne ferait que se marquer par le manque de métier. Mais il ne me plaît guère de retrouver, si je me penche sur quelqu'un de ces très anciens livres, une souplesse à réaliser ce qu'on attendait de moi, une obéissance aux suggestions et une manière déjà adroite d'éviter l'effort .¹⁷

Colette met en relief la distance entre le travail d'écrivain qu'elle pratiquait lors de l'écriture des *Claudine*, et celui qu'elle pratique au moment de l'écriture de *Mes Apprentissages*. En évoquant les *Claudine* non comme des livres mais comme des personnes (« elles font l'enfant et la follette »), Colette les met à distance et ne s'y retrouve pas. Pourtant, l'auteur reconnaît à ces œuvres les qualités inhérentes à la jeunesse, une forme d'éclat et de jaillissement, mises à mal par une facilité à abandonner ses propres convictions littéraires pour adopter celles d'autrui.

Cependant, il semble légitime de s'interroger sur ce jugement. En effet, dans *Mes Apprentissages*, Colette met à distance le cycle des *Claudine*, ce qui ne l'empêche pas de leur

16 MA., Pl.III, p.994-995

17 *Ibid.*, p.1024

reconnaître une dimension autobiographique importante, sur laquelle revient Stéphanie Michineau dans sa thèse :

Claudine à Paris retrace l'arrivée de Colette à Paris, non pour suivre son père comme dans le roman, mais son mari ; sa maladie, le déclin de ses sentiments, sa rencontre avec le milieu homosexuel masculin, la coupe légendaire de ses cheveux, non à cause de sa maladie, mais sur l'injonction de Willy pour qu'elle ressemble à Polaire, sont tirés de faits réels.¹⁸

Il semblerait donc que le cycle des *Claudine* soit à percevoir sous un double aspect : Colette fait œuvre de fiction en créant de toutes pièces un type littéraire, mais ce type littéraire s'inspire de faits réels. Cette création s'est faite sous la contrainte, l'auteur ayant été dépossédée à la fois des éléments biographiques qui ont servi l'écriture de l'œuvre comme du type engendré, repoussant à première vue l'ensemble à la marge de l'œuvre de l'auteur.

Pourtant, dans la mesure où l'auteur réutilise, dans le titre même de *La Maison de Claudine*, série de nouvelles à caractère clairement autobiographique, le prénom dans lequel elle affirmait ne pas pouvoir se reconnaître, il semblerait donc que *La Maison de Claudine* permette à l'auteur non seulement de se réapproprier pleinement le titre *Claudine*, mais aussi de le réintégrer dans l'ensemble de son œuvre en créant des passerelles entre les romans autobiographiques que constitueraient la série des *Claudine* et l'autobiographie assumée qu'est *La Maison de Claudine*.

On peut donc s'interroger sur la manière dont Colette réinvestit les critères définitoires de l'autobiographie pour les intégrer à son œuvre et créer une œuvre romanesque hybride, par laquelle elle construit sa voix et sa figure d'auteur, au-delà de catégories littéraires figées.

18 Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, coll. "EPU", série "Lettres & Langues - Lettres modernes", 2008, p.60

I- De *Claudine à l'école* à *La Retraite sentimentale* : véritable inspiration autobiographique ou œuvres imposées ?

I-1. Le cycle des *Claudine* : une autobiographie déguisée ?

a- Reconnaissance des lieux

Lorsque Colette, sur injonction de Willy, commence la rédaction des *Claudine*, elle semble chercher l'inspiration dans ses souvenirs d'enfance, puisque ce sont précisément ses souvenirs d'école que son époux lui demande de coucher sur le papier. Colette, qui n'a alors jamais écrit, semble chercher dans ses propres souvenirs ce qui constituera la trame de la série des *Claudine*. Celle-ci sera donc, dans un premier temps, marquée par une série de lieux dans lesquels il est aisé de croire reconnaître les lieux qui ont marqué la vie de Colette. Tout d'abord, le lieu fondateur, qui ne cessera de réapparaître dans le cycle, que ce soit par des allers-retours effectifs ou par le souvenir, est le village de Montigny-en-Fresnois, dans lequel nombre de critiques ont cru reconnaître le village de Saint-Sauveur-en-Puisaye, où Colette passa son enfance. L'histoire de *Claudine* semble donc, dans un premier temps, être le décalque de celle de son auteur : une jeune provinciale quitte son village natal, puis se marie à Paris à un journaliste, qui ne lui apportera pas le bonheur qu'elle attendait du mariage. C'est ainsi l'évocation du village natal de l'héroïne, Montigny-en-Fresnois, qui ouvre *Claudine à l'école* :

Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny ; je suis née en 1884 ; probablement je n'y mourrai pas.

Mon *Manuel de géographie départementale* s'exprime ainsi : « Montigny en Fresnois, jolie petite ville de 1950 habitants, construite en amphithéâtre sur la Thaize ; on y admire une tour sarrasine bien conservée... » Moi, ça ne me dit rien du tout, ces descriptions-là ! D'abord, il n'y a pas de Thaize ; je sais bien qu'elle est censée traverser des prés au-dessous du passage à niveau ; mais en aucune saison vous n'y trouverez de quoi laver les pattes d'un moineau. Montigny construit en « amphithéâtre » ? Non, je ne le vois pas ainsi ; à ma manière, c'est des maisons qui dégringolent, depuis le haut de la colline, jusqu'en bas de la vallée ; ça s'étage en escalier au-dessous d'un gros château, rebâti sous Louis XV et déjà plus délabré que la tour sarrasine épaisse, basse, toute gainée de lierre, qui s'effrite par en haut, un petit peu chaque jour. C'est

un village et pas une ville ; les rues, grâce au ciel, ne sont pas pavées ; les
averses y roulent en petits torrents, secs au bout de deux heures ; c'est un
village, pas très joli même, que pourtant j'adore.¹⁹

Claudine à l'école s'ouvre donc sur l'évocation du village natal, mais la tonalité de cette évocation, si positive soit-elle, puisque la narratrice dit l'« ador[er] », laisse entrevoir la possibilité d'un départ, dans la mesure où Claudine précise que, si elle habite à Montigny, « probablement [elle] n'y mourr[a] pas ». Dès les premières lignes du récit, la possibilité d'une rupture est esquissée, rupture qui sera effective, puisque l'héroïne, comme son auteur, quittera par la suite le village natal pour Paris. La description du village natal se fait précise, mais oppose deux visions : celle du manuel de géographie et celle de l'héroïne, visions que tout oppose. Autrement dit, le savoir scolaire, dispensé par le *Manuel de géographie départementale*, s'oppose à l'expérience sensible, vécue par la narratrice. Celle-ci rejette le savoir désincarné du livre (la Thaize coule à Montigny, une tour sarrasine s'y trouve), pour lui opposer son expérience intime du lieu : la rivière n'en est pas une, puisqu'on peut à peine y trouver « de quoi laver les pattes d'un moineau », la tour n'a rien d'admirable, puisqu'elle « s'effrite par en haut ». Enfin, la narratrice achève cette évocation en rectifiant une affirmation du manuel : « c'est un village, et non une ville ». Pourtant, malgré la négativité qui semble peser sur le village de Montigny-en-Fresnois (« c'est un village, et pas très joli même »), l'héroïne affirme son attachement à ce dernier. L'appropriation du lieu se fait donc en deux temps : d'abord, il s'agit de mettre à distance le savoir scolaire des livres, qui ne peut rendre compte de ce que les yeux voient, puis de s'approprier le monde tel qu'il est, et d'apprendre à l'aimer comme tel, avec ses aspérités et ses défauts. Par-delà la simple reconnaissance géographique des lieux, qui feraient de Montigny-en-Fresnois un double de Saint-Sauveur-en-Puisaye, il semblerait que la projection du village d'origine de l'auteur dans l'espace de la fiction soit à rechercher du côté de cette appropriation en deux temps. Dès le cycle des *Claudine*, le village natal apparaît donc comme un point d'ancrage autobiographique fondamental dans l'œuvre de Colette, et le regard que pose la narratrice sur ce village apparaît, dès *Claudine à l'école*, comme le double du regard que pose l'auteur, dans ses œuvres autobiographiques assumées, sur le village de Saint-Sauveur-en-Puisaye.

Si le village natal revêt un caractère fondateur dans l'œuvre de Colette et ici plus précisément dans le cycle des *Claudine*, le déracinement parisien permet de créer un nouveau parallèle entre l'auteur et son personnage. Ainsi, alors que *Claudine à l'école* se caractérisait par l'importance prise par l'extérieur, on voit au début de *Claudine à Paris* la géographie des

19 CE., Pl.I, p.7

lieux se redessiner complètement, puisque l'intérieur de l'appartement parisien est privilégié aux dépens de l'extérieur. Le personnage semble, de manière paradoxale, déraciné dès qu'il est dans un espace s'apparentant à l'espace privé. En témoignent à la fois l'évocation de la maison de Montigny dans *Claudine à l'école*, et celle de l'emménagement dans l'appartement, dans *Claudine à Paris*. En effet, la maison de Montigny n'apparaît que très peu, et elle est surtout présentée comme étant la maison du père, comme le montre la manière dont Claudine accueille Aimée Lanthenay pour les cours d'anglais du début du roman : « J'ai installé un coin confortable pour nous deux dans la bibliothèque de papa, une grande table, des cahiers et des plumes, avec une bonne lampe qui n'éclaire que la table. »²⁰ La bibliothèque est présentée comme l'espace du père, et ce sera l'endroit privilégié des rencontres entre Claudine et son institutrice. La lampe n'éclaire que la table, qui apparaît comme un îlot de bien-être dans une maison qui est fondamentalement étrangère à l'héroïne, et à laquelle elle n'est attachée que parce qu'il lui est possible de fuir dans un extérieur qui lui est familier et avec lequel elle se sent en harmonie :

Et puis il y a mes préférés, les grands bois qui ont seize et vingt ans, ça me saigne le cœur d'en voir couper un ; pas broussailleux, ceux-là, des arbres comme des colonnes, des sentiers étroits où il fait presque nuit à midi, où la voix et les pas sonnent d'une façon inquiétante. Dieu comme je les aime ! Je m'y sens tellement seule, les yeux perdus loin entre les arbres, dans le jour vert et mystérieux, à la fois délicieusement tranquille et un peu anxieuse, à cause de la solitude et de l'obscurité vague...[...] Quelquefois des pluies d'orage vous surprennent dans ces grands bois-là : on se blottit sous un chêne plus épais que les autres, et, sans rien dire, on écoute la pluie crépiter là-haut comme sur un toit, bien à l'abri, pour ne sortir de ces profondeurs que tout éblouie et dépaysée, mal à l'aise au grand jour.²¹

Les arbres forment ici une véritable architecture dans laquelle il semble possible de retrouver une maison, puisque leurs troncs forment des « colonnes », et le feuillage des chênes un « toit ». L'attachement de la narratrice à ce lieu est charnel, puisqu'elle les « aime », et que le fait de couper un arbre s'apparente pour elle à un saignement. Même la temporalité change dans ce lieu, puisqu'« il fait presque nuit à midi ». La nuit devient donc le lieu où trouver refuge, où « se blottir », comme pour retrouver l'obscurité rassurante du ventre maternel, le retour au grand jour provoquant une réaction aussi violente pour l'héroïne que peut l'être la venue au monde pour un nouveau-né. Ce serait donc dans ces bois que Claudine retrouverait

20 *CE.*, Pl.I, p.14

21 *Ibid.*, p.8-9

la mère qui manque cruellement dans la maison de Montigny où elle se sent étrangère, et ces bois rappellent, à bien des égards, la maison natale de *La Maison de Claudine* :

C'est cette main dont le geste a suffi pour que la Petite, à présent, soit debout, pâlie, adoucie, un peu tremblante, comme l'est une enfant qui cesse, pour la première fois, d'être le gai petit vampire qui épuise, inconscient, le cœur maternel ; un peu tremblante de ressentir et d'avouer que cette main et cette flamme, et la tête penchée, soucieuse, auprès de la lampe, sont le centre et le secret d'où naissent et se propagent en zones de moins en moins sensibles, en cercles qu'atteignent de moins en moins la lumière et la vibration essentielle, le salon tiède, sa flore de branches coupées et sa faune d'animaux paisibles ; la maison sonore, sèche, craquante comme un pain chaud ; le jardin, le village... Au-delà tout est danger, tout est solitude...²²

La maison maternelle est ici assimilée à un espace naturel, puisque tout y est faune et flore, rappelant ainsi les grands bois décrits dans *Claudine à l'école*. Comme ces grands bois, la maison maternelle ne peut se contempler que dans l'obscurité, et revêt une importance fondamentale parce qu'on s'y sent à la fois anxieux et en sécurité : anxieux à cause de la fascination qu'exerce le personnage de la mère sur la narratrice, comme les bois exerçaient leur fascination sur Claudine, en sécurité car la narratrice de *La Maison de Claudine* ne se sent bien que dans cette maison, comme Claudine ne se sent bien que dans les bois. Le sentiment d'être chez soi rejoint l'espace privé, celui de la maison, alors que dans le cycle des *Claudine*, on ne peut être chez soi qu'à l'extérieur. La reconnaissance des lieux est donc en partie cryptée, dans la mesure où il faut reconnaître l'espace privé dans les espaces extérieurs, et ce qui est étranger dans l'espace privé. La maison maternelle si importante dans les œuvres autobiographiques de Colette a donc su, indirectement, être récréée dans *Claudine à l'école*.

C'est pour cela que le déracinement parisien de Claudine fait écho au déracinement parisien de Colette : alors que la maison maternelle se retrouvait dans les grands bois, l'absence, dans *Claudine à Paris*, de l'univers végétal et la contrainte du confinement dans l'appartement matérialisent la perte du repère maternel, comme Colette l'a perdu en emménageant à Paris avec Willy. Claudine ne se sentira ainsi pas plus chez elle à Paris que son auteur, puisque l'harmonie n'est possible ni avec l'intérieur de l'appartement (paternel dans un premier temps, conjugal ensuite), ni avec l'extérieur. Ainsi, l'arrivée à Paris de Claudine trouve un écho dans l'évocation qui est faite de la capitale dans *La Maison de Claudine* :

22 MC., Pl.II, p.981

Ma première sortie a lieu en mars. Un soleil pointu et un vent acide ; papa et moi dans un fiacre à pneumatiques. Avec ma cape rouge de Montigny et mon polo d'astrakan, j'ai l'air d'un pauvre petit garçon en jupe. (Et toutes mes chaussures devenues si larges !) [...] Je trouve vraiment belles les grandes allées plates, mais l'abondance des enfants et l'absence des mauvaises herbes me choquent, l'une autant que l'autre.²³

Une série de bruits brutaux, le train, les fiacres, les omnibus, c'est tout ce que relate ma mémoire, d'un bref passage à Paris quand j'avais six ans. Cinq ans plus tard, je ne retrouve d'une semaine parisienne qu'un souvenir de chaleur sèche, de soif haletante, de fiévreuse fatigue, et de puces dans une chambre d'hôtel, rue Saint-Roch. Je me souviens aussi que je levais constamment la tête, vaguement oppressée par la hauteur des maisons, et qu'un photographe me conquit en me nommant, comme il nommait tous les enfants, « merveille ». Cinq années provinciales s'écoulaient encore, et je ne pense guère à Paris. »²⁴

Dans *Claudine à Paris*, il semble impossible pour la narratrice de s'intégrer au monde parisien puisque celui-ci ne s'accorde pas à sa perception du monde. En effet, si le village de Montigny comportait des défauts et devait être accepté et aimé avec ceux-ci, la ville de Paris semble vouloir effacer à tout prix ces défauts, ce qui « choque » l'héroïne. L'absence des mauvaises herbes représenterait alors l'effacement du repère maternel que la narratrice retrouvait dans les bois de Montigny, causant le déracinement. Paradoxalement, l'« abondance des enfants », associée à l'« absence des mauvaises herbes », est perçue comme empêchant la reconnaissance d'un espace maternel et nourricier, qui ne pourrait être que parce que l'enfant est unique et reconnu en un lieu qui lui est propre. Cette perte du repère maternel dans Paris est aussi visible dans *La Maison de Claudine*, puisque la chaleur et la fièvre subies par l'enfant apparaissent comme un écho à la fièvre de Claudine, et que le photographe appelle indifféremment les enfants « merveille », comme si le lien charnel existant entre l'enfant et le village natal ne pouvait être à Paris, sa réduplication à l'infini aboutissant à sa disparition. La reconnaissance du Paris de Colette dans le Paris de Claudine se ferait donc par l'absence de reconnaissance.

Malgré la distance que Colette a prise avec les *Claudine* après sa séparation d'avec Willy, il semble possible d'y reconnaître les lieux qui ont marqué l'auteur, de manière évidente dans un premier temps, puisque Montigny semble reproduire de manière fidèle

23 CP., Pl.I, p.236

24 MC., Pl.II, p.998

Saint-Sauveur, plus dissimulée ensuite, puisque l'absence de la mère dans le cycle des *Claudine* brouille l'identification de l'auteur avec son héroïne.

b- Reconnaissance des êtres

La critique a, outre les lieux, souvent cru reconnaître les êtres qui ont marqué la vie de Colette dans le cycle des *Claudine*. Ainsi, *Claudine à l'école*, à sa sortie, a créé le scandale puisque les habitants de Saint-Sauveur-en-Puisaye y ont reconnu l'école du village et ses institutrices. Il semblerait donc dans un premier temps que les *Claudine*, en particulier *Claudine à l'école*, soient à percevoir comme une satire de la société fréquentée par Colette (à la campagne d'abord, puis à Paris). La série des *Claudine* serait donc, de prime abord, à percevoir comme une série de romans à clés, dans lesquels il est possible de reconnaître les personnes qui ont jalonné la vie de l'auteur. Dans un premier temps, *Claudine à l'école* met en scène des personnages aisément reconnaissables, puisque, comme le souligne Stéphanie Michineau dans son ouvrage *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*²⁵, certains patronymes sont gardés ou à peine modifiés : « Trouillard » et « le père Sallé » sont des noms réels, Mlle Michelot s'appelle en réalité Michelin, la directrice de l'école, Mlle Sergent, porte le prénom d'Olympe, tout comme Mlle Terrain, l'institutrice de Saint-Sauveur. Les autres livres de la série semblent eux-mêmes pouvoir offrir ce type de lecture autobiographique, puisqu'on y retrouve, dans les grandes lignes, les rencontres qui ont jalonné la vie de l'auteur (la rencontre avec un époux parisien, la découverte du milieu homosexuel masculin, puis de l'homosexualité féminine).

Pourtant, si *Claudine à l'école* peut être lu comme un roman à clés, ce que les habitants de Saint-Sauveur n'ont pas hésité à faire, cette dénomination est, au fil du cycle, de plus en plus difficile à attribuer aux *Claudine*. Les personnages sont en effet complexifiés et l'ordre des événements bouleversé de manière à brouiller les pistes, chaque personnage étant, non la retranscription dans l'espace de la fiction d'un être existant, mais un agglomérat de traits, glanés ici et là, de personnes connues qui, mises en valeur dans leur complexité et leur multiplicité, forment le personnage de roman. Ainsi, alors que l'évidence, si l'on considère les *Claudine* comme des œuvres autobiographiques à part entière, voudrait que Renaud soit le double de Willy, il ne semble l'être que par le lien amoureux qui l'unit à l'héroïne, laissant à d'autres personnages le soin d'assumer les différentes facettes du personnage public qu'était

25 Stéphanie Michineau, *op. cit.*

Willy. Le personnage que la critique a souvent vu comme le plus sûr double de Willy dans l'œuvre est Maugis, qui fait son apparition dans *Claudine à Paris* :

Maugis fait virer ses grosses épaules et montre un nez bref, des yeux bombés sous des paupières tombantes, deux grandes moustaches féroces au-dessus d'une bouche enfantine... Encore tout gonflé d'une juste fureur, ses yeux en hublots et son cou congestionné lui donnent l'air d'un petit bœuf quelque peu batracien. (Les leçons d'histoire naturelle de Montigny m'ont profité). Mais il sourit, maintenant, d'une bouche avenante, et, comme il salue, en montrant un crâne rose, aux dimensions exagérées, je constate que tout le bas de sa figure – menton flou, noyé d'embonpoint, et lèvres puériles – dément sans cesse l'énergie du front vaste et du court nez volontaire.²⁶

La description rappelle d'autant plus Willy qu'elle peut, comme le rappelle la note de Claude Pichois dans l'édition de la Pléiade, être comparée à la description que Colette fait de son ex-mari dans *Mes Apprentissages* : « Le puissant crâne, l'œil à fleur de front, le nez bref, sans arête dure, entre les joues basses, tous ces traits se ralliaient à la courbe. »²⁷ Le personnage de Renaud assumerait donc la part du mari, alors que Maugis serait le double du personnage public qu'est Willy. Lorsque, dans *Claudine s'en va*, la parole est laissée à Annie. Il est remarquable que la figure du mari s'étiolle (Renaud n'est qu'un personnage secondaire, l'époux d'Annie, Alain, n'est présent qu'à travers les lettres qu'il envoie à sa femme), mais que celle de Maugis reste inchangée, comme le montre l'épisode où Annie le surprend avec Marthe :

J'ai saisi le loquet. J'ouvre, je pousse le battant de toutes mes forces, un bras devant le visage, comme si je craignais un coup...

J'aperçois, sans comprendre tout de suite, le dos laiteux de Marthe, ses épaules rondes jaillies de la chemise. Je vois aussi ses petits pieds vernis, qui pointent à droite et à gauche, écartés comme ceux d'un homme qui monte sans étriers... Elle est, elle est... assise sur les genoux de Maugis, de Maugis rouge, affalé sur une chaise, et tout habillé je crois... Marthe crie, bondit, saute à terre et démasque le désordre de l'affreux individu. Une espèce de plainte – sanglot ? nausée ? – m'échappe ; et je détourne les yeux sur ma belle-sœur.

Campée, debout devant moi, en pantalon de linon à jambes larges et juponnées, elle évoque irrésistiblement, sous son chignon roux qui oscille, l'idée d'une clownesse débraillée de mi-carême. Mais quelle

26 CP., Pl.I, p.288

27 MA., Pl.III, p.1020

tragique clownesse, plus pâle que la farine traditionnelle, les yeux agrandis et meurtriers !... Je reste là sans pouvoir parler.

La voix de Maugis s'élève, ignoblement gouailleuse :

Dis donc, Marthe, maintenant que la môme nous a zieutés, si qu'on finirait cette petite fête... Qu'est-ce qu'on risque ?²⁸

La manière dont Maugis est surpris avec Marthe rappelle les infidélités auxquelles Willy se livrait, et les présente comme une véritable scène de théâtre de boulevard au cœur de laquelle se trouve Annie, oie blanche dont les yeux s'ouvrent. Pourtant, la répartition des rôles, différente de celle de la réalité, permet de mettre en valeur le désenchantement qui suit la découverte de l'adultère. L'homme décrit par Claudine était certes laid mais digne d'intérêt, vu par Annie il devient un « affreux individu », qui parle d'une voix « gouailleuse » et écorche le français, Marthe devient une « clownesse tragique », surprise alors qu'elle se livre à un mauvais numéro sur le théâtre de l'ambition. Maugis devient ici un double extrêmement négatif de Willy, et Marthe, représentative des femmes qu'il fréquente, un pantin désarticulé qui peine à trouver un sens à ses actes. Si l'auteur s'inspire de personnes existantes pour écrire, elle prend soin de faire grimacer leurs figures, d'en livrer une caricature qui permet de réfléchir au sens de toute écriture biographique et d'en interroger l'authenticité. Les êtres dont s'inspire Colette, même s'ils existent, deviennent nécessairement sous la plume des êtres de fiction, qui viennent refléter ce que l'auteur a pu percevoir, de manière très partielle, des êtres qui l'entourent. Marthe et Maugis jouent ici une scène de boulevard, et c'est paradoxalement l'irruption de la spectatrice qui fait percer la vérité sous le masque de la comédie. De la même manière, c'est en faisant grimacer, dans l'espace de la fiction, le masque social, qu'une forme de sincérité pourra surgir, sincérité que les données biographiques ne peuvent suffire à assurer, puisque l'idée première de les livrer au public ne viendrait pas de l'auteur.

C'est peut-être pour cette raison que la famille de l'auteur, en particulier la mère, est singulièrement préservée dans les *Claudine*, comme s'il s'agissait de réserver la part intime de la vie pour des écrits qu'il serait possible d'assumer. Le père de Claudine est présent, mais il reste le plus souvent enfermé dans son bureau et est totalement absent de la vie sociale de sa fille, à l'école comme à Paris. La seule figure maternelle présente dans le cycle est Mélie, personnage caricatural tissé de lieux communs, et le rôle de ces deux figures parentales semble être principalement de relier Claudine à son pays natal :

Pauvre papa, n'a-t-il pas failli remettre tout en question un matin de février, en m'apportant un bouquet de violettes ! L'odeur des fleurs vivantes, leur toucher frais, ont tiré d'un coup brusque le rideau d'oubli

28 CV., Pl.I, p.626

que ma fièvre avait tendu devant le Montigny quitté... J'ai revu les bois transparents et sans feuilles, les routes bordées de prunelles bleues flétries et de gratte-culs gelés, et le village en gradins, et la tour au lierre sombre qui seule demeure verte, et l'école blanche sous un soleil doux et sans reflet ; j'ai respiré l'odeur musquée et pourrie des feuilles mortes, et aussi l'atmosphère viciée d'encre, de papier et de sabots mouillés, dans la classe. Et papa qui empoignait frénétiquement son nez Louis XIV, et Mélie qui tripotait ses nénés avec angoisse ont cru que j'allais recommencer à être bien malade.²⁹

L'odeur et la texture du bouquet de violettes, offert par le père, évoquent chez la narratrice le souvenir du pays natal, à travers un réseau très dense de couleurs, d'odeurs et de sensations. Paradoxalement, le souvenir du pays aimé ramène à la maladie, par l'impossibilité où est la narratrice d'y retourner. Les images parentales, qui ont créé ce lien, sont ici caricaturées et ramenées à leur impuissance, comme le montre Mélie « tripot[ant] ses nénés avec angoisse ». Le sein, attribut maternel, est ici mis à distance par la familiarité de l'expression mais aussi par l'incapacité de la femme à assumer son rôle de mère, par un geste à la fois nerveux et ridicule. Tout ce qui pourrait faire référence à un couple parental en général, et à la mère en particulier, est ici caricaturé, comme s'il s'agissait à la fois de montrer l'attachement à cette figure maternelle et la nécessité de la réserver à l'écriture d'œuvres plus personnelles.

S'il est possible de retrouver, dans les personnages des *Claudine*, des ressemblances avec les personnes que fréquentait Colette, il paraît excessif de lire le cycle comme une série de romans à clés dans lesquels chaque personnage trouverait son pendant dans la réalité. Le travail de l'écrivain serait alors de transformer des êtres existants en êtres de fiction. À mesure que Colette poursuit l'écriture des *Claudine* et complexifie les personnages, les doubles supposés des êtres fréquentés par l'auteur se multiplient, comme pour semer le doute sur la portée autobiographique de l'œuvre, qui serait masquée derrière une multitude d'échos. Les caractéristiques des personnes se retrouvent nécessairement dans plusieurs personnages à la fois, de manière à mettre à distance la portée autobiographique évidente de l'œuvre. L'absence problématique de la mère semble également créer un fossé incontournable entre l'auteur et son héroïne, puisqu'elle fait de Claudine une héroïne de roman à part entière, en réinvestissant le motif romanesque de l'orpheline. Il s'agirait donc, pour Colette, de transcender les données biographiques en les intégrant à une œuvre de fiction.

29 CP, Pl.I, p.231

c- Reconnaissance de l'auteur ?

S'il faut reconnaître, dans les personnages du cycle des *Claudine*, les êtres ayant influencé la vie de leur auteur, on peut à juste titre, ce que la critique a très souvent considéré comme acquis, faire de Claudine le double de son auteur, Colette. Le parallèle semble dans un premier temps évident, puisque Willy, qui a demandé à Colette d'écrire les *Claudine*, lui a clairement demandé de coucher sur le papier des souvenirs d'école. Pourtant, le statut d'écriture de commande du cycle pose le problème de la sincérité préalable à toute écriture biographique, même déguisée. Si Claudine fait entendre la voix de Colette, cela signifierait que celle-ci, au moment où elle écrit les aventures de son héroïne, a totalement accepté de n'exister en tant qu'auteur que comme voix féminine de Willy. On pourrait en effet trouver trace de cette prise de position excessive dans *Claudine à Paris* et *Claudine en ménage*, puisque la rencontre de Renaud crée chez l'héroïne, apparue jusqu'alors comme une enfant sauvage, le besoin d'être une femme dominée par son mari et existant par lui. Cela apparaît d'abord dans *Claudine à Paris* lors de la scène d'ivresse de Claudine, dans laquelle elle se dédouble totalement, où l'enfant de Montigny regarde la femme surgir brutalement :

Tout à fait dédoublée, je me vois agir, je m'entends parler, avec une voix qui m'arrive d'un peu loin, et la sage Claudine, enchaînée, reculée dans une chambre de verre, écoute jaser la folle Claudine et ne peut rien pour elle. [...]

Claudine regarde Renaud ; elle bat des cils, éblouie. Résigné, entraîné, aspiré dans le sillage, il se tait, et la regarde avec plus de chagrin encore, on dirait, que de plaisir. [...]

Elle s'est dressée, raidie comme une couleuvre, et, nu-tête, en désordre, l'interroge de tout son visage bouleversé.

« Mais voyons, mon petit... Revenez à vous. Nous sommes idiots, ce soir. Tout ceci arrive par ma faute... »

- Vous allez me quitter ! crie-t-elle sans souci du cocher au dos attentif.

Où voulez-vous que j'aille ? C'est vous que je veux suivre, c'est vous... »³⁰

Dans un premier temps, la narratrice utilise la première personne, puis se désigne peu à peu par la troisième personne et par son propre prénom. Le surgissement de la « Claudine folle » se fait brutal, et la « sage Claudine », celle qui cultivait la distance, la froideur et se considérait à bien des égards comme supérieure aux autres femmes se retrouve « dans une chambre de verre », c'est-à-dire à la fois spectatrice du surgissement et offerte aux yeux de

30 *CE.*, Pl.I, p.359-361

tous, mesurant ainsi son impuissance. La scène de l'ivresse de Claudine est donc décisive, puisque c'est lors de ce moment que va être concrétisé le désir amoureux et surtout la nécessité de s'oublier pour vivre à travers l'autre. A cet égard, la passivité de l'homme est remarquable, puisqu'il est « aspiré dans le sillage » d'une personne qui ne demande qu'à le suivre. L'héroïne tente donc de forcer le passage à un ordre des choses qu'elle considère comme obligé, que l'homme accepte sans en être pour autant l'instigateur. En ce sens, un premier parallèle se crée entre l'auteur et son héroïne, puisque Colette a découvert ses talents d'écrivain par le truchement de Willy, acceptant et même mettant en place elle-même, par la publication de ses premières œuvres sous le nom de Willy, une posture d'écrivain portée par la présence du mari.

Cette volonté de faire de l'homme un guide nécessaire est vite mise en question, par l'héroïne comme par son auteur, avec le personnage d'Annie qui fait son apparition dans *Claudine s'en va*. En effet, Claudine laisse la place à Annie dans le rôle du double de l'auteur, mais apparaît dans le roman, ce qui laisse l'occasion au lecteur de l'observer d'un point de vue externe. Le parallèle entre Colette, Claudine et Annie s'effectue de manière fondamentale au niveau du rapport au mari, rapport qui se veut un dévouement et un abandon total, vite marqué par une fêlure. En changeant de point de vue pour *Claudine s'en va*, Colette met en place une double réflexion sur la vie conjugale : elle semble en effet scinder sa propre expérience en deux expériences féminines, qui s'observent l'une et l'autre, pour montrer la vanité de l'une et de l'autre et la nécessité de construire une posture les dépassant toutes deux.

La reconnaissance de l'auteur est dans un premier temps perceptible dans le personnage de Claudine. Dans un premier temps, Colette semble, au moment où les Claudine connaissent un véritable succès, revendiquer l'identification avec son personnage, puisque lorsque Polaire connaît le succès au théâtre avec *Claudine*, l'auteur ressent le besoin de se réapproprier sa création en posant elle-même vêtue en Claudine, accentuant plus encore l'assimilation au personnage. Mais l'identification se fait également sur un plan plus strictement littéraire, le couple que Claudine forme avec Renaud se construit en parallèle avec le couple formé par Colette et Willy. Ainsi, les amours de Claudine avec Rézi Lambrook sont pour une grande part autobiographiques, puisqu'elles s'inspirent de la passion que ressentit Colette pour une riche Américaine qui séduisit à la fois Colette et Willy, comme l'évoquent Fernande Gontier et Claude Francis³¹. Willy affirmait ainsi que « la joie de Georgie Raoul-Duval était : « de nous fixer un rendez-vous, à Colette et à moi, successivement, dans la même

31 Claude Francis, Fernande Gontier, *Colette*, Perrin, Paris, 1997, 439p.

chambre, à une heure d'intervalle »³². Cette anecdote inspire clairement la scène dans laquelle Claudine surprend la liaison entre Renaud et Rézi, dans la garçonnière louée par ce dernier :

Nous sommes là, tous deux, à nous regarder. Renaud a sa bonne figure, presque, de tous les jours. Il a l'air peiné. Il a de beaux yeux un peu tristes. Mon Dieu ! Il va venir, il va me dire « Claudine »... et si je parle ma colère, si je laisse s'écouler en reproches et en larmes la force qui me soutient encore, je sortirais d'ici à son bras, plaintive et pardonnante... Je ne veux pas ! Je suis... je suis Claudine, bon sang ! Et puis, je lui en voudrais trop de mon pardon.

J'ai trop attendu. Il s'avance et dit : « Claudine... »

Je bondis, et, d'instinct, je me mets à fuir, comme Rézi.

Seulement moi, c'est moi que je fuis. »³³

Cette scène apparaît comme un point de convergence de différents éléments biographiques : si l'élément déclencheur de l'écriture est la relation qu'entretenaient les époux Gauthier-Villars avec Georgie Raoul-Duval, il semblerait qu'y aient été imbriqués d'autres éléments autobiographiques, faisant du texte une projection dans l'espace littéraire de différents moments de la vie de l'auteur, tissés en ce seul fait marquant : la découverte de Rézi et de Renaud. Il semblerait en effet qu'à la relation entretenue avec Georgie se mêle la découverte de la liaison que Willy entretenait avec Charlotte Kinceler, dont Colette fera état dans *Mes Apprentissages* :

Si j'avais peur ? Mais non, je n'avais pas peur. Un drame, l'espoir d'une catastrophe, le sang, un grand cri : à vingt ans on contemple en soi-même, tous les jours, des paysages tragiques bien plus beaux. D'ailleurs, ni Mlle Kinceler, ni moi n'avions l'air emprunté, tandis que M. Willy s'essayait le front qu'il avait rose, illuminé et puissant.

« Tu viens me chercher ? » dit-il.

D'un air incertain, je regardais Mlle Kinceler et mon mari, mon mari et Mlle Kinceler, et je ne trouvai à répondre, sur un ton de mondanité que :

« Mais oui, figure-toi... »

Il se leva, me fit passer devant lui, et me poussa au-delà de la porte d'entrée avec une célérité magique. Dehors, j'étais assez fière de n'avoir ni tremblé ni menacé.³⁴

Cette scène fait écho à celle où Claudine surprend Renaud avec Rézi, à la différence près que si l'adultère est sans ambiguïté dans *Claudine en ménage*, tout est ici dans la suggestion,

32 Paul d'Hollander, Notes sur le texte de *Claudine en ménage*, Pl.I, p.1327

33 *CM.*, Pl.I, p.507

34 *MA.*, Pl.III, p.99-999

puisque Willy et Charlotte Kinceler étaient « penchés sur un livre de compte ». Les réactions de Claudine et de Colette divergent également, puisque si toutes deux se distinguent par leur silence, l'une réagit par la fuite vers la maison natale, l'autre en dissimulant la peine ressentie à son mari et en partant avec lui. Si l'auteur, Colette, tout comme son héroïne, évite la colère qui pourrait la rendre « plaintive et pardonnante », elle ne choisit pas pour autant la fuite, solution adoptée par Claudine (dans Paris dans un premier temps, à Montigny ensuite). Le cycle des *Claudine*, particulièrement à partir de *Claudine en ménage*, permettrait donc à l'auteur de se projeter dans l'espace de la fiction pour y explorer les possibilités romanesques qu'offre l'expérience réelle de la vie conjugale.

Ainsi, alors que *Claudine* devient une pièce de théâtre à succès, l'auteur choisit, contre toute attente, en publiant *Claudine s'en va*, de changer de narratrice et d'adopter un nouveau point de vue. Le personnage d'Annie offre une nouvelle facette du visage de l'auteur, dans le sens où si le milieu dans lequel évolue Colette est encore reconnaissable (artistes, journalistes, femmes du demi-monde), le personnage d'Annie dans *Claudine s'en va* semble montrer comment pourrait être la vie de l'auteur si elle avait vécu dans ce monde sans pour autant s'y intégrer. En effet, bien que Colette, dans *Mes Apprentissages*, signe le portrait à charge de Willy et semble réfuter le plaisir qu'elle a pu prendre dans cette vie, plusieurs biographies et témoignages attestent le fait qu'elle était parfaitement intégrée au monde dans lequel Willy l'avait entraînée dès leur mariage. Autrement dit, il s'agirait de montrer la vie telle qu'elle aurait été possible si Willy avait réussi à façonner la jeune fille qu'était Colette au moment de son mariage pour en faire l'épouse discrète et réservée qu'est Annie dans *Claudine s'en va*. Il s'agirait donc de mettre ici en roman la domination de l'époux sur l'épouse et de retrancher le goût de Willy pour le scandale et la vie de bohème, représenté ici par le couple Renaud-Claudine. En s'offrant une seconde voix romanesque, l'auteur met en regard deux facettes d'elle-même : la femme soumise à son mari, représentée par Annie, qui contemple la femme éprise de son mari et scandaleuse, représentée par Claudine. L'auteur, en changeant de voix narrative, scinde donc les éléments biographiques dans lesquels on peut la reconnaître en deux parts distinctes, qui recherchent l'une dans l'autre la dimension qui leur manque pour former un être complet. Ainsi, lorsqu'Annie observe Claudine dans *Claudine s'en va*, elle constate :

J'éclate, à la fois, de rire et de larmes, tant elle a lancé le mot avec une fureur comique. La singulière créature ! Elle s'est enflammée au point d'enlever son chapeau, et secoue ses cheveux courts pour se rafraîchir.

Je ne sais pas comment me reprendre. J'ai encore envie de pleurer, et plus du tout envie de rire. Claudine se tourne vers moi, avec sa figure sévère qui la fait ressembler à sa chatte :

« Il n'y a pas de quoi rire ! Il n'y a pas non plus de quoi pleurer ! Vous êtes une petite gnolle, un joli chiffon, une loque de soie, et vous n'avez pas d'excuse, puisque vous n'aimez pas votre mari.

- Je n'aime pas mon...

- Non ? vous n'aimez personne ! »

Son expression change, elle se fait plus sérieuse :

« Car vous n'avez pas d'amant. Un amour, même défendu, vous eût fait fleurir, branche souple et sans fleurs, vous eût embrasée, gracieux sarment d'hiver dont la sève dort encore en terre. Votre mari ! Mais si vous l'aviez aimé, au beau sens du mot, aimé comme j'aime ! dit-elle – ses mains fines ramenées sur la poitrine avec une force et un orgueil extraordinaires - , vous l'auriez suivi sur la terre et sur la mer, sous les coups et les caresses, vous l'auriez suivi comme son ombre et comme son âme !... Quand on aime d'une certaine manière, reprend-elle plus bas, les trahisons elles-mêmes deviennent sans importance... »

J'écoute, tendue vers elle, vers sa voix révélatrice de petite prophétesse, j'écoute avec une désolation passionnée, les yeux sur les siens qui regardent loin ? Elle s'apaise et sourit comme si elle m'apercevait seulement.³⁵

Les deux facettes de l'auteur sont ici réunies dans un face à face lors duquel Claudine se livre à une profession de foi amoureuse unique dans le cycle des *Claudine*, par le lyrisme qui la caractérise, à laquelle fait écho la critique émise par Willy à la lecture de *Claudine s'en va* : « je ne savais pas que j'avais épousé la dernière des lyriques ». Dans un premier temps, Claudine semble remporter ce face à face avec Annie, puisqu'elle se livre à un panégyrique de l'amour-passion tel qu'elle le vivrait avec Renaud. Cette invocation de l'amour va agir sur Annie comme un charme, au sens étymologique du terme, puisque Claudine va se faire « prophétesse » d'une religion dans laquelle l'amour ressenti pour l'être aimé entre en harmonie complète avec le monde naturel, où l'amoureuse est une « branche » qui fleurit, un « sarment ». Pour autant, ce discours sur sa vie conjugale *a priori* impossible à réfuter offre également ses failles : il tire en effet sa force de persuasion de lieux communs lyriques tels la communion avec la nature, le fait de suivre l'être aimé « sur la terre et sur la mer » qui, dans la bouche d'une héroïne moins scandaleuse que Claudine, auraient pu paraître ridicules, et qui ne manquent pas d'étonner le lecteur, habitué aux grivoiseries et aux débordements sensuels

35 CV., Pl.I, p.615

des précédents volumes. L'amour était déjà, dans *Claudine en ménage*, une passion, une souffrance, dans la mesure où il soumettait l'être aux plaisirs sensuels. Une nouvelle dimension est ici offerte : l'amour est passion parce qu'il implique non seulement une soumission à la sensualité, mais aussi une soumission d'ordre moral : l'acceptation des « trahisons », des mensonges et des compromissions. L'acceptation de la souillure morale est la limite de l'amour tel que l'expose Claudine, compromis que refuse Annie en fuyant son mari.

Adopter deux voix narratives pour l'auteur serait donc le seul moyen pour parvenir à faire œuvre autobiographique, dans la mesure où elle est successivement ces deux facettes, sans parvenir à les réconcilier. Pourtant, cette dimension autobiographique reste masquée, par le principe même de dédoublement des voix narratives, qui montre que l'œuvre ne saurait être réduite à cette seule dimension. Montrer, de manière si ténue soit-elle, qu'on ne peut reconnaître pleinement l'auteur dans ses héroïnes serait une manière de reconnaître la porosité de l'écrivain face au monde et aux personnes qui l'entourent, en particulier face à Willy.

I-2. L'intervention problématique de Willy : la dénaturación de l'œuvre ?

a- Un sujet imposé

Colette n'a cessé d'affirmer durant toute sa carrière d'écrivain que les *Claudine* étaient un cycle dont le sujet lui avait été imposé par Willy, dans lequel elle ne pouvait se reconnaître en tant qu'écrivain. L'auteur, qui évoque tout au long de *Mes Apprentissages* les anciennes rancunes qu'elle garde pour Willy, se représente comme enfermée dans un bureau ou travaillant aux ateliers *Willy*, écrivant les *Claudine* comme un pensum. Ainsi, les notes dans les marges des manuscrits, maintes fois analysées par la critique, montrent que si le canevas des *Claudine* était du fait de Colette, le sujet, les « souvenirs d'enfance » constituaient un sujet imposé par Willy. Les références à la relation ambiguë entre Claudine et Aimée Lanthénay seraient ainsi du fait de Willy, puisque les « détails piquants » étaient censés être la marque des livres publiés sous son nom. De la même manière, la mention de l'*Aphrodite* de Pierre Louÿs comme étant un des livres lus par Mlle Sargent permet de déceler la collaboration de Willy, qui se livrait aisément à la publicité dans les œuvres publiées sous son nom. L'intervention de Willy pèse donc sur l'écriture du cycle, et l'auteur semble émettre un certain nombre de signes diffus dont le but serait de montrer que les *Claudine* sont dénaturées par l'intervention pesante d'un tiers. Dans un premier temps, l'absence de mère apparaît comme un fossé profond et définitif entre Colette et son héroïne. La figure tutélaire que représente Sido dans les œuvres autobiographiques ultérieures de Colette est absente de ses œuvres de jeunesse, comme pour laisser place à celle de Willy qui, si elle ne peut être clairement identifiée, pèse sur l'ensemble du cycle. En effet, la figure de Willy est présente, de manière fragmentée, dans toute l'œuvre que Colette a écrite sous sa tutelle, à travers divers personnages masculins. De prime abord, Willy prend les traits de Renaud, journaliste séducteur, connaisseur du tout-Paris des années 1900, mari de Claudine donc facilement assimilable au mari de Colette. Mais c'est sous les traits de Maugis que la figure de Willy est la plus présente, reconnaissance réaffirmée par l'auteur dans *Mes Apprentissages* : « Dans *Claudine à Paris* éclot un personnage qui se promènera désormais dans toute l'œuvre, si j'ose dire, de M. Willy. [...] Ce Maugis, « tout allumé de vice paternel », amateur de femmes, d'alcools étrangers [...] – ce Maugis-là n'est pas de moi. »³⁶ Si le propos est teinté d'ironie, il n'en reste pas moins que le personnage de Maugis est présenté à la fois comme imposé par Willy, mais aussi comme une manière de se représenter lui-même, puisque, toujours dans *Mes*

36 MA., Pl.III, p.1024-1025

Apprentissages, Colette affirme que le personnage correspond à « l'obsession de se peindre, l'amour de se contempler ». Cela sous-entendrait que si les *Claudine* puisent, de manière indubitable, leur source dans la biographie de leur auteur, elles représentent aussi une manière pour Willy de profiter de leur succès pour mettre en place les conditions d'une écriture autobiographique propre à satisfaire ce que Colette appelle sa « mégalomanie ». L'œuvre de son épouse ne serait alors que le prolongement d'une ambition toute personnelle, qui se réduirait à prendre des poses devant un public conquis à grand renfort de campagnes publicitaires.

Il semble pourtant excessif de réduire le cycle des *Claudine* à ce point de vue. En effet, il faudrait pour cela que la figure de Maugis soit présente dès le début de l'œuvre, ce qui n'est pas le cas. La figure tutélaire de l'homme irrigue l'ensemble, au-delà des représentations trop évidentes de Willy que constituent Maugis et, dans une moindre mesure, Renaud. L'homme, qui remplit le vide laissé par la mère, est d'abord présent dans *Claudine à l'école*. Chacun des personnages masculins qui entourent l'héroïne et qui prennent tour à tour des traits qui peuvent rappeler Henry Gauthier-Villars et déterminent le rapport de Claudine à son environnement scolaire, tout comme Willy a une influence déterminante sur l'appréhension de son nouvel entourage parisien. En témoigne le personnage du délégué cantonal Dutertre, qui, s'il apparaît comme une caricature à la fois d'homme politique et de médecin de campagne, est déterminant dans l'éveil de l'héroïne à la sensualité. Après un premier échange dans lequel l'héroïne ne peut cacher son trouble (« Il me regarde de si près, avec une si visible envie de me caresser et de m'embrasser, que voici le fâcheux fard brûlant qui m'envahit, et je perds toute mon assurance »), une seconde entrevue entre les deux personnages est déterminante :

Je réponds trop vite « Non ! je n'irai pas... » et je cherche à dégager mes bras, mais il me tient solidement et lève vers moi des yeux méchants – beaux aussi, c'est vrai.

[...]

Il se dresse brusquement, m'enveloppe et m'embrasse ; je n'ai pas le temps de me sauver, il est trop fort et trop nerveux, et mes idées sont en salade dans ma tête...En voilà une aventure ! Je ne sais plus ce que je dis, ma cervelle tourne...³⁷

L'effronterie de Claudine est ici mise à mal par la puissance masculine qui apporte le trouble et la confusion, empêchant la narratrice de concevoir et d'exprimer une pensée claire : Claudine, qui ne cesse par ailleurs de louer son sens de la répartie et son esprit d'à propos, reconnaît répondre « trop vite », ne plus savoir ce qu'elle dit. Le garçon manqué devient

37 CE., Pl.I, p.116

subitement jeune fille en s'abandonnant l'espace d'un moment, en acceptant la domination masculine, tout comme l'auteur devient femme en se soumettant à son mari, et auteur en acceptant le sujet qu'il lui impose. Le danger que représente cet abandon est pourtant pressenti mais inévitable, puisque les yeux de l'homme sont « méchants, mais beaux aussi, c'est vrai ». Par cette découverte de la sensualité, c'est tout l'univers intérieur de l'héroïne qui vacille, comme l'univers de l'auteur a basculé par le mariage avec Willy. La découverte de la sensualité féminine passerait donc par la soumission, même passagère, à la volonté masculine, qui se traduit dans *Claudine à l'école* par le trouble de Claudine face à Dutertre, et dans l'univers de l'auteur par la docilité à livrer un souvenir d'enfance dénaturé. Aller vers l'homme constituerait donc le risque de quitter ses principes pour ceux de l'homme, que la femme suit sans pourtant y adhérer, ce qui crée un fossé entre ce qu'elle pense et ce qu'elle fait : Claudine ressent du dégoût pour Dutertre, ce qui ne l'empêche pas d'être troublée par lui, trouble qui provoque chez l'héroïne un sentiment de honte ; l'auteur dénature ses souvenirs d'enfance pour satisfaire les exigences de Willy, qui finissent toujours par avoir raison de possibles velléités d'authenticité. Colette affirme dans *Mes Apprentissages*, en 1936 : « Un point est certain : l'homme extraordinaire que j'avais épousé détenait le don, la tactique d'occuper sans repos une pensée de femme, la pensée de plusieurs femmes, d'empreindre, de laisser, d'entretenir une trace qui ne pût se confondre avec d'autres traces. » La marque de l'homme apparaît comme indélébile et dominant la pensée féminine en ce qu'elle a de plus intime. L'écriture des *Claudine*, imposée par Willy, est donc nécessairement une dénaturation du souvenir d'enfance de l'auteur, dans la mesure où la pensée masculine y pose sa domination et son empreinte. L'absence de Sido, à la fois miroir et modèle à suivre pour l'auteur, dans les *Claudine*, apparaît comme une acceptation de la domination masculine sur l'écriture, qui vient en partie décider du souvenir qui doit être transmis et de la manière dont il doit être transmis. Il s'agirait donc de pallier l'absence de la mère et des valeurs qu'elle transmet par la présence d'une figure masculine dégradée, qui vient dénaturer des souvenirs d'enfance qui auraient pu être parfaitement authentiques. L'auteur entreprendrait de se détacher volontairement de son héroïne, comme pour garder intacte la pureté du souvenir d'enfance authentique. Ainsi, les grivoiseries, si elles peuvent être perçues comme une signature de Willy, qui souhaite éditer une œuvre commerciale, seraient également une manière de préserver le domaine de l'enfance face aux *Claudine*, œuvre dans laquelle l'auteur refuserait de sceller complètement le pacte autobiographique. Il est ainsi surprenant de voir se côtoyer la naïveté de l'enfance et des intrigues beaucoup plus lestes, comme si l'intervention de Willy venait pervertir le souvenir d'enfance et donc lui ôter à la fois son authenticité et une

partie de son caractère autobiographique. En témoigne la visite rendue à l'école de Montigny par Claudine et Renaud :

Mademoiselle parle de moi. [...]

« C'était un terrible garçon, monsieur, et longtemps je n'ai su qu'en faire. De quatorze à quinze ans, elle a vécu le plus souvent à vingt pieds du sol, et paraissait occupée uniquement de montrer ses jambes jusqu'aux yeux... Je lui ai vu quelquefois la cruauté des enfants pour les grandes personnes... (*aïe donc !*). Elle est restée ce qu'elle était, une délicieuse fillette... Quoi qu'elle ne m'aimât guère, je prenais plaisir à la voir remuer...[...] »

La perfidie de ce ton maternel m'amuse, à la longue, et allume dans les yeux de Renaud une noire et dangereuse lumière que je connais bien. Il regarde Pomme et voit Claudine, Claudine à quatorze ans, et ses jambes montrées « jusqu'aux yeux. »[...] La nuit sera chaude... Et il éclate d'un rire nerveux quand Mademoiselle le quitte pour s'écrier : « Pomme, si vous prenez encore du sel avec vos doigts, je vous fais copier cinq pages de Blanchet ! »³⁸

Mademoiselle Sergent se fait ici vecteur du souvenir d'enfance, dévoilant l'origine même de l'héroïne à son époux. Le récit se fait celui d'une mère qui aime à rapporter le comportement de son enfant lorsqu'il était plus jeune, déplorant les défauts de la petite fille pour en faire au final des qualités. Mademoiselle Sergent a perçu dans le regard de Claudine « la cruauté des enfants pour les grandes personnes », ce qu'il est possible de comprendre comme une forme de déception, voire de mépris face aux compromis acceptés par les adultes, et achève en disant qu'elle est restée « une délicieuse fillette », à l'inverse des remarques précédentes, dans lesquelles Claudine était assimilée à un « terrible garçon ». Pour l'institutrice, Claudine adulte est restée l'écolière effrontée qu'elle a élevée au rang de mythe parmi les nouvelles élèves de l'école, qui n'ont de substance que parce qu'elles peuvent être comparées à Claudine au même âge. L'idéalisation du souvenir portée par l'institutrice, rapprochée par son « ton maternel » de la mère absente, pourrait amener à une idéalisation de l'enfance permettant d'en assumer pleinement le souvenir, ce que mettra en œuvre Colette dans ses écrits autobiographiques ultérieurs. Mais ce procédé est mis à mal dans ce passage, discrètement dans un premier temps, par l'intervention en pensée de la narratrice dans le discours de Mlle Sergent (« *aïe donc !* »), puis par la « perfidie » qui vient caractériser le « ton maternel » de l'institutrice. Le souvenir serait alors idéalisé pour être mieux détourné et employé à d'obscures fins. En effet, c'est l'image d'écolière effrontée de Claudine qui « allume dans les

38 *CM.*, Pl.I, p.404

yeux de Renaud une noire et dangereuse lumière », celle du désir qui ne peut se satisfaire que dans le vice. Renaud regarde Pomme comme une « twin » de Claudine, tout comme Willy recherchait, chez Polaire ou d'autres, la « twin » de Colette. Les grivoiseries, imposées par Willy au début du cycle, seraient alors une manière de mettre à distance ces souvenirs en démontrant qu'ils sont reconstitués et retravaillés (Claudine n'est plus une héroïne mais le type même de l'écolière espiègle), et perçus à travers un œil pervers, celui de Renaud dans l'œuvre, celui de Willy et par extension des lecteurs des ouvrages de ce dernier dans la réalité.

Créer un « type » littéraire, celui de l'écolière espiègle, serait donc à la fois et paradoxalement une manière de mettre à distance la nature autobiographique du cycle, mais aussi une déclaration d'indépendance voilée face au sujet imposé par Willy. Au-delà des souvenirs de Gabrielle, c'est la figure naissante de l'auteur Colette qui se dessine à travers cette acceptation et cette sublimation du sujet imposé.

b- Une posture d'auteur

Dans les *Entretiens* accordés à André Parinaud en 1949, Colette a affirmé que sans Willy, jamais elle n'aurait écrit les *Claudine*, « ni ça, ni autre chose ». Cela met en avant la contrainte que constituait l'écriture des premières œuvres, tout en montrant que l'influence de Willy a été déterminante non seulement pour les écrits de jeunesse, mais aussi pour l'ensemble de l'œuvre. La première posture d'écrivain adoptée par Colette reposerait donc sur la contrainte que constitue l'écriture et sur le fait qu'écrire n'est pas un acte qui peut aller de soi. Cette posture est tout d'abord perceptible dans *Claudine à l'école*, puisque la narration y repose sur un paradoxe : le texte prend la forme d'un journal d'écolière, pour une narratrice qui affirme ne pas aimer écrire lorsqu'il s'agit des compositions françaises imposées par l'école. Se met dès lors en place un jeu littéraire, puisqu'il s'agit pour l'héroïne de donner à ses lecteurs, les institutrices puis les examinateurs du certificat d'études, un écrit en tous points conformes à ce qu'ils attendent, tout en gardant à l'esprit que ces écrits n'ont aucune valeur :

En avant la composition française ! Cette petite histoire m'a donné du cœur.

« *Sommaire*. – Exposez les réflexions et commentaires que vous inspirent ces paroles de Chrysale : « Je consens qu'une femme ait des clartés de tout » », etc..

Ce n'est pas un sujet trop idiot ni trop ingrat, par chance inespéré. J'entends autour de moi des questions anxieuses et désolées, car la plupart de ces petites filles anxieuses ne savent pas ce que c'est que *Chrysale* ni *Les Femmes savantes*. Il va y avoir de jolis gâchis ! Je ne peux pas m'empêcher d'en rire d'avance. Je prépare une petite élucubration pas trop sottée, émaillée de citations variées, pour montrer qu'on connaît un peu son Molière ; ça marche assez bien, je finis par ne plus penser à ce qui se passe autour de moi.

En levant le nez pour chercher un mot rétif, j'aperçois Roubaud fort occupé à crayonner mon portrait sur un petit calepin. Moi, je veux bien ; et je reprends la pose sans en avoir l'air.

[...] Je figole ma conclusion ; j'y développe des choses qui plairont et qui me déplaisent. Ouf ! fini ! Voyons ce que font les autres...³⁹

Lors des épreuves du brevet élémentaire, c'est avec ironie que Claudine appréhende l'épreuve de la composition française, comme le montre la phrase exclamative « en avant la composition française ! ». Le sujet proposé aux jeunes filles donne à l'auteur l'occasion de deux développements, qui dépassent les gamineries et les grivoiseries qui, à première vue, formaient le cœur des *Claudine* : dans un premier temps, il est l'occasion de considérations générales sur le rôle ambigu de l'école communale dans l'éducation des jeunes filles à la campagne. Elles ont en apparence accès à l'instruction, mais celle-ci ne leur est donnée que de manière fragmentée, puisque les œuvres de Racine et de Molière leur sont données uniquement en extrait. On peut donc voir, dans un premier temps, dans ce passage une critique de la conception de l'enseignement défendue par la Troisième République. L'éducation des femmes, mise en abyme dans le sujet de la composition, est en échec, puisque des jeunes filles, qui tentent d'obtenir un diplôme prouvant qu'elles ont acquis un niveau d'instruction supérieur à celui de leur classe sociale, et qui se feront, en devenant institutrices, le relais à leur tour de cette instruction, sont perdues face à un sujet qui concerne de près leur condition d'élèves. De plus, l'expression avoir « des clartés de tout » est ici teintée d'ironie, puisque les « clartés » transmises à l'école relèvent autant du savoir scolaire que de l'expérience sensuelle, saphique ou non. Pourtant, cette critique acerbe du système éducatif de la Troisième République est reléguée au second plan, à la périphérie du texte, dans une note de bas de page. On pourrait donc imaginer que c'est la conception de l'écriture relayée par l'exercice de la composition française qui est centrale dans ce passage. La citation « je conçois qu'une femme ait des clartés de tout » peut, dans un premier temps, renvoyer à la

39 *CE.*, Pl.I, p.138

position de Willy face au travail de Colette : en tant que chef des ateliers *Willy* et soucieux de vendre des livres, il apprécie les qualités d'écrivain de sa femme, tout en limitant dans la mesure du possible l'indépendance que pourrait lui permettre ce talent.

La narratrice est à la fois consciente de sa supériorité sur ses camarades, supériorité paradoxale car elle reconnaît elle-même, en plusieurs autres endroits de *Claudine à l'école*, que l'obtention du diplôme ne lui est d'aucune utilité, contrairement à ses camarades. Elle ne peut s'empêcher de rire face au désarroi des autres candidates, mettant en scène de manière quelque peu cruelle sa supériorité, comme le montre l'insistance avec laquelle elle dépeint sa facilité à écrire un texte propre à impressionner son public d'examineurs, et à prévoir la réaction de ceux-ci. En témoigne l'utilisation de la litote « une petite élucubration pas trop sottise », ainsi que l'utilisation du pronom indéfini « on » pour montrer la banalité de l'horizon d'attente des lecteurs, dans la phrase « pour montrer qu'on connaît un peu son Molière ». Claudine adopte donc une posture, mise en abyme par celle qu'elle prend lorsque, sans le montrer, elle pose pour Roubaud qui la dessine sur son calepin. Cette posture est similaire à celle qu'affirme avoir adoptée l'auteur pour écrire les *Claudine*, qu'elle explique et analyse dans *Mes Apprentissages* : « Mais il ne me plaît guère de retrouver, si je me penche sur quelque'un des ces très anciens livres, une souplesse à réaliser ce qu'on réclamait de moi, une obéissance aux suggestions et une manière déjà adroite d'éviter l'effort. [...] Et je m'en veux que, par allusions, traits caricaturés mais ressemblants, fables plausibles, ces *Claudine* révèlent l'insouciance de nuire. »⁴⁰ Il semblerait donc que, dans l'exercice de la composition française tel qu'il est pratiqué par Claudine, Colette mette en abyme sa propre pratique de l'écriture au moment où elle rédige ses œuvres de jeunesse. Le talent pour l'écriture associé au peu d'intérêt qu'elle suscite, ainsi que la facilité à cerner les attentes du lecteur semblent être communs à la narratrice et à l'auteur. Face aux *Claudine*, Colette a donc adopté une posture d'auteur et s'est mise en scène comme une écolière effrontée mais soucieuse de démontrer ses capacités à l'homme, l'examineur dans le récit, Willy dans la réalité. La contrainte apparente que constitue l'écriture est également une manière de construire une figure d'auteur. Rejeter les *Claudine* comme Claudine rejette l'exercice de la composition française (elle affirme écrire « des choses qui plairont et qui me déplaisent »), serait donc en partie une forme de coquetterie : la narratrice prend du recul par rapport à ses écrits scolaires, comme Colette prend, bien après son divorce avec Willy, du recul par rapport aux *Claudine*, qui ont pourtant signé, certes indirectement, son entrée en littérature.

40 MA., Pl.III, p.1024

C'est donc une position ambiguë qu'adopte l'auteur par rapport à son texte : si Colette semble renier les *Claudine* en les présentant comme des œuvres écrites sous la contrainte, elle ne cesse d'en revendiquer la maternité en insistant sur l'opportunité de Willy, homme d'affaires avant d'être écrivain. Les *Claudine* seraient donc une manière de se constituer écrivain, dans la mesure où l'auteur aurait réussi le tour de force de créer une œuvre originale en se jouant des contraintes imposées par un époux peu scrupuleux. Présenter le cycle comme un pensum permettrait donc de mettre en valeur le travail de l'auteur qui a donné l'illusion d'une connivence avec un personnage que, sur le fond, elle affirme ne pas assumer. Si l'on considère que la posture d'auteur de Colette se construit sur le refus d'une œuvre considérée comme peu authentique, la figure d'écrivain dessinée serait elle-même factice, puisque s'appuyant sur un postulat peu sincère. Il s'agirait en effet de refuser d'assumer l'idée des *Claudine*, mais d'en revendiquer l'écriture pour se constituer en tant qu'auteur. Ce paradoxe rend friable la figure d'écrivain construite par Colette, fragilité mise en scène dans l'œuvre par les dégradations que subissent l'image de l'élève penchée sur son cahier construite au fil du texte. La plus frappante de ces dégradations est certainement la rencontre de Luce à Paris, pendant négatif et caricatural de ce que Claudine représente dans l'œuvre :

« Luce, tu ne regrettes pas l'école ?

- L'école ? Quand j'y repense, à table, je redemande du champagne, et je mange des petits fours glacés à m'en rendre malade, pour rattraper le temps perdu et me récompenser. Va, je n'ai pas assez quitté l'école ! »

Je suis son geste désenchanté vers le paravent à deux feuilles, laque et soie, qui masque à-demi une petite table-pupitre, banc à dossier, une table comme celle de Montigny, tachée d'encre, où traînent des grammaires, des arithmétiques. J'y cours, et j'ouvre des cahiers remplis de l'écriture sage et puérile de Luce.

« Tes anciens cahiers, Luce ? Pourquoi ?

- Non, pas mes anciens cahiers, mes nouveaux ! Et tu pourras trouver mon grand tablier noir dans la penderie du cabinet de toilette.

- Quelle idée !

[...]

- Ça l'amuse, ça...le met en train. Il me fait penser à Dutertre qui lisait nos compositions françaises en nous fourrant les doigts dans le cou. Mais Dutertre était plus beau garçon que mon oncle, ça oui », soupire la pauvre Luce, écolière à perpétuité.

(Je n'en reviens pas ! Cette pseudo-petite fille en tablier noir, ce vieux magister qui l'interroge sur les fractions décimales...) ⁴¹

Lorsque Claudine retrouve Luce à Paris et découvre les conditions dans lesquelles elle vit, elle découvre une image dégradée de ce qu'elle représentait elle-même à Montigny. C'est une Luce pervertie qui se présente à Claudine, oubliant le village natal avec le « champagne » et les « petits fours », et qui pourtant se livre à une véritable mise en scène de sa scolarité à Montigny. La table d'école se trouve derrière un « paravent à deux feuilles », tel un rideau qui cache la scène. L'arrivée à Paris n'est pas le signe d'un progrès significatif mais d'une répétition des instants vécus à Montigny, répétition matérialisée par l'acquisition de nouveaux cahiers. Il s'agit d'une redite dégradée, puisque ce n'est plus qu'une mise en scène, que la figure de l'homme est considérablement enlaidie et que le regard concupiscent s'est mué en véritable agression sexuelle. Claudine est confrontée à un reflet dégradé de l'écolière qu'elle était à Montigny et que Luce est devenue par la destruction de toutes les barrières morales. Cette destruction s'explique par le souci du confort matériel qui prédomine chez Luce sur tous les autres. La confrontation brutale à cette image dégradée d'elle-même bouleverse les valeurs de Claudine (« Je suis donc devenue, en peu de mois, bien bégueule ? Disons le mot, bien vertueuse ? »). Surgit alors l'absence d'identification entre la narratrice et l'image qu'elle renvoie à l'extérieur. La notion de « vertu », mot jusqu'alors absent de l'œuvre, apparaît comme dernier rempart qui garantit la narratrice de l'avilissement que peut constituer l'irruption de l'homme. L'agression masculine signe la dégradation de l'image de la narratrice si elle accepte de se réduire à l'image qu'elle renvoie à l'extérieur. Il s'agit donc pour l'auteur, comme pour son héroïne, de préserver son œuvre de l'agression que constituent les interventions de Willy, en démontrant que, si le sujet est imposé, la voix qui l'exprime est totalement originale et indépendante. C'est sur ce postulat que semble se construire une jeune figure d'auteur dans les *Claudine*.

Si le sujet est imposé, ou du moins suggéré par Willy, il semblerait donc que la mise en relief de la contrainte que constitue l'écriture des premières œuvres et la volonté de mettre à distance pour partie la dimension autobiographique des *Claudine* soit avant tout une posture d'auteur destinée à montrer comment une voix singulière peut s'élever, en dépit de la contrainte. Jouant de cette contrainte et feignant d'écrire une simple œuvre de commande, l'auteur ouvre des perspectives romanesques nouvelles. Créer une distance entre soi et l'œuvre serait donc, de manière paradoxale, le plus sûr moyen pour l'auteur de se la réapproprier.

41 CP., Pl.I, p.325-326

c- L'ouverture paradoxale de perspectives romanesques nouvelles

Colette se met donc en scène en tant qu'auteur pour qui l'écriture ne va pas de soi, puisque ce métier lui a été imposé par Willy. En ce sens le lecteur peut s'interroger sur la dimension autobiographique des *Claudine*, œuvre jugée sévèrement par son auteur à la lumière de la suite de sa carrière, mise à distance dans sa genèse même par divers moyens, dont l'absence de la figure de la mère est certainement le plus frappant. Pourtant, bien loin de se cantonner, du fait de sa collaboration de l'époque avec Willy, au statut d'écrivain commercial livrant de la littérature industrielle, Colette semble profiter du moyen qui lui est donné de s'exprimer pour, tout en réfutant avoir eu l'idée des *Claudine*, s'approprier leur écriture en les ouvrant à des perspectives romanesques nouvelles, qui ne doivent rien à celui qui les a inspirées. Dans un premier temps, l'absence de mère, au fondement de l'œuvre, est l'élément qui semble de la manière la plus vraisemblable mettre à distance la portée autobiographique du cycle. Pourtant, cette absence, bien loin de dénaturer l'œuvre et de mettre en avant de manière caricaturale l'influence de Willy, est traitée comme une perspective romanesque à part entière. D'abord parce qu'elle permet de remettre en perspective une tradition toujours présente, où la quête d'une filiation perdue constitue le corps de l'intrigue. Ainsi, à la suite de cet élément fondamentalement romanesque s'enchaînent des événements qui viennent puiser dans la biographie de l'auteur, retravaillés de manière à s'intégrer complètement à la fiction. Claudine, dans *Claudine s'en va*, rencontre Polaire, la «twin» de Colette, qui se serait fait couper les cheveux sur ordre de Willy pour accentuer leur ressemblance dans la réalité, sous les yeux d'Annie, narratrice du volume :

Ce brun visage égyptien, où la bouche et les yeux semblent tracés de deux coups de pinceaux parallèles, encadré de boucles rondes et dansantes comme celles d'une petite fille de 1828, mais... mais c'est Mlle Polaire ? – Tout de même, Polaire à Bayreuth, ceci passe l'invraisemblable !

Souples, bougeantes, au bord du front, dans la raie, un petit nœud de ruban – blanc pour Polaire, noir pour Claudine – les gens qui les contemplent avidement les déclarent pareilles. Je ne trouve pas : les cheveux de Claudine moutonnent moins sages, plus garçonnières ; ses regards, qui n'évoquent pas l'Orient comme ceux de Polaire – ces admirables yeux de fellahine -, ses regards ont plus d'ombre, plus de défiance... et plus de servage. N'importe, elles se ressemblent. Passant

derrière elles, Renaud caresse avec une tendresse amusée, vite, leurs deux
toisons courtes. ⁴²

La ressemblance de Colette et de Polaire est ici redoublée par la ressemblance de l'actrice et de Claudine. Ce clin d'œil à une situation bien réelle peut, dans un premier temps, apparaître comme une publicité supplémentaire pour les « twins » que Willy exhibait dans Paris. Pourtant, ce passage pointe de manière plus ou moins consciente la complexité de la trame romanesque, en mettant en scène, dans le cadre de la fiction, la rencontre d'une actrice et du personnage qu'elle interprète, lui-même très souvent assimilé à son auteur, tout cela commenté par une narratrice qui peut constituer un autre double de l'auteur. Colette utilise donc l'espace de la fiction pour démultiplier ses doubles, les confronter et aussi démontrer que tous sont incomplets et ne peuvent s'envisager qu'en lien étroit l'un avec l'autre. En témoigne dans un premier temps la série de comparaisons établies par Annie entre Claudine et Polaire, où le lecteur croit d'abord déceler la supériorité de Claudine, dont Polaire ne serait qu'une copie imparfaite (« les cheveux de Claudine moutonnent moins sages, plus garçonnières »). L'égalité entre les deux personnages est vite rétablie, puisque Polaire possède d'« admirables yeux de fellahine » que n'a pas Claudine, dont les regards sont en revanche plus profonds et disent davantage l'expérience, acquise probablement par l'aventure avec Rézi (« plus d'ombre, plus de défiance »), avant la chute de la phrase, annoncée par les points de suspension : « et plus de servage ». Cette chute inattendue met en relief la servitude consentie dans laquelle Claudine se trouve par amour pour Renaud, servitude que seule Annie perçoit. La narratrice adopte ici un point de vue surplombant, qui permet au lecteur d'observer ce qui est perçu par le commun (deux « twins »), tout en exprimant, par le biais de la focalisation interne, ce qui est de l'ordre du refoulé et du non-dit (la servitude volontaire de Claudine). En allant à l'encontre de l'opinion commune (« les gens qui les contemplent avidement les déclarent pareilles. Je ne trouve pas. »), Annie pointe les complexités de deux facettes d'une seule et même figure, pour finalement réduire leurs divergences (« n'importe, elles se ressemblent »), tout en créant un décalage avec le postulat de départ : Claudine et Polaire ne sont plus « pareilles », elles se « ressemblent ». Ce décalage est un écho à l'écart mis en place par Colette entre son héroïne, Claudine, et elle-même. En jouant sur la ressemblance plus que sur la similitude, l'auteur remet en cause le statut même de l'écriture autobiographique en interrogeant la notion d'identité. L'inspiration autobiographique ouvre ici d'autant plus de perspectives romanesques qu'elle permet la dissémination de la figure de l'auteur dans différents personnages, mettant à distance l'identification stricte de Colette à

42 CV., Pl.I, p.618

Claudine. L'espace de la fiction permettrait alors à la figure de l'auteur de se démultiplier, puisque chacun des personnages qui peuvent être considérés comme ses doubles ne sont ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait autres. Interroger à l'aune de la fiction les indications d'ordre biographique montre une volonté d'aller au-delà du roman à clés, comme pour éviter que l'œuvre ne perde sa spécificité pour se réduire au succès commercial d'une production des ateliers *Willy*. Paradoxalement, c'est la mise à distance de l'écriture autobiographique au sens strict qui est la condition de création d'une véritable voix et figure d'auteur, point sur lequel nous reviendrons.

Il s'agirait donc pour l'auteur d'utiliser en quelque sorte la fiction pour préserver le souvenir authentique, qui perdrait cette authenticité dès que le nom de Willy lui est associé. Il faudrait donc, dans le cycle des *Claudine*, trouver d'autres moyens de s'appropriier l'œuvre que l'expression plus ou moins travaillée d'un souvenir vécu, souvenir forcément dénaturé par la présence de Willy, puisque c'est lui qui en ordonne l'écriture. Les figures permettant l'appropriation de l'œuvre par son auteur seraient par conséquent à chercher à la périphérie de la diégèse, espace de liberté qui permet à l'auteur de donner une profondeur au cycle qui dépasse les lieux communs nécessaires au succès commercial. En effet, si l'on part du principe que l'écriture d'un roman telle que la concevait Willy était avant tout la réponse aux attentes d'un large public, on peut s'étonner de voir apparaître certaines figures qui ne servent pas la trame romanesque, comme celle du chat. Les figures de chat, nombreuses dans l'œuvre de Colette, apparaissent dans les écrits de jeunesse comme la première distance prise avec les commandes de son époux. Le chat apparaît en effet, comme l'a souligné Nanaé Tsuda dans son article « Les fonctions du « chat » dans les premières œuvres de Colette »⁴³, comme une des figures de la féminité dans les *Claudine*, ce qui est une première marque d'indépendance de l'auteur par rapport à Willy sur le plan romanesque. Fanchette, dès *Claudine à l'école*, apparaît comme un personnage à part entière, dans la mesure où elle accompagne l'héroïne, qui dit lui confier ce qu'elle ne confie pas même à son journal (donc au lecteur), et où sa présence est l'occasion d'apprendre, indépendamment des exigences de Willy, le métier d'écrivain à travers l'exploration de la métaphore féline. Cette métaphore féline permet dans un premier temps d'explorer la notion de féminité, puisque Fanchette est, dès *Claudine à l'école*, la figure féminine à partir de laquelle l'héroïne juge toutes les femmes avec qui elle entretient où est tentée d'entretenir une relation amoureuse. La figure du chat vient ainsi tisser un lien entre les différentes figures féminines que croisera Claudine, contribuant à construire

43 Nanaé Tsuda, "Les fonctions du "chat" dans les premières œuvres de Colette", *Cahiers Colette* n°30, « Echanges », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2008

le personnage féminin romanesque et à le mettre en question. Ainsi, les femmes avec lesquelles l'héroïne entretient des relations amoureuses ont souvent des attitudes comparables à celles des chattes : Aimée a une « nature de chatte caressante »⁴⁴, Luce se frotte contre elle « comme une chatte énervée »⁴⁵, Rézi s'habille « avec le geste de Fanchette »⁴⁶. Le caractère félin des femmes qu'approche la narratrice suscite à la fois l'attrait et une forme de mépris : si Claudine admire la capacité de ces femmes à attirer les regards sur elles et à se ménager un certain confort, en fondant en partie leurs relations sur leur intérêt personnel, elle les méprise également comme « chatte[s] inférieure[s] »⁴⁷, qui cherchent la sécurité matérielle en acceptant une certaine forme de soumission, ce qui explique l'envie fréquente que ressent Claudine de les battre. La narratrice tente pourtant de ressembler à ces femmes, et considère que se marier implique nécessairement de devenir une femme de ce type. Ainsi, les comparaisons entre Claudine et sa chatte Fanchette se font plus fréquentes après la rencontre de Renaud. La figure du chat utilisée comme motif romanesque permet alors d'interroger la notion de soumission au mari, qui trouve bien sûr un écho biographique dans la relation de Colette et de Willy, mais qui est traitée par le biais d'un motif à la fois non nécessaire à l'intrigue et totalement étranger de l'intervention de Willy. Il s'agirait donc de créer un espace de liberté à travers un personnage inattendu, le chat, dans lequel nul ne chercherait à reconnaître une inspiration biographique, et d'échapper à l'influence de Willy par ce biais.

Si l'inspiration biographique des *Claudine* ne peut être contestée, il apparaît clairement que Colette, incitée par Willy à caricaturer ses souvenirs, a choisi la veine romanesque pour en conserver l'authenticité. De manière paradoxale, la matière biographique est mise à distance par l'auteur, alors que l'espace de la fiction lui permet de se ménager un espace de liberté et d'affirmer sa voix.

44 *CE.*, Pl.I, p.121

45 *Ibid.*, p.117

46 *CM.*, Pl.I, p.445

47 *CE.*, Pl.I, p.113

I-3. *La Retraite sentimentale*, une œuvre nécessaire

a- Un épisode non imposé

Lorsque Colette et Willy se séparent, la place des *Claudine* dans l'œuvre naissante de Colette se pose plus que jamais, dans la mesure où cette œuvre est à la fois celle qui l'a initiée au métier d'écrivain, et le symbole le plus évident de sa soumission à Willy. L'écriture de *La Retraite sentimentale* s'imposait donc comme clôture du cycle et comme mise à l'écart définitive de la collaboration entre Colette et son ex mari. *La Retraite sentimentale* est le seul épisode du cycle qui ne doive rien à Willy, et c'est sur ce point que le texte s'affirme à la fois comme fin de l'œuvre qui précède, et annonciatrice de l'œuvre à venir. La coupure avec Willy s'affirme dans un premier temps par la manière dont sont traités ou évacués les personnages qui doivent le plus à Henry Gauthier-Villars. Renaud, dans un premier temps, que l'on peut assimiler à Willy pour la simple raison qu'il est l'époux de l'héroïne et du fait de son métier de journaliste, est totalement absent du récit. Malade, il suit une cure durant laquelle Claudine se rend chez Annie à Casamène. Absent physiquement, il ne cesse pourtant d'être présent dans l'esprit de la narratrice, dont les pensées sont le plus souvent teintées de son souvenir :

Celui que tant de lieues séparent de moi, celui que le froid emprisonne là-haut, tout en haut d'une montagne inconnue, je l'ai changé, ce léger Renaud, mon jeune mari aux cheveux d'argent... A peine m'avoué-je que j'y ai mis le temps... Nous n'en sommes pas encore à la ressemblance physique qui fait de vieux époux un couple fraternel, quoique j'aie pris à Renaud quelques gestes familiers et féminins, le petit doigt en l'air, et qu'en retour il imite ma manière têtue et taurine de bouder et de me buter, le front en avant, avec des hochements de nuque... Je me complais seulement à l'infiltration profonde, définitive, dont je l'ai enclaudiné.

[...]

Fatigué des femmes – non de la sienne –, Renaud a quitté cette fièvre collectionneuse, cette anxiété de philatéliste qui le jetait au-devant d'une femme nouvelle : « Ah ! un exemplaire qui me manquait !... » Il aime plus finement, et de plus loin. Il redoute le don encombrant, la complication banale des adultères permis, le bavardage où déchoit mainte jolie créature... « O ma muette chérie... ! » me dit-il... Et je sais qu'alors il se souvient d'une voix intarissable dont il eût voulu, d'une poignée de sable, murer la source rose.⁴⁸

48 RS., Pl.I, p.898

Alors que Claudine se livre à l'analyse du comportement d'Annie, le personnage de Renaud surgit dans ses pensées, et vient illustrer une conception de l'amour jusqu'alors absente des œuvres précédentes. Alors que Renaud, jusque dans *Claudine s'en va*, donnait l'image d'un mari volage et séducteur, la narratrice de *La Retraite sentimentale* décrit un époux qui ne cherche plus l'amour que dans son mariage. Pourtant, la description de la nouvelle vie de couple de Claudine et Renaud est tissée de paradoxes : tout d'abord, la plénitude de cette existence ne se découvre que lorsque les époux sont séparés. Dans un second temps, elle semble s'accompagner d'une certaine forme de renoncement de l'homme à sa masculinité et de la femme à sa féminité. C'est Claudine qui emprunte des gestes féminins à Renaud, alors qu'il lui emprunte des gestes masculins. Alors que la narratrice, dans les précédents volumes, tentait d'occuper une place d'épouse soumise que son époux ne parvenait pas à lui laisser, elle assume dans *La Retraite sentimentale* sa part masculine, et lègue une part de sa féminité à son époux. La première marque de liberté de Colette vis-à-vis de Willy réside dans la façon dont est démontré que l'androgynie de Claudine n'est pas une posture, mais bien un élément constitutif de sa personnalité. De fait, elle n'est plus « un exemplaire » parmi d'autres, mais une femme unique qui se démarque des autres par cette force masculine qui domine l'époux et le réduit à son tour à la soumission. C'est donc l'impuissance sexuelle de l'homme et sa féminisation qui permettent de trouver l'harmonie, comme si l'absence de Willy était la condition de la libération de l'énergie créatrice et de l'affirmation de l'écriture colettienne.

La Retraite sentimentale s'affirme donc comme le récit de l'indépendance, dans la mesure où il signe l'abandon des principes d'écriture imposés par Willy pour offrir au lecteur un traitement romanesque nouveau du motif amoureux. A la transformation de Renaud évoquée plus haut fait écho la transformation de l'écriture. Selon Claudine, Renaud devient « chaste » et préfère désormais le silence au « bavardage où déchoit mainte jolie créature. » De la même manière, les personnages imposés par Willy disparaissent presque totalement de la diégèse et ne réapparaissent que pour montrer à quel point ils ne peuvent s'intégrer à la vie menée par Claudine sans Renaud :

Ils se hâtent à présent tous, affairés et bavards, courant autour de moi comme autour d'un arbre. Marthe, importante et brève, commande, du fond des voiles verts dont elle est masquée. Elle pense aux plaids, à son inséparable sac à main, s'enquiert de l'état du phare, et Léon Payet, correct et maculé d'essence, évolue sous ses ordres comme un valet de pied bien stylé.

[...]

Maugis oppose, à son autorité bavarde, une glorieuse force d'inertie. Ses mains paresseuses s'enfoncent dans d'immenses poches, sa casquette descend sur ses sourcils, un col entonnoir grimpe jusqu'à ses oreilles, il s'enfouit, rentre dans sa coquille, s'affirme inutile et bourru comme un porc-épic...

J'ai un peu mal à la tête. Par moments, j'ai l'impression que je ne suis pas là, que je dors, que ces gens-là n'existent pas... [...] Ce cauchemar me pèse. Que font autour de moi ces gens dont les visages aveugles me parlent ?⁴⁹

Le bavardage des personnages présents de *Claudine à Paris* à *Claudine s'en va* constitue une véritable gêne, assimilée à un « cauchemar ». Le statisme de Claudine, comparée à un « arbre », contraste avec l'agitation fiévreuse qui s'empare de Marthe. Les paroles sont ici superflues et nuisent à l'harmonie du lieu. Les personnages hauts en couleur qui ont en partie fait le succès des premiers volumes deviennent ici importuns. Les scènes de la vie de couple de Marthe et Léon, comparables à des scènes de théâtre de boulevard dans *Claudine s'en va*, sont ici mises à distance et traitées sur un mode plus grave. Certes, Claudine compare Léon à « un valet de pied bien stylé », mais la narratrice s'abstient de développer la comparaison avec l'ironie féroce dont elle faisait preuve dans les tomes précédents. Il y a prise de distance avec l'univers mondain des premières *Claudine*, qui nuit totalement à tout processus de création. En effet, si l'héroïne est comparée à un arbre, être immobile mais vivant, Maugis, tout aussi statique, est qualifié d'inerte et d'inutile. Ce personnage, au sujet duquel la critique et Colette elle-même s'accordent à dire qu'il a été créé par Willy comme reflet de lui-même dans l'œuvre, ne trouve plus d'utilité dès qu'il est extrait du cadre très fermé des mondanités parisiennes. Si l'impuissance puis la mort de Renaud sont les premiers signes de l'indépendance de l'auteur, l'inertie de Maugis est tout aussi représentative de la manière dont Colette rompt le pacte de création qui la liait à Henry Gauthier-Villars. Le langage ampoulé et les poses de Maugis ne trouvent plus leur place dans *La Retraite Sentimentale*, il devient un personnage superflu. La manière dont Claudine ne se reconnaît plus dans les personnages qui l'entourent (« j'ai l'impression que je ne suis pas là, que je dors, que ces gens-là n'existent pas ») fait écho à la manière dont Colette dit ne pas se reconnaître dans l'écriture des *Claudine* initiée par Willy. La fin du cycle des *Claudine* serait donc une manière de s'affranchir définitivement et de s'affirmer en tant qu'écrivain.

49 RS., Pl.I, p.949

C'est en ce sens que Marie-Christine Bellosta affirme que *La Retraite sentimentale* montre « un écrivain à la conquête de son honnêteté »⁵⁰, désireux de s'affranchir du manque de scrupules dont faisait preuve Willy lorsqu'il s'agissait de publier un succès commercial. Une partie de la matière biographique, jusqu'ici préservée de l'influence néfaste de l'époux, est désormais partiellement réintégrée au récit, annonçant les écrits autobiographiques à venir. En témoigne la manière dont est évoquée la campagne natale. Jusqu'alors, Colette avait caricaturé, sur demande de Willy, les traits campagnards en insistant particulièrement sur l'accent, le bon sens provincial et une aversion marquée pour Paris, chez le personnage de Mélie notamment. Dans *La Retraite sentimentale*, c'est non sans lyrisme que la campagne est réhabilitée :

L'automne éblouit ici. Annie vit parmi cet embrasement, froide et reposée, presque indifférente, et je m'en indigne. Casamène est perché sur l'épaule ronde d'une petite montagne crépue de chênes bas, qu'octobre n'a pas encore mordus de sa flamme. Alentour, ce pays, que j'aime déjà, réunit l'âpreté d'un midi de mistral, les pins bleus de l'est, et du haut de la terrasse de gravier, on voit luire, très loin, une froide rivière, argentée et rapide, couleur d'ablette.

Le mur de la clôture s'écroule sur la route, la vigne vierge anémie sournoisement les glycines, et les rosiers qu'on ne renouvelle pas dédoublent leurs fleurs, redeviennent églantiers. Du labyrinthe, puérilement dessiné par le grand-père d'Annie, il reste un fouillis d'érables, d'alisiers, de taillis qu'on nomme à Montigny « pulains », des bosquets de weigelas démodés. Les sapins ont cent ans et ne verront pas un autre siècle, parce que le lierre gaine leurs troncs et les étouffe... Quelle main sacrilège tourna sur son socle la dalle d'ardoise du cadran solaire, qui marque midi à deux heures moins le quart ?⁵¹

Alors que, dès les premières pages de *Claudine à l'école*, Montigny était présenté dans un style qui pastichait le manuel de géographie pour accentuer l'effronterie de l'écolière, Casamène est le lieu d'une description dépouillée de l'ironie et du burlesque qui caractérisaient les évocations de la campagne dans les volumes précédents. Ici, la seule référence au patois campagnard est la mention des « pulains », non dans le but d'imiter le parler campagnard, mais pour rattacher le paysage décrit au pays natal. Alors que les bois de Montigny, dans lesquels Claudine aimait se retrouver, étaient le lieu de la solitude, où l'héroïne pouvait se réfugier à l'abri du monde extérieur, la maison familiale est ici intégrée au

50 Marie-Christine Bellosta, « *La Retraite Sentimentale* : un écrivain à la conquête de son honnêteté », *Cahiers Colette* n°11, « Colloque de Cerisy 1988 », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 1989

51 RS., Pl.I, p.841

décor naturel. Alors que les bois de *Claudine à l'école* « dévor[aient] tout », la nature, si elle domine la construction humaine, laisse entrevoir des traces de celle-ci qui apparaissent comme trace des origines familiales de la propriétaire de la maison, ici Annie, origines que se réapproprie Claudine qui dit aimer déjà cet endroit. En témoigne la mention du labyrinthe, « puérilement dessiné par le grand-père d'Annie ». Pour la première fois dans le cycle, l'extérieur porte la marque du passé familial, et l'adverbe « puérilement », pris dans un sens non péjoratif, peut souligner la naïveté enfantine avec laquelle l'homme a tenté de domestiquer la nature, par le biais de ce qui peut s'apparenter à un jeu, le labyrinthe. Si la construction humaine est peu à peu dominée par la nature, celle-ci garde en elle les vestiges de cette intervention, comme autant de vecteurs du souvenir. C'est dans *La Retraite Sentimentale* que les motifs de l'enfance et de la filiation sont pour la première fois approfondis dans l'œuvre, annonçant les écrits biographiques à venir. La nécessité d'un retour salvateur se fait plus présent que jamais et n'est plus motivé, comme dans *Claudine en ménage*, par la fuite, mais par un besoin de s'ancrer profondément dans la terre de l'enfance. L'immobilité de ce retour, que suggère la retraite, n'est en aucun cas un figement, puisqu'il s'agit, sans agitation superflue, de retrouver un lien détérioré à la nature par l'ouverture des sens au monde environnant.

Pourtant, les vestiges de la mémoire familiale présents à Casamène appartiennent non à Claudine, qui est pourtant la narratrice du récit, mais à Annie. C'est donc la confrontation entre Annie et Claudine qui va être décisive, par la manière dont Annie va faire de son amie la dépositaire de la mémoire familiale et par là annoncer les motifs qui caractériseront les écrits autobiographiques futurs.

b- La confrontation de deux figures féminines : Claudine et Annie

En effet, la spécificité de *La Retraite sentimentale* consiste en grande partie dans la manière dont Colette organise le face à face entre deux figures qui ont été les deux narratrices du cycle : Claudine et Annie. Pourtant, elle semble donner à la première la place la plus importante, puisqu'elle lui confère encore une fois la place de narratrice, alors que c'était Annie qui prenait la parole dans le précédent volume. La présence d'Annie permet à Claudine d'interroger sa propre féminité et, plus généralement sa propre existence. Dans un premier temps, Claudine incarne l'amour monogame, après lequel il n'est plus que la « retraite sentimentale », par opposition au vagabondage et aux expériences sensuelles d'Annie :

« Alors, Claudine, que Dieu vous préserve de cette tentation-là !

- Quelle tentation ? dis-je avec une raideur agressive.

- La chair fraîche », chuchote-t-elle mystérieusement.

Je hausse les épaules :

« Ne vous faites pas de bile, Annie ! Moi, une tentation ? J'ai tout chez moi.

- Vous n'avez pas tout. »

[...]

« Écoutez, Claudine... Je sais que vous m'aimez bien... Mais depuis l'autre soir, où je me suis laissée aller à tout vous raconter, je sens que vous faites peu de cas de moi toute et du lot que j'ai choisi... C'est une bien médiocre part de bonheur, mais je voudrais... je voudrais vous faire partager cette conviction que chacun ne possède, ne doit posséder qu'une très petite part du bonheur. Même vous, Claudine. Vous portez la vôtre avec une sorte d'orgueil, une espèce de supériorité silencieuse ; on entend que vous pensez : « Mon bonheur ou ma tristesse, ou ma volupté, mon amour enfin sont meilleurs, sont autres que ceux des autres... Même en mal, tout ce qui est à moi est mieux ! » Excusez-moi, mon raccourci est un peu lourd, mais c'est pour aller plus vite. Donc, vous pensez cela. Alors, moi, je réfléchis – j'ai beaucoup de temps pour réfléchir – et je trouve que non !... que vous demeurez dans l'ignorance, sinon dans le besoin de ce qui vous manque. L'amour, ce n'est pas seulement cette... cette filialité passionnée qui vous rattache à Renaud, ce n'est pas cette dépendance volontaire où vous vivez, ce n'est pas cette tendresse déjà grave que Renaud vous prodigue et qui s'épure lentement, exquisement. »⁵²

Après le récit par Annie de ses expériences amoureuses, Claudine entretient avec elle des rapports plus froids, révélateurs de sa propre frustration, comme le montre l'incise « dis-je avec une raideur agressive ». Les paroles d'Annie expriment ici les émotions refoulées par la narratrice, brutalement mises en question dans *La Retraite sentimentale* par le récit qu'Annie fait de ses propres expériences. Ce qui était, dans les œuvres précédentes, du domaine du non-dit éclate au grand jour par la confrontation des deux personnages. Annie, qui évoquait déjà en son for intérieur le « servage » de Claudine dans *Claudine s'en va*, parle cette fois-ci au discours direct de « dépendance volontaire ». De la même manière, l'orgueil de Claudine, déjà présent dans le précédent volume, lorsque Claudine constatait qu'Annie n'aimait pas son époux comme elle-même aimait Renaud, est ici dévoilé et identifié comme tel et comme signe

52 RS., Pl.I, p.867

d'une certaine étroitesse d'esprit au sujet de ce que devrait être l'amour. Enfin, Annie évoque la relation filiale qui unit Claudine à Renaud et qui épure le sentiment amoureux de sa dimension sexuelle. Le lien entre les époux est donc incomplet, et l'orgueil avec lequel Claudine mettait en exergue cet amour est mis à mal par la voix discordante d'Annie. La figure de l'héroïne est donc égratignée dans le roman, et c'est par une profonde remise en cause que celle-ci va devoir retrouver sa légitimité. En effet, les reproches d'Annie ne concernent pas tant l'absence de désir brut dans la relation de Claudine et Renaud que le refus de l'héroïne d'accepter le fait que sa relation amoureuse puisse être incomplète. Le récit des aventures d'Annie permet à l'héroïne de mettre en œuvre ce que Jacques Dupont nomme une « progression morale »⁵³. La narratrice doit se remettre en cause, ses valeurs vacillent et elle ne peut les justifier qu'en démontrant que le bonheur peut être goûté dans sa totalité. C'est alors en associant le lien filial nécessaire à la plénitude des sens que l'harmonie peut être retrouvée :

Le soupçon se glisse en [Annie] en même temps que la nuit pénétrante, elle s'y complaît, elle se souvient de ma froideur à parler de la tombe de Renaud – elle cherche sous la verdure luxuriante et sans fleurs de mon jardin quelque silhouette adolescente de jeune jardinier... « La chair fraîche... Dieu vous en garde, Claudine, de cette tentation pire que les autres !... »disait-elle...

Je ne crains personne – ni moi-même ! La tentation ? Je la connais. Je vis avec elle, qui se fait familière et inoffensive. Elle est soleil où je me baigne, fraîcheur mortelle des soirs dont la caresse s'abat sur mes épaules surprises, soif ardente pour que je coure à l'eau sombre où tremble l'image de mes lèvres jointes à mes lèvres – faim vigoureuse et qui défaille d'impatience...

L'autre tentation, la chair, fraîche ou non ? Tout est possible, je l'attends. Cela ne doit pas être terrible, un désir sans amour. Cela se contient, se châtie, se disperse... Non, je ne le crains pas. Je ne suis plus une enfant qu'il peut surprendre, ni une vieille vierge qui s'embrase à sa seule approche... Toute la force inemployée qui bat si paisiblement dans mes artères, je m'en armerai contre ce vulgaire ennemi. A chaque victoire, je prendrai à témoin celui qui s'accoude à la pierre derrière moi, invisible, et que je vois sans me retourner – je lui dirai : « Tu vois ? comme c'est facile... »⁵⁴

53 Jacques Dupont, *Colette*, Hachette coll. Supérieur, série « Portraits littéraires », Paris 1995, p.30

54 *RS.*, Pl.I, p.953

Durant la visite de Marthe, Léon, Maugis et Annie, Claudine, rassérénée, est l'objet du soupçon. Son bien-être ne peut, pour ses visiteurs, être dû qu'à la satisfaction sexuelle. Ainsi Annie cherche « sous la verdure luxuriante [du] jardin sans fleurs quelque silhouette adolescente de jeune jardinier. » Elle semble donc chercher si son amie, à son exemple, a renoncé à sa quête de plénitude pour goûter simplement le plaisir charnel avec des hommes plus jeunes. Pourtant, ce n'est pas « sous la verdure luxuriante » qu'il faut chercher la volupté, mais bien dans la verdure luxuriante. En témoigne la description qui suit, dans laquelle Claudine oppose la tentation de la chair fraîche qui anime Annie à une autre tentation, celle de faire corps avec la nature. Ainsi, la volupté est présente partout dans cette nature personnifiée, puisque la fraîcheur du soir est une « caresse », que la faim est « vigoureuse ». Il semblerait que la plénitude ne soit possible que lorsque l'être parvient à habiter la nature et à s'y repaître avec gourmandise, en rejetant au loin les affres d'un plaisir sexuel fugace et trop facilement acquis. Alors qu'Annie reste tournée, en raison de son appétit sexuel, vers les mondanités, et s'y est perdue, Claudine, sûre d'une force qu'elle puise dans la nature, ne cherche pas le monde mais serait prête à l'affronter si l'occasion devait se présenter. La narratrice a accepté la possibilité du « désir sans amour », ne refoule plus cette pensée, mais s'estime désormais capable de transcender ce désir. La confrontation des deux personnages a donc permis à la fois l'acceptation de la double dimension sentimentale et charnelle de la liaison amoureuse, mais aussi la possibilité de la dépasser. La grivoiserie et la morale de bas-étage contenus dans les précédents volumes ont disparu, pour laisser place à une véritable philosophie de l'existence, construite par le biais de l'opposition de la figure qui accepte la retraite sentimentale (Claudine), et de celle qui ne peut s'y résoudre (Annie). La narratrice découvre dans cette retraite « la force inemployée qui bat si paisiblement dans [ses] artères », puisée dans la communion avec la nature, plus précisément l'environnement naturel du pays natal. Renaud, figure tutélaire qui prend une place plus importante morte que vivante, est désormais une ombre qui irrigue la nature environnante et encourage la narratrice au dépassement de la passion de la « chair fraîche », comme Sido, dans les écrits autobiographiques ultérieurs, sera l'ombre tutélaire en fonction de laquelle Colette se pense et se construit en tant qu'auteur. Ainsi, si l'on considère les traits féminins attribués à Renaud en plusieurs endroits du cycle, et la relation filiale qui l'unit à Claudine, enfin verbalisée par un autre personnage que l'héroïne dans *La Retraite Sentimentale*, il semblerait que ce personnage soit l'un des premiers avatars de la figure maternelle, figure qui devient progressivement assumée dans *La Retraite Sentimentale* grâce à la parole libératrice d'Annie. Tuer Renaud reviendrait donc à tuer une image maternelle viciée pour la recréer plus tard dans des écrits autobiographiques assumés.

Alors que *La Retraite Sentimentale* est, de l'ensemble du cycle, le récit qui se prête le moins à une lecture comme roman à clés, c'est dans cette œuvre que Colette va peu à peu dépouiller son héroïne des artifices initiés par Willy, pour faire de ce récit le lieu de naissance d'une véritable voix autobiographique, point que nous développerons davantage en troisième partie. Jacques Dupont affirme ainsi qu'il s'agit pour Colette « d'objectiver, de distancier, de mettre en scène sa propre vie », comme le montre le passage dans lequel Annie évoque sa rencontre au music-hall avec une certaine Willette Collie :

Je me suis sentie vidée, arrachée de moi, accaparée par des gens qui se disputaient ma pauvre personnalité... Quel fardeau de s'appartenir si peu !
[...]

Et puis Willette Collie, qui jouait le Faune, s'est écriée à mon arrivée : « C'est ça la jeune fille rousse ? Mince de bâton de zan ! » Elle cabriolait sur scène en maillot de bain, comme un démon, et dansait en aveugle, ses cheveux courts dégringolés sur son nez. Elle aussi s'empara de moi comme d'une bête morte, comme d'une guirlande rompue... Ah ! Je n'eus pas de peine à jouer mon rôle, dès la première répétition ! Willette Collie, qui devait m'emporter à la fin de la pantomime, me jetait à terre d'une poigne si rude, me traînait avec un triomphe si convaincu et me suffoquait d'un baiser si bien imité que l'on fit un succès à ma faiblesse près des larmes, à ma supplication involontaire.⁵⁵

Deux doubles de Colette sont confrontés dans cette scène : Annie, narratrice de *Claudine s'en va*, et Willette Collie, derrière laquelle le lecteur reconnaît sans peine Colette Willy. Cette dernière fait ici l'objet d'une caricature dans laquelle on retrouve une part de Claudine telle qu'elle apparaissait dans les premiers volumes, notamment dans la manière dont elle bat Annie, qui n'est pas sans rappeler la manière dont Claudine battait Luce. Peu à peu, la violence factice de la pantomime devient réelle, le masque imposé à Annie se révèle être révélateur de ses sentiments profonds puisque si le baiser est « bien imité », la supplication est, elle, « involontaire ». Annie regrette de « s'appartenir si peu », tout comme Colette affirme regretter l'influence de Willy durant leurs années de mariage. La scène opposant Annie à Willette Collie met donc en scène deux facettes de la personnalité de l'auteur : une rudesse et une originalité de façade, qui cachent une conscience profonde de la soumission à l'homme. La troisième figure qui peut être perçue comme la figure de l'auteur, Claudine, écoute le récit et ne manque pas d'y ajouter ses questions et ses commentaires. On peut y voir une manière pour l'écrivain de prendre une certaine distance par rapport à elle-même, en

55 RS., Pl.I, p.893

faisant se contempler l'une l'autre les figures de femmes qu'elle a créées. Cependant, le personnage de Willette Collie ne peut être mis sur le même plan que ceux d'Annie et de Claudine, d'abord parce qu'elle n'est jamais narratrice, ensuite parce que le patronyme Willette Collie est le premier, dans le cycle, dans lequel on peut identifier clairement le nom de l'auteur. Cela semble détacher l'écrivain des deux personnages perçus jusqu'alors par les lecteurs comme ses doubles, Claudine et dans une moindre mesure Annie. Colette, à mesure qu'elle dépouille ses doubles fictifs des éléments apportés par Willy et donc renie partiellement le type qu'elle a créé, parvient à se mettre en scène dans son œuvre sans ambiguïté possible, ce qui constitue un premier pas vers une écriture autobiographique assumée.

c- Un huis clos nécessaire

La confrontation entre Claudine et Annie est donc riche d'apprentissage à la fois pour la narratrice, qui construit dans cet échange une véritable philosophie de vie, et pour l'écrivain, qui, en clôturant la série des *Claudine*, fait acte d'indépendance par rapport aux contraintes imposées par Willy. Comme nous l'avons signalé plus haut, c'est le récit qui est le plus éloigné du roman à clés qui laisse le plus transparaître l'importance de la matière biographique dans ces écrits de jeunesse. Le huis clos réunissant Annie et Claudine permet, comme nous l'avons signalé plus haut, de dépouiller les personnages pouvant être considérés comme des doubles de l'auteur des artifices qui étaient la marque de Willy, pour en faire le lieu d'une perception renouvelée du monde et de l'écriture. L'enfermement dans la retraite que constitue Casamène est d'abord propice à la liquidation des aventures vécues par Claudine dans les précédents volumes. Renaud est désormais vieux, malade et condamné à mort, Maugis, qui ne réapparaît qu'à la fin de l'œuvre, est privé de la parole qui fait sa réputation, Rézi, caricaturée en Suzie, est reléguée au rang de simple souvenir. Marcel s'en va rapidement, tant sa présence vient perturber la vie menée jusqu'alors par Claudine et Annie. La retraite permet de tirer de ces souvenirs les enseignements autorisant la création d'un rapport nouveau au monde environnant. Cela se traduit dans un premier temps par la prise de conscience qu'une autre féminité est possible. Alors que Claudine, qui se caractérisait par ses effronteries, avait au final épousé, de manière assez convenue, Renaud, et s'efforçait de jouer un rôle d'épouse soumise, l'enfermement à Casamène lui fait prendre conscience qu'une autre féminité est possible, féminité qui assume ses pulsions sans en être l'esclave et qui accepte d'être parfois plus masculine que l'homme lui-même. Le huis clos que constitue *La Retraite*

Sentimentale est alors la condition de création d'une figure féminine à mi-chemin entre Claudine, qui voue une dévotion filiale à son époux, et Annie, dévouée à ses pulsions. C'est l'observation de la vie telle qu'elle se déroule à Casamène qui permet cette prise de conscience :

Péronnelle n'a pas de ces terreurs puérides. Cette hospitalisée, qui mourait de faim dans l'herbe où Annie l'a trouvée, porte une robe d'un gris modeste mais de l'étoffe la plus soyeuse, un velours qui fond dans la main et s'argente au soleil. Rien de rasta, rien de ces Portugaises bariolées comme des perroquets. Deux colliers noirs au cou, trois bracelets aux pattes de devant, la queue musclée et le menton distingué, avec des yeux d'un vert royal qui vous regardent droit, insolents, caressants, relevés aux coins, soulignés de khôl, Péronnelle irritée ne céderait pas devant Dieu le père, pas même devant moi. Elle ronronne, lèche, mord et tape, et toute la maison marche comme un seul homme.

[...]

Elle m'aime déjà, sans que j'oublie pourtant ma chère Fanchette d'autrefois... Pauvre Fanchette blanche, qui avait une si jolie âme de provinciale moderne, et s'appliquait avec tant de conscience à toutes les choses de la vie ! Elle dormait très fort, courait beaucoup, mangeait longtemps, chassait assidûment. [...] Voilà que j'ai laissé derrière moi papa, Fanchette et Mélie – je les ai dépassés, je vais un peu plus loin, pas beaucoup plus loin...⁵⁶

L'observation de la chatte Péronnelle est le lieu de création d'une figure féminine renouvelée, à la croisée des chemins entre Annie et Claudine. Vagabonde comme Annie, recueillie à Casamène, elle va s'imposer comme la figure féminine qui va dominer la maison. Cette féminisation qui se traduit par la mention de la « robe », des « colliers » et des « bracelets », est mise en regard avec la singulière violence qui anime la chatte, et qui en fait la maîtresse de la maison. Claudine se laisse tenter par la comparaison avec Fanchette à la « si jolie âme de provinciale moderne », qui représentait une figure féminine plus convenue, associée aux personnages des récits passés, dont il faut se souvenir, mais qu'il faut aussi « laisser derrière », pour aller « un peu plus loin ». La retraite à Casamène permet donc de prendre conscience que la trace du passé est indélébile, mais qu'elle doit être dépassée au profit d'un renouvellement créateur.

Ainsi, la retraite, loin d'être le lieu d'un enfermement stérile, est le lieu d'un singulier renouveau. Claudine, si elle feint d'attendre Renaud, semble en réalité plutôt préparer sa vie

56 RS., Pl.I, p.854

sans lui, tout comme l'auteur pose les jalons d'une esthétique qui ne devra plus rien à Willy. Casamène serait donc le lieu de la transition, qui prépare un nouvel élan vers l'extérieur, comme si le fait de s'y trouver permettait d'épurer du vice les égarements sensuels des premiers volumes pour transformer cette sensualité perverse en appétit pour le monde environnant, dans lequel l'être fait corps avec la nature. C'est pour cela que Marcel ne peut trouver sa place dans cet environnement :

Je ne dérange pas. Marcel ici ! Je le supporte à Paris, indulgente à son vice, sans rancune contre sa malice tatillonne de femme.[...]

Oui, tout cela passe à Paris... Mais garder ici, ne fut-ce qu'une semaine, ce bibelot suspect, l'entendre rire pointu, le sentir s'ennuyer entre Annie et moi... ah ! non, non, non ! J'irai jusqu'à cinquante louis, là ! Et qu'il s'en aille sans troubler ma chaude amertume solitaire, mon retrait de terre rousse odorant de buis, couronné de vigne vierge, bombé comme un cabochon parmi l'ouate bleue et douillette des montagnes : « Mon » Casamène ! ⁵⁷

Alors que la narratrice semble apaisée loin de Paris dans un lieu avec lequel elle parvient à entrer en communion, le surgissement d'un personnage directement lié à la vie parisienne lui semble insupportable. La discordance entre Casamène et Marcel, venu par cupidité, est ressentie dans la manière dont Claudine propose d'aller « jusqu'à cinquante louis » pour qu'il ne vienne pas troubler cette nouvelle existence, où l'être fait corps avec la nature. Marcel est un « bibelot suspect », qui peut aisément être déplacé ou remplacé, alors que la narratrice fait désormais corps avec le lieu, comme le montre le « retrait de terre rousse odorant de buis », le retrait pouvant signifier à la fois le lieu de la retraite et l'état d'esprit du personnage, le tout assimilé au décor naturel de « terre rousse ». En nommant le lieu de la retraite « « mon » Casamène », la narratrice met en exergue une fusion totale avec le lieu où elle se trouve, qui rappelle la retraite qu'étaient pour Colette les Monts-Boucons avant la séparation d'avec Willy, et qui annonce déjà le rapport de l'auteur Colette à la maison de Saint-Sauveur dans les écrits autobiographiques ultérieurs. Pourtant, Claudine devra quitter Casamène, comme Colette a dû quitter Saint-Sauveur puis les Monts-Boucons, et devra donc recréer à Montigny, lieu de l'enfance, le refuge que constituait Casamène, et ceci comme Colette recréera Saint-Sauveur dans l'espace de l'écriture.

C'est pourquoi la retraite à Casamène est donc la condition de la prise de conscience de la nécessité du retour aux origines, prise de conscience qui ne doit plus rien à Willy et qui annonce la tonalité des écrits autobiographiques à venir. En effet, la seule restriction à la

57 *Ibid.*, p.858

sérénité qu'apporte Casamène à Claudine est que ce lieu ne lui appartient pas. Il lui faudra donc recréer à Montigny, lieu des origines et de l'attachement viscéral, les conditions de la retraite sentimentale :

Mais, Montigny ? - Eh bien ! Montigny ne diminue pas pour cela dans mon cœur. Ma maison de Montigny reste pour moi ce qu'elle fut toujours : une relique, un terrier, une citadelle, le musée de ma jeunesse...

[...]

C'est la maison de Montigny. Et quand je mourrai, ce sera sa fin, à elle aussi... Mes yeux près de s'éteindre se lèveront vers son toit d'ardoise violette, brodé lichen jaune ; à ce signe, la verdure sans fleurs de son jardin se fondera en brume confuse, les sept couleurs d'un prisme tremblant souligneront les arêtes de sa carcasse sombre, et nous demeurerons, elle et moi, une seconde suprême, moitié ici, moitié déjà là-bas...⁵⁸

La retraite a permis la révélation de l'importance du lieu des origines qui est habité, physiquement et spirituellement, par l'être qui y trouve ses souvenirs. Le lieu du souvenir acquiert une dimension presque mystique, par la manière dont il est personnifié et dont il est intimement lié à la personne qui s'y projette. Une telle description de la maison de Montigny annonce précisément la description de la maison natale telle que l'auteur la livrera, d'abord dans *La Maison de Claudine*, puis dans *Sido*. Pourtant, si la nécessité d'un retour aux origines éclate dans *La Retraite Sentimentale*, la concrétisation de ce retour dans l'écriture est encore incomplet. D'abord parce que Claudine voit, dans le retour à Montigny, une fin de vie. En évoquant « les sept couleurs d'un prisme tremblant [...] qui souligneront les arêtes de [la] carcasse sombre [de la maison] », la narratrice fait du retour au pays natal une ultime jouissance sensuelle avant la mort. Cela souligne la fin inéluctable du cycle des *Claudine*, mais cela montre aussi que, si la retraite a été prolifique, le temps de l'ouverture n'est pas encore venu. Il est signalé à deux endroits de *La Retraite sentimentale* que la verdure du jardin de Montigny est sans fleurs. Une telle insistance sur cette stérilité ne peut être vaine, peut être faut-il y voir l'impossibilité de transmettre, par le cycle des *Claudine* du moins, un souvenir d'enfance sacralisé, où la maison natale est vue avant tout comme un temple inviolable, un « musée », une « citadelle ». La béance laissée par l'absence de mère prend alors tout son sens, si le retour au pays natal a été possible dans le dernier volume du cycle, il faut désormais replacer la figure centrale de Sido dans l'œuvre pour faire de ce retour non

58 RS., Pl.I, p.860

plus une ultime étape avant la mort, mais au contraire le lieu d'une vision renouvelée du monde résolument du côté de la vie.

La Retraite sentimentale apparaît donc à la fois comme clôture de l'œuvre précédente et ouverture vers ce qui suit. Si Colette annonce les lignes directrices de ses récits autobiographiques à venir, elle n'en signale pas moins qu'il ne faut pas chercher le souvenir authentique dans les *Claudine* mais dans l'œuvre à venir. Le dernier volume du cycle est donc plus un seuil qu'une clôture, parce qu'il permet de créer une cohérence entre ce qui a été écrit sous l'influence de Willy et les textes ultérieurs et d'établir les voies par lesquelles l'auteur se réapproprie dans *La Maison de Claudine* le nom « Claudine ».

II- La Maison de Claudine, entre continuité et rupture

II-1. La réappropriation problématique de Claudine, dans une œuvre autobiographique assumée

a- Réappropriation du nom

Après avoir sévèrement jugé les *Claudine* qu'elle considère publiquement comme entachées de l'influence néfaste de Willy, Colette publie, encouragée par Bertrand de Jouvenel, *La Maison de Claudine* en 1922, série de nouvelles clairement autobiographiques. L'auteur a toujours eu un rapport ambigu au nom et à la « marque » *Claudine*. Même si elle pointe les défauts du cycle et « l'insouciance de nuire » manifestée par l'héroïne, Colette n'a jamais refusé d'être assimilée à Claudine, et à, en plusieurs endroits de son œuvre, montré que la matière en était autobiographique, avec les restrictions que nous avons abordées plus haut. Ainsi, *Mes Apprentissages* est sous-titré « ce que Claudine n'a pas dit », ce qui sous-entend que même si l'œuvre de jeunesse livre des données incomplètes, elle contient une part autobiographique non négligeable. Il s'agira donc, après la séparation d'avec Willy, de se réapproprier l'œuvre en y intégrant les données biographiques laissées originellement à l'écart. L'ensemble de l'œuvre autobiographique postérieure aux *Claudine* pourrait donc s'intituler « ce que Claudine n'a pas dit », et c'est probablement l'une des raisons qui poussent Colette à donner à l'un de ces écrits le titre de *Maison de Claudine*. L'utilisation de ce nom apparaît dans un premier temps comme une manœuvre de l'éditeur destinée à créer un succès commercial à partir d'une œuvre ancienne au parfum de scandale. Il est pourtant remarquable que jamais, dans cette œuvre, Colette ne mentionne l'époque où les *Claudine* ont été publiées, ni leur genèse. On peut donc dans un premier temps supposer qu'il s'agit de se réapproprier un nom, devenu une marque, à partir d'une toute autre matière. Intituler un recueil de nouvelles autobiographiques *La Maison de Claudine* implique forcément de composer avec l'horizon d'attente de lecteurs qui ont pu voir dans les *Claudine* une série de romans à clés, voire une mise par écrit des relations entre Colette et Willy. Les choses sont pourtant, comme nous l'avons vu précédemment, plus complexes que cela. Colette a en effet pris goût à se dissimuler derrière Claudine, sans assumer totalement ce masque. Employer à nouveau ce nom, plus de vingt ans après la parution de *La Retraite Sentimentale*, n'est donc pas anodin. On peut en effet y voir une manière de donner un sens nouveau au nom "Claudine", qui apparaît jusqu'ici

comme synonyme de scandale, derrière lequel il faudrait voir un auteur haut en couleur, original et apprécié du Tout-Paris littéraire. Colette se réapproprie le nom "Claudine" en tentant de lui donner une connotation nouvelle. Contrairement aux œuvres du cycle, il n'est jamais question de la fréquentation des salons parisiens ni de dresser une galerie de portraits assassins pour les habitants de Saint-Sauveur. L'utilisation du prénom de l'héroïne est ici synonyme de retour à un passé que, pour la première fois, Colette choisit d'évoquer frontalement, sans dissimuler l'identité des êtres qui le composent. Il s'agirait donc de transposer le matériau biographique employé dans les *Claudine* pour créer un nouvel horizon d'attente du lecteur à la vue de ce nom, qu'il s'agirait de connoter différemment, au lieu de le réinvestir en le laissant figé dans une image qui n'a plus lieu d'être. De fait, l'importance de la connotation d'un mot, plus encore que son sens, est évoquée dans la nouvelle « Le curé sur le mur », dans laquelle l'enfant qui a découvert un mot mystérieux, « presbytère », se garde bien d'en demander la définition à un adulte pour en faire son domaine réservé et en rêver les définitions possibles :

J'avais recueilli en moi le mot mystérieux, comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe... Enrichie d'un secret et d'un doute, je dormais avec le *mot* et je l'emportais sur mon mur. « Presbytère ! » Je le jetais, par-dessus le toit du poulailler et le jardin de Miton, vers l'horizon toujours brumeux de Moutiers. Du haut de mon mur, le mot sonnait en anathème : « Allez ! Vous êtes tous des presbytères ! » criais-je à des bannis invisibles.⁵⁹

Le mot est ici choisi avant tout pour sa matérialité : il est « brodé d'un relief rêche », l'enfant peut dormir avec et l'emporter avec elle comme s'il s'agissait d'un objet. Le mot est totalement intégré par la narratrice et n'a plus pour sens que celui qu'elle souhaite lui donner. En choisissant d'appeler le recueil *La Maison de Claudine*, Colette se livre au même type de transposition : le nom Claudine ne recouvre plus désormais que les caractéristiques qu'elle lui attribue, en faisant fi des écrits précédents. Peu importe qu'un livre qui mentionne en son titre Claudine ne parle jamais d'elle. Désormais, ce qui prime est la force d'évocation du nom, qui doit connoter non plus les scandales passés mais la réouverture du livre de l'enfance. En témoigne la manière dont sont perçus les contes de fées dans « Ma mère et les livres », qui peut être mis en parallèle avec l'appendice à *Claudine s'en va* "Claudine et les contes de fées":

De livres enfantins, il n'en fut jamais question. Amoureuse de la Princesse en son char, rêveuse sous un si long croissant de lune, et de la Belle qui dormait au bois, entre ses pages prostrée ; éprise du Seigneur

59 MC., Pl.II, p986

Chat botté d'entonnoirs, j'essayai de retrouver dans le texte de Perrault les noirs de velours, l'éclair d'argent, les ruines, les cavaliers, les chevaux aux petits pieds de Gustave Doré ; au bout de deux pages, je retournais, déçue, à Doré. Je n'ai lu l'histoire de la Biche, de la Belle, que dans les fraîches images de Walter Crane. Les gros caractères du texte couraient de l'un à l'autre comme le réseau de tulle uni qui porte les médaillons espacés d'une dentelle. Pas un mot n'a franchi le seuil que je lui barrais. Où s'en vont, plus tard, cette volonté énorme d'ignorer, cette force tranquille employée à bannir et à s'écarter ?...⁶⁰

Je n'ai jamais été petite ! affirme-t-elle, péremptoire. J'ai grandi, voilà tout. Mais je n'ai pas changé. Je n'ai jamais changé. [...] Une espèce de Providence m'avait créée grave, modérément curieuse, et dégoûtée d'avance de tous les livres d'enfants, de tous les jeux d'enfants, de tous les travaux puérils par quoi on essaie d'instruire, de divertir et de retarder les enfants... Il y a une chose que les grandes personnes ne veulent pas comprendre, c'est que les enfants n'ont presque jamais besoin de livres enfantins.

[...]

Il ne m'est resté, à moi, que l'image [de Gustave Doré], mais quelle image ! Voyez-vous la lune couler de marche en marche le long de l'escalier ? Voyez-vous le chemin que la lune trace, sur la dalle, pour les petits pieds pointus de la princesse ?⁶¹

Dans chacun des deux textes, ce n'est plus le cœur même du conte qui importe, mais sa périphérie, les gravures de Doré. La narratrice, subjuguée par les illustrations, peine à en retrouver la magie dans le texte. La seule volonté suffit à l'enfant pour « ignorer » et « bannir » les contes de fées, volonté qui disparaît dès l'entrée dans l'âge adulte, dans une forme de dépossession de soi-même qui ressemble à celle qui transparaît dans les *Claudine*, tant dans leur écriture que dans les concessions que Claudine regrette de devoir faire dans *Claudine en ménage*. L'affirmation péremptoire et certainement de mauvaise foi selon laquelle Claudine n'a « jamais été petite » peut être comprise à rebours. Si elle n'a « jamais changé », ce n'est pas parce qu'elle a toujours été adulte, mais bien parce qu'elle ne s'est jamais départie de l'entêtement enfantin, développé dans « Ma mère et les livres », qui la pousse à rejeter les contes de fées. Se réapproprier le nom "Claudine", c'est avant tout retourner à cette volonté

60 MC., Pl.II, p.988

61 CV., Pl.I, p.665-667

enfantine qui permet le choix sans entraves des thèmes et des motifs abordés, sans se soucier de l'influence extérieure, prépondérante dans l'œuvre de jeunesse.

b- Réappropriation des lieux

La Maison de Claudine, comme son nom l'indique, fait la part belle à la description de la maison d'enfance. Cette description fait défaut aux premières *Claudine*, puisque dans *Claudine à l'école*, l'héroïne passe l'essentiel de son temps dans les bois et à l'école, dans *Claudine à Paris*, l'appartement est avant tout le lieu de l'enfermement et de la maladie, et que l'appartement et la garçonnière de *Claudine en ménage* sont des lieux associés avant tout à Renaud. L'insistance particulière sur la maison natale permet de montrer qu'il est désormais possible de dire le souvenir d'enfance et de le projeter dans un lieu. En témoigne la description, souvent commentée, de la maison natale qui ouvre le recueil. En effet, si la maison est éludée dans *Claudine à l'école* au profit des grands bois, *La Maison de Claudine* apparaît comme la réintégration de ces grands bois dans un univers familial. Nous avons développé dans la première partie la manière dont les bois représentaient, à Montigny, le sein maternel qui manquait à l'héroïne, ce sein maternel a réintégré la construction humaine dans *La Maison de Claudine* par le biais de la présence de Sido. En témoigne la description du Jardin-du-Haut, qui rappelle sans aucun doute possible les grands bois :

Dans le Jardin-du-Haut, deux sapins jumeaux, un noyer dont l'ombre intolérante tuait les fleurs, des roses, des gazons négligés, une tonnelle disloquée... Une forte grille de clôture, au fond, en bordure de la rue des Vignes, eût dû défendre les deux jardins ; mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire...⁶²

On retrouve dans cette évocation de nombreux motifs déjà développés dans les *Claudine*, puisque les arbres des bois de Montigny « poussent dans une espèce d'île » et forment autour de l'étang un « enclos »⁶³, tout comme la glycine enserre le jardin de la maison de Saint-Sauveur. La protection assurée par les plantes contre toute intrusion s'avère plus efficace que toutes les constructions humaines dans chacune de ces deux œuvres. Les sapins du jardin sont déjà les arbres sous lesquels il plaisait à Claudine de se réfugier. On pouvait pressentir dès la première œuvre de Colette que les bois étaient le refuge salvateur, loin d'une maison occupée par un père irresponsable. Désormais, ces bois, qui formaient un espace-ressource clos, sont

62 *MC.*, Pl.II, p.967

63 *CE.*, Pl.I, p.9

intégrés à la maison car ils en constituent le jardin. Les lieux qui étaient très certainement imaginés par Colette seule lors de l'écriture du cycle des *Claudine*, et relégués à la marge de l'intrigue, sont désormais au centre du travail de l'écriture. La réappropriation de ces lieux passe avant tout par leur intégration à la maison natale, centrale dans le recueil. Comme les grands bois happaient Claudine car ils constituaient le sein maternel sécurisant, le Jardin-du-haut happe Colette car sa figure de proue en est la mère, qui se tient près de la glycine pour appeler à elle ses enfants. Réintégrer la nature-refuge à la maison natale permet donc de remettre la figure maternelle au centre de l'œuvre, au profit d'une écriture biographique assumée.

Ainsi, la perception de la maison évolue dans l'œuvre de Colette : éludée dans *Claudine à l'école*, la demeure de Montigny devient centrale à la fin de *La Retraite sentimentale*, puisqu'elle devient un refuge pour l'héroïne après la mort de son mari. Le jardin de celle-ci est comparable à celui de *La Maison de Claudine* : même verdure foisonnante, même ombre, même prédominance de la nature sur les constructions humaines. Néanmoins, à la mort de l'héroïne doit faire écho la mort symbolique de la maison comme clôture d'un cycle, alors que l'auteur interroge, dans *La Maison de Claudine*, la permanence du souvenir dans les lieux après le départ ou même la mort des protagonistes :

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe, si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait – lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort – un monde dont j'ai cessé d'être digne ?...⁶⁴

Dans *La Retraite sentimentale*, la « magie » convoquée par Colette devait servir à mettre en scène la mort de la maison, obligée après la mort de son occupante. Ici, la perception de la demeure change : ce n'est plus elle qui disparaît, c'est la magie qui se dissout. Il s'agit d'une vision du monde à la fois plus pessimiste et plus féconde pour l'écriture, car elle permet le souvenir et la nostalgie. En effet, la fin de *la Retraite* exprimait l'importance du moment présent, l'héroïne emportant nécessairement dans la tombe tout ce qui constituait la « magie » du lieu. La narration se faisait donc nécessairement au présent. Avec *La Maison de Claudine*, la demeure survit à la mort, ce sont les clés qui permettent à la fois de revivre les instants passés et d'en déplorer la disparition. Par conséquent, l'écriture permet de faire revivre de manière imparfaite ce « monde », ce paradis perdu dont l'auteur « a cessé d'être digne ». L'écriture autobiographique permettrait donc à Colette de retrouver par l'écriture la place qu'elle a perdue dans la maison natale avec son départ pour Paris et à cause de la vie qu'elle y

64 MC., Pl.II, p.968

a menée. *La Maison de Claudine* pourrait donc être l'œuvre du rachat, parce qu'elle met en son centre la maison natale et tente, par le vecteur de l'écriture, de retrouver la magie qui l'habitait. Si on peut voir dans les écrits autobiographiques de Colette la volonté de retrouver une certaine forme d'authenticité après l'expérience viciée du récit autobiographique qu'ont constituée les *Claudine*, on peut aussi y voir un aveu de culpabilité et une tentative pour réintégrer la place laissée vacante après le départ pour Paris.

Ainsi, la maison natale serait un lieu fécond pour l'inspiration, mais cette inspiration est-elle toujours du côté de la vie et de la sérénité comme on serait tenté de le penser ? En effet, le jardin, qui constitue pour l'auteur le cœur même du souvenir d'enfance, n'a rien d'un lieu rassurant, puisque l'« ombre intolérante » des arbres « tue » les fleurs qui voudraient s'y développer, que la glycine tord et arrache avec violence la grille censée protéger le lieu. Dans un premier temps, on peut y voir la prédominance de la nature sur toute construction humaine, puisque les fleurs protègent mieux les habitants de la maison que tous les murs que l'on pourrait élever, comme la « verdure sans fleurs » du jardin de Claudine la protégeait des indésirables après la mort de Renaud à la fin de *La Retraite sentimentale*. Cependant, si on pouvait voir dans l'absence de fleurs du jardin de la *Retraite* le signe de la fin nécessaire du cycle, qui ne peut perdurer après la disparition de la figure masculine, il est étonnant de retrouver cette infertilité relative dans *La Maison de Claudine* alors que c'est la figure féminine même qui est au centre de l'écriture. On pourrait voir dans l'ombre des sapins qui tue les fleurs l'ombre tutélaire de la mère qui tue toute velléité d'indépendance, point sur lequel nous reviendrons. Ainsi, la fin de *La Retraite Sentimentale* se présentait comme l'exemple même du retour réussi et heureux, ce qui est remis en question dans *La Maison de Claudine* :

Deux hivers déjà m'ont ramenée frileuse autour du feu de souches, avec mon cortège de bêtes et de livres, ma lampe coiffée de rose, mon petit pot marron pour bouillir les châtaignes, en face de la bergère aux accoudoirs usés par les bras de Renaud... Deux printemps, déjà, ont rouvert ma maison sombre sur un jardin enflammé de bourgeons cramois et d'iris maigre à tige trop haute... Le soleil me jette dehors, l'averse et la neige me poussent, d'une main souveraine, vers la maison... Mais n'est-ce pas moi plutôt qui décide, d'un soupir harassé de chaleur, la chute brusque des nuages gonflés d'eau, ou, d'un regard détourné du livre et du portrait chéri, le retour du soleil, de l'hirondelle qui fauche l'air, et l'éclosion sans feuilles des crocus et des pruniers blancs ?...⁶⁵

65 RS., Pl.I, p.954

Dans cet extrait, la narratrice insiste sur le retour à l'identique au fil des saisons, la nature et la maison vivant dans une seule et même harmonie, au point de laisser supposer que c'est l'héroïne elle-même qui contrôle les éléments pour assurer la reproduction perpétuelle des sons, des sensations, des couleurs qui créent la magie du lieu. La situation est différente dans *La Maison de Claudine*, où « lumières, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux » apparaissent, vivent et disparaissent sans que la narratrice puisse y apposer sa marque. Le sentiment de toute-puissance s'évanouit. Se réapproprier la maison natale, c'est aussi s'éloigner de l'attachement enfantin que lui portait Claudine : la maison ne meurt pas, comme par magie, à la disparition de son occupant(e). Elle continue d'exister physiquement, d'être habitée par d'autres, même si la magie est rompue. Écrire *La Maison de Claudine* serait donc, plus que la réappropriation physique d'une maison familiale précocement et définitivement perdue, la reconstitution écrite des conditions qui ont rendu la « magie » possible, sujet que les *Claudine* taisent presque, à l'exception peut-être de *La Retraite Sentimentale*, puisque Casamène, autre avatar de la maison familiale, est présentée comme héritage d'Annie. Ainsi, dans « Le Sauvage », il est étonnant de constater que Sido, lors de son arrivée dans la maison de Saint-Sauveur suite à son premier mariage, découvre un « inattendu salon blanc et or »⁶⁶. Dans un premier temps, l'adjectif « inattendu » semble connoté positivement, puisque ce serait un espace de clarté et de pureté inattendu dans la maison d'un homme considéré comme un « sauvage ». Cependant, en lisant ce passage à la lumière des œuvres de jeunesse, ce salon blanc et or évoque celui de la tante Cœur, qui est au contraire vu très négativement par l'héroïne :

Moi, tout ce blanc des murs, de l'escalier, des peintures, m'offense un peu. [...]

Le salon où nous l'attendons une minute continue désespérément les blancheurs de l'escalier. Boiseries blanches, meubles blancs et légers, coussins blancs à fleurs claires, cheminée blanche. Grand Dieu, il n'y a pas un seul coin sombre ! Moi qui ne me sens à l'aise et en sécurité que dans les chambres obscures, les bois foncés, les fauteuils lourds et profonds !⁶⁷ (CP, Pl.I, p. 242)

La narratrice insiste ici sur son goût prononcé pour l'obscurité, qui rappelle celle des grands bois. Il serait donc probable de lui voir préférer le « premier étage à peine crépi »⁶⁸ que découvre Sido à l'étage de Saint-Sauveur, qui ressemble à un grenier et se prête davantage au goût de la solitude et à la relative sauvagerie du personnage (qu'elle partage d'ailleurs avec le

66 *MC.*, Pl.II, p.972

67 *CP.*, Pl.I, p.242

68 *MC.*, Pl.II, p.972

premier mari de Sido). La connotation des lieux est donc inversée : ce qui était perçu comme sécurisant devient lieu d'aridité et de désolation, ce qui était perçu comme une violation intolérable de l'intimité devient la brèche qui permettra l'installation d'une vie familiale. Claudine affirme qu'elle ne se sent « à l'aise et en sécurité » que dans les coins obscurs, c'est-à-dire les coins où il est possible de se dissimuler. Au contraire, le salon blanc de la tante Cœur n'offre plus le moindre espace pour l'intimité, ni la moindre place pour l'intériorité. Réintégrer le salon blanc à la maison natale serait un geste de réappropriation de cette maison, dans la mesure où il s'agirait désormais d'un espace de sécurité absolu, qui permet la projection des pensées les plus intimes. A la lumière de cette relecture de *Claudine à Paris*, l'adjectif « inattendu » reprend tout son sens. Il n'est plus seulement surprenant de voir un salon correctement meublé dans la maison d'un « sauvage », il est surprenant de voir la création d'un possible espace de sérénité dans un décor qui se présentait comme hostile. Colette, pour se réappropriier l'espace, projette des lieux évoqués dans les *Claudine* dans la maison de Saint-Sauveur et en inverse la connotation. Dès lors, le goût de Claudine pour les lieux perdus ou sauvages semble perdre une partie de son intérêt, pour devenir une simple posture de paysanne élevée comme une plante sauvage, loin des mondanités, qui critique vertement la vie parisienne quand elle en prend connaissance. Le temps d'adopter la posture d'une provinciale originale et sauvageonne est désormais révolu : il s'agit de créer une voix narrative nouvelle, loin des clichés et des caricatures, qui pourra exprimer, mieux que Claudine n'aurait su le faire, la complexité des notions d'enracinement et de déracinement, d'attachement au lieu et du souvenir qui y est lié.

c- Réappropriation du personnage

Alors que le public, au cœur d'un jeu savamment orchestré par le couple Willy, se plaisait à voir en Claudine le double de Colette, Catulle Mendès aurait affirmé à Colette qu'elle a « créé un type », et qu'elle devrait en porter la responsabilité durant toute sa carrière :

"Alors vous verrez ce que c'est que d'avoir, en littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte. Une force, certainement, oh! certainement! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable, qu'on vomit..."⁶⁹

69 MA., Pl.III, p.1013

Un décalage s'est créé dès le début du cycle entre l'auteur Colette et son personnage devenu un type, c'est-à-dire un lieu commun, le cliché de la jeune paysanne effrontée arrivant à Paris. Il s'agirait donc, à travers *La Maison de Claudine*, de se réapproprier le personnage en y réintroduisant une complexité qui faisait défaut aux premiers tomes du cycle pour n'être esquissée qu'à partir de *Claudine s'en va*. En effet, cette problématique est introduite pour la première fois dans l'œuvre par le biais du changement d'instance narrative : Annie, au début du récit, accumule les idées reçues sur Claudine qui contribuent à faire d'elle un type, avant de s'en défaire peu à peu, construisant une image du personnage plus complexe, donc plus proche de son auteur. Annie, au début de l'œuvre, admire autant qu'elle blâme Claudine pour son sans-gêne et son mépris des conventions, avant d'y voir, au fil du roman, les causes profondes qui motivent les actions du personnage. En témoigne l'évocation de Claudine présente dans les premières pages du roman :

« Une seule visite à Renaud et Claudine, ménage trop fantaisiste... » La circonspection que leur témoigne Alain me rend sotte et comme coupable en leur présence. Pourtant, je les trouve enviables et gentils, ce mari et cette femme qui ne se quittent pas, unis comme des amants...

Comme j'avouais à Alain, un jour, que je ne blâmais point Claudine et Renaud de se poser en amants mariés, il m'a demandé, assez sec :

« Où avez-vous pris, ma chère, que des amants se voient plus et mieux que des époux ? »

Je lui ai répondu sincèrement :

« Je ne sais pas. »

Depuis ce temps, nous n'échangeons plus, avec ce ménage « fantaisiste », que de rares visites de politesse. Cela ne gêne point Claudine, que rien ne gêne, ni Renaud qui ne se soucie guère que de sa femme au monde. Et Alain professe une parfaite horreur des ruptures inutiles.⁷⁰

Ce passage synthétise les lignes directrices du récit, en ce qu'il présente les lieux communs positifs ou négatifs qui ont permis la constitution du type Claudine, « fantaisiste », « que rien ne gêne », infréquentable pour Alain, « enviabl[e] et gentil[le] » pour Annie, dont la pensée commence à se forger. La perception de la narratrice se fait toute autre à la fin du récit :

Adieu, Claudine, qui vous dérobez ! Car, depuis l'heure agitée où elle devina une grande part de mon angoisse, l'heure trouble où je me sentis si

70 CV., Pl.I, p.543

près de l'aimer, Claudine fuit les occasions de me parler seule à seule, et me sourit de loin comme à un pays regretté.

[...]

Quoi ! cet esprit net et positif s'embrumerait aussi ? Confusément, il penserait à corriger, à modifier notre... notre « Emploi du temps » ? De grâce, assez de changements, assez de surprises, de déceptions ! Je suis lasse, avant de recommencer ma vie. Un coin propre, silencieux, des visages nouveaux derrière lesquels j'ignore tout – je ne demande rien, rien de plus ! ⁷¹

Au moment où Annie se révèle éprise de liberté et envisage de quitter son époux, elle découvre que le personnage de Claudine, grâce auquel d'ailleurs elle a forgé son dessein, ne correspond pas totalement aux stéréotypes qu'elle avait formés, comme le montre l'interrogation oratoire « cet esprit si net et positif s'embrumerait aussi ? ». La franchise, considérée comme l'une des caractéristiques essentielles du personnage, est mise à mal, puisque Claudine se « dérobe », ce que le lecteur impute naturellement aux tourments vécus par cette dernière dans *Claudine en ménage*. Donner la parole à Annie, c'est déjà entreprendre dans le cœur même du récit une entreprise qui n'est pas un simple détachement de l'auteur vis-à-vis de son personnage, mais plutôt une réappropriation qui se fait justement par la distance prise. Le parcours d'Annie vis-à-vis de Claudine ferait écho à celui du lecteur, dont les yeux doivent progressivement s'ouvrir sur le personnage jusqu'à en apprécier une nouvelle profondeur. En souriant à Annie « comme à un pays regretté », Claudine annonce le retour au pays natal, d'abord à travers Casamène, puis à Montigny à la fin de *La Retraite Sentimentale* et, enfin, sur un mode onirique, dans *La Maison de Claudine*.

Se réapproprier Claudine, c'est donc la constituer en tant que personnage doué d'une profondeur qui dépasse les moralités faciles et l'effronterie caricaturale des premiers volumes. Cette profondeur s'acquiert, dans *La Maison de Claudine*, par le rétablissement d'une généalogie qui passe par la réintégration de l'enfance à la diégèse. En effet, le cycle commence au moment de l'adolescence de Claudine, sans que rien ou presque ne soit dit de son enfance. Autrement dit, *Claudine à l'école* appréhende l'héroïne à l'âge de la dissimulation et du détachement du domicile familial que l'auteur déplore en plusieurs endroits de *La Maison de Claudine*. Claudine apparaît de ce point de vue comme un être hybride : bien qu'adolescente, elle n'est tentée ni par la dissimulation, ni par la fuite du domicile familial, qui la rendra malade dans *Claudine à Paris*. Elle gifle la grande Anaïs en pleine classe pour une remarque déplacée et préfère les grands bois, avatar de la maison familiale, à tout autre lieu.

71 *Ibid.*, p.629-630

Claudine apparaît comme étant une adolescente douée de l'esprit de l'enfant tel qu'il est dessiné dans l'œuvre autobiographique ultérieure. *La Maison de Claudine* permet à Colette de se réapproprier le personnage, dans la mesure où l'auteur dessine, à partir d'un personnage déjà existant, une enfance qu'elle assume désormais comme sienne, les références biographiques étant cette fois sans ambiguïté. C'est en écrivant une généalogie et un récit des origines que l'écrivain se réapproprie le personnage créé de nombreuses années plus tôt, et au-dessus duquel plane toujours l'ombre de Willy. En témoigne la nouvelle « Propagande », dans laquelle le Capitaine emmène sa fille lors de ses conférences électorales, et qui n'est pas sans rappeler la prestation de Claudine à la fin de l'année scolaire devant le ministre pour l'inauguration de l'école :

Une belle vie commençait pour moi. Dans les villages, la salle d'école, vidée l'heure d'avant, offrait aux auditeurs ses bancs usés ; j'y reconnaissais le tableau noir, les poids et les mesures, et la triste odeur d'enfants sales. Une lampe à pétrole, oscillant au bout de sa chaîne, éclairait les visages de ceux qui y venaient, défiants et sans sourire, recueillir la bonne parole. L'effort d'écouter plissait des fronts, entrouvrait des bouches de martyrs. Mais distante, occupée sur l'estrade à de graves fonctions, je savourais l'orgueil qui gonfle le compare enfant chargé de présenter au jongleur les œufs de plâtre, le foulard de soie et les poignards à lame bleue.

[...]

Ma courtoisie rurale déridait les buveurs, qui entrevoyaient soudain en mon père un homme pareil à eux – sauf la jambe coupée – et « bien causant, peut-être un peu timbré »... »

« Sur l'estrade, on remue des chaises, on tousse, et nous nous détournons à demi pour voir l'orateur. C'est Dutertre qui, debout au milieu, souple et agité, se prépare à parler, sans papier, les mains vides. Un silence profond s'établit. On entend, comme à la grand-messe, les pleurs aigus d'un mioche qui voudrait bien s'en aller, et, comme à la grand-messe, ça fait rire. Puis :

Monsieur le Ministre,

.....

Il ne parle pas plus de deux minutes ; son discours adroit et brutal, plein de compliments grossiers, de roseries subtiles (dont je n'ai compris que le quart, probablement), est terrible pour le député et gentil pour tout le

reste des humains [...], pour nous-mêmes, ma foi : « fleurs portant des fleurs, drapeau féminin, patriotique et séduisant ». Sous ce coup inattendu, Marie Belhomme perd la tête et se cache les yeux de sa main, Anaïs renouvelle de vains efforts pour rougir, et je ne peux pas m'empêcher d'onduler sur mes reins. La foule nous regarde et nous sourit, et Luce cligne vers moi...⁷²

On retrouve dans un premier temps un cadre similaire, l'école, qui devient le lieu d'un discours politique. C'est également avec une même ironie que sont considérées les manifestations républicaines par le biais de la métaphore religieuse : le discours électoral est assimilé à « la bonne parole » et les auditeurs à des « martyrs », le discours de Dutertre au ministre est comparé à « la grand-messe ». L'enfant constitue, dans chaque cas, l'attrait principal d'une cérémonie qui semble ennuyer les auditeurs. Pourtant, alors que dans *Claudine à l'école* la présence des trois jeunes filles n'est motivée que par des raisons purement esthétiques, comme le montre l'accumulation de poncifs dans le discours de Dutertre (« fleurs portant des fleurs, drapeau féminin, patriotique et séduisant »), la présence de l'enfant dans « Propagande » acquiert un tout autre statut. La narratrice y est en effet présentée, par le biais de la métaphore du cirque, comme assistant le père, dépositaire et faire-valoir du discours qu'il souhaite transmettre à la population. Alors que le premier volume des *Claudine* faisait de l'épisode du discours l'occasion de mettre en scène une situation quelque peu grivoise dans l'attrait que manifeste le délégué cantonal pour les jeunes filles et d'égratigner au passage l'école de la Troisième République, *La Maison de Claudine*, par la réécriture qu'elle présente de l'épisode du discours, lui donne une toute autre portée en lui donnant du sens. La connotation grivoise en est tout d'abord ôtée, puisqu'il n'est plus question de séduction mais de « courtoisie rurale ». La présence de l'enfant n'est plus simplement décorative, dans la mesure où la manière dont elle focalise l'attention permet au Capitaine d'apparaître aux électeurs potentiels en tant que père, chef de famille et donc de donner davantage de portée à son discours. Colette, dans *La Maison de Claudine*, se réapproprie le personnage en ce qu'elle réécrit une partie de son histoire à la lumière d'informations biographiques remontant aux sources du passé familial,⁷³ dimension absente du cycle. Jusqu'ici, Claudine était un type, au sens où elle pouvait constituer la voix de nombreuses jeunes filles, comme le montre la prolifération de doubles, comédiennes ou non, qui se

72 *CE.*, Pl.I, p.204

73 On peut ainsi remarquer que le père de Colette a été candidat malheureux à la députation face au docteur Merlu, qu'on peut rapprocher de Dutertre. La romancière, si elle relègue l'adversaire du Capitaine au rang de personnage pervers de *Claudine à l'école*, réserve la description de la campagne du vaincu à *La Maison de Claudine*, en lui conférant, même si l'humour est présent, une profondeur absente du cycle originel. C'est donc paradoxalement le perdant de l'élection qui présente un intérêt littéraire.

manifeste lors du succès des romans. A partir de *La Maison de Claudine*, le personnage n'est plus un simple masque derrière lequel l'auteur peut se dissimuler, « donner le change », comme l'affirme justement Sido dans la nouvelle « Ma mère et la maladie », mais une véritable voix de l'auteur, un signal signifiant au lecteur le retour à l'écrit biographique. Paradoxalement, c'est au moment où Colette semble avoir pris le plus de distance avec le personnage qu'elle choisit de reprendre son nom pour écrire un récit autobiographique moins caricatural et plus introspectif.

Pourtant, cette réappropriation du personnage est également l'occasion d'en critiquer la genèse et l'utilisation qui en a été faite jusqu'alors. D'abord parce que, si l'œuvre s'appelle *La Maison de Claudine*, la narratrice qui s'y exprime est bien Gabrielle, ou Minet-Chéri pour Sido. Ensuite dans la mesure où si, comme nous l'avons vu plus haut, la franchise et l'effronterie de Claudine sont définitivement du côté de l'enfance, une certaine forme de perversité et de vice présente chez le personnage est ici reprise et explique l'exclusion définitive de la narratrice de la maison natale. Claudine ne peut s'empêcher de poser, d'« onduler sur [ses] reins » et semble déjà très informée sur bon nombre de sujets plus ou moins lestes, ce qui a permis à plusieurs critiques contemporains de remettre en cause la cohérence du personnage, qui mêle franchise enfantine et goût du vice déjà presque adulte. Ces attitudes sont reprises dans *La Maison de Claudine*, et viennent expliquer en partie la désertion irréversible du domicile familial, comme le montre la nouvelle « L'ami » :

- [...] Tu sais très bien comment on vit quand on est marié.

- Non, pas très bien. Mais je sais comment nous vivons depuis un mois et demi.

- Qui donc, « nous » ?

- Vous, mon frère et moi. Vous êtes bien ici ? Etiez-vous heureux ? Vous nous aimez ?

Il leva ses yeux noirs vers le toit d'ardoises brodé de jaune, vers la glycine en sa seconde floraison, les arrêta un moment sur moi et répondit comme à lui-même :

- Mais oui...

- Après, quand vous serez marié, vous ne pourrez plus, sans doute, revenir ici, passer les vacances ? Vous ne pourrez plus jamais vous promener à côté de mon frère, en tenant mes deux nattes par le bout, comme des rênes ?

Je tremblais de tout mon corps, mais je ne le quittais pas des yeux. Quelque chose changea dans son visage. Il regarda tout autour de lui, puis il parut mesurer, de la tête aux pieds, la fillette qui s'appuyait à

un arbre et qui levait la tête en lui parlant, parce qu'elle n'avait pas encore assez grandi. Je me souviens qu'il ébaucha une sorte de sourire contraint, puis il haussa les épaules, répondit assez sottement :

– Dame, non, ça va de soi...

Il s'éloigna vers la maison sans ajouter un mot et je mêlai pour la première fois au grand regret enfantin de perdre bientôt Maurice, un petit chagrin victorieux de femme.⁷⁴

La fillette qu'est encore la narratrice semble poser avec candeur des questions qui renvoient l'ami du frère venu en vacances, Maurice, à sa future condition d'homme marié qui lui fermera à tout jamais les portes de la maison familiale. Il existe ainsi un apparent décalage entre le point de vue du jeune homme, qui voit dans le pronom personnel « nous » le duo amoureux, alors que l'enfant y voit un trio fraternel constitué d'elle-même, de son frère et de Maurice. Pourtant, cette candeur, sincère de prime abord, devient mise en scène par la suite, dans la mesure où c'est la première fois que la narratrice ressent ce qui pourrait s'apparenter au sentiment amoureux, comme le montre l'opposition du « grand regret enfantin de perdre bientôt Maurice » au « petit chagrin victorieux de femme ». Les sentiments deviennent avec l'arrivée de l'âge adulte plus nuancés, comme le montre l'opposition des adjectifs « grand » et « petit ». De la même manière, le nom « regret » s'oppose au nom « chagrin ». Alors que le « regret » exprime la tristesse face à une perte que ni l'enfant, ni le jeune homme ne peuvent empêcher, le « chagrin » introduit à cette tristesse l'amertume de la femme délaissée. L'oxymore « chagrin victorieux » permet de signaler discrètement que la narratrice perd elle-même, dans cet épisode, sa candeur d'enfant, puisqu'elle mêle à la tristesse le plaisir d'avoir su piquer l'homme au vif et marquer son esprit, de la même manière que Claudine marque ses auditeurs par son sans-gêne apparent et son peu de souci des convenances. La fermeture du paradis familial qui attend Maurice est donc, par extension, celle qui attend également la narratrice. Alors que le retour, dans *La Retraite sentimentale*, était possible, l'âge, le temps et l'expérience ont permis de comprendre qu'il n'est plus possible ailleurs que dans l'écriture. La réapparition de Claudine dans l'œuvre est alors bien problématique, et il convient de s'interroger sur la portée de cette irruption, qui pourrait être une mise à distance définitive tout aussi bien qu'une réintégration à l'ensemble.

74 MC., Pl.II, p.1037-1038

II-2. Inscrire les *Claudine* dans l'œuvre

a- Une mise à distance définitive des *Claudine* ?

On peut alors imaginer que *La Maison de Claudine* est une manière de se réapproprier le nom de Claudine en mettant à distance tout ce qui le caractérisait jusqu'alors. Cela passe évidemment par l'irruption de la figure de la mère, qui empêche l'identification de l'auteur à Claudine, dans la mesure où tout ce qui faisait de Claudine une originale aux yeux de ses pairs venait de l'absence de mère. Ainsi, sa présence dans l'école communale vient de l'indifférence totale de son père pour l'éducation de sa fille, de même que son goût pour le vagabondage :

Moi, je me trouve dans ce milieu étrange parce que je ne veux pas quitter Montigny ; si j'avais une maman, je sais bien qu'elle ne me laisserait pas vingt-quatre heures ici, mais papa, lui, ne voit rien, ne s'occupe pas de moi, tout à ses travaux, et ne s'imagine pas que je pourrais être plus convenablement élevée dans un couvent ou dans un lycée quelconque.

Pas de danger que je lui ouvre les yeux ! ⁷⁵

Colette au contraire, dans *La Maison de Claudine*, démontre que le fondement même de sa voix d'écrivain vient de la figure maternelle, ce que nous développerons plus tard. Si, selon l'auteur, les *Claudine* révèlent "l'insouciance de nuire", *La Maison de Claudine* apparaît comme une prise de conscience de cette insouciance et comme une tentative de rachat. Claudine, consciente des dangers potentiels que représentent les bois de Montigny, se livre sans limites à ces risques, qui restent pour elle une simple effronterie. Dans *La Maison de Claudine*, ces dangers restent présents et assumés, mais teintés d'une forme de culpabilité qui n'avait pas lieu d'être dans le cycle originel, au sein duquel la première réelle ouverture à la pensée d'autrui aura lieu dans *La Retraite sentimentale*, lors de la confrontation entre l'héroïne et Annie. L'effronterie qui consiste à affronter dans l'insouciance les dangers de l'extérieur est désormais perçue comme le premier pas vers la perte irrémédiable du lien qui attache la narratrice à la maison natale :

Une petite gravure ancienne, dans l'ombre du corridor, m'intéressa soudain. Elle représentait une chaise de poste, attelée à deux chevaux étranges à cous de chimères. Devant la portière béante, un jeune homme habillé de taffetas portait d'un seul bras, avec la plus grande facilité, une jeune fille renversée dont la petite bouche ouverte en O, les jupes en corolle chiffonnée autour de deux jambes aimables, s'efforçaient

75 CE., Pl.I, p.10

d'exprimer l'épouvante. "*L'Enlèvement!*" Ma songerie, innocente, caressa le mot et l'image...

[...]

Le songe seul peut, emportant d'un coup d'aile une petite fille par-delà son enfance, la déposer, ni surprise, ni révoltée, en pleine adolescence hypocrite et aventureuse. Le songe seul épanouit dans une enfant tendre l'ingrate qu'elle sera demain, la fourbe complice du passant, l'oublieuse qui quittera la maison maternelle sans tourner la tête...

[...]

Au jour levé, je ne reconnus pas ma soupenette ancienne, encombrée maintenant d'échelles et de meubles boiteux, où ma mère en peine m'avait portée, nuitamment, comme une mère chatte déplace en secret le gîte de son petit. Fatiguée, elle dormait, et ne s'éveilla que quand je jetai, aux murs de ma logette oubliée, mon cri perçant :

– Maman viens vite ! Je suis enlevée !⁷⁶

Dans « L'Enlèvement » Sido, prise d'une terreur nocturne à l'idée que sa fille lui soit ravie, l'enlève elle-même pendant son sommeil pour la placer dans la soupenette que l'enfant occupait avant le mariage de sa sœur aînée. L'enfant, rêvant à une gravure présente dans le corridor représentant l'enlèvement d'une jeune fille par un jeune homme, souhaite dans un songe confus l'arrivée de ce ravisseur. Ce passage, même s'il finit par un retour à la normale, et par la découverte que l'auteur de l'enlèvement n'est autre que la mère, marque néanmoins la prise de conscience que le désir de toute adolescente d'être enlevée au foyer maternel est déjà le commencement de la perte du lien avec ce foyer. Le « songe » représenterait ici l'insouciance avec laquelle la jeune fille accepte le ravissement. Le réveil brutal, immédiatement suivi de l'appel à la mère, métaphoriserait la nécessité d'un retour dans le giron maternel, retour qui n'est plus possible que dans l'écriture.

On pourrait néanmoins s'interroger sur ce qui motive ce retour à la maison natale. Les *Claudine* se concevaient en cycle clos : l'héroïne existait par elle-même et pour elle-même, la mort de Renaud et sa retraite annonçant la fin inexorable de l'œuvre. La mort est alors la fin de toute chose, dans une conception de la vie qui se fait au présent (jouir du lieu et de l'instant), qui débouche sur une forme d'aporie, comme le montrent les interrogations sur l'impossible adéquation entre désir et bonheur formulées par Claudine après l'aventure avec Rézi. C'est ce rapport au monde qui est refoulé et mis à distance dans *La Maison de Claudine*. Si l'importance du plaisir sensuel n'est pas remise en cause, il est désormais perçu sous un angle résolument différent: à une logique de l'instant se substitue une logique de transmission:

76 MC., Pl.II, p.983-984

le plaisir n'est possible que s'il permet une réminiscence du passé, qui ouvre elle-même vers l'avenir. Le désir brut qui mène à un plaisir vide de sens dans les *Claudine* est ici rejeté au profit d'une gourmandise sensuelle fondée sur le souvenir, qui ouvre la voie à la nostalgie, fondement de l'œuvre autobiographique revendiquée comme telle de Colette. C'est ce qui est perceptible dans la nouvelle « Ma mère et les bêtes », puisque la « chaîne de chattes » décrite par la narratrice est l'occasion d'une communion sensuelle fondée à la fois sur l'ouïe, le goût, et l'odorat, dans une synesthésie qui dévoile les mystères de la transmission entre les générations:

Je démêlais, heureuse, ces nourrices et ces nourrissons bien léchés qui fleuraient le foin et le lait frais, la fourrure soignée, et je découvrais que Bijou, en trois ans quatre fois mère, qui portait à ses mamelles un chapelet de nouveau-nés, suçait elle-même, avec un bruit maladroit de sa langue trop large et avec un ronron de feu de cheminée, le lait de la vieille Nonuche, inerte d'aise, une patte sur les yeux.

L'oreille penchée, j'écoutais, celui-ci grave, celui-là argentin, le double ronron mystérieux, privilège du félin, rumeur d'usine lointaine, bourdonnement de coléoptère prisonnier, moulin délicat dont le sommeil profond arrête la meule. Je n'étais pas surprise par cette chaîne de chattes s'allaitant l'une l'autre.⁷⁷

Ici, le plaisir auditif provoqué par le ronronnement des chats est possible parce qu'il met en résonance "l'un grave" et "l'autre argentin", formant ainsi une musique qui, au-delà d'un bruit agréable à l'oreille, permet de saisir "le mystérieux privilège du félin", celui d'une cohérence parfaite entre les générations, par lequel il est possible de donner un sens aux plaisirs de toutes formes (ici musicale). On note, dans cette description de l'univers félin, une évolution entre l'entremêlement indistinct de jeunes chats et de mères, et la constitution d'une "chaîne de chattes" ordonnée, où chaque génération allaite la plus jeune. Cela pourrait métaphoriser le passage de l'esprit des *Claudine* à celui de *La Maison de Claudine*. En effet, dans les *Claudine*, nulle trace d'une quelconque transmission entre générations: le père de Claudine ne partage pas son savoir avec sa fille, ou ne sait pas le partager, la tante Cœur, qui pourrait apparaître comme un substitut maternel, échoue dans ce rôle. Les institutrices ne sont jamais perçues comme des personnes exemplaires censées transmettre un savoir. Toutes les générations sont donc mises sur le même plan et se côtoient plus qu'elles ne forment une chaîne hiérarchisée. *La Maison de Claudine* met définitivement à distance cet aplanissement des relations intergénérationnelles. Si ce dernier est perceptible dans l'entremêlement initial

77 MC., Pl.II, p.999-1000

des chats, la chaîne est vite dégagée par la main de l'auteur qui vient "démêler" les chatons des chattes. On peut voir dans cette intervention la prise de recul nécessaire qui permet à l'auteur de percevoir à quel point la transmission d'une génération à l'autre est fondamentale.

Comme elle peut retrouver l'ordre qui régit l'univers des chats, Colette peut remettre en perspective la matière biographique dont elle a usé jusqu'alors pour la réintégrer à un ordre du monde dont le centre de gravité est la maison de Saint-Sauveur et ce qui s'y passe. Les descriptions semblent ainsi prendre le dessus sur la narration, alors que le maillage de celle-ci formait la clé de voûte des *Claudine*, Willy insistant particulièrement sur l'importance de l'intrigue et déplorant, au fur et à mesure que Colette prenait ses distances, notamment pour *Claudine s'en va*, le relâchement progressif de la trame narrative. La facture de *La Maison de Claudine* est différente de celle des œuvres du cycle: alors que les *Claudine* constituaient un ensemble clos, composé de tomes respectant une chronologie assez stricte, *La Maison de Claudine* se présente comme une série de nouvelles qu'on ne peut situer précisément dans le temps, et pour lesquelles on constate que la seule donnée temporelle qui les régit est ce qui se passe avant la mort de Sido et ce qui se passe après. La relecture des *Claudine* à la lumière de cette dernière œuvre permet d'en éclairer les artifices et probablement de pointer ce que le cycle comportait de facilités commerciales. Une vie ne peut, sur le mode du journal, s'écrire d'une manière aussi précise et distanciée à la fois sans que cette narration comporte une part de mise en scène. Éclater le souvenir pour n'en garder que les grandes lignes chronologiques, autour desquelles se greffent une multitude de détails est le meilleur moyen de recréer une écriture biographique plus authentique. Ce n'est plus la réalité des faits mais celle des sensations qui prime. La précision de l'écriture vient remplacer celle de l'intrigue. C'est pourquoi dans l'exemple qui précède, l'important n'est pas de situer les chats au cœur d'une intrigue, mais bien de montrer l'importance d'une posture précise à un moment donné, d'où l'impression d'une écriture fragmentaire. Le chat qui était, nous l'avons déjà vu, un personnage marginal dans les *Claudine*, mais qu'il fallait percevoir comme une création de Colette seule, passe au premier plan dans une nouvelle particulière sans être pour autant le centre de gravité de toute l'œuvre. C'est sûrement pour cette raison en partie que les récits de *La Maison de Claudine* ont d'abord été distillés peu à peu dans *Le Matin* avant d'être publiés en recueil: l'expression la plus authentique possible du souvenir ne se fait pas sans difficultés, par opposition aux *Claudine* qui "faisaient l'enfant et la follette sans discrétion"⁷⁸. En ce sens, on pourrait dire que ce qui est mis à distance, ce ne sont pas les *Claudine* dans leur totalité, mais uniquement ce qu'elles ont représenté jusqu'alors pour le grand public : ce qui était perçu dans

78 MA., Pl.III, p.1024

les grandes lignes comme les aventures érotiques d'une héroïne effrontée est clairement rejeté pour approfondir des pistes d'écriture peu ou mal exploitées dans les œuvres de jeunesse. Ainsi, dans la nouvelle « La noce », le mariage est perçu comme la mort du souffle créateur, happé par une puissance mortifère, alors qu'il était, dans *Claudine à l'école*, vu comme une échappatoire qui permettrait à l'héroïne de combler son rêve d'absolu :

L'aile d'un phalène grésille sur la flamme de la lampe et l'éteint presque. Accoudée à la fenêtre basse, je respire l'odeur humaine, aggravée de fleur morte et de pétrole, qui offense le jardin. Tout à l'heure, les jeunes mariés vont venir ici. Je n'y avais pas pensé. Ils plongeront dans cette plume profonde. On fermera sur eux les contrevents massifs, la porte, toutes les issues de ce petit tombeau étouffant. Il y aura entre eux cette lutte obscure sur laquelle la candeur hardie de ma mère et la vie des bêtes m'ont appris trop et trop peu... Et puis ?... J'ai peur de cette chambre, de ce lit auquel je n'avais pas pensé.⁷⁹

Le champ lexical de la mort tisse ce passage, où le mariage est vu davantage comme un « tombeau » que comme un élan positif vers un avenir heureux. La nature, vue comme un refuge dans de nombreuses œuvres de Colette, en est elle-même offensée, puisque les fleurs sont « mortes », et que « l'odeur humaine [...] offense le jardin ». Alors que de nombreux critiques ont vu, dans *Claudine à l'école*, une roserie et une grivoiserie impensables pour une jeune fille de cet âge, *La Maison de Claudine* met en scène une adolescente protégée par sa cellule familiale, pour laquelle la sexualité est avant tout celle des animaux. Non envisagée jusqu'alors dans une relation de couple, elle conduit nécessairement à son anéantissement. Au contraire, la sexualité est pour Claudine la condition de l'épanouissement du couple, puisque la vieillesse de Renaud, dont il est question dans *La Retraite sentimentale*, signifie implicitement son impuissance, dont la mort est la conséquence dans le roman. *La Maison de Claudine* représenterait alors la dénégation de la manne d'inspiration employée dans les œuvres de jeunesse. La tentation autobiographique est ici assumée, et l'écrit autobiographique se construirait en opposition avec les points qui ont été développés dans les premiers romans à la première personne. Pourtant, cette opposition est toute relative, puisque la piste selon laquelle le désir tel qu'il est présent dans la vie de couple constitue la mort à petit feu du personnage, qui se consume et qui a « cessé d'être digne » de la maison natale dès lors qu'il se marie est déjà présente dans les premiers écrits :

Toute ma famille végétale m'appelle. Mon ancêtre le vieux noyer vieillit à m'attendre. Sous la clématite, il pleuvra des étoiles bientôt...

79 MC., Pl.II, p.1012

Mais je ne puis, je ne puis ! Que ferait Rézi sans moi ? Je ne veux pas laisser Renaud près d'elle ; mon pauvre grand est si aimeur, et elle si... aimable !

Emmener Renaud ? Rézi toute seule, Rézi dans un Paris d'été, sec et brûlant, seule avec sa fantaisie et son goût de l'intrigue... Elle me trompera.

Mon Dieu ! Est-il vrai que, d'heure en heure, de baisers en bouderies, quatre mois ont déjà passé ? Je n'ai rien fait durant ce temps, rien fait qu'attendre. J'attends, en la quittant, le jour qui me la rend ; j'attends, quand je suis auprès d'elle, que le plaisir, lent ou bref à venir, me la livre plus belle et plus sincère. J'attends, quand Renaud est avec nous, qu'il s'en aille, et j'attends le départ de Rézi, pour causer un peu sans amertume, sans jalousie, avec mon Renaud que, depuis Rézi, il me semble aimer plus encore.⁸⁰

La relation triangulaire unissant Claudine, Renaud et Rézi rend impossible le retour au pays natal, puisque le désir éprouvé pour l'une, la tendresse pour l'autre et surtout la peur d'être trompée motivent le refus d'entendre l'appel de la « famille végétale ». Le retour final, suite à la tromperie effective, est un échec, puisque Claudine, si elle vient chercher la protection des bois de son enfance, finit par céder à l'appel de Renaud et par retourner à Paris. En se mariant, l'héroïne a perdu ce que Colette appelle dans *La Maison de Claudine* « la magie » des lieux, qu'elle ne peut se réapproprier que bien plus tard, dans *La Retraite Sentimentale*, qui annonce à bien des égards l'œuvre autobiographique ultérieure.

b- Une recréation du cycle

Ainsi l'œuvre de jeunesse, même si elle est mise à distance, a existé et impose encore sa marque sur les écrits de l'auteur. En ce sens, l'utilisation du nom « Claudine » dans *La Maison de Claudine* pose problème. Au moment où Colette semble être parvenue à se détacher du masque de Claudine que de nombreux lecteurs n'ont cessé de lui apposer jusqu'au succès de *Chéri*, elle choisit précisément de remettre en jeu ce procédé d'identification en intitulant une œuvre biographique *La Maison de Claudine*. La mise à distance des procédés d'écriture employés dans les œuvres écrites sous la coupe de Willy n'est donc pas le simple fruit d'une volonté réductrice de couper les ponts avec une œuvre de jeunesse mal assumée, mais bien une manière de broder des variations différentes sur des thèmes déjà abordés, de manière à recréer le cycle en l'éclairant d'une maturité nouvelle d'auteur qui a acquis son

80 *CM.*, Pl.I, p.501

indépendance intellectuelle, artistique et sociale, dimension sur laquelle nous reviendrons. En effet, après *Chéri*, Colette a acquis le statut d'un écrivain reconnu par ses pairs. Pourquoi donc rappeler l'époque révolue des *Claudine* en employant le titre *La Maison de Claudine* ? Pour cette femme d'affaires initiée à l'école de Willy, la piste selon laquelle l'utilisation de ce nom permet d'assurer un succès commercial est bien sûr envisageable. Néanmoins, il semble peu probable que Colette, écrivain désormais reconnu, ait compté sur ce seul nom pour espérer le succès d'un livre. Il faudrait donc voir dans cette œuvre, non une manière de renouer avec le passé des écrits de jeunesse, mais une recreation du cycle à la lumière des événements qui ont parsemé la vie de l'auteur depuis sa rupture avec Willy. En effet, de nombreux épisodes de *La Maison de Claudine* apparaissent comme la remise en perspective de certains épisodes des *Claudine* éclairés par la prise de conscience du temps qui passe, et l'approfondissement d'une mélancolie présente uniquement à l'état de germe dans les premiers *Claudine*. En témoigne tout d'abord la place accordée à l'amour. Dans *Claudine à l'école*, le thème de l'amour est développé en brochant sur le motif du rêve de toute jeune fille de campagne d'être enlevée par un Parisien qui saura lui ouvrir les portes d'un monde qu'elle n'a fait qu'imaginer jusqu'alors. C'est ce qui est arrivé à Colette, et qui arrive indirectement à Claudine, déjà à Paris lorsqu'elle rencontre Renaud. Cependant, cet amour mène nécessairement à une déception, qu'il faut dépasser par une solitude bénéfique et le retour au pays natal, qui permet de rétablir le lien entre l'être et le monde qui l'entoure :

Ai-je atteint la fin de mes peines ? Sentirai-je ici se mourir l'écho du coup brutal ? Dans cette vallée, étroite comme un berceau, j'ai couché, pendant seize ans, tous mes rêves d'enfant solitaire... Il me semble les voir dormir encore, voilés d'un brouillard couleur de lait, qui oscille et coule comme une onde...

Le claquement d'un volet rabattu me chasse du tas de pierres où je songeais, dans le vent qui me fait la bouche toute froide... Ce n'est pas aux gens de Montigny que j'ai affaire. Je veux descendre, passer ce lit de brume, remonter le chemin de sable jaune, jusqu'aux bois, effleurés à leur cime d'un rose brûlant... Allons ! Je marche, je marche, anxieuse et pressée, les yeux bas au long de la haie, comme si j'y cherchais l'herbe qui guérit...⁸¹

Claudine, trompée par Renaud et Rézi, se réfugie à Montigny, plus précisément dans les grands bois, loin de toute présence humaine, à la recherche des origines, métaphorisées par la vallée semblable à un berceau, et qui ne peuvent plus être que fantasmées, puisque « voilé[es]

81 *CM.*, Pl.I, p.517

de brouillard ». Même si « l'herbe qui guérit » est l'objet d'une impossible quête, la solitude et le retour au pays natal permettent par la suite la réconciliation et la réintégration du foyer conjugal parisien qui ne sera au final qu'une étape vers une nouvelle retraite, cette fois définitive. L'impossibilité de retrouver le souvenir d'enfance permet de prendre conscience de l'impossibilité de vivre un amour romanesque.

C'est l'autre penchant du motif, évidemment autobiographique, de la rencontre avec un Parisien venant bouleverser une existence qui est abordé dans *La Maison de Claudine*, dans l'épisode de « La petite Bouilloux ». Ce personnage est remarquable par la multiplicité des références qu'il met en jeu : tout d'abord, Nana Bouilloux représente l'exemple même des camarades de classe de Claudine dans *Claudine à l'école*, fille d'ouvriers, vouée à devenir ouvrière à son tour et peu concernée par les études. On peut aussi l'apparenter à Claire, sœur de lait de Claudine, qui ne cesse de rêver à l'amour romanesque. Elle peut également être rapprochée de Claudine elle-même, dans la mesure où elle se distingue par une certaine forme de supériorité des autres jeunes filles du village. Elle partage le bovarysme de l'Emma de Flaubert, et peut enfin, dotée du prénom « Nana », apparaître comme un pendant à la « Nana » de Zola, dont la puissance sensuelle exercée sur les hommes serait restée inemployée :

Après la valse, les Parisiens s'en allèrent, et Nana Bouilloux s'assit à la buvette en s'éventant. [...]

Et puis, il n'arriva plus rien à la petite Bouilloux. Les Parisiens ne revinrent pas, ni ceux-là, ni d'autres. [...] Elle attendait, simplement. Elle attendait touchée d'une foi orgueilleuse, consciente de ce que lui devait un hasard qui l'avait trop bien armée. Elle attendait... ce Parisien en serge blanche ? Non. L'étranger. Le ravisseur.

[...]

Mais comme l'automobile qui m'emmenait montait lentement – pas assez lentement, jamais assez lentement – une rue où je n'ai plus de raison de m'arrêter, une passante se rangea pour éviter la roue. [...] De grands yeux vindicatifs, une bouche serrée qui devait se taire longuement, la joue et la tempe jaunies de celles qui travaillent à la lampe ; une femme de quarante-cinq ans... Mais non, mais non ; une femme de trente-huit ans, une femme de mon âge, exactement mon âge, je n'en pouvais pas douter... Dès que la voiture lui laissa le passage, la « petite Bouilloux » descendit la rue, droite, indifférente, après qu'un coup d'œil, âpre et anxieux, lui eut révélé que la voiture s'en allait, vide du ravisseur attendu.⁸²

82 MC., Pl.II, p.1027-1028

Dans cette nouvelle, l'auteur met en évidence le danger du figement. Mettant en scène une jeune fille qui aurait pu être une camarade de Claudine et se livrer avec elle aux rêves d'amour d'écolière, elle montre le danger qu'il y a à se figer dans ce rêve à la lumière de ce qui arrive par la suite : de manière lapidaire, à la manière dont Flaubert écrivait à la fin de *Madame Bovary* qu'« on ne trouva rien » dans le corps de Charles, Colette écrit qu'« il n'arriva plus rien à la petite Bouilloux » qui, usée par le travail et prématurément flétrie, continue d'espérer « le ravisseur ». L'auteur montre la vanité que représente le figement dans la jeunesse, et interroge les motifs abordés dans les *Claudine* à la lumière du vécu de femme mariée. La solitude, qui était perçue par Claudine comme une nécessité impérieuse pour aller au-delà des compromis nécessaires à la vie de couple, est désormais redoutée, car elle signifie la fin de toute sensualité, de toute ouverture au monde, et par là de tout processus de création. Quand la narratrice croise la petite Bouilloux bien des années après leur rencontre à l'école, elle précise qu'elle est coiffée « les cheveux en casque, à la mode d'autrefois », ce qui signale un refus d'évoluer créant un écart grandissant entre l'enveloppe physique, vieillissante et l'esprit, toujours romanesque. En vieillissant figée dans ses espérances, Nana Bouilloux devient une figure fantomatique qui n'est plus digne que de pitié. En montrant ainsi ce que peuvent devenir les jeunes filles qui constituaient probablement le modèle des camarades de classe de Claudine, l'auteur remet en jeu son œuvre et prouve que l'immobilité de la retraite, prônée dans *La Retraite Sentimentale*, ne doit en aucun cas être confondue avec un figement, car elle continue à se nourrir des mouvements perpétuels de la nature environnante. En montrant une évolution possible des camarades de classe potentielles de Claudine, l'auteur met la matière du cycle à l'épreuve du temps. Accepter cette épreuve, c'est sans cesse renouveler le processus de création par un lien vivant entre passé et présent. Il ne s'agit pas de faire revivre le passé (ici celui des *Claudine*), mais bien de mettre en regard l'impression brute du moment présent et la trace qu'elle a laissée après plusieurs années d'expériences diverses.

La recreation du cycle se joue par conséquent dans la manière dont l'auteur interroge sans cesse son parcours humain et artistique. En ce sens, *La Maison de Claudine* constitue peut-être le lien qui manquait encore entre des récits d'inspiration autobiographique, dans lesquelles l'héroïne n'était ni tout à fait l'auteur, ni tout à fait personnage de pure fiction, et des œuvres autobiographiques assumées comme telles. Intituler un livre dans lequel les personnages ne sont plus dissimulés sous des masques *La Maison de Claudine* signifie à la fois que le temps de l'authenticité est venu, sans pour autant que celui de la fiction soit totalement révolu. C'est ce que montre l'épisode « Le Sauvage », dans lequel Colette relate une partie de son histoire familiale, le premier mariage de sa mère, dont elle n'a pu avoir

qu'une connaissance indirecte. De la même manière que les *Claudine* constituaient une variation librement inspirée de la vie de leur auteur, « Le Sauvage » constitue une variation sur les origines de celle-ci :

Elle quitta donc la chaude maison belge, la cuisine-de-cave qui sentait le gaz, le pain chaud et le café ; elle quitta le piano, le violon, le grand Salvator Rosa légué par son père, le pot à tabac et les fines pipes de terre à long tuyau, les grilles à coke, les livres ouverts et les journaux froissés, pour entrer, jeune mariée, dans la maison à perron que le dur hiver des pays forestiers entourait.

Elle y trouva un inattendu salon blanc et or au rez-de-chaussée, mais un premier étage à peine crépi, abandonné comme un grenier.⁸³

La description de la maison d'enfance quittée par Sido fait écho à celle de la maison quittée par Claudine :

L'horreur physique de voir déplacer les meubles et emballer mes petites habitudes me rendit frileuse et mauvaise comme un chat sous la pluie. D'assister au départ de mon petit bureau d'acajou taché d'encre, de mon étroit lit-bateau en noyer et du vieux buffet normand qui sert d'armoire à linge, je faillis avoir une crise de nerfs.⁸⁴

Les procédés d'écriture, tels que l'accumulation de détails descriptifs revoyant à des objets chers et familiers (les livres, le bureau, le lit), sont assez similaires d'une œuvre à l'autre. La différence essentielle réside dans l'utilisation de la troisième personne dans « Le Sauvage », puisque ce n'est pas son histoire mais celle de Sido que l'auteur narre. Ainsi Colette, dans la recreation du cycle que peut constituer *La Maison de Claudine*, ne transforme pas le roman en œuvre autobiographique, mais traite la matière biographique de façon romanesque. Cela souligne la nécessité pour l'auteur de passer par la création pour dire le souvenir : en ce sens, le choix d'un moment fondateur des origines de l'auteur, mais qui lui est aussi étranger, comme fondement de l'écrit autobiographique, donne un souffle nouveau à l'écriture.

Alors que l'utilisation de la matière biographique, viciée à l'origine par l'intervention de Willy, a jusqu'alors posé problème dans l'œuvre de Colette, le récit romancé du mariage de sa mère permet à l'écrivain de réconcilier inspiration romanesque et données biographiques. Un nouveau cycle biographique est donc possible, dès *La Maison de Claudine*, cycle marqué par l'acceptation du travail d'écriture nécessaire à la mise en forme du souvenir. A partir de là, chaque page est en partie fiction, et *La Maison de Claudine* signerait l'acceptation de cette part nécessaire de fiction, alors que les œuvres de jeunesse démontraient à quel point le

83 *MC.*, Pl.II, p.972

84 *CP.*, Pl.I, p.226

mélange de données biographiques et de fiction était mal assumé par l'auteur, comme le montre la démultiplication des doubles de l'héroïne, et par extension de Colette, au théâtre notamment sous les traits de Polaire. Ici, l'écrivain recrée le roman des origines qui n'est que très brièvement évoqué dans les œuvres de jeunesse, puisque la cellule familiale se réduit au père, dont on ne sait presque rien, sinon qu'il est scientifique. Le « Sauvage » peut rappeler par cette sauvagerie la relative misanthropie du père de Claudine. La manière dont il enferme Sido peut également être perçue comme la réminiscence de certains personnages de contes de fées, tel l'ogre ou encore Barbe Bleue, enfermant puis tuant ses épouses. La maison de Saint-Sauveur a alors, à bien des égards, des allures de château enchanté :

Une petite gravure ancienne, dans l'ombre du corridor, m'intéressa soudain. Elle représentait une chaise de poste, attelée de deux chevaux étranges à cous de chimères. Devant la portière béante, un jeune homme habillé de taffetas portait, d'un seul bras, avec la plus grande facilité, une jeune fille renversée dont la petite bouche ouverte en O, les jupes en corolle chiffonnée autour de deux jambes aimables, s'efforçaient d'exprimer l'épouvante. « L'Enlèvement ! ». Ma songerie, innocente, caressa le mot et l'image...

Une nuit de vent, pendant que battaient les portillons mal attachés de la basse-cour, que ronflait au-dessus de moi le grenier, balayé d'ouest en est par les rafales qui, courant sous les bords des ardoises mal jointes, jouaient des airs cristallins d'harmonica, je dormais, bien rompue par un jeudi passé à gauler les châtaignes et fêter le cidre nouveau. Rêvai-je que ma porte grinçait ? Tant de gonds, tant de girouettes gémissaient alentour... ⁸⁵

La nouvelle « L'Enlèvement », dans laquelle Sido explique sa peur de voir sa fille enlevée, redouble son propre enlèvement initial, reproduit par la gravure du corridor. Celle-ci semble se manifester par sa mauvaise qualité, comme le montrent à la fois l'antithèse entre l'adjectif « aimables » qualifiant les jambes, et le nom « épouvante », et le verbe « s'efforçaient » pour montrer que le tableau ne parvient pas à susciter l'émotion souhaitée. Cependant, vue par le prisme de l'angoisse maternelle, la gravure revêt un caractère d'étrangeté, puisque les chevaux ont des « cous de chimères », l'étrangeté du tableau contaminant l'espace même de la demeure, dont toutes les parties semblent douées de vie, comme le montre la personnification des portillons qui « ronflaient » et des rafales qui, sous les ardoises, « jouaient des airs cristallins d'harmonica ». Cependant, ce qui pourrait s'apparenter à ce que Marthe Robert

85 MC., Pl.I, p.983-984

appelle le récit de l' « enfant trouvé »⁸⁶ n'en prend pas la voie : bien loin de chercher son histoire dans la chimère, Colette apparaît au contraire lucide sur l'impossibilité de faire revivre le passé ailleurs que dans l'espace de l'écriture, puisqu'elle affirmait déjà dans « Où sont les enfants ? » à propos de la maison et du jardin que « la magie les a quittés ». *La Maison de Claudine* vient donc cristalliser la nostalgie lucide de l'auteur, et mettre en relief la nécessité d'accepter la fin de toute chose pour perpétuer le processus de création. L'acceptation du passé se fait aussi acceptation du passé artistique, et il apparaît en ce sens clair que la mise à distance, puis la recréation des *Claudine* a avant tout permis de réintégrer les récits de jeunesse à l'architecture générale de l'œuvre au sens large.

c- Mettre à distance les *Claudine* pour mieux les réintégrer à l'œuvre

La Maison de Claudine entretient un lien ambigu avec les romans du cycle originel. En effet, les *Claudine* occupent une place à part dans l'œuvre de Colette. Ce ne sont pas les seuls récits à avoir été écrits en collaboration avec Willy. Les aventures de Minne l'ont aussi été, mais ne semblent pas avoir marqué aussi durablement l'écrivain. Ainsi, c'est bien la genèse des *Claudine* qui est au cœur de *Mes Apprentissages*, où Colette égratigne sans concessions son premier mari. Étrangement, c'est le cycle des *Minne*, soit l'œuvre la plus en retrait, que l'auteur va dans un premier temps modifier, puisqu'elle réunit, avec l'accord de Willy, les deux œuvres sous le nom *L'Ingénue libertine*, comme cela est signalé en avertissement :

D'un commun accord, les auteurs de Minne et des Égarements de Minne ont jugé nécessaire un remaniement de ces deux volumes. Cette refonte en un tome ayant été remise aux soins de Mme Colette Willy, les deux collaborateurs ont jugé qu'elle seule devait la signer.*

WILLY

*Il va de soi qu'assumant seule la responsabilité de cette publication, j'ai, par un élémentaire scrupule d'honnêteté littéraire, compris au nombre des « remaniements » la suppression de ce qui constituait la part de collaboration du précédent signataire.

COLETTE WILLY⁸⁷

86 « Obligé d'aller de l'avant sous peine de perdre le bénéfice de ses acquisitions, mais incapable de renoncer au paradis originel que malgré tout il croit encore éternel, il n'échappe au déchirement qu'en se réfugiant dans un monde plus docile à ses vœux, autrement dit en choisissant de rêver », Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, coll. *Tel*, 2001, première publication en 1977, p.46

87 *IL.*, Pl.I, p.670

C'est donc une œuvre, écrite à la troisième personne donc manifestant pour la première fois le désir clair d'échapper à l'autobiographie quand il s'agit d'écrire à quatre mains, qui est en premier lieu sujette à des remaniements. Les *Claudine* ne seront remaniés que beaucoup plus tard, lorsque Colette fera paraître, en 1948, le premier tome de ses œuvres complètes aux éditions du Fleuron. Paul d'Hollander, dans l'appendice critique de l'édition Pléiade de *Claudine à Paris*, précise que « supprimant [dans *Claudine à Paris*] une quarantaine de phrases ou de passages, Colette tient, de toute évidence, à alléger -sans toutefois l'éliminer complètement- la contribution de son collaborateur [...]. L'épuration à laquelle elle s'est livrée permet de cerner les apports de Willy à ce deuxième roman et nous autorise à penser que ses interventions dans le premier furent à ce point nombreuses et diffuses qu'il eût été vain de songer à les faire disparaître. »⁸⁸ Certes, la réédition des *Claudine* est marquée par une mise à l'écart conséquente des apports de Willy, mais leur facture n'a pas été modifiée comme ce fut le cas pour les *Minne*, et les traces de l'intervention extérieure n'ont pas été totalement éliminées, même si largement retranchées. Colette a donc laissé l'œuvre de jeunesse la plus nettement autobiographique porter les inexactitudes et les marques d'une écriture à quatre mains, même si elle en revendique la genèse en signant de son seul nom l'édition du Fleuron. Il ne faudrait donc pas chercher la réappropriation des *Claudine* dans une refonte complète des écrits déjà existants, mais dans un tout autre projet d'écriture. *La Retraite Sentimentale* constitue, de l'aveu de l'auteur, « la suite et la fin » des *Claudine*, ce qui signifie qu'il s'agit de clôturer un cycle d'écriture pour n'y plus revenir comme le montre, nous l'avons déjà évoqué, la mort de Renaud et la retraite finale de Claudine. Cependant, clôturer un cycle signifie implicitement en ouvrir un autre : nourri, pour Colette, de ses expériences du music-hall et du journalisme, celui-ci trouve son point d'orgue avec le mariage avec Henri de Jouvenel en 1912, à la fois un retour au même, c'est-à-dire la condition d'épouse, et une profonde modification, en cette recreation que nous évoquions plus haut.

Se réapproprier au moment où son mariage périclité le nom « Claudine » permet à la fois de marquer la répétition de ce qui s'est déjà produit (l'insatisfaction dans le mariage et la nécessité de chercher la sérénité ailleurs), et un profond changement, nourri d'expériences encore inconnues au moment de l'écriture des premiers romans. Le passé, que représentent les *Claudine*, ne devrait donc pas être refoulé, mais inlassablement repris et dit autrement. La mise à distance apparente de l'œuvre de jeunesse semble être en réalité une reprise et une mise à l'épreuve du temps de cette œuvre. Recreation ne peut en aucun cas signifier oubli. En

88 CP, Notes et variantes, Pl.I, p.1293

témoigne la nouvelle « La fille de mon père ». Lorsque Sido affirme à sa fille « tu ressembles à la fille de mon père », elle fait le lien entre la jeune Gabrielle et un passé désormais révolu :

- Je l'ai bien soignée après, tu sais, la fille de mon père... J'ai appris. Elle est devenue jolie, grande, plus blonde que toi et tu lui ressembles, tu lui ressembles... [...] Elle a seulement vécu ses premières années avec nous, Eugène, Paul, Irma et moi, et avec Jean le grand singe, dans la maison où mon père fabriquait du chocolat.

[...]

La suite de cet entretien manque à ma mémoire. La coupure est aussi brutale que si je fusse à ce moment, devenue sourde. C'est qu'indifférente à la Fille-de-mon-père, je laissai ma mère tirer de l'oubli les morts qu'elle aimait et je restai rêveusement suspendue à un parfum, à une image suscités : l'odeur du chocolat en briques molles, la fleur éclore sous les pattes du chat errant.⁸⁹

La « fille-de-mon-père » apparaît à la fois comme une image paradoxalement fondatrice et marginale de l'architecture familiale et comme un double de l'auteur, et par extension de Claudine (comme c'est le cas pour l'héroïne, seul le père en est connu). Dans son discours, Sido pointe à la fois les similitudes et les différences avec sa propre fille, puisque la « fille-de-mon-père » est « un peu plus blonde » que la narratrice, même si elle lui ressemble. Lorsque Sido affirme, de manière assez énigmatique, « j'ai appris », on peut y voir la manière dont elle a, à travers l'éducation de sa propre fille, recréé l'éducation de l'enfant qui lui avait été confié, en approfondissant le lien créé et en retranchant ce que cette première expérience de l'éducation comportait d'erreurs, notamment la maltraitance qui consistait à blesser volontairement, pour les enlaidir, les doigts de la petite fille. L'évolution du travail d'écrivain de Colette est assez similaire : entrée dans le métier d'écrivain, comme Sido dans celui de mère, par la contrainte, et marquant cette entrée par des maladresses qui expriment, outre sa jeunesse, une certaine forme de frustration par rapport à ce qui lui est demandé, l'auteur reprend, avec la prise de distance due au passage des années, la matière des *Claudine* pour la recréer et en faire quelque chose qui n'y soit ni tout à fait semblable, ni tout à fait étranger, tout en interrogeant sans relâche l'œuvre passée. Au moment où Sido entre dans le cœur du récit, la mémoire de la narratrice lui fait défaut, celle-ci étant « indifférente à la Fille-de-mon-père » et préférant développer un aspect marginal de l'histoire, l'agréable sensation provoquée par « l'odeur du chocolat en briques molles ». On retrouve dans cette évocation de l'enfant rêvant pendant que sa mère raconte ses souvenirs d'enfance deux aspects de l'œuvre de

89 MC., Pl.II., p.1007-1008

Colette : d'abord un certain goût pour le développement des marges de l'intrigue, par le réseau des odeurs, bruits, sensations, puis le regret d'avoir manqué, par distraction, des instants essentiels, doublé d'une lucidité qui permet de comprendre qu'il est vain de vouloir faire revivre le passé, comme le montre le ton péremptoire avec lequel la narratrice affirme ne plus se souvenir de la fin de la conversation, même s'il est nécessaire d'en garder trace par l'écriture. Ainsi, l'emploi du nom de « Claudine » dans le titre de cette œuvre permet de replacer les écrits de jeunesse dans le parcours d'écrivain de l'auteur. Si l'entrée dans le métier s'est faite de manière peu naturelle, l'expérience permise par Willy a nécessairement pesé sur les écrits suivants, ce qui justifie la place fondatrice que les *Claudine*, loin d'être refoulées, doivent prendre dans l'œuvre de Colette. Les déviations initiales doivent être assumées et prises en compte pour permettre à la voix narrative d'aller au plus près d'une expression authentique du souvenir, expression qui reste pour l'heure illusoire, puisque la mémoire, marquée par les erreurs et la distraction du passé, continue à faire défaut. Les écrits d'inspiration biographique peuvent dès lors être perçus comme cherchant à parfaire cette initiation manquée, construisant ainsi le fantasme d'une initiation rêvée, qui passe cette fois-ci par Sido.

Ainsi, s'il est vain de chercher dans *La Maison de Claudine* les ingrédients qui ont fait le succès des *Claudine*, il ne faut pas non plus y voir la réappropriation du nom par la mise à distance définitive de l'œuvre de jeunesse. Cette mise à distance semble en réalité être bien plus la quête d'une cohérence interne et l'occasion de renouveler les motifs autobiographiques en écrivant dans les interstices de l'œuvre déjà publiée. Intituler une succession de récits d'inspiration biographique *La Maison de Claudine* serait alors une manière de réintégrer les premiers romans utilisant ce nom à l'architecture générale de l'œuvre en en comblant les manques. Cela passe d'abord par une expression exacerbée des motifs absents ou presque des *Claudine*, que l'on trouve cependant pour la plupart déjà en germe dans *La Retraite sentimentale*. Ainsi, l'attachement à la terre, que nous avons déjà évoqué comme étant l'un des fondements de la *Retraite*, est mis au premier plan dans *La Maison de Claudine*, parce qu'il mêle à la fois l'ancrage dans le passé, la jouissance exquise du moment présent, et une relative projection dans l'avenir. *La Retraite sentimentale* permettait un retour au pays natal, mais ce retour se faisait égoïste et solitaire. Dans *La Maison de Claudine*, ce plaisir devient fécond, comme le montre l'épisode inaugural du recueil, « Où sont les enfants ? », où la maison est dotée d'une abondance qui n'est jamais apparue dans la maison de Montigny, et encore moins dans les appartements parisiens occupés successivement par Claudine :

La maison était grande, coiffée d'un grenier haut. La pente raide de la rue obligeait les écuries et les remises, les poulaillers, la buanderie, la laiterie, à se blottir en contrebas tout autour d'une cour fermée.

Accoudée au mur du jardin, je pouvais gratter du doigt le toit du poulailler. Le Jardin-du-Haut commandait un Jardin-du-Bas, resserré et chaud, consacré à l'aubergine et au piment, où l'odeur du feuillage de la tomate se mêlait, en juillet, au parfum de l'abricot mûri sur espaliers.

Dans le Jardin-du-Haut, deux sapins jumeaux, un noyer dont l'ombre intolérante tuait les fleurs, des roses, des gazons négligés, une tonnelle disloquée... Une forte grille de clôture, au fond, en bordure de la rue des Vignes, eût dû défendre les deux jardins ; mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire...⁹⁰

Si le Jardin-du-Haut offre, nous l'avons déjà dit, d'importants points de convergence avec le jardin de la maison de Montigny, la présence du Jardin-du-Bas, qui s'y oppose par l'abondance ordonnée de ses cultures, constitue un apport. La verticalité avec laquelle les deux jardins s'organisent place du côté du bas la fécondité et l'espace terrien, espace bien clôturé qui intègre le père en ce que les légumes qui y sont cultivés rappellent ses origines méridionales, et en hauteur l'espace mal domestiqué que l'on retrouvait déjà dans les descriptions de Montigny, puis de Casamène. Cependant, accoudée au mur du jardin, la narratrice pouvait « gratter du doigt le toit du poulailler », ce qui signifie qu'un point de convergence entre les deux espaces est envisageable. En ce sens, le verbe « gratter », relativement surprenant ici, peut à la fois représenter un rapport sensuel très prononcé au lieu et déjà métaphoriser l'écriture. C'est la mère, qui s'impose dans le jardin par le cri "Où sont les enfants?", qui vient assurer, par sa toute-puissance, la cohérence du jardin dans lequel elle insère l'espace paternel déjà décrit dans les *Claudine*. Colette reprend quasiment mot pour mot, en mentionnant « les bras invincibles d'une glycine centenaire », une phrase déjà écrite dans *Claudine en ménage*, où la narratrice évoque les « barreaux de la grille qu'a tordue la glycine puissante » (*CM.*, Pl.I, p. 514). Alors que cette glycine, comme tous les éléments naturels, représentait la mère absente, la « famille végétale » de Claudine, la nature, toujours présente ici, si elle continue de protéger le domaine en lieu et place de murs, agit comme condition nécessaire à l'épanouissement d'une vie familiale au centre duquel est une mère qui n'a plus besoin de substituts. C'est en ce sens que *La Maison de Claudine* apparaît, par delà une mise à distance trop schématique et une continuité qui mérite d'être interrogée, comme une tentative de

90 *MC.*, Pl.II, p.967

réparation des romans autobiographiques viciés qu'étaient les *Claudine*, en remettant la figure de la mère, jusque là absente, au centre de l'œuvre.

II-3. L'irruption de la figure maternelle ou la quête d'une cohérence interne

a- La résolution du cycle

Claudine apparaît, tout au long du cycle, comme une héroïne dans laquelle transparait une fêlure. Celle-ci est sous-entendue dans *Claudine à l'école* puis dans *Claudine à Paris*, dans lesquels la narratrice déplore un manque :

Ce qu'il faut, c'est qu'il soit là tout le temps, que la chère place de son épaule me soit tiède et prête à toutes les heures, et que ses grands bras m'abritent toute en se fermant sur moi... Ma liberté me pèse, mon indépendance m'excède ; ce que je cherche depuis des mois - depuis plus longtemps -, c'était, sans m'en douter, un maître. Les femmes libres ne sont pas des femmes. Il sait tout ce que j'ignore, il méprise un peu tout ce que je sais ; il me dira : « ma petite bête ! » et me caressera les cheveux...⁹¹

Lors de la rencontre, Claudine a du mal à identifier la fêlure qui mine sa relation au sexe opposé, et imagine donc un mariage bâti de toutes pièces, dans lequel elle occuperait la place rassurante de femme soumise à son mari, qui se distinguerait d'elle par le savoir précieux qu'il lui distille. Celui-ci s'oppose à un savoir féminin qui serait futile, comme le montre l'antithèse doublée d'un chiasme dans la phrase « il sait tout ce que j'ignore, il méprise un peu tout ce que je sais ». Une liaison plus filiale que maritale s'instaure, qui redouble certainement la relation de Colette et Willy, qui l'a formée, introduite dans les milieux intellectuels et à qui elle doit beaucoup, quoi qu'elle en dise. Ce glissement du lien amoureux vers le lien filial explique probablement l'impossibilité pour l'héroïne de trouver une satisfaction totale dans le mariage : le mari, Renaud, se révèle en effet dans l'incapacité d'endosser le rôle d'un éducateur, et ne parvient pas à lui signifier des interdits, comme le montre la lettre qui clôture *Claudine en ménage* :

*J'ai désiré Rézi et vous me l'avez donnée comme un bonbon... Il faut m'apprendre qu'il y a des gourmandises nuisibles, et qu'à tout prendre on doit se méfier des mauvaises marques.*⁹²

La comparaison de Rézi à un bonbon confirme l'infantilisation dont Claudine fait volontairement l'objet, et l'incapacité du mari à se faire éducateur. Prévenir l'enfant du danger qui le guette est le rôle de la mère, ce que Colette expose dans ses œuvres autobiographiques ultérieures. Le décalage du rôle de mari à celui de parent, que l'époux ne peut assurer,

91 CP., Pl.I, p.364

92 CM., Pl.I, p.524

explique l'échec partiel de la relation. L'irruption, dans *La Maison de Claudine*, de la figure maternelle, vient réparer le manque des œuvres du cycle, et redonner à une mère originellement absente le rôle d'éducatrice. Ainsi, lorsque dans l'extrait précédemment cité de *Claudine à Paris*, Claudine affirme « ce que je cherche depuis des mois – depuis plus longtemps - [...] c'était un maître », la rectification du complément de temps « depuis des mois » en « depuis plus longtemps » montre qu'il ne s'agit pas simplement de narrer les états d'âme d'une adolescente qui recherche plus la soumission à un maître que l'amour, mais de cerner une fêlure qui la poursuit depuis l'enfance. C'est Sido qui vient combler le manque qui s'exprime, dans l'œuvre de jeunesse, par le besoin de trouver un mari-père, en enracinant durablement l'enfant dans le foyer familial, foyer qui apparaît comme un apaisement des difficultés inhérentes au mariage. En témoigne l'épisode « Ma mère et la morale », dans lequel Sido, prenant à contre-pied la morale traditionnelle selon laquelle une jeune fille enceinte doit épouser quoi qu'il arrive le père de son enfant, souligne au contraire la nécessité d'éloigner l'homme pour resserrer les liens familiaux :

Les yeux gris de ma mère me cherchèrent, me couvèrent âprement :

– Ce que je ferais ? Je dirais à ma fille :

« Emporte ton faix, ma fille, non pas loin de moi, mais loin de cet homme, et ne le revois plus ! Ou bien, si la vilaine envie te tient encore, retrouve-le la nuit, dans le pavillon. Cache-le, ton plaisir honteux. Mais ne laisse pas cet homme, au grand jour, passer le seuil de ta maison, car il a été capable de te prendre dans l'ombre, sous les fenêtres de tes parents endormis. Pécher et t'en mordre les doigts, pécher et chasser l'indigne, ce n'est pas la honte irréparable. Ton malheur commence où tu acceptes d'être la femme d'un malhonnête homme, ta faute est d'espérer qu'il peut te rendre un foyer, l'homme qui t'a détournée du tien. ⁹³

La mère sépare ici clairement ce qui est de l'ordre du désir, « la vilaine envie », et ce qui est de l'ordre de la construction de la cellule familiale, qui nécessite le retour à la mère-maison. Le désir est le lieu du refoulé, des pulsions troubles et malfaisantes, comme le montre le champ lexical de l'obscurité qui irrigue ce passage, et qui s'oppose à celui de la clarté. La maternité ne se conçoit que débarrassée de tout ce qui fait obstacle à une certaine forme de pureté, et le retour à la maison natale, donc au domaine de l'enfance, permet d'écarter définitivement le mal incarné par un objet de désir qui écarte l'être de ses origines. Le mariage, s'il repose sur une pulsion et non sur un profond désir d'ancrage dans une logique de transmission de la mère à la fille, est vain. De cette façon, lorsque la naissance est le fruit

93 MC., Pl.II, p.1048

d'une passion obscure et clandestine, il ne peut assurer la pérennité d'un foyer, et le retour à la mère-maison s'impose comme le rachat de la faute initialement commise. Le foyer composé par Claudine et Renaud ne pouvait donc pas se constituer comme tel, dans la mesure où la relation naît d'une pulsion trouble de Renaud vers l'écolière que fut Claudine, d'où l'échec de l'héroïne dans sa tentative pour retrouver chez son mari une figure tutélaire parentale. Leur union est d'ailleurs sans enfant, les « grands bois » de Montigny, substitut maternel, ne suffisant pas à pallier complètement l'absence de mère.

On peut cependant s'étonner de constater que c'est la mère, et non le père, qui vient occuper le rôle d'éducateur, alors que c'est un homme, le mari, qui est censé l'occuper dans les *Claudine*. De ce point de vue, le père tel qu'il est présenté dans *La Maison de Claudine* est assez similaire au père de Claudine : même allure fantasque, même détachement de l'éducation de ses enfants, jusqu'à une curieuse similitude concernant les noms. Colette adopte le nom de famille de son père comme prénom et comme nom d'auteur, Claudine est le féminin du prénom du père du personnage, Claude.⁹⁴ Donner à la mère le rôle qui aurait dû être celui du mari dans le cycle vient en apporter la résolution, dans la mesure où la fêlure initiale vient de l'absence d'un être chargé de la transmission des valeurs et du savoir. Cet être ne peut être un homme. Dans les *Claudine*, les personnages de sexe masculin qui doivent tenir ce rôle apparaissent comme des figures féminines incomplètes ou avortées, l'homme représentant alors la femme dans ce qu'elle a de plus frivole, ou au contraire de plus rigide :

Pourquoi faut-il qu'ils mentent, ses yeux dominateurs et son nez têtu, son joli menton qu'il rase et montre, coquet comme une femme ? [...] Hélas ! Il n'a d'autorité que dans les caresses.⁹⁵

Nous avons grandi très sages, sans baisers et sans gestes vilains. Oh ! Ce n'est pas ma faute. J'aurais dit « oui », même en me taisant. Souvent, près de lui, au jour finissant, j'ai trouvé trop lourde l'odeur des jasmins, et j'ai respiré paisiblement, la poitrine éteinte...

[...]

A vingt-quatre ans, il a déclaré : « Maintenant, nous allons nous marier », comme il m'aurait dit, onze ans auparavant : « A présent, nous allons jouer aux sauvages. »⁹⁶

94 Le prénom du père de Claudine est mentionné lors de la première rencontre avec la tante Cœur, dans *Claudine à Paris* (« Mais, Claude, cette enfant – charmante et d'un type tout à fait personnel d'ailleurs – n'est pas encore bien remise ; vous avez dû la soigner à votre façon, la pauvre ! », *CP*, Pl.I, p.243)

95 *CM.*, Pl.I, p.386

96 *CV.*, Pl.I, p.534-535

Renaud représente alors la frivolité qui ne permet aucune éducation et Alain, l'époux d'Annie, la rigueur excessive et le ton compassé qui empêchent tout épanouissement personnel et aboutit à une fuite en avant à l'issue incertaine. La mère, plus que l'homme, parvient à concilier transmission des valeurs et liberté mesurée, ce qu'il conviendra toutefois de discuter. La maison familiale dans laquelle trône la mère serait donc un lieu d'équilibre, qui permet de résoudre les questionnements récurrents des *Claudine*.

La première préoccupation de Claudine, « trouver un maître », semble ici résolue dans la double acception du terme, qui désigne à la fois un être dominant et un éducateur. L'époux, dans *La Maison de Claudine*, disparaît presque au profit d'une figure toute puissante qui happe la narratrice vers le point de convergence que constitue la maison. Cela est partiellement inexact. En effet, comme le souligne Madeleine Lazard dans la biographie qu'elle consacre à Colette, cette dernière, trop éprise d'Henri de Jovenel, n'a pas jugé nécessaire de rester un long moment aux côtés de Sido alors que sa mort était imminente.⁹⁷ Pourtant, lorsque le mariage s'avère décevant, c'est bien vers la mère que se retourne la narratrice, à la fois pour découvrir l'enseignement à tirer des erreurs passées et se réfugier dans une soumission sécurisante auprès d'une mère dépositaire de tout savoir. Ainsi, lorsque le Capitaine meurt, la mère se distingue à la fois par la domination sans partage qu'elle exerce sur ses enfants et par la leçon qu'elle leur donne sur le mariage et sur la mort :

Et elle riait, ma mère en deuil, elle riait de son rire aigu de jeune fille, et frappait dans ses mains devant le petit chat... Le souvenir fulgurant tarit cette cascade brillante, sécha dans les yeux de ma mère les larmes du rire. Pourtant, elle ne s'excusa pas d'avoir ri, ni ce jour-là, ni ceux qui suivirent, car elle nous fit cette grâce, ayant perdu celui qu'elle aimait d'amour, de demeurer parmi nous toute pareille à elle-même, acceptant la douleur ainsi qu'elle eût accepté l'avènement d'une saison lugubre et longue, mais recevant de toutes parts la bénédiction passagère de la joie, - elle vécut balayée d'ombre et de lumière, courbée sous des tourmentes, résignée, changeante et généreuse, parée d'enfants, de fleurs et d'animaux comme dans un domaine nourricier.⁹⁸

Sido, désormais âgée, donne l'exemple de la nécessité de s'ancrer dans l'espace de la maison après la mort du mari (qui est, de fait, une séparation), et de recommencer un nouveau cycle de vie. Ainsi, elle rit « de son rire aigu de jeune fille », et apparaît plus que jamais en harmonie avec l'espace naturel et le domaine nourricier. Colette emploie la métaphore solaire (« elle vécut balayée d'ombre et de lumière ») pour exprimer l'alternance de joie et de peine

97 Madeleine Lazard, *Colette*, Gallimard, coll. Folio, série "biographies", 2008, 399p.

98 *MC.*, Pl.II, p.1051

qui caractérise l'attitude de Sido, qui s'embellit singulièrement dès qu'elle redevient la mère nourricière. La figure de la mère et son caractère rassurant naissent de sa constance : toujours la même après la mort ou le départ de l'homme « qu'elle aimait d'amour », dérivation qui montre qu'il s'agit du réel sentiment amoureux, non teinté d'attachement filial comme ce fut le cas dans les *Claudine*, Sido veuve montre à quel point la maternité permet l'avènement d'une figure de femme au dessus du temps, des passions et aussi de la morale traditionnelle, puisqu'elle est transfigurée par un rire qu'elle assume durant son deuil. Néanmoins, l'auteur orne ce portrait de la mère de discrètes restrictions. Elle n'est pas au cœur d'un « domaine nourricier », mais « comme dans un domaine nourricier », ce qui signifie que la reconstitution de ce domaine est en partie factice. Cela pointe en partie l'illusion que constitue le retour à la maison natale, qui avait déjà été soulignée dans *Claudine en ménage*, où l'héroïne cherche en vain à retrouver dans les lieux de sa jeunesse la vie d'avant le mariage. La mère, qui fait à ses enfants « cette grâce [...] de demeurer parmi [eux] toute pareille à elle-même », permet de maintenir encore pour un temps l'illusion d'un retour possible à une maison natale qui reste la même, mais la « fêlure » de Claudine est proche.

Si le temps de l'enfance est désormais révolu, écrire la maison natale à travers le personnage de Sido permet de la reconstituer dans l'espace textuel. Cela vient partiellement résoudre le problème des *Claudine*, dans lesquels il était impossible, par la présence du mari de faire revivre le souvenir d'enfance, le retour final de *La Retraite sentimentale* exprimant clairement une mort de la maison natale simultanée à celle de l'héroïne. Construire littérairement le domaine de la maison natale à travers le personnage de Sido qui, « parée d'enfants, de fleurs et d'animaux », est presque assimilable à une déesse de la fécondité, c'est assumer l'inscription de la maison natale dans un espace purement onirique qui se renouvelle sans cesse. Dès lors, les motifs de l'identification problématique à l'héroïne et du retour aux lieux de l'enfance sont résolus : pour garder toujours vivant le souvenir, forcément d'inspiration autobiographique, il faut nécessairement le projeter dans la fiction. Assumer la part nécessaire de la fiction dans l'autobiographie, c'est alors assumer les déformations qu'ont fait subir les *Claudine* à la réalité, et donc les réintégrer à l'œuvre.

b- Assumer les *Claudine* en les éclairant d'une perspective nouvelle

Les *Claudine* révélaient selon leur auteur l'« insouciance de nuire », ce que l'on pourrait interpréter comme la destruction iconoclaste d'une part importante du souvenir d'enfance, dont l'absence de mère est le témoignage le plus évident. Rappelons également que les habitants de Saint-Sauveur furent extrêmement marqués par les allusions et les attaques non dissimulées dont certains d'entre eux furent les cibles, et que Colette ne put, pendant un long moment, s'arrêter dans le village sans être l'objet d'insultes et de commérages. C'est peut-être pour cette raison que l'auteur met particulièrement en avant l'influence néfaste de Willy, qui l'aurait contrainte à coucher sur le papier ses souvenirs, puis à les corser. Cependant, même si Colette ne l'a jamais vraiment admis, il est très réducteur et partiellement inexact de rejeter sur le premier mari la responsabilité des *Claudine* : ces œuvres de jeunesse représentent en effet l'un des axes majeurs du travail d'écrivain de Colette, puisqu'elle n'a cessé, toute sa carrière durant, de réécrire, retravailler, reconstruire le matériau biographique, comme pour racheter l'utilisation viciée qu'elle en avait faite à l'origine. Toutes ces tentatives se traduisent dans un premier temps par des velléités affichées de détachement, comme cela sera le cas dans l'épisode "Le Miroir" des *Vrilles de la Vigne*, et comme cela est dit dans le courrier que Colette adressa à Marcel Proust à propos de la genèse de *Chéri* :

C'est un roman que je n'avais jamais écrit, les autres je les avais écrits deux ou trois fois, c'est-à-dire que les *Vagabonde* et autres *Entrave* recommençaient toujours un peu de vagues *Claudine*.⁹⁹

Il semblerait pourtant dans un second temps que la rédemption des *Claudine* passe par leur acceptation et leur réintégration, ce qui expliquerait le retour du prénom dans *La Maison de Claudine*. En ce sens, la réintégration de la figure maternelle dans une œuvre nécessairement associée aux *Claudine*, où elle est absente, permet l'acceptation des écrits de jeunesse en les réintégrant à l'ordre d'un monde dominé par la mère. Claudine apparaissait comme une originale, qui se démarque des autres par son mode de vie, ce qui se matérialise par une coupure définitive des liens qui la rattachent à l'ordre social dans la retraite finale. Dans le premier roman déjà, inscrite à l'école communale, elle refuse de prendre part à la veillée qui précède l'examen du brevet élémentaire, elle souhaite ensuite devenir, dans *Claudine à Paris*, la maîtresse de Renaud et non sa femme, et ses relations avec Rézi sont, dans le troisième volume, une dénaturation des liens d'amitié féminine, avatar du saphisme adolescent de *Claudine à l'école*, qui fait scandale. L'irruption de la figure maternelle permet d'assumer

⁹⁹ Colette, *Lettres à ses pairs*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Flammarion, Paris, 1973, p.38

cette héroïne originale en l'éclairant d'une perspective nouvelle : on retrouve en effet dans *La Maison de Claudine* toutes les composantes qui ont fait de Claudine un personnage qui ne pouvait être tout à fait intégré à l'ordre social (trop bien élevée pour être à l'école communale, trop paysanne pour Paris, puis trop parisienne pour la campagne). Néanmoins, alors que l'originalité de Claudine causait toujours un décalage par rapport au microcosme social dans lequel elle se trouvait, la figure maternelle permet de réintégrer ce microcosme tout en gardant cette originalité et une volonté profonde de se distinguer. Cela passe par la justification par la mère de tout ce qui dans les *Claudine* a pu faire scandale par la mise en place d'une morale alternative à la morale traditionnelle, mais qui s'intègre néanmoins totalement dans le carcan social. La nouvelle « Ma mère et le curé » en est l'exemple le plus frappant puisque Sido est à la fois soucieuse de préserver sa libre pensée, son honnêteté intellectuelle et de se fondre dans la petite société de Saint-Sauveur, pour laquelle la présence à la messe est fondamentale :

Le dimanche, elle manquait rarement la messe. L'hiver, elle y menait sa chaufferette, l'été son ombrelle ; en toutes saisons un gros paroissien noir et son chien Domino, qui fut tour à tour un bâtard de loulou et de fox, noir et blanc, puis un barbet jaune.

Le vieux curé Millot, quasi subjugué par la voix, la bonté impérieuse, la scandaleuse sincérité de ma mère, lui remontra pourtant que la messe ne se disait pas pour les chiens.

Elle se hérissa comme une poule batailleuse :

— Mon chien ! Mettre mon chien à la porte de l'église ! Qu'est-ce que vous craignez donc qu'il y apprenne ?

— Il ne s'agit pas de...

— Un chien qui est un modèle de tenue ! Un chien qui se lève et s'assied en même temps que tous vos fidèles !

— Ma chère madame, tout cela est vrai. N'empêche que dimanche dernier il a grondé pendant l'élévation !

— Mais certainement il a grondé pendant l'élévation ! Un chien que j'ai dressé moi-même pour la garde et qui doit aboyer dès qu'il entend une sonnette !

La grande affaire du chien à l'église, coupée de trêves, traversée de crises aiguës, dura longtemps, mais la victoire revint à ma mère. Flanquée de son chien, d'ailleurs très sage, elle s'enfermait à onze heures dans le « banc » familial, juste au-dessous de la chaire, avec la gravité un peu forcée et puérile qu'elle revêtait comme une parure dominicale. L'eau

bénite, le signe de croix, elle n'oubliait rien, pas même les génuflexions rituelles.¹⁰⁰

Cette anecdote résume à elle seule le personnage de mère que Colette construit dans son œuvre : à la fois profondément ancrée dans l'univers campagnard, comme le montre la présence du chien, et néanmoins très marquée par ses origines citadines, puisqu'elle emmène chaufferette et ombrelle à l'église ; soucieuse des apparences (elle est présente à la messe) et en même temps scandaleusement originale (elle y amène son chien). Sido parvient, dans cet épisode, à imposer dans un lieu dévolu à la morale traditionnelle ses propres valeurs, qui reposent sur une harmonie profonde entre l'homme et la nature, également point d'orgue de *La Retraite sentimentale*. Le chien « qui se lève et s'assied en même temps que tous [les] fidèles » ne peut être rejeté car il n'empêche en rien le bon déroulement de la cérémonie. Son exclusion hors du lieu est alors impensable pour Sido, qui remet vigoureusement en cause le sérieux et la gravité artificiels avec lesquels se déroulent les offices religieux. La « scandaleuse sincérité », non dénuée d'humour, de Sido, rappelle celle des premières *Claudine*. Ainsi, lorsqu'elle s'exclame « mettre mon chien à la porte de l'église ! Qu'est-ce que vous craignez donc qu'il y apprenne ? », on peut y voir une pointe anticléricale, qui remet en cause le savoir inculqué par l'institution. Ce n'est plus l'église qui est dévoyée par la présence d'un chien, mais le chien qui est dévoyé par ce qu'il pourrait entendre (et être susceptible de comprendre) à l'église. Un tel renversement déstabilise le curé en le renvoyant à la fois à la vanité de certaines convenances et à son propre ridicule. De la même manière, Claudine parvenait à déstabiliser les institutrices en les renvoyant, par ce même type de pointes, à la fois spontanées et fines, à l'hypocrisie de leur propre conduite :

« Mademoiselle Claudine, obéirez-vous, oui ou non ? »

Avec une douceur têtue, je recommence ; elle est tout près de moi, et je baisse un peu le ton :

« Encore une fois, Mademoiselle, faites-moi ce que vous voudrez, donnez-moi des fractions à réduire au même dénominateur, des triangles semblables à construire,... *des fissures à constater*,... tout, quoi, tout : mais pas ça, oh non, pas de racines carrées ! »¹⁰¹

Les « fissures à constater » renvoient au prétexte utilisé par l'institutrice pour s'isoler avec le délégué cantonal. Outre l'allusion grivoise évidente du passage, on peut déjà déceler dans cette saillie du personnage l'humour et le sens de la répartie que l'on retrouve chez Sido dans *La Maison de Claudine*, en particulier dans « Ma mère et le curé ». Durant son mariage avec

100 MC., Pl.II, p.1043-1044

101 CE., Pl.I, p.85

Willy et au moment du succès des *Claudine*, Colette a beaucoup travaillé la ressemblance avec l'héroïne, posant en Claudine, accentuant la ressemblance avec l'interprète Polaire et lançant toutes sortes de « produits dérivés ». Il est donc étonnant pour le lecteur de constater que la réappropriation du cycle se fonde sur des procédés totalement différents. La figure de l'auteur disparaît en effet progressivement derrière celle de la mère, et il est curieux de constater que ce n'est plus ici l'auteur qui se confond avec Claudine, mais bien Sido qui adopte des postures proches de celles de l'héroïne : même effronterie, même sens de la dérision et de l'humour, comme le montre la répartie cinglante qu'elle adresse au curé reprochant au chien de gronder pendant l'élévation, en mettant sur le même plan la sonnette d'une porte d'entrée et la clochette qui signale aux fidèles le moment propice au recueillement. De même, Sido feint de manière quelque peu enfantine la gravité à la messe, à la manière des écolières. En apparence à l'opposée du personnage de Claudine, elle s'avère en être en réalité assez proche, peut-être même plus proche que Colette elle-même telle qu'elle se décrit dans *La Maison de Claudine*. Lorsque l'auteur dresse son propre portrait de mère elle est, au contraire, beaucoup plus influencée par les principes traditionnels d'éducation :

- Votre fille a neuf ans, m'a dit une amie, et elle ne sait pas coudre ? Il faut qu'elle apprenne à coudre. Et par mauvais temps, il vaut mieux, pour une enfant de cet âge, un ouvrage de couture qu'un livre romanesque.

[...]

J'ai déversé docilement toute cette sagesse domestique sur Bel-Gazou :

- Tu as neuf ans et tu ne sais pas coudre ? Il faut apprendre à coudre, etc.

[...]

Elle a donc appris à coudre. Et bien qu'elle ressemble davantage – une jambe nue et tannée pliée sous elle, le torse à l'aise dans son maillot de bain – à un mousse ravaudant un filet qu'à une petite fille appliquée, elle n'y met pas de répugnance garçonnière.

[...]

Alors mes amies l'applaudissent :

- Regarde-la ! Est-elle sage ! A la bonne heure ! Ta maman doit être contente !

Sa maman ne dit rien – il faut maîtriser les grandes joies. Mais faut-il les simuler ? J'écrirai la vérité : je n'aime pas beaucoup que ma fille couse. [...] Muette longuement, et la bouche fermée, cachant – lames à petites dents de scie logées au cœur humide d'un fruit – les incisives

larges, toutes neuves. Elle se tait, elle... Écrivons donc le mot qui me fait peur : elle pense.

Mal nouveau ? Fléau que je n'avais point prévu ? [...] Elle pense « à gros bouillons » lorsqu'elle écoute, avec une fausse discrétion bien apprise, des répliques jetées imprudemment en pont par-dessus sa tête.¹⁰²

Les leçons distillées par « une amie » apparaissent comme une série de maximes, exprimées au présent de vérité générale, concernant l'éducation des petites filles, qui devrait préférer la pratique de la couture à celle de la lecture. L'idée selon laquelle les « livres romanesques » ne seraient d'aucune utilité, voire pervertiraient les jeunes personnes n'est certes pas nouvelle, et a déjà été esquissée dans le portrait de la sœur aux longs cheveux, gravement malade à force de lectures. Bien plus soucieuse que Sido de voir sa fille appliquer les principes fondamentaux d'une éducation traditionnelle, l'auteur affirme l'avoir incitée à coudre pour obéir aux idées reçues, comme elle l'affirme non sans une pointe d'ironie et d'autodérision lorsqu'elle dit avoir « déversé docilement toute cette sagesse domestique sur Bel-Gazou ». Pourtant, cette pratique de la couture semble néfaste à la mère dans la mesure où elle permet à la petite fille d'entrer dans l'âge de l'adolescence, transition vers l'âge adulte, par le biais de la pensée. Ces premiers pas dans l'âge adulte s'accompagneraient nécessairement du goût de la dissimulation, puisque c'est avec une « fausse discrétion » que l'enfant fait semblant de ne pas écouter les conversations d'adultes, et signeraient la fin de l'âge de l'innocence, rompant alors cette « magie » à laquelle Colette faisait référence dans « Où sont les enfants ? ». C'est une inversion surprenante qui a lieu ici : la couture, travail manuel, est un outil de formation intellectuelle en lieu et place de la lecture, et cette formation intellectuelle est rejetée parce qu'elle apprend, malgré son apparence faussement sédentaire, à l'enfant comment s'échapper de la maison natale. Alors que la bibliothèque est, dans la maison de Saint-Sauveur, totalement ouverte, jusqu'aux livres de Zola, au départ interdits mais que la narratrice finit par obtenir, la mère que devient l'auteur tente de refermer cet accès à la lecture, précipitant elle-même sa fille dans l'âge adulte. Dans l'œuvre de jeunesse, il est remarquable que Claudine ne s'adonne pas ou très peu aux travaux de couture, leur préférant la lecture ou les promenades dans la nature environnante, ce qui constitue la condition indispensable au retour à Montigny, annoncé par l'attachement de l'héroïne pour Casamène :

Et puis je rentre dans le salon rose de lumière où Annie brode sous l'abat-jour...

« Annie, que j'aime Casamène !

102 MC., Pl.II, p.1079-1081

- Oui ? Quel bonheur ! »

Elle est sincère et tendre, toute brune dans la rose lumière.

« Je l'aime, figurez-vous, comme une chose à moi ! »

Le bleu de ses yeux se fonce légèrement, c'est sa façon à elle de rougir...

« ...Vous, Annie, vous ne trouvez pas que Casamène est une des passionnantes et mélancoliques extrémités du monde, un gîte aussi fini, aussi loin du présent que ce daguerréotype de votre grand-père ? »

Elle hésite :

« Oui, autrefois je l'ai aimé, quand j'étais petite. Je croyais au labyrinthe, à l'infini de l'allée qui revient sur elle-même... On m'a dégoûtée de Casamène. Je m'y repose... Je m'y pose... là ou ailleurs !...

[...] »¹⁰³

Alors que la narratrice affirme son goût pour Casamène, Annie affirme s'en être détachée. On peut noter qu'au moment où Claudine entre, le personnage brode, ce qui le place, comme Bel-Gazou, du côté de l'âge adulte. Elle affirme ainsi qu' « on [l']a dégoûtée de Casamène », ce qui renvoie à l'éducation traditionnelle et pesante inculquée par l'époux, qu'il faut reconnaître derrière le pronom indéfini "on". Claudine, contrairement à Annie, n'a cessé de croire au labyrinthe et à l'âme dont les lieux sont doués. On peut en ce sens la rapprocher du personnage de Sido, dont la « scandaleuse sincérité » pointe une incapacité à dissimuler qui la rapproche des premiers âges de l'enfance, comme si le temps n'altérait en rien sa capacité à reconstituer autour d'elle un univers d'avant la faute, où la vie se fait saine et simple, en harmonie totale avec la nature, contrairement à l'auteur qui, en raison des expériences personnelles et artistique passées, a « cessé d'être digne » de ce monde. C'est donc un mode de vie beaucoup plus proche de celui de Sido que de celui de l'auteur que prône Claudine, au point que l'on peut s'interroger sur l'identité de Claudine dans le titre *La Maison de Claudine*. Sans aller jusqu'à identifier Claudine à Sido, ce qui serait bien sûr excessif, il serait possible d'envisager *La Maison de Claudine* comme le lieu de la construction d'une figure d'auteur qui serait la synthèse entre l'héroïne originelle et une figure maternelle idéalisée.

103 RS., Pl.I, p.842

c- La figure de l'auteur : une « Claudine » à dimension maternelle ?

La Maison de Claudine semble donc être une œuvre de transition. Il s'agirait en effet de faire le lien entre une série de romans autobiographiques dans lesquels le matériau biographique a été dénaturé par la présence de Willy, à des récits biographiques totalement assumés, ce qui passe d'abord par la réintégration de la figure maternelle, qui se construit ici à petites touches, pour devenir centrale dans les œuvres ultérieures que sont *Sido* ou *La Naissance du jour*. Construire une œuvre autobiographique assumée passe évidemment par la remise en cause de la figure d'auteur incarnée jusqu'ici par Colette. L'auteur s'est en effet toujours construit une image scandaleuse : femme-enfant paysanne et effrontée à l'époque de son premier mariage, puis danseuse de music-hall fréquentant le Tout-Paris lesbien. Il s'agirait donc de garder ce qui a su intéresser la critique et le lecteur dans le « type » Claudine, tout en lui donnant une image de respectabilité déjà amorcée dans *La Retraite Sentimentale* et ici approfondie. Ainsi, Colette conserve de la figure d'auteur déjà construite le statut d'originale recherchée dans les salons parisiens, pour mieux la dépasser, comme le montre le début de la nouvelle « Ma mère et la maladie » :

« Autrefois, une femme vraiment distinguée ne se parfumait qu'à la violette. Ce parfum dont tu t'inondes n'est pas une odeur convenable. Il te sert à donner le change. Oui, oui, à donner le change ! Tes cheveux courts, le bleu que tu mets à tes yeux, ces excentricités que tu te permets sur la scène, tout ça, c'est comme ton parfum, pour donner le change ; mais oui, pour que les gens croient que tu es une personne originale et affranchie de tous les préjugés... Pauvre Minet-Chéri ! Moi, je ne donne pas dans le panneau... »¹⁰⁴

Le portrait dressé par la mère est une synthèse du rôle tenu par Colette à l'extérieur au moment où elle danse au music-hall. En peu de phrases, Sido parvient à déconstruire cette image, comme le montre la répétition de l'expression « pour donner le change ». Cette image, dénoncée comme mensongère, si elle constitue le point de départ de la nouvelle, n'en est cependant pas le centre, du moins en apparence, puisque la suite du récit est un monologue de Sido sur la difficulté à accepter la vieillesse. On peut alors légitimement s'interroger sur la nécessité de prendre pour point de départ à une réflexion sur la déchéance physique, la mise à mal du personnage Colette tel qu'il se présentait à l'extérieur au début des années 1910, peu avant la mort de Sido. *La Maison de Claudine*, bien que les premières ébauches aient vu le jour dès le début des années 1910, a été publié bien après la mort de Sido, alors que l'auteur

104 MC., Pl.II, p.1052

est elle-même devenue mère. La déchéance physique de Sido serait alors le miroir de l'entrée de Colette dans l'âge mûr, mettant alors en relief la nécessité de construire une figure d'auteur autre, qui se présenterait comme apaisée par opposition aux tourments et aux scandales passés. Il ne s'agirait donc pas de renier ce qui a fait la splendeur passée, mais de montrer que cette figure, même si elle est assumée, n'est plus viable. La continuation de l'œuvre serait donc possible en conservant l'effronterie caractéristique des succès passés, auréolée du statut nouveau de mère. Pourtant, là où Sido constituait une figure de mère-enfant à la « candeur hardie », l'auteur semble échouer à perpétuer cette image maternelle dans ses rapports avec Bel-Gazou. En témoigne la nouvelle « Printemps passé », dont le titre même évoque déjà l'impossibilité de retrouver une saison qui s'affirme pourtant par son nom et par l'imaginaire de la reverdie qui y est lié comme celle du renouveau :

Je me garde de cueillir et de presser, en balle verdâtre, la pâquerette d'aujourd'hui. Je sais ce que je risque à l'essayer. Pauvre charme agreste, à demi évaporé, je ne puis même te léguer à un autre moi-même... « Tu vois, Bel-Gazou, comme ça, à cheval sur le fil, et puis on tire... - Ah ! oui, dit Bel-Gazou. Mais ça ne rebondit pas, j'aime mieux ma balle en caoutchouc... »

Les sécateurs claquent du bec dans les jardins. Enfermez-moi dans une chambre obscure, ce bruit-là y porte quand même le soleil d'avril, piquant à la peau, traître comme un vin sans bouquet. [...] J'avais dix ans, onze ans, mais en compagnie de ma nourrice, cuisinière à la maison, je me plaisais encore à des exigences de nourrisson. Grande fille dans la salle à manger, je courais à la cuisine pour lécher le vinaigre sur les feuilles de salade, dans l'assiette de Mélie, chienne fidèle, esclave blonde et blanche.¹⁰⁵

L'auteur affirme ici ne pouvoir reproduire les jeux d'enfant en raison de son incapacité à les transmettre. Bel-Gazou est pourtant considérée comme « un autre moi-même », ce qui semble corroboré par nombre d'éléments biographiques : d'abord parce que Bel-Gazou était le surnom que le Capitaine donnait à sa fille, ensuite parce que Colette a choisi de donner pour prénom à sa fille son nom de plume. La mention du prénom « Mélie », également nourrice de Claudine, rappelle l'œuvre de jeunesse et rapproche cet épisode du cycle originel. Un tel souvenir tend à montrer que les sources d'inspiration des *Claudine* persistent, même en prenant des voies différentes. L'auteur serait alors en quelque sorte une Claudine devenue mère, qui aurait à charge de transmettre à son tour son savoir à la fille, ce qui échoue. La mère constituant le centre de gravité des écrits autobiographiques de Colette à partir de *La Maison de Claudine*,

105 *Ibid.*, p.1078-1079

on peut chercher au cœur même de cette figure les raisons de cet échec. Dans un premier temps, les lieux communs biographiques répandus sur Colette semblent donner une réponse simple : mauvaise mère et fille ingrate, il n'est pas étonnant de la voir renoncer, non sans mélancolie, au rôle de transmission dans lequel elle aurait dû succéder à Sido. Cependant, il serait réducteur de voir dans ces seules indications biographiques les raisons de ce renoncement. En effet, l'image idéalisée d'une mère « parée de fleurs, d'enfants et d'animaux dans un domaine nourricier » apparaît aussi comme une puissance mortifère et possessive qui retient près d'elle ses enfants jusqu'à la destruction. C'est l'aînée, Juliette, qui représente en premier lieu cet étouffement par la mère, comme cela est développé dans la nouvelle « Ma sœur aux longs cheveux » :

Nattée à l'alsacienne, deux petits rubans voletant au bout de mes deux tresses, la raie au milieu de la tête, bien enlaidie avec mes tempes découvertes et mes oreilles trop loin du nez, je montais parfois chez ma sœur aux longs cheveux. A midi, elle lisait déjà, le grand déjeuner finissant à onze heures. Le matin, couchée, elle lisait encore. [...] Les épais sourcils remuaient comme deux chenilles soyeuses, et le front réduit, la nuque, les oreilles, tout ce qui était chair blanche, un peu anémique, semblait condamné d'avance par l'envahissement des cheveux.

Ils étaient si anormaux en longueur, en force et en nombre, les cheveux de Juliette, que je ne les ai jamais vus inspirer, comme ils le méritaient pourtant, l'admiration ni la jalousie. Ma mère parlait d'eux comme d'un mal inguérissable.

[...]

Le jeudi matin, vers dix heures, il n'était pas rare que je la trouvasse, encore couchée et lisant, ma sœur aux longs cheveux.

[...]

Après le clair de lune, ma sœur aux longs cheveux, épuisée de romanesque insomnie eut la fièvre, et la fièvre ne céda ni aux compresses, ni à l'eau purgative.

[...]

– C'est vous, Catulle ? demanda-t-elle d'une voix légère.

Ma mère tressaillit, avança d'un pas.

– Catulle ? Qui, Catulle ?

– Mais Catulle Mendès, répliqua la voix légère. C'est vous ? Vous voyez, je suis venue. J'ai mis vos cheveux blonds dans un médaillon ovale.

[...]

Ma sœur cessa de parler, se plaignit d'une manière aigre et intolérante, se tourna vers le mur et continua de se plaindre beaucoup plus bas, comme de très loin. Une de ses tresses barrait son visage, brillante, ronde, gorgée de vie. Ma mère, immobile, avait penché la tête pour mieux entendre et regardait, avec une sorte d'horreur, cette étrangère qui n'appelait à elle, dans son délire, que des inconnus. [...] Et, comme saisie de honte, elle cacha son visage dans ses deux mains.¹⁰⁶

La sœur aux longs cheveux se caractérise par son manque de vitalité, pâle, anémiée, écrasée par la vitalité débordante que représentent au contraire ses cheveux, qui ne demandent qu'à fuir et qui sont de fait considérés par la mère comme « un mal inguérissable ». La fuite tentée par la sœur aînée dans les livres se solde par un échec, la mère considérant ce qu'elle a toujours tenté d'empêcher, l'initiation à l'amour, avec « une sorte d'horreur ». La fuite à travers la fiction est un échec mais celle, bien réelle, dans le mariage effectif entraîne la coupure définitive du lien à la maison natale.

Juliette n'est pas la seule à éprouver des velléités de fuite. Dès la première nouvelle « Où sont les enfants ? », ceux-ci partent se cacher dans les bois, l'ailleurs tentateur, poussant la mère à les menacer d'enfermement. L'idéalisation de la figure maternelle rend à la fois nécessaire et impossible l'évasion, donnant l'apparence d'une situation aporétique. La « fêlure » du bonheur de Claudine serait alors, au lieu d'être résolue, rédupliquée dans le rapport à la mère. La relation à la mère constituerait le miroir inversé de la relation à l'époux : tandis que Claudine cherchait, dans le mariage, une soumission rassurante, c'est cette soumission même à la mère qui vient empêcher la continuation de la vie. Colette, qui ne cesse de raconter Sido, se projette elle-même comme mère omnipotente sur sa fille, puisqu'elle lui donne son nom de plume et lui impose en littérature le sobriquet « Bel Gazou », déjà employé par le Capitaine avec sa fille. La transmission pourrait alors se réduire à la répétition à l'infini d'un même schéma maternel, chaque fois un peu plus dégradé. En ce sens les *Claudine*, s'ils détournent le matériau biographique primitif, sont donc nécessaires à la construction de la figure d'auteur, dans la mesure où ils permettent l'expérimentation à travers la fiction d'un monde sans la mère, qui seule rend possible le retour. S'il est quelque peu réducteur de voir dans la narratrice de *La Maison de Claudine* le personnage de Claudine auréolé d'une toute nouvelle dimension maternelle, on peut au moins la considérer comme la voix exprimant les tensions régissant la construction de la figure maternelle, point de départ chez Colette de tout écrit autobiographique. L'idéalisation de la figure maternelle et son écrasante toute-puissance apparaissent comme les conditions de l'écriture biographique, qui se fait dès lors dialogue

106 *Ibid.*, p.1014-1018

entre la frustration de la soumission et la culpabilité liée à l'évasion. Marie-Françoise Berthu-Courtivron affirme ainsi que « l'œuvre va permettre d'écouler une double tension : la frustration initiale provoquée par le despotisme maternel et la culpabilité née du nécessaire défaussement filial. »¹⁰⁷L'écriture devient alors le lieu de tous les possibles, le récit autobiographique devenant un espace onirique de dialogue entre la mère et la fille, dans lequel l'auteur se projette elle-même dans une figure maternelle qu'elle ne cesse, à partir de *La Maison de Claudine*, de recréer.

La Maison de Claudine serait alors l'œuvre qui permettrait la mise en place d'un véritable projet autobiographique, réconciliant le cycle des *Claudine* et l'ensemble de l'œuvre, qui permettrait à l'écrivain de se peindre soi-même, glissant librement d'un masque à l'autre, de Gabrielle à Claudine, puis de Claudine à Sido, pour construire une figure d'auteur aux multiples facettes. L'autobiographie devient dès lors création à part entière, le matériau biographique servant de point de départ à une peinture narcissique et maîtrisée du « moi ».

107 Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille, l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Droz, Genève, 1993, p.289

III- Un jeu de masques complexe : naissance d'une voix romanesque

III-1. Complexité du point de vue : la remise en cause de l'écriture biographique

a- Multiplication des points de vue

Colette, de *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*, utiliserait donc un même pseudonyme pour laisser s'exprimer deux instances narratives recouvrant des réalités différentes, même si l'utilisation du matériau biographique reste commune. L'auteur joue donc, comme nous l'avions suggéré plus haut, de la multiplication des points de vue pour semer le doute sur la possibilité d'écrire en son nom propre une autobiographie. De la sorte, chaque narratrice devient composante d'une même voix narrative et en exprime une part différente. Claudine serait alors le point de départ de toute écriture autobiographique, point de départ qui se verrait affiné au fil des récits à la première personne. Ce travail sur l'identité de l'instance narrative commence dès *Claudine s'en va*, puisque l'auteur choisit une nouvelle narratrice, Annie, qui va se révéler à elle-même par sa rencontre avec Claudine :

Claudine m'a trompée. Je suis injuste : elle s'est trompée. La « cure de campagne » n'est pas une panacée, et puis on guérit malaisément un malade qui n'a pas la foi.

[...]

« Les arbres apaisants... ! » Ah ! Claudine, je sangloterais si je ne me sentais si effarée, si pétrifiée de solitude. Les pauvres arbres, ceux-ci ne connaissent la paix, ni ne la donnent. Beau chêne tordu, géant aux pieds enchaînés, depuis combien d'années tends-tu vers le ciel tes branchages tendus comme des mains ? Quel effort vers la liberté t'a versé sous le vent, puis redressé en coudes pénibles ? ¹⁰⁸

L'apparent bonheur de Claudine, né de la soumission volontaire à l'amour qu'elle éprouve pour Renaud, a permis à Annie de rompre définitivement les liens qui l'attachaient à son propre époux. Pourtant, là où le séjour à la campagne constituait, pour Claudine, un retour de prime abord salvateur, celui-ci constitue pour Annie un véritable échec. En témoigne la phrase qui ouvre le passage, « Claudine m'a trompée ». Néanmoins, la narratrice corrige vite cette affirmation par « elle s'est trompée ». La peur de l'échec qui minait le premier retour de Claudine à Montigny dans *Claudine en ménage* se trouve ici explicitée par Annie qui, si elle prend conscience de ses propres faiblesses, dévoile également la fêlure profonde de Claudine,

108 CV., Pl.I, p.640-641

qui naît de son asservissement volontaire à l'époux comme à la maison natale. C'est l'imperfection constitutive de toute voix narrative qui est pointée à travers *Claudine s'en va*. Annie conquiert sa liberté au prix d'une solitude stérile, Claudine donne l'illusion de la liberté à travers son attachement à une nature luxuriante, qui l'est en réalité parce qu'elle cherche à échapper à des racines trop bien ancrées dans le sol natal. Le chêne, « géant aux pieds enchaînés », qui offre au ciel ses « branchages tendus comme des mains » annonce « les bras invincibles d'une glycine centenaire » qui arrache au sol et brandit en l'air le grillage dans « Où sont les enfants ? ». Le titre *Claudine s'en va* est à cet égard paradoxal, puisque c'est bien Annie qui décide de partir à la fin du récit et de se constituer comme personnage essentiellement nomade et vagabond. Dans cette œuvre déjà, comme nous l'avions signalé pour *La Maison de Claudine*, l'identité de la personne qui raconte importe peu, « Claudine » apparaissant comme un nom utilisé pour désigner les instances narratives les plus diverses. La multiplication des points de vue permet alors de signaler les carences et les inexactitudes de chacune des voix, sans pour autant s'identifier totalement à aucune.

Les *Claudine*, sévèrement jugées par l'auteur, ne devraient donc plus être considérées comme un passé assumé mais révolu, mais comme la première modalité que prend la réflexion sur le souvenir, avec laquelle toute œuvre autobiographique entre nécessairement en résonance. On peut alors se demander si la voix narrative des *Claudine* doit nécessairement être rangée du côté d'un passé à surmonter, d'une faute à réparer ou s'il ne faut pas y voir, au contraire, l'expression d'une volonté de tuer la mère encore vivace chez l'auteur, qui entre en dialogue perpétuel avec la culpabilité liée à cet essor et le retour repentant. C'est ce dialogue entre les voix narratives qui permet la recreation à l'infini de l'écriture biographique, d'autant plus que, Sido étant morte depuis dix ans au moment de l'écriture de *La Maison de Claudine*, rien ne peut plus empêcher l'auteur d'en faire un personnage à part entière, dépendant de sa seule volonté. On peut ainsi constater que c'est la plupart du temps lorsque s'effectue un décrochage à la troisième personne que l'auteur semble se livrer le plus, et que ce sont donc les passages dans lesquels la narratrice délègue la parole qui tendraient le plus à confirmer l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Colette, de *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*, serait essentiellement autobiographique. En témoigne la nouvelle « La petite », rédigée à la troisième personne, dans laquelle pourtant l'auteur revient sur la nécessité absolue d'écrire la maison natale :

Un point rouge s'allume dans la maison, derrière les vitres du salon, et la Petite tressaille. Tout ce qui, l'instant d'avant, était verdure, devient bleu, autour de cette rouge flamme immobile. [...] La Petite, dans

l'herbe, tient les yeux fixés sur la lampe, qu'une brève éclipse vient de voiler : une main a passé devant la flamme, une main qu'un dé brillant coiffait. C'est cette main dont le geste a suffi pour que la Petite, à présent, soit debout, pâlie, adoucie, un peu tremblante comme l'est une enfant qui cesse, pour la première fois, d'être le gai petit vampire qui épuise, inconscient, le cœur maternel ; un peu tremblante de ressentir et d'avouer que cette main et cette flamme, et la tête penchée, soucieuse, auprès de la lampe, sont le centre et le secret d'où naissent et se propagent, - en zones de moins en moins sensibles, en cercles qu'atteint de moins en moins la lumière et la vibration essentielles,- le salon tiède, sa flore de branches coupées et sa faune d'animaux paisibles ; la maison sonore, sèche, craquante comme un pain chaud ; le jardin, le village... Au-delà, tout est danger, tout est solitude...

Le « marin », à petits pas, éprouve la terre ferme, et gagne la maison en se détournant d'une lune jaune, énorme, qui monte. L'aventure ? Le voyage ? L'orgueil qui fait les émigrants ? Les yeux attachés au dé brillant, à la main qui passe et repasse devant la lampe, Minet-Chéri goûte la contrition délicieuse d'être – pareille à la petite horlogère, à la fillette de la lingère et du boulanger, - une enfant de son village, hostile au colon comme au barbare, une de celles qui limitent leur univers à la borne d'un champ, au portillon d'une boutique, au cirque de clarté épanoui sous une lampe et que traverse, tirant un fil, une main bien-aimée, coiffée d'un dé d'argent.¹⁰⁹

Rédigé à la troisième personne et au discours indirect libre, ce passage expose, non sans lyrisme, la matrice de toute écriture autobiographique, qui serait la nécessité du retour. La lueur du foyer natal happe toute la lumière du monde extérieur pour transformer celui-ci en ténèbres inquiétantes. La « solitude » que préfère Annie à un enracinement synonyme d'entrave est ici redoutée. Dès lors s'installe la prise de conscience qu'un retour est nécessaire dans la mesure où la vie même, la « vibration essentielle » naît de cette faible lumière. L'éloignement géographique entraînerait la perte irrémédiable de lien, et l'écriture s'impose comme seul moyen pour rallumer la lueur perdue. Pourtant, cette lueur est implicitement considérée comme donnant l'illusion d'un retour possible et de la permanence de la maison natale, puisque Minet-Chéri n'est pas « une enfant de son village » mais « goûte la contrition délicieuse d'être [...] une enfant de son village », comme si la nostalgie du pays natal était une posture d'écrivain destinée à nourrir les écrits d'inspiration autobiographique. Toutes les pistes d'écriture et les contradictions liées au mode d'expression personnel que constitue l'écriture du

109 MC., Pl.II, p.980-981

« moi » sont synthétisées dans ce passage, paradoxalement écrit à la troisième personne. On peut alors se demander pour quelle raison le « je » narratif assume essentiellement des récits qui relèvent souvent de la posture et de la fable, pour se dérober la plupart du temps lorsqu'il s'agit de se livrer, comme si la sincérité venait nécessairement d'ailleurs. Cette qualité est principalement celle de Sido, à qui la parole est donnée, au discours indirect ou non, lorsqu'il s'agit de lever le voile sur les raisons qui poussent l'écrivain à se tourner vers le genre autobiographique :

Vous autres, au moins, je vous connais, vous me regretterez. A qui écriras-tu deux fois par semaine, mon pauvre Minet-Chéri ? Et toi, ce n'est rien encore, tu t'es évadée, tu as fait ton lit loin de moi. Mais ton frère aîné, quand il sera forcé de passer raide devant ma petite maison en rentrant de ses tournées, qu'il n'y trouvera plus son verre de sirop de groseilles et la rose qu'il emporte entre ses dents ? Oui, oui, tu m'aimes, mais tu es une fille, une bête femelle, ma pareille et ma rivale. Lui, j'ai toujours été sans rivale dans son cœur.¹¹⁰

Dans « Ma mère et la maladie », qui se présente comme un long monologue de Sido mourante, la mère expose dans un premier temps le vide que laissera sa mort à des enfants qui ont vécu sous sa coupe. La rivalité entre mère et fille est explicitement nommée, et explique à la fois l'éloignement géographique et la préférence affichée pour le fils aîné, Achille, pour qui la mère resterait « sans rivale », alors que la volonté, pour l'enfant du même sexe, de se poser en concurrente, égratigne nécessairement la figure tutélaire. Le désir d'imiter la mère n'est plus une marque de respect et de soumission, mais le fruit d'une volonté de se poser en rivale, de la tuer virtuellement pour prendre sa place. L'importance de l'écriture est déjà mise en exergue, puisque par la question oratoire « à qui écriras-tu deux fois par semaine, mon pauvre Minet-Chéri ? », la mère condamne déjà la fille à ne plus pouvoir écrire hors d'elle-même, annonçant déjà l'œuvre consacrée exclusivement au souvenir de la mère, *Sido*. Pourtant, Sido étant morte depuis dix ans au moment où paraît *La Maison de Claudine*, il serait vain et stérile de chercher à vérifier l'exactitude des propos rapportés par Colette. Il faudrait au contraire considérer que, assumant la part du fictionnel, Colette crée de toutes pièces la parole maternelle, remettant alors en cause ce qui est de l'ordre du factice et de l'illusion par une autre illusion, celle de rapporter, de manière exacte, le déroulement d'un moment extrêmement personnel de la vie familiale. L'écrivain, en donnant l'impression de se remettre en cause personnellement à travers le récit du discours d'un tiers, reste donc le seul maître du

110 *Ibid.*, p.1053

discours, l'autobiographie n'étant, de fait, plus le lieu d'un épanchement personnel stérile, mais le point de départ d'un véritable projet artistique et littéraire.

La multiplication des points de vue semble, à cet égard, mettre en doute la possibilité d'une écriture biographique, et reprendre le nom de « Claudine » en 1922 reviendrait alors à admettre cette impossibilité, à accepter l'illusion que constitue toute entreprise autobiographique. Cela est mis en relief dès les premières œuvres, puisque les *Claudine* se présentent comme un journal, celui de Claudine dans un premier temps, puis d'Annie. Malgré la préface de Willy à *Claudine à l'école* et le statut de romans à clés attribué pendant longtemps aux *Claudine*, l'absence d'identité entre la voix narrative et l'auteur est indirectement pointée, questionnant, dès l'origine, la possibilité d'une écriture biographique :

Je ne reçois jamais de manuscrit sans quelque terreur ; tous les hommes de lettres qui évoluent autour de la quarantaine comprendront cette épouvante sans que j'insiste davantage. Celui de *Claudine* m'effraya plus particulièrement pour ce qu'il était noué de la faveur rose qui, d'ordinaire, distingue les manuscrits féminins ; je le développai d'une main tremblante ; mes prévisions ne m'avaient pas trompé : c'était de la prose de femme, bien mieux (bien mieux?) un journal de jeune fille ! ¹¹¹

Willy met en scène la découverte du manuscrit, non sans ironie, en discréditant d'emblée l'écriture féminine, pour mieux prouver par la suite à quel point *Claudine à l'école* en est à la fois le contre-exemple et la quintessence. La préface signalant qu'il s'agit d'un manuscrit trouvé ou de la restitution scrupuleuse du récit d'un tiers n'est pas nouvelle, puisqu'il s'agissait, jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, d'un stratagème visant à éviter à l'auteur des poursuites. En reprenant à son compte une telle mise en scène, Willy, s'il signale indirectement qu'il n'est pas l'auteur du récit et que celui-ci est tiré de souvenirs authentiques, le replace néanmoins dans une tradition romanesque profondément ancrée dans l'imaginaire du lecteur, démontrant de fait que poser le « je » comme personnage de fiction est indispensable à la transmission du souvenir. Il serait alors vain de vouloir rechercher, autant dans *Claudine à l'école* que dans *La Maison de Claudine*, la représentation objective et conforme à la réalité de lieux et de personnes ayant existé, et c'est vers ce détachement que tend de plus en plus Colette au fil des œuvres. C'est par conséquent au moment où l'auteur semble revenir à une écriture autobiographique authentique qu'elle se dérobe le plus au lecteur.

On peut néanmoins s'interroger sur la raison pour laquelle Colette ressasse inlassablement la matière biographique, si la finalité de l'œuvre est de démontrer l'impossibilité d'une écriture du « moi ».

111 CE., Pl.I, p.3

b- Un jeu de masques assumé

Tout l'enjeu de l'écriture autobiographique semble alors résider dans la faculté pour l'auteur de se dissimuler derrière divers masques et de tous les assumer, de manière à montrer à quel point l'écriture du « moi » est une entreprise littéraire et artistique complexe, qui doit être remise en cause à chaque œuvre. Cette entreprise, déjà en germe dans les *Claudine*, puis développée dans *La Maison de Claudine* et les œuvres autobiographiques suivantes, est explicitée dès *Les Vrilles de la vigne* en 1908 :

J'ai grandi, mais je n'ai pas été petite. Je n'ai jamais changé. Je me souviens de moi avec une netteté, une mélancolie qui ne m'abusent point. Le même cœur obscur et pudique, le même goût passionné pour tout ce qui respire l'air libre et loin de l'homme – arbre, fleur, animal peureux et doux, eau furtive des sources inutiles -, la même gravité vite muée en exaltation sans cause... Tout cela, c'est moi enfant et moi à présent... Mais ce que j'ai perdu, Claudine, c'est mon bel orgueil, la secrète certitude d'être une enfant précieuse, de sentir en moi une âme extraordinaire d'homme intelligent, de femme amoureuse, une âme à faire éclater mon petit corps... Hélas, Claudine, j'ai perdu presque tout cela, à ne devenir après tout qu'une femme... Vous vous souvenez du mot magnifique de notre amie Calliope, à l'homme qui la suppliait : « Qu'avez-vous fait de grand pour que je vous appartienne ? » Ce mot-là, je n'oserais plus le penser à présent, mais je l'aurais dit, quand j'avais douze ans ! [...] »
[...]

Je me tais, et Claudine ne semble pas attendre de réponse. Une fois encore, je sens que la pensée de mon cher Sosie a rejoint ma pensée, qu'elle l'épouse avec passion, en silence... Jointes, ailées, vertigineuses, elles s'élèvent comme les doux hiboux veloutés de ce crépuscule verdissant. Jusqu'à quelle heure suspendront-elles leur vol sans se disjoindre, au-dessus de ces deux corps immobiles et pareils, dont la nuit lentement dévore les visages ?... ¹¹²

Ce passage des *Vrilles de la vigne*, intitulé « Le Miroir », met en regard Claudine et son auteur, Colette, et se présente comme une tentative semi-avortée de détachement en scindant, par le biais du dialogue, l'auteur de son personnage et en tentant de mettre en relief leurs différences. Cependant, à la fin du passage cité ci-dessus, les différences entre auteur et personnage semblent se réduire et confirmer l'échec d'une volonté de se détacher totalement de Claudine. Cet extrait s'organise en effet autour du collage quasiment mot pour mot de

112 VV., Pl.I, p.1032-1033

passages que l'on pouvait déjà trouver dans *Claudine s'en va*, et qui sont cette fois portés au crédit de l'auteur. Le rapprochement entre ces deux textes est néanmoins sujet à caution, dans la mesure où la datation du passage « Claudine et les contes de fées » est incertaine. Comme le signalent P. d'Hollander et C. Pichois dans les notes et variantes de *Claudine s'en va*, dans le premier tome des *Œuvres* paru dans la Bibliothèque de la Pléiade, le passage « Claudine et les contes de fées », paru en 1937 dans la collection « Pour les amis du docteur Lucien-Graux », « est présenté par le préfacier comme un fragment du chapitre où est rapportée la visite d'Annie à Claudine ; pour d'imprécises raisons, Colette aurait, en 1903, extrait le passage de son manuscrit, l'aurait oublié et bientôt perdu ; retrouvé par hasard et soumis à la romancière, il aurait été par elle relu et complété avant la publication. [...] Mais pourquoi une Colette de soixante-quatre ans aurait-elle ressuscité les deux héroïnes d'un roman qui avait depuis longtemps perdu son estime alors qu'elle n'avait plus aucun intérêt – dans tous les sens du terme – à en raviver le souvenir ? Le plus raisonnable, à notre avis, est de penser soit qu'elle avait composé le morceau après 1914 sans doute, en vue d'une publication très antérieure à 1937, qu'elle ne trouva pas à l'insérer ou qu'il lui fut refusé, et qu'elle le sortit de ses tiroirs pour "les amis du docteur Lucien-Graux", soit qu'elle le composa à la demande du mécène qui aura prié la romancière d'être fidèle au masque dont la menaçait Mendès. »¹¹³ Si la datation de l'épisode « Claudine et les contes de fées » ne peut être déterminée avec certitude, il n'en reste pas moins le jeu de masques établi par l'écrivain, qui n'hésite pas à s'approprier des paroles prononcées par le personnage ou inversement. Ce jeu de masques est d'autant plus vertigineux que la narratrice de *Claudine s'en va* n'est pas Claudine, mais Annie, qui rapporte les paroles de l'héroïne et qui, par l'analyse qu'elle en livre, se fait elle-même double de l'auteur. Ainsi, l'affirmation « j'ai grandi, mais je n'ai jamais été petite. Je n'ai jamais changé. Je me souviens de moi avec une netteté, une mélancolie qui ne m'abusent point », était déjà présente dans l'appendice à *Claudine s'en va* « Claudine et les contes de fées » sans qu'aucun terme ne soit modifié. De la même manière, Colette reprend le mot de Calliope déjà cité par Claudine dans « Claudine et les contes de fées », et se livre sensiblement à la même analyse que le personnage. Alors que Claudine affirmait : « Ce mot-là, je n'oserais pas le penser à présent, mais je l'aurais dit, quand j'avais dix ans », l'auteur écrit : « Ce mot-là, je n'oserais pas le penser à présent, mais je l'aurais dit, quand j'avais douze ans ». L'auteur reprend donc mot pour mot des pensées attribuées à Claudine, tout en les approfondissant par le regret de la sensation de toute-puissance propre à l'enfance et irrémédiablement perdue à l'âge adulte, motif qui va être plus amplement développé dans *La Maison de Claudine*. « Le Miroir » peut

113 CV, Notes et variantes, Pl.I, p.1417

donc être perçu comme relais entre les *Claudine* et *La Maison de Claudine*, dans la mesure où il permet d'assumer le masque et d'en faire un prétexte pour tenter de résoudre, par des mises en situation variées du « moi », des motifs récurrents tels la perte du paradis de l'enfance, la mélancolie liée à cette perte et la tentative de rachat après la fuite. Le « miroir » autorise le masque, justement parce qu'il offre lui-même un double, le reflet étant pour celui qui s'observe une vision nécessairement subjective et imparfaite de soi, donnant pourtant l'illusion de l'objectivité. Reconstituer, par des masques variés, les facettes du miroir, ce serait s'autoriser une écriture autobiographique qui trouve sa pleine mesure dans *La Maison de Claudine*.

On peut alors se demander s'il faut voir dans cette série d'échos une preuve indubitable du statut de porte-parole de l'écrivain pour le personnage de Claudine, ou au contraire une incapacité fondamentale à se détacher totalement d'une héroïne à laquelle Colette a prêté son visage pendant si longtemps. Il faut en effet probablement voir, dans l'intertextualité à laquelle se livre Colette, les traces de la menace formulée par Catulle Mendès et citée par l'auteur dans *Mes Apprentissages* :

C'est vous, n'est-ce pas, l'auteur des *Claudine*... [...] Dans... je ne sais pas, moi... Dans vingt ans, trente ans, cela se saura. Alors vous verrez ce que c'est que d'avoir, en littérature, créé un type. Vous ne vous rendez pas compte. Une force, certainement, oh ! certainement ! Mais aussi une sorte de châtiment, une faute qui vous suit, qui vous colle à la peau, une récompense insupportable, qu'on vomit... Vous n'y échapperez pas, vous avez créé un type. ¹¹⁴

La citation attribuée à Catulle Mendès montre bien la double portée des *Claudine*, déjà problématisée dans « Le Miroir », qui consiste à voir dans le personnage de Claudine à la fois la condition de la reconnaissance littéraire, et dans le même temps la « faute », le « châtiment » qu'il faudra expier, et que Colette tente d'expier dans l'œuvre autobiographique ultérieure, comme nous l'avons déjà précisé précédemment. La création du type est ici perçue comme une faute originelle, comparable à la faute tragique, qui frappe à jamais l'écrivain d'une incapacité à se dire autrement que par le masque. Le texte autobiographique se tisserait donc nécessairement autour du masque fondateur, ce qui expliquerait en partie le retour au nom *Claudine* dans *La Maison de Claudine*. Pourtant, la puissance mortifère attribuée par Mendès au masque, au type Claudine est ici détournée, puisque, loin d'empêcher l'émancipation, le masque permet à l'auteur de se représenter comme un être multiple, qui ne

114 MA., Pl.III, p.1043

cesse de se recréer au fil des œuvres, et qui n'échappe jamais tant que lorsqu'elle semble se livrer.

De fait, l'extrait des *Vrilles de la vigne* précédemment cité semble faire l'aveu du plaisir qu'il y a à se peindre à travers une héroïne de roman, comme le montre la fin du passage, tissé de références littéraires et mythologiques, dans laquelle Colette exprime l'émotion suscitée par le dialogue permanent avec une figure toute semblable à soi :

Une fois encore, je sens que la pensée de mon cher Sosie a rejoint ma pensée, qu'elle l'épouse avec passion, en silence... Jointes, ailées, vertigineuses, elles s'élèvent comme les doux hiboux veloutés de ce crépuscule verdissant. Jusqu'à quelle heure suspendront-elles leur vol sans se disjoindre, au-dessus de ces deux corps immobiles et pareils, dont la nuit lentement dévore les visages ?... ¹¹⁵

La similitude de pensée permise par la création d'un personnage de fiction double de l'auteur établit un lien presque amoureux entre l'héroïne et sa créatrice, comme le montre l'épithète « cher » (souvent attribué à Renaud dans les *Claudine*) dans le groupe nominal « mon cher Sosie », et la proposition subordonnée « qu'elle l'épouse avec passion », qui laisse entendre une fusion de nature presque charnelle entre deux pensées, comme si la présence de Claudine permettait à son auteur d'être au monde. Par le reflet de soi permis par Claudine, le « châtiment » se trouve renversé, à la « nuit » qui « dévore les visages » des « deux corps immobiles et pareils » s'opposent les esprits, comparés à des « hiboux » capables de dominer les ténèbres et de s'élever au dessus d'elles, comme pour dépasser la caricature froide et commerciale imposée par Willy. La fin du « Miroir », point d'orgue lyrique, laisse pourtant entendre que le moment où personnage et auteur se rencontrent est éphémère et que le masque, s'il permet de renouveler à l'infini la représentation de soi, est rapidement caduc. Cela explique peut-être le changement de narratrice dans *Claudine s'en va*, comme une volonté déjà présente d'échapper à la malédiction formulée par Mendès, par la prise de conscience du risque que représente le figement de la figure de l'auteur dans un seul masque. L'harmonie entre l'auteur et Claudine peut donc être assumée, mais elle est nécessairement éphémère. En témoigne la question qui restreint la communion parfaite entre le personnage et l'auteur : « jusqu'à quelle heure suspendront-elles leur vol sans se disjoindre [...] ? ». Colette emprunte ici à Lamartine le motif de l'angoisse face à la fuite du temps (« Ô temps, suspends ton vol ! Et vous, heures propices, / Suspendez votre cours !/ Laissez-nous savourer les rapides délices / Des plus beaux de nos jours »¹¹⁶), et l'impossibilité d'éterniser les moments

115 VV., Pl.I, p.1033

116 Lamartine, « Le Lac », *Méditations poétiques*, 1820

d'harmonie ailleurs que dans le souvenir. A l'angoisse du poète Lamartine répondrait la lucidité de Colette, qui assumerait totalement la reconstruction artificielle d'un passé heureux dans l'espace de l'écriture, en acceptant sereinement l'impossible retour d'un passé révolu, par opposition au lyrisme désespéré du poète. C'est peut-être ainsi qu'il faut percevoir, à rebours, les nouvelles de *La Maison de Claudine*, qui pourraient être organisées en de telles séquences parce qu'elles matérialisent par écrit le moment où la figure de l'auteur parvient à se superposer au masque d'une narratrice qui livre ce que Claude Pichois et Alain Brunet nomment « la légende dorée d'une famille heureuse »¹¹⁷.

Il semblerait que Colette ne parvienne jamais totalement à se défaire de l'idée que le matériau biographique ne peut se livrer que par l'intermédiaire d'un masque, qui varie et se transforme, mais qui persiste à tisser le texte autour de motifs présents dès les origines de l'œuvre. Le travail sur l'intertexte, important et plus ou moins dissimulé, ne serait dès lors plus une tentative pour se réapproprier les indications biographiques livrées dans les *Claudine*, mais plutôt une manière d'assumer le fait que l'écrivain se dissimule nécessairement derrière l'autre, le narrateur, et qu'il serait illusoire de le voir se livrer dans une autobiographie dite « authentique ».

c- Une écriture biographique est-elle encore possible ?

Les écrits autobiographiques de Colette viendraient donc paradoxalement semer le doute sur la possibilité même d'écrire une autobiographie, dans la mesure où il ne serait pas envisageable de s'identifier totalement à la voix narrative. C'est encore une fois « Le Miroir », issu des *Vrilles de la vigne*, qui vient étayer cette position :

O mon double orgueilleux ! Je ne me parerai plus de ce qui est à vous... A vous seule, ce pur renoncement qui veut qu'après Renaud finisse toute vie sentimentale ! A vous, cette noble impudeur qui raconte ses penchants ; cette littéraire charité conjugale qui vous fit tolérer les flirts nombreux de Renaud... A vous encore, non pas à moi, cette forteresse de solitude où, lentement, vous vous consommez... Voici que vous avez, tout en haut de votre âme, découvert une retraite qui défie l'envahisseur... Demeurez-y ironique et douce, et laissez-moi ma part d'incertitude, d'amour, d'activité stérile, de paresse savoureuse, laissez-moi ma pauvre petite part humaine, qui a son prix ! ¹¹⁸

117 Alain Brunet, Claude Pichois, *Colette*, Hachette, coll. Livre de poche, 2000, p.31

118 *VV.*, Pl.I, p.1031

L'auteur, qui tente, dans la première partie du passage, de se détacher du masque de Claudine, refuse en apparence de se voir attribuer certaines caractéristiques du personnage, comme le montre l'anaphore de « à vous ». Les qualités qui font Claudine seraient renvoyées au domaine exclusivement littéraire, puisqu'elles seraient bien trop représentatives de l'héroïne de roman telle que se la représente l'imaginaire collectif. Le « pur renoncement », la « forteresse de solitude » peuvent par exemple rappeler, toutes proportions gardées, la retraite de la Princesse de Clèves. La « charité conjugale », qui consiste dans le fait d'accepter les infidélités de l'époux, est qualifiée de « littéraire ». L'auteur renvoie ici Claudine à son statut de personnage de fiction en assurant que la retraite finale, point d'orgue de *La Retraite Sentimentale*, est fondamentalement romanesque. Il s'agit alors de souligner que si les meurtrissures qui inspirent le roman sont bien réelles, leur résolution par la retraite ne peut être que fiction. « Le Miroir », s'il met en scène une tentative de détachement semi-avortée de Colette vis-à-vis de son personnage, permet également, et c'est peut-être là le plus important, de mesurer l'écart entre les faits et leur transformation en littérature.

On pourrait donc penser que *La Maison de Claudine*, en inaugurant un cycle d'écrits autobiographiques dans lesquels se dégage la figure de la mère, absente des *Claudine*, vient résoudre cet écart en intégrant pleinement le matériau biographique au domaine littéraire, livrant de fait une autobiographie dite « authentique », au sens où elle ne dissimulerait plus rien de l'identité de ses acteurs. Cependant, une telle affirmation semble réductrice puisque si, contrairement à ce qui se produisait dans les œuvres de jeunesse, l'identité entre auteur et narratrice est assumée (ce qui permet de donner au souvenir relaté l'impression de l'authenticité), il semble assez clair que le passage du matériau biographique au domaine de la littérature écarte les faits décrits de leur réalité objective. En se faisant narratrice de son propre passé, il semblerait en effet que Colette ne souhaite pas tant faire revivre le souvenir par l'écriture, qui est le seul moyen pour retourner à la maison natale, mais recréer une enfance fantasmée à travers l'exercice littéraire qu'est l'écriture de soi. En témoigne la nouvelle « Ma mère et les bêtes » qui, dans *La Maison de Claudine*, constitue l'un des fondements du personnage de Sido dans l'œuvre :

Que tout était féérique et simple, parmi cette faune de la maison natale...
Vous ne pensiez pas qu'un chat mangeât des fraises ? Mais je sais bien, pour l'avoir vu tant de fois, que ce Satan noir, Babou, interminable et sinueux comme une anguille, choisissait en gourmet, dans le potager de Mme Pomié, les plus mûres des « caprons blancs » et des « belles-de-juin ». C'est le même qui respirait, poétique, absorbé, des violettes

épanouies. On vous a compté que l'araignée de Pellisson fut mélomane ?
Ce n'est pas moi qui m'en ébahirai. Mais je verserai ma mince contribution au trésor des connaissances humaines, en mentionnant l'araignée que ma mère avait – comme disait papa – dans son plafond, cette même année qui fêta mon seizième printemps. Une belle araignée des jardins, ma foi, le ventre en gousse d'ail, barré d'une croix historiée.

[...]

Couverte encore d'un manteau de voyage, je rêvais lasse, enchantée, reconquise, au milieu de mon royaume.

« Où est ton araignée, maman ? »

Les yeux gris de ma mère, agrandis par les lunettes, s'attristèrent :
« Tu reviens de Paris pour me demander des nouvelles de l'araignée, ingrate fille ? »

Je baissai le nez, maladroite à aimer, honteuse de ce que j'avais de plus pur.¹¹⁹

Cet extrait de « Ma mère et les bêtes » s'ouvre sur le regret de « la maison natale », où « tout était féérique et simple », ce qui la renvoie, comme le montre en particulier l'adjectif « féérique », à l'univers de l'enfance. L'utilisation de l'imparfait place résolument la maison natale du côté du passé, tandis que l'incongruité de ses occupants semble la placer, malgré les réticences affichées de l'auteur pour ce type de littérature, du côté du conte. Ainsi le chat, comparé à un « Satan noir », qui apprécie les fraises qu'il « choisit en gourmet », est également qualifié de « poétique ». Cet adjectif, s'il contribue à la personnification du chat, confirme aussi la puissance évocatrice de la maison natale, puisque la prolifération d'animaux qui la caractérise permet à l'écrivain d'en faire, par le récit, un espace fantasmé, lieu rassurant et nourricier des origines, par lequel l'auteur est happé et autour duquel se construit nécessairement l'œuvre. C'est avec ironie que l'auteur considère les connaissances empiriques que l'autobiographie peut apporter au lecteur, comme le montre l'expression « je verserai ma mince contribution au trésor des connaissances humaines », au sujet de l'araignée qui, chaque nuit, tisse un fil pour descendre dans la tasse de chocolat que Sido pose sur sa table de chevet. Peu importe la topographie réelle. En effet, si la « maison natale » est celle de Saint-Sauveur, le « royaume » que croit reconquérir la narratrice en retournant voir sa mère bien des années plus tard est la maison de Châtillon, ville dans laquelle les Colette ont déménagé durant l'adolescence de Gabrielle. L'enfant qui revient fait donc peu de cas du lieu, puisque c'est en réalité le personnage de la mère qui, tissant le lien entre les différents réseaux métaphoriques, polarise l'espace et crée le besoin du retour. Ainsi, Colette met en relief dans ce passage

119 MC., Pl.II, p.1000-1001

l'opposition entre le retour fantasmé, permis par la poétisation des éléments du quotidien, tels le chat ou l'araignée, et le retour réel, rendu impossible par le passage du temps et la culpabilité dont est chargée la fille ingrate. Les yeux gris de Sido, d'autant plus perçants et emplis de reproche qu'ils sont « agrandis par les lunettes », signe de la vieillesse, dévoilent l'impossibilité du retour réel, dans la mesure où tout ce qui constituait la « féerie » de l'enfance est désormais caduc et frappé par la brusque réalité du fait que, dans la réalité, l'essentiel n'est pas dans le détail que s'attache à livrer l'auteur dans ses écrits. La narratrice se trouve, en un surprenant paradoxe, « honteuse de ce qu'[elle] avai[t] de plus pur », dans la mesure où ce qui était primordial dans le monde de l'enfance et qui est mis en exergue dans l'espace littéraire apparaît comme ridiculement déplacé dans la réalité. La narratrice, qui se réjouit dans un premier temps d'être « reconquise, au milieu de [s]on royaume », est d'emblée frappée du stigmate de l'enfant ingrate, puisqu'elle porte encore « un manteau de voyage », signe à la fois de l'éphémère du retour et du départ prochain. Il est à première vue étrange que la mère, qui concentre les réseaux métaphoriques fondant l'écrit biographique, soit précisément celle qui vient rappeler l'impossibilité du retour réel, ou plutôt l'incongruité qu'il y a à vouloir poétiser le réel pour le rendre semblable à la littérature. C'est en ce sens que Claude Pichois et Alain Brunet, lorsqu'ils rédigent la biographie de Colette, affirment, dans le but de restituer la réalité des faits, s'écarter des écrits autobiographiques de l'auteur pour s'attacher aux données biographiques d'ordre plus strictement documentaires.

Sur l'enfance et l'adolescence de Colette, nous disposons de tout ce qu'elle a écrit, dans *La Maison de Claudine* et nombre d'autres textes. C'est beaucoup ; c'est trop, selon nos principes qui cherchent à écarter le biographique de l'autobiographie. Nous n'avons pas l'équivalent des lettres du collégien Baudelaire, ni celles de Victor à sa fiancée Adèle ; nous n'avons pas l'équivalent du journal de Marie Bashkirtseff. Nous en sommes donc réduits à d'infimes éléments extérieurs ou, quelquefois, presque extérieurs, qui ne contredisent pas la légende dorée d'une famille heureuse.¹²⁰

S'il semble à première vue paradoxal d'écarter les écrits autobiographiques pour rédiger le récit de la vie de l'auteur, cette démarche permet, en comparant les récits d'enfance de Colette aux « lettres du collégien Baudelaire », de distinguer les écrits donnant des indications biographiques fiables sans que ceux-ci soient destinés à la publication et les écrits autobiographiques destinés à être lus, dans lesquels l'auteur adopte nécessairement une posture qui doit être distinguée de la réalité. Lorsqu'elle publie les lettres de Colette héritées

120 Claude Pichois, Alain Brunet, *op. cit.* p.31

de sa tante Colette de Jouvenel, Anne de Jouvenel signale dans la préface que Colette était farouchement opposée à la publication de la correspondance privée :

Vingt ans après la mort de ma tante, Colette de Jouvenel, unique enfant de Colette et de mon grand-père Henry de Jouvenel, l'heure me paraît venue de publier la correspondance qu'elle échangea avec sa mère. [...] Les lettres ont pour moi un caractère si intime que j'en étais retenue. Colette elle-même ne s'écrie-t-elle pas à l'occasion de la vente d'une de ses lettres à Robert de Montesquiou-Fezensac : « Une lettre est un objet sacré qu'aucune vente ne doit profaner : c'est un scandale intolérable que de disperser aux quatre vents des pensées, des impressions, connues seulement de deux personnes. » ¹²¹

On peut donc en conclure que Colette, si l'écriture autobiographique tient une place centrale dans son œuvre, n'en fait pas pour autant un mode d'expression ayant pour but de livrer un souvenir authentique, mais plutôt la matière d'un récit qui inscrit le souvenir dans un espace fictif, prenant de fait quelques libertés avec les faits. En témoigne le récit qui est fait du premier mariage de Sido et qui, s'il donne l'impression de la chronique biographique, opère un glissement de plus en plus prononcé, au fil de sa progression, vers la narration romanesque :

Quand il l'enleva, vers 1853, à sa famille, qui comptait seulement deux frères, journalistes français mariés en Belgique, à ses amis, des peintres, des musiciens et des poètes, toute une jeune bohème d'artistes français et belges, elle avait dix-huit ans. Une fille blonde, pas très jolie, à grande bouche et à menton fin, les yeux gris et gais, portant sur la nuque un chignon bas de cheveux glissants, qui coulaient entre les épingles, une jeune fille libre, habituée à vivre honnêtement avec des garçons, frères et camarades. Une jeune fille sans dot, trousseau ni bijoux, dont le buste mince, au-dessus de la jupe épanouie, pliait gracieusement : une jeune fille à taille plate et épaules rondes, petite et robuste.

Le Sauvage la vit, un jour qu'elle était venue, de Belgique en France, passer quelques semaines d'été chez sa nourrice paysanne, et qu'il visitait à cheval ses terres voisines. Accoutumé à des servantes sitôt quittées que conquises, il rêva de cette jeune fille désinvolte, qui l'avait regardé sans baisser les yeux et sans lui sourire. La jeune barbe noire du passant, son cheval rouge comme guigne, sa pâleur de vampire distingué ne déplurent pas à la jeune fille, mais elle l'oubliait au moment où il s'enquit d'elle. Il apprit son nom et qu'on l'appelait « Sido », pour abrégé Sidonie. Formaliste comme beaucoup de « sauvages », il fit mouvoir

121 Colette, *Lettres à sa fille (1916-1953)*, préface d'Anne de Jouvenel, éditions Gallimard, coll. Folio, 2003, p.9

notaires et parents, et l'on connut, en Belgique, que ce fils de gentilshommes verriers possédait des fermes, des bois, une belle maison à perron et jardin, de l'argent comptant... Effarée, muette, Sido écoutait, en roulant sur ses doigts ses « anglaises » blondes. Mais une jeune fille sans fortune et sans métier, qui vit à la charge de ses frères, n'a qu'à se taire, à accepter sa chance et à remercier Dieu.¹²²

La date précise qui est donnée au début de la nouvelle « Le Sauvage », ainsi que les précisions qui suivent sur le contexte familial et social dans lequel vécut Sido jusqu'à son mariage laissent à penser que l'auteur va se livrer à la chronique du premier mariage de sa mère, en livrant des faits précis. Ce n'est pourtant pas la voie qu'emprunte le texte puisque, immédiatement après ces précisions, Colette abandonne le récit purement factuel de la rencontre et du mariage pour faire le portrait de sa mère à l'âge de dix-huit ans et réactiver un certain nombre de lieux communs du roman réaliste. En témoigne la description physique de Sido, « pas très jolie », au physique commun mais au charme indéniable, comme nombre d'héroïnes de romans du XIX^{ème} siècle. De la même manière, le portrait de Jules Robineau-Duclos pourrait presque s'inscrire dans l'imaginaire du roman gothique, tant il apparaît à la fois comme diabolique (son cheval est « rouge », il a la « pâleur d'un vampire distingué ») et suscitant la curiosité de la jeune femme. Un tel portrait semble peu conforme à la réalité, puisque, comme le signalent les notes de l'édition Pléiade, « le juge Crançon, chargé de faire rapport au procureur général de l'Yonne à la mort de Jules Robineau, dresse de celui-ci un portrait moins flatteur : " laid à faire peur et à peu près idiot " »¹²³. De la même manière, Robineau n'était pas « fils de gentilshommes verriers », ce qui ancrerait cette famille dans l'imaginaire d'une tradition ancestrale, mais de propriétaires terriens¹²⁴. Colette, qui relate pourtant des faits nettement antérieurs à sa naissance, met en place un système de narration omnisciente, en pénétrant tour à tour les pensées du Sauvage (« il rêva de cette jeune fille désinvolte ») et de Sido (« la jeune barbe noire du passant, son cheval rouge comme guigne, sa pâleur de vampire distingué ne déplurent pas à la jeune fille »), et conclut le second paragraphe de la nouvelle sur une maxime qui annonce de nombreux revirements romanesques en utilisant le canevas courant en littérature de la jeune fille mal mariée : « mais une jeune fille sans fortune et sans métier, qui vit à la charge de ses frères, n'a qu'à se taire, à accepter sa chance et à remercier Dieu ». La dernière partie de la phrase est particulièrement étonnante si l'on considère que Sido a grandi dans un milieu anticléric, et qu'elle a elle-

122 *MC.*, Pl.II, p.971-972

123 *Ibid.*, Notes et variantes, Pl.II, p.1631

124 *Ibid.*

même insufflé cet anticléricalisme à ses enfants. Le but de Colette ne serait donc pas d'écrire une biographie purement factuelle, mais de fantasmer ce que les faits auraient pu ou dû être, à la lumière du passage de la chronique à la littérature. Il ne s'agit pas, comme peuvent le faire les mémorialistes, de donner une libre interprétation des faits, mais de les reconstituer pour qu'ils entrent en résonance avec le projet littéraire de l'auteur.

En laissant la « littéraire charité conjugale » au personnage de Claudine, on peut donc se demander si l'adjectif « littéraire » peut être assimilé à la fiction, dans la mesure où le passage à la littérature nécessiterait, chez Colette, un travail et une transformation du souvenir pour en proposer une vision qui dépasse le récit des faits et participe activement à la construction d'une perception artistique du monde. La possibilité d'une écriture biographique est alors remise en question, dans la mesure où il ne s'agirait pas tant de faire œuvre de mémorialiste ou de consigner des anecdotes que de les projeter dans le domaine romanesque, domaine de la fiction.

III-2. Des autofictions ?

a- Jouer avec les codes littéraires

Les écrits autobiographiques de Colette, qui jouent avec les limites du romanesque, en particulier dans les commencements que constituent les *Claudine*, ne se contenteraient donc pas de faire le récit circonstancié de faits réels, ou de les consigner, en masquant les noms réels, dans un roman à clé, mais de projeter le « moi » dans l'espace de la fiction. En appliquant au récit des faits un certain nombre de codes particuliers à l'écriture romanesque, l'auteur tente de se situer à la fois au-delà d'une autobiographie qui serait transparente, mais qui ferait fi du ressenti pour se concentrer exclusivement sur l'exactitude des faits, et au-delà du roman à clés, trop simpliste. Ainsi, le personnage de Claudine, tel qu'il est présenté dans *Claudine à l'école*, innove, dans la mesure où il permet de façonner comme type la figure de l'adolescente, naissante en littérature à la fin du XIX^{ème} siècle, tout en reprenant à son compte certains lieux communs de la littérature enfantine en général, et de la littérature scolaire en particulier. C'est ce que Michèle Hecquet s'est efforcée de démontrer dans l'article « Claudine et le journal d'écolière », en affirmant que Colette « ne pouvait ignorer » l'entrée en littérature de petites filles « indépendantes et curieuses » comme l'Alice de Lewis Carroll et la Sophie de la comtesse de Ségur, tout comme l'irruption de l'adolescence incarnée par les héroïnes de Gyp, Loulou puis Miquette¹²⁵. Michèle Hecquet voit également dans la personnalité de Claudine des échos avec celle de Catherine Duval, héroïne du roman de Ludovic Halévy *Princesse !*, qui raconte, sous la forme d'un journal fictif les manœuvres pour entrer dans le monde d'une jeune fille espiègle, dont les aventures se concluent par le mariage avec un prince vénitien. Claude Pichois voit même chez Catherine une « sœur aînée de Claudine »¹²⁶, par la ressemblance à la fois physique et psychologique des deux héroïnes, qui se retrouve jusque dans leur mode d'expression : le journal. Pourtant, si Catherine, pur personnage de fiction, confie tout à son journal, il n'en va pas de même pour Claudine :

Comme je suis bête ! Je n'aurais dû songer qu'au plaisir de danser, à la joie pure d'être invitée avant Anaïs qui lorgne mon cavalier d'un œil d'envie... et, de cette valse-là, je ne retire que du chagrin, une tristesse, niaise peut-être, mais si aiguë que je retiens mes larmes à grand-peine... Pourquoi ? Ah ! parce que... - non, je ne peux pas être sincère absolument,

125 Michèle Hecquet, « Claudine et le journal d'écolière », *Roman 20/50* n°23, Juin 1997, p.27

126 Claude Pichois : « Une sœur aînée de Claudine », in *Pour Marguerite Boivin*, Études et recherches sur Colette, ouvrage publié avec le concours de la ville de Saint-Sauveur, 1993, cité par Michèle Hecquet, *ibid.*

jusqu'au bout, je peux seulement indiquer... - je me sens l'âme tout endolorie, parce que, moi qui n'aime guère danser, j'aimerais danser avec quelqu'un que j'adorerais de tout mon cœur, parce que j'aurais voulu avoir ce quelqu'un-là pour me détendre à lui dire tout ce que je ne confie qu'à Fanchette ou à mon oreiller (et même pas à mon journal), parce que ce quelqu'un-là me manque follement, et que j'en suis humiliée, et que je ne me livrerai qu'au quelqu'un que j'aimerais et que je connaîtrai tout à fait, - des rêves qui ne se réaliseront jamais, quoi ! ¹²⁷

Colette, qui écrit les *Claudine* à partir d'éléments biographiques, les replace dans un journal d'écolière fictif qui, s'il reprend une tradition littéraire déjà installée, s'en détache dans la mesure où l'écrit ne peut être l'espace de la confiance. Claudine décrit ici son état mélancolique, mais refuse d'en expliquer les causes profondes. Elle déplore de ne pouvoir ressentir la « joie pure » que suscite la jalousie d'Anaïs, l'adjectif « pure » renvoyant ici non à la catégorie morale du bien et du mal, mais au dépassement de ces catégories de bien et de mal dans un univers campagnard qui les ignore encore. L'impossibilité de ressentir cette joie est la première étape par laquelle l'héroïne quitte cet univers, pour s'engager dans les méandres de l'introspection et de la difficile connaissance de soi, motifs qui seront abordés dans *Claudine à Paris*, et au cœur de *Claudine en ménage*. La confiance ne peut avoir lieu que vis-à-vis d'êtres (Fanchette) ou d'objets (l'oreiller) qui ne sont pas doués de parole, puisqu'elle est pour l'heure réservée à un être humain chimérique, qui incarnerait la connaissance parfaite et inconditionnelle de l'autre. A la lumière des autres volumes des *Claudine* et de *La Maison de Claudine*, il apparaît clairement que ce souhait est voué à l'échec puisque Renaud, inconstant, ne parvient pas à devenir l'être qui recueille les confidences et que la mère, intrusive, étouffe toute velléité de confiance. Dès *Claudine à l'école* est confirmé que l'écrit ne peut offrir qu'une connaissance imparfaite du « moi », connaissance qu'il serait illusoire de chercher ailleurs qu'en soi-même. Intégrer l'écriture biographique à la littérature serait donc une manière de mettre d'emblée à distance la possibilité de se dire. Au début de *Claudine à Paris* encore, la correspondance privée est, de manière ironique, assimilée à une forme d'écriture fictionnelle, l'écriture scolaire :

C'est à Claire, ma petite sœur de lait, qu'il fallait écrire ! Elle garde ses moutons, aujourd'hui, au champ de Vrimes ou près du bois des Matignons, une grande cape sur ses épaules, et sa petite tête ronde aux yeux doux protégée par un fichu coquettement épinglé en mantille. Ses moutons errent, difficilement contenus par Lisette, la chienne sage, et

127 CE., Pl.I, p.212

Claire s'absorbe dans un roman à couverture jaune, un de ceux que je lui ai laissés en partant.

J'écris donc à Claire une affectueuse et banale lettre. Narration française : *Lettre d'une jeune fille à son amie pour lui annoncer son arrivée à Paris*. Ô Mademoiselle ! Rousse et vindicative Mademoiselle, j'entends, un peu enfiévrée encore, j'entends votre voix coupante, habile à réprimer tout désordre. Que faites-vous de votre petite Aimée, à cette heure ? Je l'imagine, je l'imagine assez bien. Et ça me fait monter ma « température », de l'imaginer...¹²⁸

Nostalgique de Montigny, juste après la maladie qui l'a terrassée à son arrivée à Paris, c'est à son amie la plus romanesque, dans tous les sens du terme, que Claudine choisit d'écrire. Romanesque car elle incarne, jeune bergère qui rêve entourée de ses moutons, un personnage caractéristique du roman précieux du XVIIe siècle, mais également car elle rêve au grand amour qu'elle entrevoit dans les livres, Claire est, parce qu'elle incarne le Montigny idéalisé par Claudine, la correspondante idéale. C'est par conséquent dans la fiction que doit s'ancrer la narratrice si elle souhaite recréer le lien avec le pays natal, tout retour effectif étant désormais exclu. Ce passage est donc marqué par la prise de conscience de l'artifice que constitue le retour épistolaire à Montigny, puisqu'il ne s'agit plus que d'un exercice de « narration française ». L'écrit autobiographique, à plus forte raison les *Claudine*, qui ont toujours été présentées comme des travaux imposés, doit donc dépasser une double situation d'échec : il ne peut se contenter d'être un récit purement factuel d'événements réels, que le nom des protagonistes soit tu ou non, et doit également éviter l'écueil que constitue la transformation du matériau biographique en une succession de lieux communs romanesques qui plongeraient l'œuvre dans la banalité que Claudine reconnaît à sa lettre.

La référence littéraire doit donc venir enrichir le récit biographique et lui donner une place à part entière dans le projet artistique de l'écrivain. Elle viendrait alors prouver qu'il ne s'agit pas d'utiliser la littérature pour se livrer, ce qui serait assez vain, mais de donner à la vie une dimension artistique grâce au récit. Si les *Claudine*, en partie pour servir d'écran publicitaire à des auteurs en vogue, certes, use du pastiche et de la parodie, l'utilisation de références littéraires est, dans la suite de l'œuvre, approfondie et considérée comme un véritable moteur de l'écriture. *La Maison de Claudine* est elle-même traversée de références au conte, ce qui peut paraître surprenant de prime abord, puisque Colette, que ce soit à travers le personnage de Claudine dans le supplément à *Claudine s'en va* « Claudine et les contes de

128 CP, Pl.I, p.237

fées », ou en son nom propre, dans « Ma mère et les livres », n'a cessé de proclamer son aversion pour les contes :

Une certaine espèce d'enfants un peu pâles, qui ont le dessous des yeux mauve, qui dorment beaucoup, ont besoin, je crois, de contes de fées. [...]
Le conte de fées, il est la provende intellectuelle de l'enfant mou, modeste, à qui il faut de force enfourner l'instinct du mensonge, du luxe, de l'étonnement.¹²⁹

Dans la description qu'elle fait de l'enfant lecteur de contes de fées, Claudine dessine le type de l'enfant malade, caractérisé par l'enfermement, chez qui les forces tirées de l'univers végétal sont absentes. C'est l'absence d' « instinct » qui est pointé chez ces enfants, la force et la violence de la nature (incarnées, dans *La Maison de Claudine*, dans les récits animaliers notamment) doivent leur être inoculées de manière totalement artificielle, dans des écrits qui initient de manière totalement faussée le jeune enfant au monde. La distinction du bien et du mal est alors réduite, puisque l'instinct du « mensonge » et du « luxe » est présenté comme nécessaire, ce qui va à contre-courant de la morale traditionnelle. Les contes, images absolues de la fiction, auraient alors pour charge d'inoculer, sous couvert de tradition, la morale de la nature, incarnée par Sido dans *La Maison de Claudine*, qui devient de fait la seule possible. Colette reprendrait donc des canevas typiques de contes de fées pour les détourner et construire un projet artistique dans leur contrechamp. L'autobiographie utiliserait alors la référence littéraire au conte pour construire une forme d'initiation parallèle, centrée sur les motifs récurrents de la mère et de l'appartenance à un univers naturel et végétal, qui offre seul la possibilité d'écrire. De fait, les détournements de contes de fées sont nombreux dans *La Maison de Claudine*, toujours conjurés par la lueur du foyer instaurée par la mère, qui rappelle vers elle l'enfant happée par le conte. En témoigne la nouvelle « La noce », dans laquelle Graciela Conte-Stirling décèle une parenté importante avec *Alice au pays des merveilles*¹³⁰ :

Ma robe blanche à ceinture pourpre, mes cheveux libres qui me tiennent chaud, mes souliers mordorés – trop courts, trop courts – et mes bas blancs, tout était prêt depuis la veille, car mes cheveux eux-mêmes, tressés pour l'ondulation, m'ont tiré les tempes pendant quarante-huit heures.
[...]

129 CV., Pl.I, p.666

130 « Lorsqu'une amie l'amène voir la chambre des jeunes mariés et que la Petite se penche par la fenêtre, cela nous rappelle Alice. Mais tandis que la Petite se penche pour voir les objets en train de se rétrécir, Alice, c'est elle-même qui se rétrécit. », Graciela Conte-Stirling, *Colette et Sido: le dialogue par l'écriture*, L'Harmattan, Paris, 2009, p.128

La chambre des jeunes mariés... Une armoire de poirier noir, énorme, opprime cette chambre basse aux murs blancs, écrase entre elle et le lit une chaise de paille. Deux très gros bouquets de roses et de camomilles, cordés comme des fagots, se fanent sur la cheminée, dans les vases de verre bleu, et jusqu'au jardin dilatent le parfum fort et flétri qui suit les enterrements... Sous les rideaux d'andrinople, le lit étroit et haut, le lit bourré de plume, bouffi d'oreillers en duvet d'oie, le lit où aboutit cette journée toute fumante de sueur, d'encens, d'haleine de bétail, de vapeur de sauces...

[...]

Je cours, foulant les salades et les tumulus de la fosse d'asperges.

« Mais attends-moi ! Mais qu'est-ce que tu as ?

[...]

« Je veux aller voir maman... »¹³¹

Les « gros bouquets de roses et de camomilles » qui « fanent » sur la cheminée et donnent à la noce des allures d' « enterrement » n'est pas sans rappeler la chute initiale d'Alice dans le terrier du lapin, que la fillette a suivi comme la narratrice a suivi son amie dans la chambre des jeunes mariés. De même, la description de la Petite, cheveux lâchés et robe blanche, rappelle à bien des égards Alice, et la déformation dont le mobilier fait l'objet évoque le procédé de rétrécissement puis d'augmentation fulgurante de la taille dont l'héroïne est l'objet chez Lewis Carroll, qui a pour effet de modifier pour elle tout le monde environnant. Cependant, alors que c'est l'enfant qui, dans *Alice au pays des merveilles*, est sujet au changement, ce sont les meubles, chez Colette, qui changent de proportions (« le lit étroit et haut », « une armoire de poirier noir, énorme, opprime cette chambre basse »), alors que la Petite conserve son intégrité physique. La fuite en avant, qui chez Lewis Carroll, est synonyme de passage à l'âge adulte, est ici retour chez la mère, qui permet de conjurer la fiction et d'opposer le modèle triomphant de Sido à celui des contes de fées. Le conte serait alors synonyme du déracinement, qui tenterait d'empêcher tout retour à la mère nourricière et donc annihilerait, *a posteriori*, la possibilité d'écrire le souvenir. Ainsi, les récits autobiographiques de Colette sont tissés de références romanesques pour mieux éviter la contamination du réel par la fiction. Cela transparait dans l'utilisation qui est faite des contes de fées, et encore plus dans le bovarysme de Juliette, malade à force de lectures. Si l'autobiographie peut s'enrichir de fiction pour devenir plus complexe et répondre à un réel projet artistique, la permanence d'un « moi » profondément terrien est nécessaire pour développer une écriture qui reste lucide (comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, la

131 MC., Pl.II, p.1010-1012

reconstitution de la maison natale dans l'espace du récit est assumée, dans *La Maison de Claudine*, comme onirique).

On peut par conséquent s'interroger sur le sens et la portée des références littéraires qui parcourent l'œuvre de Colette, et de la raison pour laquelle elles s'intègrent de la sorte à la matière biographique, réduisant les frontières entre personnages et intrigues romanesques, et récit de vie. Le « moi », pour se prêter au jeu de la fiction, doit paradoxalement être pourvu d'une certaine constance et éviter toute dispersion par l'unification des voix narratives, point sur lequel nous reviendrons. Cela permettrait de réduire l'opposition trop simpliste entre autobiographie et fiction, et peut-être d'assimiler les écrits de Colette, de *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*, au genre défini plus tard par Serge Doubrovski de l'autofiction.

b- De *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine* : des autofictions ?

De nombreux critiques assimilent l'œuvre autobiographique de Colette, parfois même l'œuvre de Colette dans sa totalité, à l'autofiction. Il convient d'appliquer avec prudence ce qualificatif aux œuvres de Colette, dans la mesure où le travail sur l'autobiographie mené par l'auteur est bien antérieur à l'invention de ce terme. Les définitions possibles de l'autofiction sont diverses : pour Serge Doubrovsky, qui a inventé ce terme pour désigner son roman *Fils*¹³², l'autofiction est avant tout l'intégration de faits et d'événements réels à d'autres purement fictifs, l'œuvre ainsi produite prenant la forme d'une autobiographie. Pour Gérard Genette¹³³ au contraire, l'autofiction consiste en la projection d'un être qui respecte le pacte autobiographique établi par Philippe Lejeune¹³⁴ (avec la triple identité auteur, narrateur et personnage principal) dans un espace littéraire purement fictif. Jacques Lecarme¹³⁵ définit quant à lui deux acceptions de la notion d'autofiction, qui pourrait à la fois s'envisager sur le plan de la forme (les faits sont réels, mais la technique narrative s'inspire de la fiction), et du fond (la trame serait un mélange de souvenirs et de fiction, ce qui rejoindrait la définition du Doubrovski). La notion d'autofiction est donc diversement appréciée, le point de convergence se situant dans la possibilité d'identifier l'auteur au narrateur, lui-même personnage principal du récit. Cette identification, si elle est possible dans *La Maison de Claudine*, est évidemment imparfaite dans le cycle originel des *Claudine*. Nous retiendrons, pour étudier sous l'angle de

132 Serge Doubrovski, *Fils*, Galilée, Paris, 1977

133 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1991

134 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, édition revue et augmentée, Points, coll. Essais, 1996

135 Jacques Lecarme, « L'Autofiction : un mauvais genre ? » in *Autofictions & Cie, colloque de Nanterre*, Université Paris X, éd. Centre de Recherches Interdisciplinaires sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, coll. Cahiers RITM, 1993

l'autofiction l'œuvre de Colette, la définition proposée par Jacques Lecarme, dans la mesure où elle se présente comme le prolongement de la réflexion initiée par Doubrovski, admettant, par opposition à la définition proposée par Genette, la mise sur un même plan d'événements réels et de faits purement fictifs.

Le cycle des *Claudine* et *La Maison de Claudine* seraient alors à la fois des autofictions au sens restreint, dans la mesure où ces œuvres égrènent un certain nombre de faits réels en les présentant, par le jeu sur les codes littéraires, comme des trames romanesques, et des autofictions dans un sens plus large, dans le sens où événements réels et purement fictionnels sont mis sur le même plan, voire mêlés. En témoigne le récit de la maladie de Claudine, référence à celle de Colette, généralement perçue comme l'une des pièces maîtresses tendant à prouver que les *Claudine* sont des romans autobiographiques :

Je pris, au bout de dix jours, une si étrange mine que papa lui-même s'en aperçut et s'affola tout de suite, car il fait toutes choses à fond et sans mesure. Il m'assit sur ses genoux, contre sa grande barbe tricolore, me berça dans ses grandes mains noueuses qui sentaient le sapin à force d'installer des rayons... je ne dis rien, je serrai les dents, car je lui gardai une farouche rancune... Et puis, mes nerfs tendus cédèrent dans une belle crise, et Mélie me coucha, toute brûlante.

Après ça, il se passa beaucoup de temps. Quelque chose comme une fièvre cérébrale avec des allures de typhoïde. Je ne crois pas avoir beaucoup déliré, mais j'étais tombée dans une nuit lamentable et je ne sentais plus que ma tête, qui me faisait si mal !

[...]

Pendant deux longs mois on n'a pas pu me peigner, et, comme le feutrage de mes boucles me faisait souffrir quand je roulais ma tête sur l'oreiller, Mélie m'a coupé les cheveux, avec ses ciseaux, tout contre ma tête, comme elle a pu, en escaliers !¹³⁶

La maladie de Claudine est ici due à l'arrivée à Paris qui signe une coupure brutale avec le monde de l'enfance. L'univers végétal qui était celui de l'héroïne est ici mis à mort, comme le montre la référence aux sapins, qui, s'ils formaient un havre protecteur dans les grands bois de Montigny, sont désormais réduits à être découpés en planches pour faire des étagères. L'appartement dans lequel arrivent Claudine et son père semble devoir être assimilé à celui qu'occupèrent Colette et Willy, après avoir séjourné un mois dans la garçonnière de Willy qui des Grands-Augustins. Ce n'est pas avec son époux que Claudine arrive à Paris, mais avec son

136 CP., Pl.I, p.228

père, qui se mêle étrangement à la figure de Willy, dans la mesure où la différence d'âge de celui-ci avec son épouse le rapproche d'une figure paternelle, entretenue dans les salons qu'ils fréquentent et dans les images publicitaires utilisées pour promouvoir les *Claudine*. La rancune de la fille vis-à-vis du père vient donc probablement redoubler la rancune de l'épouse vis-à-vis de l'époux, la référence autobiographique ne se jouant dès lors plus dans l'exactitude des faits rapportés mais dans celle du ressenti. De la même manière, la coupe des cheveux, épisode célèbre, si elle a été réelle, ne doit rien à la maladie mais à la volonté de Willy d'accentuer la ressemblance de Colette avec Polaire, peu après la publication du roman. L'espace autofictionnel devient alors le lieu de l'échange entre réalité et événements inventés, les faits réels se projetant dans la fiction, et Colette projetant ensuite la matière fictionnelle dans la réalité. Utiliser les procédés théorisés *a posteriori* de l'autofiction, c'est se constituer, en tant qu'auteur, comme personnage romanesque, et affirmer la porosité des frontières entre réalité et fiction, entre écrit et factuel, analyse qui trouve sa confirmation dans *La Maison de Claudine* :

Beaux livres que je lisais, beaux livres que je ne lisais pas, chaud revêtement des murs du logis natal, tapisserie dont mes yeux initiés flattaient la bigarrure cachée... J'y connus, bien avant l'âge de l'amour, que l'amour est compliqué et tyrannique et même encombrant, puisque ma mère lui chicanait sa place.

« C'est beaucoup d'embarras, tant d'amour, dans ces livres, disait-elle. Mon pauvre Minet-Chéri, les gens ont d'autres chats à fouetter, dans la vie. Tous ces amoureux que tu vois dans les livres, ils n'ont donc jamais ni enfants à élever, ni jardin à soigner ? Minet-Chéri, je te fais juge : est-ce que vous m'avez jamais, toi et tes frères, entendue rabâcher autour de l'amour comme ces gens font dans les livres ? Et pourtant je pourrais réclamer voix au chapitre, je pense ; j'ai eu deux maris et quatre enfants ! »¹³⁷

C'est dans les livres que l'enfant apprend l'amour, qui tient une place prépondérante à la fois dans la vie et dans l'œuvre de Colette. La porosité entre réalité et fiction est à la fois déniée et affirmée par la mère puisque, si elle affirme que « c'est beaucoup d'embarras, l'amour, dans ces livres », elle affirme qu'elle pourrait « réclamer voix au chapitre ». La voix romanesque et la voix de la mère, censée rappeler l'enfant à la réalité, vont donc s'interpénétrer pour créer une voix originale, celle de l'auteur qui, par l'utilisation qu'elle fait des procédés propres à

137 MC., Pl.II, p.989

l'autofiction, trouvera sa place entre la réalité des faits et leur transformation en fiction romanesque.

Néanmoins, si l'on admet que le point d'équilibre entre les théories variées de l'autofiction que nous avons esquissées plus haut reste le respect du pacte autobiographique, la notion est, de prime abord, à remettre en question lorsqu'il s'agit de l'œuvre de Colette, dans la mesure où l'identité stricte entre auteur et narrateur ne fonctionne pas dans les *Claudine*. Faut-il considérer, à l'instar de Stéphanie Michineau, que les « romans du début du cycle des *Claudine* (tels que *Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage*) tendent à dépasser le statut de simples romans pour accéder à celui d'autofictions en admettant [...] que Claudine représente un miroir de l'auteur, la part de fiction se révélant d'ailleurs infime »¹³⁸ ? Bien évidemment, le critère de ressemblance, qui n'est plus à remettre en cause, est ici opérant et autorise, si l'on considère que l'identité ne se réduit pas au nom, à admettre que le pacte autobiographique est peu ou prou respecté (ce que tend à prouver la manière dont, lors de son mariage avec Willy, Colette s'exhibait vêtue en Claudine). Ce serait néanmoins évacuer trop rapidement la fin du cycle, puisque Colette semble s'éloigner de Claudine en la remplaçant dans *Claudine s'en va* par Annie, aussi proche d'elle, par bien des aspects, que l'était la première héroïne, et met en scène un huis-clos dans lequel les événements décrits ne doivent rien ou si peu à la réalité dans *La Retraite sentimentale*. C'est cette dernière œuvre qui, comme nous l'avons montré plus haut, offre les germes du travail d'écrivain à venir de Colette. C'est donc au moment où l'auteur se détache le plus des faits réels que son identité se rapproche le plus de celle de sa narratrice :

La nuit descend, prompte à se fermer sur ce jardin dont la grasse verdure demeure sombre au soleil. L'humidité de la terre monte à mes narines : odeur de champignons et de vanille et d'oranger... on croirait qu'un invisible gardénia, fiévreux et blanc, écarte dans l'obscurité ses pétales, c'est l'arôme même de cette nuit ruisselante de rosée... C'est l'haleine, par-delà la grille et la ruelle moussue, des bois où je suis née, des bois qui m'ont recueillie. Je leur appartiens de nouveau, à présent que leur ombre, leur silence étouffant ou leur murmure de pluie n'inquiète plus celui qui m'y suivait en étranger, vite las, vite angoissé sous leur voûte de feuilles, et qui cherchait l'orée, l'air libre, les horizons balayés de nuages et de vent... Solitaire je les aime, et ils me chérissent solitaire.¹³⁹

La fin de *La Retraite sentimentale* annonce à bien des égards la campagne environnante de la maison de Saint-Sauveur, décrite par la suite dans *La Maison de Claudine*, et la vie de

138 Stéphanie Michineau, *op. cit.*, p.166

139 RS., Pl.I, p.953

Claudine trouve son accomplissement dans la réintégration d'un espace qui n'est possible que dans la solitude. La fiction devient ici la projection d'une réalité impossible, la régression de la narratrice comme enfant de la nature, des bois « où [elle est] née », qui [l']ont recueillie », le « moi » ne trouvant son authenticité qu'une fois recréé un espace prêt à l'accueillir, même si cet espace ne peut exister que dans la fiction. Il demeure toujours un écart entre l'identité première de celle qui dit « je » et les faits évoqués : Colette, alors qu'elle donne à lire des faits inspirés de manière très claire de la réalité au début du cycle, se met en scène comme Claudine de manière trop théâtrale pour n'y pas voir une certaine forme de discordance, et assume complètement l'écrit de fiction au moment où le visage de son héroïne se confond le mieux avec le sien. Faut-il voir dans *La Maison de Claudine* la réintégration des faits réels à l'espace de l'autobiographie, ou une plongée totale d'un « moi » désormais assumé par un pacte autobiographique plus clair dans la fiction ? L'écrivain, comme nous l'avons développé précédemment, joue avec les codes littéraires, de manière à donner une forme romanesque au souvenir et à se présenter elle-même comme personnage principal du récit de sa propre existence. Il semblerait donc que les écrits à teneur autobiographique de Colette, par-delà l'opposition qui peut être faite entre écrits de jeunesse rédigés avec Willy et écrits ultérieurs, utilisent les procédés de l'autofiction (théorie qui, même si elle peut s'appliquer à son œuvre, reste anachronique), pour faire entrer pleinement le « moi » dans l'univers du roman.

c- De l'autofiction au roman

L'autofiction comme procédé littéraire utilisé pour se dire en se projetant dans l'espace de la fiction serait le moyen d'accès privilégié à la forme romanesque. Évoquer le souvenir ne serait plus l'occasion de se mettre simplement en scène dans une réalité fantasmée, mais une manière d'accéder encore et toujours, quelle que soit la forme ou la matière, au roman. En témoigne l'entrelacement du motif de la mère nourricière et de celui des animaux, qui permet de représenter les luttes animales comme de véritables tragédies humaines, dans lesquelles les échos romanesques se font toujours plus présents. La nouvelle « Les deux chattes » en est, dans *La Maison de Claudine*, l'un des exemples les plus représentatifs :

Il n'est qu'un jeune chat, fruit des amours – et de la mésalliance – de Moune, chatte persane bleue, avec n'importe quel rayé anonyme.

[...]

Il n'est qu'un jeune chat, fils d'un de ces rayés. Il porte sur son pelage les raies de sa race, les vieilles marques de l'ancêtre sauvage. Mais le sang de

sa mère a jeté, sur ces rayures, un voile floconneux et bleuâtre de poils longs, impalpables comme une transparente gaze de Perse.

[...]

La tragédie commença, un jour que Noire du Voisin – ne dirait-on pas un nom de noblesse paysanne ? - pleurait, sur le mur mitoyen, la perte de ses enfants, noyés le matin. Le tout petit chat Kamaralzaman, en bas, la regardait.

[...]

Elle revint le lendemain, prudente, calculatrice comme une bête de la jungle. Plus de cris : une hardiesse et une patience muettes. Elle attendit l'instant où, Moune repue, Kamaralzaman évadé chancelait, pattes molles, sur les graviers ronds du jardin. Elle vint avec un ventre lourd de lait, des tétines tendues qui crevaient sa toison noire, des roucoulements assourdis, des invites mystérieuses de nourrice... [...] Et pendant que je voyais le petit chat, en tétant, la foulait à temps égaux, je la voyais fermer les yeux et palpiter des narines comme un être humain qui se retient de pleurer.

[...]

Un matin que je déjeunais auprès de Moune, et que je la tentais avec du lait sucré et de la mie de croissant, elle tressaillit, coucha les oreilles, sauta à terre et me demanda la porte d'une manière si urgente que je la suivis. Elle ne se trompait pas : l'impudente Noire et Kamaralzaman, l'un tétant l'autre, mêlés, heureux, gisaient sur la première marche, dans l'ombre, au bas de l'escalier, où se précipita Moune – et où je la reçus dans les bras, molle, privée de sentiment, évanouie comme une femme...

C'est ainsi que Moune, chatte de Perse, perdit son lait, résigna ses droits de mère et de nourrice, et contracta sa mélancolie errante, son indifférence aux intempéries, et sa haine des chattes noires. Elle a maudit tout ce qui porte toison ténébreuse, mouche blanche au poitrail, et rien ne paraît plus de sa douleur sur son visage. Seulement, lorsque Kamaralzaman vient jouer trop près d'elle, elle replie ses pattes sous ses mamelles taries, feint le sommeil et ferme les yeux.¹⁴⁰

Le motif maternel, initié par la figure de Sido, est ici repris et développé à travers la tragédie animale vécue par la chatte de Perse Moune et son fils Kamaralzaman. Les premières lignes de la nouvelle placent le texte dans le domaine du romanesque, puisque le motif de la mésalliance, celle de la « chatte persane bleue » avec « n'importe quel rayé anonyme », faute originelle, est au fondement du drame qui se noue peu à peu. Si le jeune chat porte les rayures paternelles comme les stigmates qui rappellent la faute, il est néanmoins lié à sa mère par le

140 MC., Pl.II, p.1067-1069

« voile floconneux et bleuâtre de poils longs » et par le nom, Kamaralzaman, emprunté aux contes des *Mille et une nuits*, ce qui semble transférer l'anecdote du quotidien dans un univers exotique marqué par la rivalité et la lutte pour l'autorité. La transposition de l'anecdote au domaine de la fiction littéraire est confirmée par l'utilisation par l'auteur du nom « tragédie » pour qualifier la scène, nom qui permet à la fois d'ancrer le texte dans une longue tradition de romans mettant en exergue l'enfant ingrat, et dans l'univers de la tragédie classique. L'anthropomorphisme irrigue le récit, comme le montre l'attribution d'émotions humaines à Noire du voisin, qui « ferm[e] les yeux et palpit[e] des narines comme un être humain qui se retient de pleurer ». Cela situe à la fois le texte dans le domaine romanesque (Moune aux « mamelles tariées » rappelle, toute proportion gardée, la ruine du père Goriot, dévoré par l'ingratitude de ses filles), et dans le domaine théâtral, puisque la richesse des indications de lieu, des descriptions des attitudes des personnages principaux que sont les chats, rapprochent certaines phrases de didascalies ou d'indications de mise en scène. La chatte, Moune, n'est pas sans rappeler Sido par la ferveur avec laquelle elle défend son territoire et empêche l'autre de se substituer à elle dans son rôle de mère. Cette vigilance aboutit nécessairement à un échec puisque le chaton échappe à l'intérieur, à la maison, pour aller dans l'espace de l'entre-deux, sur les marches de l'escalier, retrouver celle qui cause la rupture irrémédiable avec la mère. De nombreux échos à la relation avec Sido, mère vieillissante qui ne cesse de reprocher à sa fille son départ, sont alors perceptibles. Le récit de la tragédie féline permet de rédupliquer dans la relation de Moune et du chaton un schéma mère-fille déjà abordé en de nombreux autres endroits de l'œuvre et d'affirmer, par le transfert de sentiments humains aux animaux, la nécessité d'un détachement plus douloureux pour la mère que pour l'enfant, détaché de toute culpabilité. Le paragraphe qui vient conclure la nouvelle commence par la structure présentative « c'est là que Moune, chatte de Perse, perdit son lait, résigna ses droits de mère et de nourrice ». La nouvelle s'achève donc sur une forme de morale, qui vient expliquer le renoncement à la condition de « mère et de nourrice », morale au sujet de laquelle on peut se demander pour quelle raison Colette opère le transfert de l'humain à l'animal. L'auteur en effet se présente le plus souvent comme une fille présente auprès de Sido, mère aimante, trop peut-être, qui ne cesse jamais d'être mère, même après la mort du Capitaine et le départ de ses enfants. Peut-être s'agit-il là d'un procédé comparable à celui déjà employé dans les *Claudine*, à savoir la transformation du souvenir, afin de le préserver, en fiction romanesque. Cependant, il ne s'agirait plus de transformer le souvenir en fiction pour ne pas le dénaturer, mais de lui donner une nature autre, dans le but de construire une figure maternelle en harmonie avec le projet littéraire de Colette. Les « fictions animalières » auraient alors pour but d'exprimer le

non-dit, d'égratigner la figure maternelle dans la périphérie de l'œuvre, chose impossible lorsqu'il s'agit de Sido, tant cette figure se construit autour du pouvoir d'attraction qu'elle exerce sur ses enfants, et crée la nécessité du rachat, fondement de l'écrit autobiographique. La nouvelle « Les deux chattes » témoigne alors du passage de l'autobiographie à l'autofiction et de l'autofiction au roman dans la mesure où la matière biographique, l'observation qu'a pu faire l'auteur de la vie de ses chats, est à l'origine de l'autofiction, la transposition des sentiments humains aux animaux, qui devient elle-même roman, par les références littéraires qui viennent enrichir l'écriture et combler les espaces laissés par la construction d'une figure idéalisée de la mère, envers laquelle il faut toujours chercher à se racheter.

En ce sens, les *Claudine*, même si elles constituent des œuvres de jeunesse avec lesquelles l'auteur a entretenu un lien ambigu, se révèlent être l'un des fondements des principes d'écriture de Colette, en particulier en ce qui concerne le traitement de la matière biographique. En effet, le travail de l'écriture est tissé de paradoxes, puisque l'auteur se réapproprie l'œuvre en ouvrant les données biographiques, dénaturées par une intervention extérieure, à la fiction et en transformant ce qui aurait pu être un simple roman à clés en roman à part entière. La manière dont Willy aurait imposé à Colette l'écriture des *Claudine* a permis d'ouvrir l'œuvre à de réelles perspectives romanesques. Pour préserver la matière biographique de l'intrusion extérieure, il a fallu la retravailler et la transformer en fiction, en transformant les personnages inspirés de rencontres réelles en types romanesques, ce qui à la fois les rend plus complexes et met en exergue le travail de l'écriture. En témoigne le personnage de Marcel, rencontré à Paris, et qui apparaît bien plus comme un personnage représentatif du milieu homosexuel masculin découvert par l'auteur que comme le double fictif d'une personne existante. Celui-ci sert de prétexte à une véritable mise en scène de la découverte du milieu masculin par l'héroïne, par la découverte de la pochette que Marcel oublie chez elle :

Une pincée de petits bleus, écriture longue et prétentieuse, orthographe hâtive : des rendez-vous fixés ou remis. Des tendresses : « Méchant Charlie ! je vous ai attendu rue Lamennais plus d'une heure. Vous serez puni. La chère petite place sous l'oreille, je vous l'interdit (*sic*) trois jours durant...si j'en ai le courage. » Autre billet : « Viens ce soir, j'essayerai pour toi une robe étourdissante, chantilly et paillètes (*sic*), dans laquelle je suis à mourir ». Et ces deux télégrammes sont signés...Jules ! Ah, ça, par exemple, Anaïs en bâillerait d'étonnement. Avec cette correspondance une photographie de femme ! Qui est-ce ? Une fort jolie créature, mince à l'excès, les hanches fuyantes, décolletée discrètement dans du chantilly

pailleté ; les doigts sur les lèvres, elle jette un baiser ; au bas de la carte, la même signature...Jules ! Ça, un homme ?

[...]

Sur un papier de cuisinière, en style de cuisinière, voici, orthographiés à la cuisinière, des renseignements obscurs :

Tant qu'à moi, je ne vous conseye pas d'allé rue Traversière, rapport à ce que le Patron fabrique le garçon qui lui dit tout, mais vous ne risquez rien de m'accompagner chez Léon ; c'est une salle avantageuse, près de la Brasserie que je vous ai causé, et vous y vérez des personnes qui valent la peine, l'artilleur, des écuillers de Médrano, eccetera. [...] Rue Lafite, Grand-mère a dû vous dire que l'Hôtel est sûr vu que le patron en est.¹⁴¹

Comme le rappelle Paul D'Hollander dans la Notice de *Claudine à Paris* parue dans la Bibliothèque de la Pléiade¹⁴², Xavier-Marcel Boulestin, lui-même nègre de Willy avant de faire carrière dans la gastronomie, aurait inspiré le personnage de Marcel. Cette création devait beaucoup à Willy, qui se plaisait à caricaturer les personnages pour les rendre plus attrayants aux yeux du grand public. Ainsi, la citation des billets envoyés à Charlie serait des ajouts de Willy, puisqu'ils ont été ôtés de l'édition du Fleuron, revue et dirigée par Colette, comme le signale Paul D'Hollander dans les notes de l'édition Pléiade. Pourtant, le lecteur peut voir dans ce personnage plus que la caricature de Boulestin, puisque l'auteur se livre à un véritable pastiche d'écriture en imitant le style des lettres trouvées dans la correspondance de Marcel. Le dernier billet est décrit comme étant écrit dans « un style de cuisinière », mettant en abyme l'écriture, puisque l'auteur imite le style d'un jeune homosexuel, qui lui-même écrit mal. L'inspiration biographique est dépassée. L'auteur pastiche le style de la correspondance entre deux homosexuels, et en réunit tous les lieux communs, qu'il s'agisse des sujets abordés (le travestissement, les rendez-vous clandestins), de la préciosité du lexique employé (les épithètes « méchant » et « chère » dans les groupes nominaux « méchant Charlie » et « la chère petite place sous l'oreille », la phrase « je suis à mourir »), du nom utilisé (Jules, prénom extrêmement commun et assimilé par la suite à un nom commun par la narratrice, qui évoque « des Jules trop complaisantes », l'homosexualité étant ici suggérée par l'accord féminin de l'adjectif). S'il est probable que Willy a fourni l'idée du personnage de Marcel inspiré par Boulestin, Colette a retravaillé la matière fournie par son époux de manière à transformer, non sans ironie, la caricature haute en couleurs d'un homosexuel connu de tous en type romanesque.

141 CP., Pl.I, p.305

142 *Ibid.*, Notice, Pl.I, p.1289

Pourtant, s'il est possible d'affirmer que les *Claudine*, par leur forme, témoignent du passage de l'autobiographie à l'autofiction, puis de l'autofiction au roman, une telle affirmation est bien plus problématique en ce qui concerne *La Maison de Claudine*, dans la mesure où l'œuvre ne se présente pas comme roman, mais plutôt comme succession de nouvelles autobiographiques, dont la rédaction a été commencée bien avant 1922, date de la première publication, et dont l'ordonnement a été plusieurs fois modifié entre cette première édition et celle, définitive, de 1930. *La Maison de Claudine*, qui témoigne encore de l'éclatement du souvenir, serait donc un espace de l'entre-deux posant les fondements d'une voix romanesque qui assumerait le fait de transformer le « moi » autobiographique matière romanesque.

III-3. Une démultiplication du visage de l'auteur, pour une voix romanesque unique et unifiée

a- Plusieurs facettes d'un même miroir : la construction d'une figure de femme

L'auteur, de *Claudine à l'école* à *La Maison de Claudine*, n'a cessé de se démultiplier à travers ses doubles, Claudine puis Annie dans un premier temps, jusqu'à semer le doute sur la possibilité d'une écriture autobiographique, l'auteur adoptant, dès le récit autobiographique présenté comme « authentique » qu'est *La Maison de Claudine*, une posture littéraire de fille nostalgique et lucide. A travers ses œuvres, Colette semble démultiplier les masques, les visages, les postures, au point que l'on pourrait se demander où trouver une figure unificatrice, qui permettrait de construire, au-delà de toutes ces voix narratives, une seule et même figure féminine, porte-parole de l'auteur. La mère prenant, au fil des écrits biographiques, de plus en plus d'importance jusqu'au monument qu'est *Sido*, on pourrait entrevoir, dans le personnage de Sido, une figure féminine à travers laquelle l'auteur se rêve et se fantasme. Cela se traduit tout d'abord par les points de convergence tissés entre la figure de Sido jeune, celle de la narratrice-enfant, et celle de Claudine. Si, dans *La Maison de Claudine*, la narratrice répète à plusieurs reprises qu'elle imite sa mère, il apparaît clair que cette imitation transparait dès les premières œuvres avec le personnage de Claudine, porte-parole de l'auteur. Ainsi, dans « Le Sauvage », la Sido de dix-huit ans rappelle, à de nombreux égards, Claudine, puisqu'elle est « une jeune fille libre », qui avait regardé [Robineau] sans baisser les yeux et sans lui sourire ». L'adolescente de *La Maison de Claudine*, dans les premiers rapports qu'elle entretient avec les hommes, hérite également de cette part d'effronterie mêlée d'une surprenante pudeur puisque, dans un jeu de séduction plus ou moins conscient avec l'ami de son frère, elle le regarde fixement (« je tremblais de tout mon corps, mais ne le quittais pas des yeux »), alors que dans « La Noce », elle est prise d'une terrible angoisse à la vue de la chambre nuptiale, qui rappelle la Sido « effarée » et « muette » décrite au moment de son mariage avec Robineau. Pourtant, les écrits autobiographiques mettant en scène Sido sont ultérieurs aux *Claudine*, et on peut donc se demander s'il est judicieux de considérer que la mère constitue, pour les *Claudine*, une source d'inspiration valable. Il paraît plus vraisemblable d'imaginer que Colette, si elle utilise, avec les restrictions que l'on sait, Claudine comme porte-parole, a tenté de rétablir, dans la suite de l'œuvre, une filiation entre le personnage et elle-même, par le biais de la mère, qui centralise toutes les formes d'inspiration et les condense en une seule figure féminine magnifiée. Comme nous l'avons

déjà vu, il s'agit d'ajouter une dimension maternelle à des œuvres qui en étaient jusque là singulièrement dépourvues, mais Sido semble également condenser, à travers les différentes étapes de sa vie telles qu'elles sont retranscrites par l'auteur, les fêlures qui animent les héroïnes colettiennes, et en apporter la résolution. En témoigne son arrivée chez Jules Robineau-Duclos qui peut être comparée, à bien des égards, à l'arrivée de Claudine dans l'appartement de Renaud :

Je ne pouvais pas m'intéresser beaucoup à un mobilier que je ne connaissais pas – pas encore. Le grand lit bas est devenu mon ami, et le cabinet de toilette aussi, et quelques vastes fauteuils en cabanon. Mais le reste continue à me regarder, si j'ose dire, d'un œil ombrageux ; l'armoire à glace louche quand je passe ; la table du salon, à pieds galbés, cherche à me donner des crocs-en-jambe, et je le lui rends bien.

[...]

Depuis hier tout est en place chez Ren... chez nous.

[...]

Assise et désœuvrée, ma songerie m'emporte, longtemps. Puis une heure sonne, je ne sais pas laquelle, et je me mets debout, incertaine du temps présent. Je me retrouve devant la glace de la cheminée, épinglant à la hâte mon chapeau... pour rentrer.

[...]

Pour rentrer ! Mais où ? Je ne suis donc pas chez moi ici ? Non, non, et tout le malheur est là. » (CM, Pl.I, p. 418-420)

« Elle trouve [à Saint-Sauveur] un inattendu salon blanc et or au rez-de-chaussée, mais un premier étage à peine crépi, abandonné comme un grenier.

[...]

Elle fleurit la grande maison, fit blanchir la cuisine sombre, surveilla elle-même des plats flamands, pétrit des gâteaux aux raisins et espéra son premier enfant.¹⁴³

Alors que Claudine, dans l'appartement où elle habite avec Renaud, persiste à s'y considérer étrangère, comme le montre la personnification des éléments du mobilier (l'armoire « louche », la table du salon cherche à lui faire « des crocs-en-jambe »), et y reste résolument statique et « désœuvrée », ce qui contraste singulièrement avec la nervosité dont le personnage fait habituellement preuve, Sido s'approprie la maison de Sant-Sauveur. En témoigne l'énumération d'actions initiées par le personnage pour transformer une maison

143 MC., Pl.II, p.973

austère en lieu de vie familiale, marqué par la fécondité, comme le montre la profusion de fleurs, et par la luminosité, puisqu'elle fait « blanchir la cuisine sombre ». L'aboutissement de ce travail d'appropriation est de fait l'espérance d'un enfant, dimension absente chez Claudine.

Mais Sido peut également être rapprochée d'Annie dans la mesure où ses efforts se heurtent dans un premier temps à l'indifférence de son mari, qui ne peut être le pendant masculin permettant la construction d'un foyer. On sait que le premier époux de Sido eut un enfant naturel avec une chambrière, la possibilité de l'existence d'une fille illégitime d'Alain Samzun est également évoquée dans *Claudine s'en va* :

Il y a miss Flossie, qui dit, pour refuser une tasse de thé, un « Non... », si prolongé, dans un petit râle guttural semblant accorder toute elle-même. Alain ne veut pas (pourquoi?) que je la connaisse, cette Américaine plus souple qu'une écharpe, dont l'étincelant visage brille de cheveux d'or, de prunelles bleues de mer, de dents implacables. [...] Miss Flossie sourit plus nerveusement alors, tandis qu'une enfant rousse et mince, blottie dans son ombre, me couve, inexplicablement, de ses yeux profonds de haine...¹⁴⁴

Si la naïveté d'Annie semble excessivement mise en scène par l'auteur, par la profusion de détails indiquant que l'enfant rousse est la fille d'Alain, ce que la narratrice semble ignorer, le parallèle avec le premier mariage de Sido, s'il est ténu, n'en est pas moins existant. Il existerait par conséquent une passerelle entre l'histoire personnelle de l'auteur, les *Claudine*, de fait généralement considérés comme des romans à clé, et l'histoire de Sido, racontée dans les écrits autobiographiques ultérieurs, et qu'il faudrait percevoir à rebours comme le fondement et peut-être l'explication des échecs sentimentaux qui se répètent d'œuvre en œuvre sans trouver de solution. Le personnage de Sido viendrait donc, après coup, légitimer l'écriture en donnant un sens et une raison d'être aux différentes voix narratives adoptées par Colette.

Pourtant, si Sido constitue une figure de femme qui vient unifier toutes les autres, elle ne se fait jamais le porte-parole de l'auteur et n'est narratrice que dans le cas du passage au discours direct, dans lesquels ses récits s'enchâssent dans ceux de sa fille. La figure de la mère a alors valeur d'exemplarité pour la construction d'un ethos féminin auquel l'auteur prêterait sa voix et, dans une certaine mesure, son visage. Sido résout les fêlures féminines présentes dans l'œuvre de Colette, alors que l'auteur, quand elle choisit de parler en son nom propre, assume toutes ces fêlures et devient le lieu du tâtonnement et de la recherche, décisifs dans le processus de mise en récit. Si la mère est ce que Marie-Françoise Berthu-Courtivon nomme

144 CV., Pl.I, p.542

un « catalyseur d'écriture »¹⁴⁵, la construction d'une figure féminine qui peut s'enrichir et se renouveler d'œuvre en œuvre passe par la mise en tension, la comparaison constante de la femme qu'est devenue Minet-Chéri et de cette mère, qui vient, par sa toute-puissance, rompre et renouveler toutes les tentatives d'évasion, matérialisées par l'écriture autobiographique. Le questionnement sur la construction d'une identité féminine qui centralise toutes les contradictions devient prééminent au moment où Minet-Chéri devient elle-même mère :

Je me sens pauvre, empruntée, mécontente de moi. Il fallait répondre autrement : je n'ai rien trouvé.

Bel-Gazou n'insiste pas non plus, elle coud. Elle coud et superpose, à son œuvre qu'elle néglige, des images, des associations de noms et de personnes, tous les résultats d'une patiente observation. Un peu plus tard viendront d'autres curiosités, d'autres questions, mais surtout d'autres silences. Plût à Dieu que Bel-Gazou fût l'enfant éblouie et candide, qui interroge les yeux grands ouverts !...¹⁴⁶

Dans « La couseuse », l'auteur met en avant sa propre incapacité à apporter des réponses aux questionnements de Bel-Gazou sur les relations entre homme et femme, et insiste particulièrement sur son incapacité à s'exprimer (« il fallait répondre autrement : je n'ai rien trouvé »), qui contraste singulièrement avec le développement que suscite, dans le cadre du récit, l'analyse de la situation. Le silence de l'auteur face aux questionnements de sa fille est contraint, l'impossibilité d'apporter une réponse satisfaisante étant mal assumée. Le mutisme de la fille est à l'opposé dissimulation volontaire. Alors que la lecture tenait Bel-Gazou à l'écart du désir, de l'amour, du monde des adultes, la couture lui permet d'intégrer ce monde et de le considérer en tant que femme en devenir. Tandis que Colette échappe à la mère par un mariage et une carrière littéraire qui l'évacue totalement en son commencement, Bel-Gazou lui échappe à son tour en construisant, autour de l'« œuvre » que constitue la broderie, un imaginaire qui échappe totalement à l'aura maternelle. L'ouvrage réalisé par Bel-Gazou, qui lui permet de se détacher d'une mère intrusive et parfois maladroite, vient redupliquer le détachement opéré par l'auteur lors de l'écriture des *Claudine*, dont la mère était absente. La femme se construit alors dans un double mouvement d'émancipation et de retour, qui se reproduit au fil du temps, et permet à l'écriture de se régénérer à l'infini.

La construction d'une figure de femme se fait donc sur plusieurs niveaux. Il s'agit, dans un premier temps, à travers la figure de Sido, d'assimiler et de résoudre les fêlures qui

145 Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « La mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification », *Colette*, textes rassemblés par Véronique Dufief-Sanchez, L'Echelle de Jacob, coll. "La Toison d'or", Dijon, 2004, p.67

146 MC., Pl.II, p.1082

animaient Claudine, Annie, et l'auteur-narratrice elle-même, érigeant la mère en personnage apaisant et garant de l'harmonie retrouvée, modèle vis-à-vis duquel l'auteur s'observe sans cesse et se met en scène en situation d'infériorité. Mais la posture féminine incarnée par l'auteur ne se bâtit pas uniquement sur une comparaison culpabilisante et dévalorisante à Sido. Colette pose en effet comme condition indispensable à la construction de la figure féminine la nécessité de la transgression, d'une tension nécessaire dans les relations mère-fille, la rivalité étant, au même titre que le respect du modèle, une condition indispensable pour être au monde. L'écriture va donc se charger, au fil des écrits autobiographiques, de tisser le lien entre nécessité du départ pour naître au monde, et besoin du retour pour continuer d'exister. La figure féminine qui naît de cette apparente contradiction est elle-même condition de l'avènement d'une figure d'auteur qui se présente comme étant dans sa pleine maturité, surplombant à la fois les voix narratives qu'elle a utilisées et le fil conducteur de l'histoire familiale, catalyseur d'une écriture qui unifie les écrits biographiques et leur donne un sens.

b- Plusieurs figures pour une même voix : construire une figure d'auteur

De Claudine, en passant par Annie, jusqu'à la narratrice identifiée à l'auteur qui est présente dans *La Maison de Claudine*, toutes les voix qui s'expriment à la première personne dans l'ensemble de notre corpus semblent caractérisées par le manque, une incomplétude fondamentale qui s'oppose à la toute-puissance maternelle représentée par Sido. La construction d'une figure féminine est donc soumise à la capacité, certes paradoxale, d'admettre le modèle et de s'en émanciper tout à la fois. *La Maison de Claudine* est en ce sens une œuvre décisive puisque, sans toutefois apporter encore une solution à ce paradoxe, pose les termes de ce rapport difficile à la figure maternelle et de sa mise en résonance avec les voix narratives perçues comme porte-paroles de l'auteur qui émaillent jusqu'ici la production romanesque de Colette, en particulier les *Claudine*. Il s'agit donc de construire une figure d'auteur qui, par-delà celle de la femme enchevêtrée dans les contradictions, pourra par l'écriture autoriser l'émancipation en se libérant de la culpabilité.

Il apparaît dans un premier temps clair que l'unité des voix narratives se situe, à un premier niveau, dans leur incapacité à revenir de manière satisfaisante aux origines, représentées par la maison natale. Claudine tente un premier retour avec Renaud, un second retour solitaire dans lequel elle peine à retrouver les lieux de son enfance, jusqu'au troisième retour, celui de *La Retraite sentimentale*, en apparence réussi, mais qui confine à la clôture définitive du cycle. Annie s'entête dans une fuite en avant qui ne peut lui apporter le bonheur,

pas plus que la retraite à Casamène, lieu qu'elle peine à se réapproprié depuis son mariage. Enfin, c'est l'impossibilité du retour physique à la maison natale qui est théorisé dès le début de *La Maison de Claudine*, dans « Où sont les enfants ? ». La figure de l'auteur, nécessairement marquée par ces retours avortés à des degrés divers, va donc se bâtir à travers l'idée d'une quête, dont le point de départ serait, par la réappropriation qui est faite d'un prénom lourd de connotations, *La Maison de Claudine*. Colette va alors se peindre comme un auteur en quête d'une parole qui viendrait combler le vide laissé dans la réalité par un retour onirique et métaphorique. Elle se présente donc comme lucide et pleinement consciente de la nécessité de scinder la pure réalité des faits et leur retranscription en littérature, ce qui est le fruit d'une construction pas à pas dans l'espace du récit, comme le montre, dans « Ma mère et les livres », la réaction de Minet-Chéri à la découverte de Zola:

La cousine robuste et bonne cédait son cousin aimé à une malingre amie, et tout se fût passé comme sous Ohnet, ma foi, si la chétive épouse n'avait connu la joie de mettre un enfant au monde. Elle lui donnait le jour soudain, avec un luxe brusque et cru de détails, une minutie anatomique, une complaisance dans la couleur, l'odeur, l'attitude, le cri, où je ne reconnus rien de ma tranquille compétence de jeune fille des champs.

Je me sentis crédule, effarée, menacée dans mon destin de petite femelle...

[...] Mais j'appelais surtout la voix conjuratrice :

« Quand je t'ai mise au monde, toi la dernière, Minet-Chéri, j'ai souffert trois jours et deux nuits. [...] Les bêtes nous font honte, à nous autres femmes qui ne savons plus enfanter joyeusement. [...]

[...]

Je restai pâle et chagrine et ma mère se trompa :

« Laisse donc, laisse donc... Ce n'est pas si terrible, va, c'est loin d'être si terrible, l'arrivée d'un enfant. Et c'est beaucoup plus beau dans la réalité.

La peine qu'on y prend s'oublie vite, tu verras !... La preuve que toutes les femmes l'oublient, c'est qu'il n'y a jamais que les hommes – est-ce que ça le regardait, voyons, ce Zola ? - qui en font des histoires... »¹⁴⁷

Minet-Chéri, adolescente, à qui la mère refuse certains livres de Zola, dérobe *La Joie de vivre*, et se trouve confrontée à la description de l'accouchement de Louise, qui apparaît davantage comme une mise à mort que comme le don de la vie. Cette représentation de l'accouchement choque sa « tranquille compétence de jeune fille des champs », dans la mesure où elle vient contredire le modèle maternel que représente Sido, pour qui la souffrance de l'accouchement est en réalité promesse d'une maternité heureuse. L'adverbe « joyeusement », qui peut sembler

147 MC., Pl.II, p.991-992

étrange pour qualifier un accouchement, fait ainsi écho au titre *La Joie de vivre*, disqualifiant d'emblée la « conjuration » recherchée par la narratrice dans les paroles de la mère. La découverte de la littérature donne tout son sens à l'écriture dans la mesure où elle permet une première distanciation d'avec Sido marquée par les paroles explicites « ma mère se trompa ». Les pensées de la mère et de la fille sont ici discordantes, dans la mesure où si la première s'attache à ce que signifie la douleur de l'accouchement dans la réalité (« ce n'est pas si terrible, va, c'est loin d'être si terrible, l'arrivée d'un enfant »), la seconde situe sa réflexion sur le plan artistique, puisque Zola décrit, en le transformant en littérature, un événement terrifiant pour la jeune fille que la réalité, incarnée par la mère, peine à contredire. La découverte de l'accès d'une femme à la maternité à travers *La Joie de vivre* est la première porte d'accès de la narratrice à ce qui définit une grande partie de sa carrière d'auteur : la confrontation d'une figure maternelle profondément ancrée dans la réalité à celle qu'il est possible de représenter dans le cadre de la fiction romanesque.

La figure d'écrivain incarnée par Colette se construit dès lors comme remise en cause de l'affirmation de Sido, « il n'y a que les hommes [...] qui en font des histoires », expression à prendre dans son double sens, dans la mesure où s'écrire n'est envisageable que par le passage au domaine de la littérature du monde des origines, inaccessible dans les faits. En témoigne la préface écrite par Colette elle-même lors de la publication de *La Maison de Claudine* et de *Sido* aux éditions du Fleuron :

C'est que, laissant et reprenant, sous leur forme de nouvelles brèves, *La Maison de Claudine* et *Sido*, je n'ai pas quitté un personnage qui, peu à peu, s'est imposé à tout le reste de mon œuvre : celui de ma mère. Il n'a pas fini de me hanter. Les motifs d'une telle présence ne manquent pas : un écrivain, si son existence se prolonge, se tourne pour finir vers son passé, pour le maudire ou pour s'en délecter.

[...]

Il n'est pas dit que j'aie mis un point final à ses portraits. Il n'est pas dit que j'aie découvert tout ce qu'elle déposa en moi. Je m'y mets tard. Mais par où saurais-je mieux en finir ? ¹⁴⁸

Dans cette préface destinée à l'édition de ses œuvres complètes, Colette revient sur la manière dont la présence de sa mère dans ses écrits l'a déterminée en tant qu'auteur. Les « motifs » invoqués sont présentés sous forme d'aphorisme : « un écrivain, si son existence se prolonge, se tourne pour finir vers son passé, pour le maudire ou s'en délecter ». Si la présence du passé, du souvenir ne fait évidemment pas de doute dans l'œuvre de Colette, les deux possibilités

148 MC., *Appendices*, Pl.II, p.1090

qu'offrent cette évocation en littérature, « le maudire » ou « s'en délecter », semblent avoir été explorées par Colette. De la multiplicité des voix narratives jusqu'à l'irruption de Sido, « personnage » à part entière, à la fois guide, figure tutélaire et mère étouffante, du relatif rejet à la réintégration de l'œuvre de jeunesse, la figure de l'écrivain elle-même se construit comme étant nécessairement duelle, pénétrée de ses imperfections et de ses contradictions. L'accomplissement de l'écrivain dans l'écriture autobiographique est ainsi le fruit d'un ultime paradoxe, puisque c'est le retour vers le passé qui permet l'élan vers les œuvres futures, comme le montre la double déclaration « il n'est pas dit que j'aie mis un point final à ses portraits », « il n'est pas dit que j'aie découvert tout ce qu'elle déposa en moi ». La totalité des voix narratives peuvent alors être assumées, dans la mesure où elles participent d'une seule et même voix d'auteur, permise par la découverte, au sein de l'écriture, que la mère est le seul « personnage » autour duquel l'ensemble a été agencé, depuis les *Claudine* où elle brille par son absence, jusqu'aux œuvres de la maturité dans lesquelles elle est plus que jamais mise en exergue. Le modèle maternel, pourtant ancré dans la réalité terrienne, comme nous l'avions précédemment évoqué, opère donc un glissement pour devenir un modèle littéraire et artistique. C'est ce qui est clairement affirmé ultérieurement dans *La Naissance du jour* :

Que je lui révèle, à mon tour savante, combien je suis son impure survivance, sa grossière image, sa servante fidèle chargée des basses besognes ! Elle m'a donné le jour, et la mission de poursuivre ce qu'en poète elle saisit et abandonna, comme on s'empare d'un fragment de mélodie flottante, en voyage dans l'espace... Qu'importe la mélodie, à qui s'enquiert de l'archet, et de la main qui tient l'archet ?

[...]

Quand je tâche d'inventer ce qu'elle m'eût dit, il y a toujours un point de son discours où je suis défaillante. Il me manque les mots, surtout l'argument essentiel, le blâme, l'indulgence imprévus, pareillement séduisants, et qui tombaient d'elle, légers, lents à resurgir. Ils resurgissent maintenant de moi, et quelquefois on les trouve beaux. Mais je sais bien que, reconnaissables, ils sont déformés selon mon code personnel, mon petit désintéressement, ma générosité à geste court, et ma sensualité qui eut toujours, Dieu merci, les yeux plus grands que le ventre.¹⁴⁹

Colette se met donc en scène dans une attitude de fausse humilité, qui consiste à se présenter comme étant coupable de la désertion de la maison natale, tributaire du personnage de Sido, de manière à se construire un personnage d'auteur qui fait pendant au personnage de mère représenté par Sido. Le groupe nominal « grossière image » par lequel Colette se rapproche

149 *NJ.*, Pl.III, p.290-292

de la mère fait écho au « miroir » dans lequel l'auteur voyait Claudine dans *Les Vrilles de la vigne*. Écrire sur soi serait donc nécessairement observer un reflet déformé de soi, l'écrivain étant le reflet imparfait de Sido, et Claudine le reflet imparfait de l'écrivain. Cette imperfection est constitutive de tout travail d'écriture, autobiographique en particulier, puisque les actes et les paroles relatés sont nécessairement « déformés par [le] code personnel » de l'écrivain. Ce « code » serait celui de la littérature, du passage que nous avons évoqué plus haut du domaine factuel au domaine littéraire, romanesque même par endroits, puisque dans cet extrait Colette affirme qu'elle « invente » le discours de la mère dans ses œuvres, assumant par là qu'il n'y a pas d'autobiographie purement factuelle, mais que l'art passe avant tout par une reprise, une distanciation et une transformation du fait, de l'anecdote. Faire entrer Sido en littérature, c'est donc de fait se l'approprier, s'approprier ses actes et ses paroles et les retranscrire en fonction de soi et pour soi. Pourtant, Colette, loin de se construire comme écrivain par opposition à celle qui n'aurait été que mère dans la réalité, affirme : « elle m'a donné le jour, et la mission de poursuivre ce qu'en poète elle saisit et abandonna, comme on s'empare d'un fragment de mélodie flottante, en voyage dans l'espace... Qu'importe la mélodie, à qui s'enquiert de l'archet, et de la main qui tient l'archet ». Sido aurait donc été « poète », à l'origine de toute vocation, dans la mesure où elle se serait approprié toute chose de manière fugace et inconstante, le lien au monde étant à rechercher non pas dans la continuité d'une activité mais dans la permanence d'une manière d'être au monde. C'est précisément cela que doit poursuivre l'écrivain, qui poursuit par le geste de l'écriture le rapport au monde, aux êtres, à la nature initié par la mère. C'est ce qu'exprime la métaphore musicale « qu'importe la mélodie à qui s'enquiert de l'archet, et de la main qui tient l'archet ». Autrement dit, la figure de l'écrivain ne peut se réduire, dans le cadre de l'écrit autobiographique, à sa conformité aux faits relatés, mais doit plus généralement se construire au fil des œuvres comme reflétant une manière d'être au monde ancrée au plus profond de ses origines. Ces origines sont nécessairement le fruit d'une quête, l'auteur étant alors un être de recherche, capable de « saisir et d'abandonner » dans l'espace du récit ce qui constitue le cœur de son expérience humaine, continuant l'expérience poétique initiée dès les origines par Sido.

La figure de l'écrivain telle qu'elle est théorisée dans *La Naissance du jour* permet donc de reconsidérer à rebours le lien entre les *Claudine* et *La Maison de Claudine*, sur lequel nous sommes revenus tout au long de ce parcours, le lien n'étant plus à chercher dans la réappropriation ou non du nom et du personnage de Claudine par l'écrivain, mais dans la capacité qu'elle s'offre de quitter et de reprendre à son gré une héroïne constitutive malgré tout de son personnage d'écrivain. Marie-Françoise Berthu-Courtivron, affirme ainsi, à propos

de *La Naissance du jour*, que le modèle recherché n'est plus celui de la mère mais « celui de l'écrivain idéal qui aura réussi, non pas à se passer de l'amour mais grâce à son art, à remettre en perspective ses amours passées et leurs servitudes¹⁵⁰ ». Ce qui éclate pleinement dans *La Naissance du jour* est déjà en construction dans les œuvres de jeunesse, et jusqu'à *La Maison de Claudine*, qui pose les premiers jalons d'une telle conception du métier d'écrivain. Cette dernière œuvre reprendrait alors un prénom si lourd de connotations pour montrer l'aboutissement à un point décisif dans la construction d'une figure d'auteur, marquée pour la première fois par la prise de distance par rapport à soi, à son propre passé et par l'approfondissement de la réflexion sur l'être au monde de l'écrivain, dont l'origine est à rechercher, de manière certes paradoxale, dans ce même passé. Cela explique peut-être le jugement sévère porté par Colette sur les *Claudine* : l'absence de mère empêche le retour distancié sur soi, et donc la construction d'une figure d'auteur fondée sur une quête artistique qui s'ancrerait au plus profond des origines, à rechercher constamment à travers un personnage de mère qui ne peut être rendu qu'imparfaitement dans l'œuvre. *La Maison de Claudine* signerait alors la découverte de ce qui constitue la clé de voûte de l'œuvre, à savoir un personnage maternel récréé qui permet d'accéder à un monde aux origines de toute vocation d'écrivain :

Grande maison grave, revêche avec sa porte à clochette d'orphelinat, son entrée cochère à gros verrou de geôle ancienne, maison qui ne souriait qu'à son jardin. [...] Le reste vaut-il la peine que je le peigne, à l'aide de mes pauvres mots ? Je n'aiderai personne à contempler ce qui s'attache à la splendeur, dans mon souvenir, aux cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinait son propre poids, cramponnée, au cours de sa chute, à quelques bras de pin.

[...]

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe, si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait – lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort – un monde dont j'ai cessé d'être digne ?...¹⁵¹

Dès la première nouvelle, « Où sont les enfants ? », Colette met en scène un personnage de mère, redoublé par la maison, en quête perpétuelle d'enfants, et affirme l'impuissance de l'écriture à dépeindre ce qui, du point de vue du « moi », s'apparente à la « splendeur ». L'écriture serait par conséquent un acte fondateur dont le sens doit être cherché, dans une démarche absolument narcissique, en soi. L'interrogation « un monde dont j'ai cessé d'être

150 Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « La mère comme dynamique de l'écriture », *op. cit.* p.64-65
151 *MC.*, Pl.II, p.967-968

digne ? » est fondatrice de toute l'œuvre autobiographique à venir, puisqu'elle pose la question de la réintégration par l'écrivain du monde des origines, qui est la quête perpétuelle, le fil conducteur et jamais résolu de l'écrit autobiographique chez Colette.

La figure d'auteur se construit donc sur une dialectique constante entre l'émancipation de la figure maternelle (se présenter comme tributaire de cette figure pour mieux asseoir l'image ainsi donnée au lecteur), et hommage, qui viendrait justifier l'utilisation du souvenir et de l'image maternelle à des fins narcissiques de peinture de soi. C'est dans ce narcissisme que la quête vient se résoudre, puisque l'auteur se présente comme la figure de proue de la relation mère-fille, recréant dans l'espace de l'écriture une figure de mère qui sert sa personnalité d'auteur, et étouffant la fille. C'est donc dans une forme absolue de narcissisme que se résout la quête. L'écriture autobiographique permet donc, au-delà de la peinture sans cesse réitérée du « moi », de créer son propre mythe.

c- Vers la construction du mythe

Il est généralement entendu que Colette, à partir de *La Maison de Claudine*, et en passant par *La Naissance du jour*, *Sido* et *L'Étoile Vesper*, construit pas à pas le mythe de Sido à travers les écrits autobiographiques. On entend ici par mythe l'évocation légendaire du personnage de Sido, qui a une réalité historique mais qui est magnifié par la légende que l'auteur lui construit. Colette fait en effet de Sido bien plus que le type de la mère nourricière : elle tisse par le texte une légende maternelle qui contribue, par la conservation de son identité historique et son élévation comme figure de Mère totale, à la constitution du mythe. En témoigne l'utilisation-déconstruction du conte pour rendre compte de Sido, capturée par l'enfant et intégrée, réutilisée et restituée dans sa valeur artistique par l'adulte devenue mère à son tour.

« Moi, je serai marin ! » Parce qu'elle rêve parfois d'être garçon et de porter culotte et béret bleus. La mer qu'ignore Minet-Chéri, le vaisseau debout sur une crête de vague, l'îlot d'or et les fruits lumineux, tout cela n'a surgi, après, que pour servir de fond au blouson bleu, au béret à pompon.

« Moi, je serai marin, et dans mes voyages... »

Assise dans l'herbe, elle se repose et pense peu. Le voyage ? L'aventure ?... Pour une enfant qui franchit deux fois l'an les limites de son canton, [...] ces mots-là sont sans force et sans vertu. Ils n'évoquent que des pages imprimées, des images en couleur.

[...]

Le « marin », à petits pas, éprouve la terre ferme, et gagne la maison en se détournant d'une lune jaune, énorme, qui monte. L'aventure ? Le voyage ? L'orgueil qui fait les émigrants ?... Les yeux attachés au dé brillant, à la main qui passe et repasse devant la lampe, Minet-Chéri goûte la contrition délicate d'être [...] une enfant de son village [...].¹⁵²

Pour Graciela Conte-Stirling¹⁵³, la nouvelle « La Petite » constitue une reprise et une déconstruction du conte de Sinbad, puisque le souhait d'aventures marines s'oppose à l'attraction exercée sur l'enfant par la maison, dans laquelle elle devine la mère. La Petite se rêve en jeune garçon, ce qui, non seulement accentue la référence à Sinbad, mais également permet de mettre en place un lien presque incestueux avec la mère, qui trouve un écho dans la figure de Bel-Gazou en train de coudre, comparée à « un mousse ravaudant un filet »¹⁵⁴. La nature équivoque du lien qui va alors relier l'enfant à sa mère contribue à la constitution du mythe maternel, dans la mesure où il va transparaître dans toutes les tentatives d'évasion par l'écriture : l'amour est, dès les *Claudine*, lié à la dimension maternelle (Renaud, qui éprouve une tendresse filiale pour Claudine, est pourvu de traits féminins), ce qui rend impossible le détachement suggéré par le conte. C'est donc par la constitution d'une mère mythique, au centre de l'univers littéraire de Colette, que l'auteur construit une contre-mythologie qui permet de conjurer la parole extérieure en élevant celle de la mère comme parole sacrée. En témoigne la nouvelle « Ma mère et la maladie », long monologue de Sido au cœur de *La Maison de Claudine* :

« Ce parfum dont tu t'inondes n'est pas une odeur convenable. Il te sert à donner le change. Oui, oui, à donner le change ! [...] Pauvre Minet-Chéri ! Moi, je ne donne pas dans le panneau... Défais mes deux misérables petites nattes, je les ai bien serrées hier soir pour être ondulée ce matin. Sais-tu à quoi je ressemble ? A un poète sans talent, âgé et dans le besoin. On a bien du mal à conserver les caractéristiques d'un sexe, passé un certain âge. [...] Tu comprendras plus tard que jusqu'à la tombe on oublie, à tout instant, la vieillesse. »¹⁵⁵

Les dernières paroles de Sido pour sa fille sont cristallisées dans une nouvelle, comme une forme de testament littéraire de la mère pour la fille. On y retrouve les lignes directrices de l'œuvre autobiographique de Colette : d'abord le masque, affiché dès les *Claudine*, ici matérialisé par le parfum, et que la mère dévoile sans concession, puisqu'elle ne « donne pas

152 *MC.*, Pl.II, p.980-981

153 Graciela Conte-Stirling, *op. cit.*, p.130

154 *MC.*, Pl.II, p.1080

155 *Ibid.*, Pl.II, p.1052

dans le panneau ». Les manifestations extérieures de féminité sont désormais perçues comme dérisoires, comme le montrent la coquetterie de la mère qui veut onduler ses cheveux et l'aphorisme « on a bien du mal à conserver les caractéristiques d'un sexe, passé un certain âge ». Ce discours de la mère permet de démontrer que l'essence de la féminité et de la maternité est ailleurs, et qu'il sera à charge pour la fille de retrouver, par le biais de l'écriture, cet ailleurs. En affirmant ressembler à « un poète sans talent », Sido manifeste à la fois la dimension poétique de l'image maternelle qu'elle incarne, et laisse à la Petite le soin de la magnifier par sa mise à l'écrit.

Pourtant, si l'auteur semble construire avant tout un mythe maternel et tenter de se placer, avec une humilité feinte, comme simple rapporteur, il apparaît au fil du texte que c'est bien son propre mythe d'écrivain que Colette construit. En témoigne le rapport de la mère à l'écriture, à peine esquissé dans *La Maison de Claudine* et au centre de l'écriture de *La Naissance du jour* : « Vous autres, au moins, je vous connais, vous me regretterez. A qui écriras-tu deux fois par semaine, mon pauvre Minet-Chéri ? »¹⁵⁶ Il semblerait en effet, dans *La Maison de Claudine*, que l'échange épistolaire entre la mère et la fille ne compte que parce qu'il permet à la fille de s'exprimer. Cette potentialité est pleinement exprimée dans *La Naissance du jour* puisque, si les lettres de Sido sont présentées comme authentiques, elles ne sont présentes que comme point de départ du récit, qui intègre à ces lettres la fiction romanesque, par le biais de l'intervention de personnages ne devant rien à la réalité, tels Vial ou Hélène Clément. Autrement dit, Colette recrée le personnage de la mère en l'intégrant à son propre travail d'écrivain, en orientant l'écriture de sa mère vers le projet artistique qu'elle s'est fixé. On peut alors s'interroger sur les motivations de ce projet artistique : le jeu constant entre réalité et fiction que Colette met en place au fil des œuvres permettrait la mise en place d'un jeu de miroir entre le mythe de la mère et le mythe de l'écrivain, la mort de la première et son réinvestissement dans l'œuvre assurant la supériorité de la seconde. En témoigne le chapitre consacré à la comparaison des mariages de Sido et de Colette dans *La Naissance du Jour* :

Nous eûmes, chacune, deux maris. Mais, tandis que les deux miens sont – vous m'en voyez aise – bien vivants, ma mère fut deux fois veuve. Fidèle par tendresse, par devoir, par fierté, elle se rembrunissait à mon premier divorce, davantage à mon second mariage.

[...]

– Mais maman, que ferais-tu à ma place ?

156 *Ibid.*, p.1053

– Une bêtise, sûrement. La preuve, c'est que j'ai épousé ton père... »

Si elle n'osait pas dire quelle place il occupait dans son cœur, ses lettres me le laissèrent apprendre après qu'il l'eut quittée à jamais, et aussi un certain éclat de larmes, après l'enterrement de mon père.

[...]

Elle sanglotait de gratitude, et je me mis, ce jour-là, à douter d'avoir jamais aimé d'amour... Non, assurément, une femme aussi grande ne pouvait pas commettre les mêmes « bêtises » que moi, et la première elle me décourageait de l'imiter :

« Tu y tiens donc beaucoup à ce M. X ?

– Mais maman, je l'aime !

[...]

– Non, je ne suis pas contente... J'aimais mieux, tiens, l'autre, ce garçon que tu mets à présent plus bas que terre...

– Oh ! Maman !... Un imbécile !

– Oui, oui, un imbécile... Justement... »

[...]

« Que tu écrirais de belles choses, Minet-Chéri, avec l'imbécile... L'autre, tu vas te contenter de lui donner tout ce que tu as de plus précieux. Et vois-tu, pour comble, qu'il te rende malheureuse ? C'est le plus probable... »

[...]

« Heureusement, tu n'es pas trop en danger... »

Je ne la comprenais pas, alors. [...] A son sens, j'avais passé déjà ce qu'elle nomma « le pire dans la vie d'une femme : le premier homme ». On ne meurt que de celui-là, après lequel la vie conjugale – ou sa contrefaçon – devient une carrière. Une carrière, parfois une bureaucratie, dont rien ne nous distrait ni ne nous relève, sauf le jeu d'équilibre qui, à l'heure marquée, pousse le barbon vers le tendron, et Chéri vers Léa.¹⁵⁷

La mise en parallèle des deux figures dans les deux mariages qu'elles ont en commun permet d'opposer Sido, figure de la mère, « fidèle par tendresse, par devoir, par fierté », et celle de l'écrivain. Le réinvestissement de la figure maternelle est aussi transgression, puisque la posture de l'écrivain se construit sur le désaveu explicite de la morale professée par la mère. Dans ce passage, Colette construit clairement son propre mythe comme dépassement de celui de la mère : dans un premier temps, elle réduit la part d'humilité mise en scène au fil des

157 *NJ.*, Pl.III, p.292-294

œuvres en comparant les erreurs amoureuses de Sido aux siennes et en tentant, même s'il est sous-entendu que cela est vain, de rétablir la supériorité de la mère (« non, assurément, une femme aussi grande ne pouvait pas commettre les mêmes « bêtises » que moi »). Dans un second temps elle assume l'œuvre comme se construisant, soit par opposition aux valeurs amoureuses de Sido, soit comme libre expression de ce que la mère a refoulé. Par opposition tout d'abord, puisque c'est lors du mariage avec « M.X », Henry de Jouvenel, que verra le jour *La Maison de Claudine*, matrice des écrits autobiographiques de la maturité, et comme libre expression du refoulé, dans la mesure où Colette concrétise, dans le roman d'abord avec *Chéri*, dans la réalité ensuite, la pulsion incestueuse qui liait Achille, « l'aîné sans rivaux », et Sido. Le réinvestissement de la figure maternelle en littérature est donc aussi transgression, puisqu'à travers l'écriture, l'auteur explicite et magnifie les liens qui n'auront été que pressentis dans la réalité. La passion de Sido pour son premier fils, Achille, est ainsi reproduite dans l'œuvre, par le lien entre Léa et Chéri, avant d'être effective dans la réalité par la liaison de Colette et de Bertrand de Jouvenel. L'écriture de *La Maison de Claudine*, initiée par Bertrand, aura alors eu le pouvoir de libérer de la figure maternelle en ce qu'elle permet de se poser comme figure ouvertement concurrente. Une fois Sido morte et Colette elle-même mère, elle sacralise, par l'écrit, sa propre parole en faisant siennes toutes les paroles concurrentes, de manière à transformer la culpabilité de la mauvaise mère et de la fille ingrate en composante indispensable du mythe de l'écrivain. La culpabilité n'est alors plus le motif qui permet l'écriture biographique en ce qu'elle oblige le retour au pays natal. Elle se fait désormais assumée, reconnaissant la permanence de la mère et érigeant désormais la figure de l'auteur en figure de mère suprême qui a, comme l'affirme Julia Kristeva, « tous les droits parce qu'[elle a] tous les plaisirs »¹⁵⁸.

La reprise du nom « Claudine » dans *La Maison de Claudine* serait alors décisive, puisqu'elle permet de fonder la transgression paradoxale de la mère par sa reconnaissance : en effet, il s'agit de reprendre le nom d'une œuvre qui s'émancipe de la mère en l'évacuant, pour mettre la figure maternelle au centre de l'écriture. L'auteur s'inscrit de la sorte dans un double mouvement de culpabilité et de fuite constitutif du « moi » dans les écrits autobiographiques, perpétuant le mythe de l'ombre maternelle, et s'érigeant elle-même en mythe suprême et définitif, dans la mesure où elle parvient à transgresser Sido sans être elle-même transgressée par sa propre fille. En effet, en lui donnant pour prénom son nom de plume, et en la transformant, en littérature, en « Bel-Gazou », surnom que l'auteur avait elle-même reçu de

158 Julia Kristeva, « De Claudine à Sido : Colette ou la chair du monde », *Notre Colette*, sous la direction de Julia Kristeva, Centre Roland Barthes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, Rennes, 2004, p.43-45

son père, Colette condamne sa fille à n'être que le reflet imparfait d'elle-même, reflet dans lequel se lit l'impossibilité de l'émancipation réussie par l'écrivain, puisque l'enfant est enfermée, avant son développement, dans son double littéraire. « Petite Colette » ne reçoit pas le surnom donné par Sido, « Minet-Chéri », mais celui donné par le Capitaine, qui se signale dans l'œuvre par l'échec de ses vocations successives. L'auteur, qui a transgressé la parole de la mère, empêche donc la transgression de sa propre parole en frappant sa fille d'une infériorité constitutive. Le mythe de l'écrivain est alors mythe de la transgression et du dépassement de cette transgression. La parole de la mère étant parole de la transgression, plus aucun surpassement n'est alors possible pour l'enfant, ce qui vient clore, en pointillé, l'édition définitive de *La Maison de Claudine* :

L'an prochain, Bel-Gazou aura plus de neuf ans. [...] Chaque jour l'éloigne de sa première vie pleine, sagace, à toute heure défiante, et qui dédaigne de si haut l'expérience, les bons avis, la routinière sagesse. [...] Elle retrouvera son chaume dépenaillé, et ses pieds citadins chausseront ici leur semelle de corne naturelle, lentement épaissie sur le silex et les sillons tondus. Mais peut-être ne retrouvera-t-elle pas sa subtilité d'enfant, et la supériorité de ses sens qui savent goûter un parfum sur la langue, palper une couleur et voir - « fine comme un cheveu, fine comme une herbe » - la ligne d'un chant imaginaire...¹⁵⁹

Colette clôture la nouvelle « La noisette creuse » par la perte irrémédiable pour Bel-Gazou du monde de l'enfance, comparable au sien propre, sur lequel s'ouvrait le recueil. L'auteur mime donc la transmission de l'échec, le retour au même, mais signale discrètement sa supériorité. En effet, aucune possibilité n'est offerte à Bel-Gazou de retrouver les synesthésies propres à l'enfance, pas même dans l'écriture, qui est le moyen utilisé par la mère pour y parvenir. Si Colette trouve la clé onirique de la maison natale, elle ne la transmet pas à sa fille, de manière à assurer de manière définitive la supériorité qui assoit le mythe de l'écrivain sans aucune contestation ou rivalité possible. C'est en faisant de la mère, puis de la fille, le lieu de projection du « moi » que Colette s'affranchit des règles de l'écriture biographique. L'exactitude des données est mise au second plan. Colette s'imagine, dans tous les sens du terme, plus qu'elle ne raconte, mais cela importe peu dans la mesure où elle invente une mythologie, qui se construit dès les œuvres de jeunesse et par les interdits imposés par ces œuvres, dans laquelle l'écrivain, par le relais de Sido, se construit comme figure de mère totale, pour qui il n'est de vérité que ce qu'elle écrit, puisqu'elle a tous les droits dans un univers qui, dépassant l'opposition entre réalité et fiction, a été créé par elle et pour elle.

159 MC., Pl.II, p.1084

Conclusion :

L'écriture autobiographique est indissociable de l'œuvre de Colette, tant l'auteur entretient avec ce mode d'expression des liens complexes et fluctuants. Dès son entrée en littérature, Colette utilise dans les *Claudine* le matériau biographique, de manière suffisamment claire pour que les lecteurs puissent y voir une série de romans à clé. Un tel emploi a pourtant posé problème : en effet, la conception de l'héroïne a été contrainte, fruit d'une entrée bien peu naturelle dans le métier d'écrivain. Si l'on considère que l'écriture autobiographique est l'occasion pour un auteur de se livrer dans l'espace du texte, l'intervention d'un tiers, ici Willy, pose problème dans la mesure où elle vient en dénaturer les enjeux. On peut donc s'interroger sur la dimension autobiographique des *Claudine*, dans la mesure où leur écriture s'appuie non pas sur une volonté délibérée de se dire mais sur une contrainte. Cette contrainte se matérialise par la distance prise par l'auteur vis-à-vis de l'intrigue et des personnages, en ramenant au domaine de la fiction les éléments qui ne peuvent être assumés par un écrivain qui se présente comme artisan d'un exercice d'expression écrite commandé.

Pourtant, Colette, même si elle se met en scène comme forcée d'écrire les *Claudine*, n'en renie pas la maternité. Le mouvement de réappropriation de l'œuvre s'amorce dès *La Retraite Sentimentale*, dans laquelle l'auteur se réapproprie le personnage en tuant le mari et en donnant les germes des motifs qui émailleront l'œuvre autobiographique ultérieure présentée comme authentique. Ce mouvement semble se poursuivre dans *La Maison de Claudine*, qui reprend de manière déroutante le prénom d'une héroïne abandonnée depuis plus de dix ans. La réappropriation du nom, des lieux et du personnage signerait une entrée officielle dans un espace autobiographique assumé, qui romprait avec la tradition romanesque des *Claudine*, tout en les réintégrant à l'œuvre en acceptant les errements dont elles témoignent. Il semblerait en réalité que ce soit la figure de la mère qui, par son irruption dans un cycle où elle n'avait jusqu'alors pas sa place, rétablisse une cohérence interne, en replaçant les motifs abordés dans les *Claudine* dans leur juste perspective biographique, et en leur donnant un sens qui avait jusqu'alors échappé à l'héroïne.

La Maison de Claudine signe alors l'entrée de Colette dans l'âge des écrits de la maturité, et donne tout son sens au jeu de masques complexes auquel l'écrivain s'est livré au fil des œuvres. Peu importe le masque, il s'agit de créer une unité de voix, qui au-delà de la mince frontière entre réalité et fiction, projette le « moi » dans l'espace de l'écriture pour recréer, de manière onirique, une maison natale dont la quête gouverne un projet littéraire et

artistique en constant renouvellement. *La Maison de Claudine* serait alors l'œuvre unificatrice, celle qui créerait le lien entre œuvres de jeunesse et œuvres de la maturité, et dont la clé de voûte serait une figure maternelle sans cesse renouvelée, et finalement dépassée par une figure de l'écrivain qui se constitue elle-même en tant que mythe. Il serait donc vain de chercher, dans les écrits autobiographiques de Colette, un récit circonstancié de faits réels et totalement authentiques. L'enjeu en est plutôt de dépasser les contradictions internes qui émaillent l'œuvre pour se constituer soi-même comme figure d'écrivain capable d'assumer et de surmonter tous ses masques, dans une démarche qui, sous couvert de testament laissé à la fille, s'avère narcissique. L'autobiographie chez Colette est alors un constant paradoxe : il s'agit de transmettre en écrivant pour soi, mais également de se livrer en tant qu'écrivain, tout en jouant de divers masques et postures pour dissimuler la personne.

Deuxième partie :
L'œuvre de jeunesse,
fondement de l'esthétique colettienne ?

Colette a donc fait du personnage de Claudine le point d'ancrage de toute tentative d'écriture biographique. En effet, l'opinion commune, qui voit en ce personnage l'héroïne d'une série de romans à clés narrant de manière transparente la vie de son auteur, est à la fois rejetée, comme le montre l'absence marquante de la mère, et assumée, *Mes Apprentissages* ne laissant aucun doute sur ce sujet. L'ambiguïté persiste donc bien après la séparation d'avec Willy, et semble pouvoir se résoudre avec la parution, en 1922, de *La Maison de Claudine*. En effet, la reprise de ce nom, dont Colette semblait s'être détachée depuis de nombreuses années, est à la fois un gage de succès commercial, mais aussi une manière de se réapproprier les origines de sa vocation d'écrivain. En reliant ainsi ses origines familiales à sa naissance en tant qu'auteur, Colette a donc peut-être créé le lien qui manquait entre ses écrits de jeunesse et son œuvre ultérieure, même si cela s'effectue de manière disséminée et parcellaire, *La Maison de Claudine* étant, avant de constituer une œuvre à part entière, une série de chroniques journalistiques. Pourtant, la quête des origines ne cesse pas avec ce texte. Au contraire, ce texte, qui ouvre à bien des égards la voie à l'écriture biographique, qui tient une part non négligeable dans l'œuvre de Colette, ne clôt pas le chapitre des liens ambigus avec l'œuvre de jeunesse, mais l'étoffe et le complexifie. En effet, si *La Maison de Claudine* n'est pas la première des œuvres de Colette dans laquelle elle s'assume comme narratrice, c'est pourtant celle-ci qui ouvre la voie à l'évocation du personnage de la mère comme point d'ancrage fondamental de l'écriture autobiographique, à la fois condition de la restitution du souvenir d'enfance et modèle de sagesse, à partir duquel Colette crée une nouvelle posture d'auteur, renouvelant celle qui était héritée du personnage public qu'elle représentait dans sa jeunesse.

Si les références aux *Claudine* disparaissent peu à peu de l'œuvre de Colette, celle-ci est néanmoins tributaire des écrits de jeunesse et de l'influence de Willy, dans la mesure où il n'aurait pas été nécessaire, pour se libérer de ce pesant héritage, de se réinventer en tant qu'auteur. On peut donc en ce sens se demander jusqu'où l'ensemble de l'œuvre autobiographique de Colette peut se concevoir comme un dialogue permanent entre les différentes postures que l'écrivain a offertes au public durant sa carrière.

Le point d'ancrage de cet échange et de cette mise en regard serait les *Claudine*, dans la mesure où c'est avec l'écriture de cette série qu'est posé, simultanément au problème de la vocation, celui de la posture d'auteur. Colette interrogerait donc la validité du masque d'écrivain qu'elle porte à l'aune de l'œuvre de jeunesse, qui le lui a imposé pour la première fois. Il s'agirait donc, non seulement dans *La Maison de Claudine*, mais aussi dans la totalité de l'œuvre biographique, de rechercher un équilibre, toujours instable, entre la sincérité

nécessaire à l'expression de soi et l'obligation pour l'auteur d'adopter cette posture. Ce va-et- vient se poursuit au-delà des écrits du « moi » pour contaminer le récit dit romanesque qui interroge, sous couvert de fiction, les failles du personnage public, alors que, tout en mettant en scène l'humilité vis-à-vis du personnage de la mère, le récit présenté comme autobiographique reflétait le sentiment de supériorité de l'auteur sur son entourage, supériorité qui permet à la fois de revendiquer et de mettre à distance l'œuvre de jeunesse et l'influence de Willy. Colette narratrice construirait donc, au fil des écrits, une posture d'auteur apaisée et sûre d'elle-même, alors que les narratrices fictives, ou les héroïnes dont l'histoire est narrée de manière externe ou omnisciente, refléteraient davantage des failles et des interrogations qui n'ont jamais, même une fois Willy mis à distance, cessé d'être. Ainsi, le personnage principal, qu'il soit narrateur ou non, apparaît comme une énième figure auctoriale, très différente de celle qui transparaît dans les récits dits autobiographiques, qu'il convient d'interroger et de remettre en cause sans relâche. C'est en ce sens que Colette, en mettant en scène une série de décalages, entre les faits et le récit qu'elle en donne, entre la personne, l'auteur et la voix narrative, puis entre l'image d'auteur qu'elle renvoie au lecteur et la posture qui est au centre de son projet littéraire, construit son œuvre comme une tentative pour résoudre une série de failles, personnelles et artistiques, qui n'auraient jamais été l'enjeu d'une création littéraire sans l'initiation de Willy, au centre de toute écriture.

I- Permanence du personnage de Claudine dans les œuvres autobiographiques

I-1. Les stigmates des débuts

a- L'ombre de Willy

Si l'on considère que la vocation d'écrivain de Colette est née de l'idée de Willy de lui faire écrire ses souvenirs d'écolière, on peut alors légitimement estimer que l'influence de cette figure tutélaire perdure dans les écrits biographiques bien après la séparation, *La Maison de Claudine* témoignant, comme nous l'avons déjà montré, d'un double mouvement d'attirance et de répulsion envers l'œuvre de jeunesse. De fait, les stigmates des débuts persistent dans l'œuvre autobiographique d'abord parce que Willy ne cesse jamais réellement d'y être présent. Il peut être dans un premier temps clairement cité, lorsque l'auteur évoque sa vie amoureuse et ses mariages, et c'est non sans une rancœur visible que Colette l'évoque alors. C'est le cas dans *Les Vrilles de la Vigne*, œuvre hybride à la fois par sa forme et son inspiration, puisqu'elle a été écrite à une période charnière de la carrière d'écrivain de Colette, alors qu'elle n'était plus sous la coupe de Willy, sans être pour autant totalement détachée de lui. Les références à l'époque des *Claudine* sont prégantes, d'autant plus que celle-ci n'est pas encore tout à fait révolue. Ainsi, l'auteur ne cesse de faire référence aux années passées sous la coupe de Willy, ce que signalent, dans leur ouvrage *Colette*, Claude Pichois et Alain Brunet qui rappellent que Claudine n'a fait ses adieux qu'en 1941, dans un sketch de la *Revue du Michel* : *Claudine revient*. Bien qu'elle dise ne pas aimer les *Claudine*, l'auteur fait donc de cette œuvre de jeunesse l'un des ferments de ses écrits futurs, au point de consacrer aux années passées avec Willy un texte entier, *Mes Apprentissages* :

Je crois que s'il n'eût été frappé d'un empêchement d'écrire, M. Willy n'aurait pas dépassé, pour faire connaître son nom et ses romans, les bornes de l'opportunité commerciale. Stérile, il devait tôt ou tard s'égarer. La manie de se mirer s'exaspéra chez lui. [...] Sur une très grande toile de Pascau M. Willy, debout, domine une Colette assise, et sur mes traits on lit, comme sur la plupart de mes photographies de la même époque, une expression tout ensemble soumise, fermée, mi-gentille, mi-condamnée, dont j'ai plutôt honte...

M. Willy posa encore chez Jacques-Emile Blanche, pour un grand portrait que le peintre détruisit, après que notre double image se fut quasi dissipée d'elle-même. Blanche nous avait peints sur un ancien portrait, qu'il n'aimait pas, de Mlle Marie de Heredia en robe blanche. Un été passa, et au travers de la nouvelle œuvre, inachevée, la jeune fille reparut, Ophélie immergée et visible...¹⁶⁰

Dans ce passage, Colette évoque la représentation que se faisait du couple Willy le tout-Paris de l'époque, représentation figée dans les différents tableaux ou photographies pour lesquels le couple avait posé. Colette commence, dans ce passage, par souligner assez perfidement « l'empêchement d'écrire » qui aurait frappé Willy, sous-entendant par là que c'est en confiant l'écriture de son œuvre à des auteurs plus talentueux qu'il a atteint une notoriété qui ne lui était en aucun cas promise s'il s'était contenté de faire confiance à son propre talent d'écrivain. Colette semble ici condamner fermement « la manie de se mirer » qui « s'exaspéra chez lui », et qui, lorsqu'il mit en scène son couple de la même manière qu'il se mettait seul en scène, aurait influencé durablement la carrière de sa femme, en ce qu'elle ne pouvait se reconnaître dans ce modèle, d'autant plus marquant que reproduit par les artistes de leur entourage, qui voyaient dans les époux Willy la quintessence de l'esprit de la Belle Epoque. L'auteur affirme donc ici que les peintres et les photographes qui ont représenté le couple qu'elle formait avec Henry Gauthier-Villars ont contribué à figer une image d'elle-même « soumise, fermée, mi-gentille, mi-condamnée », dont elle cherche à se défaire et dont elle a « honte ». *Mes Apprentissages* aurait donc pour but de faire la part de ce que Colette ne peut plus assumer de son œuvre de jeunesse, et de ce qui continue à influencer ces écrits au moment où elle publie ce livre, qui pourtant ne suffira pas à tourner définitivement la page du premier mariage, puisque les références aux *Claudine* et à Willy continuent à être parsemées dans l'œuvre. La description du tableau que Jacques-Emile Blanche fit des époux Willy semble métaphoriser tout le parcours d'écrivain de Colette. Déclarer que « Blanche [les] avaient peints sur un ancien portrait, qu'il n'aimait pas, de Mlle Marie de Heredia en robe blanche » permet à l'écrivain de renvoyer à sa propre œuvre, dans la mesure où les écrits de Colette peuvent apparaître au lecteur comme autant de nouvelles tentatives pour mettre en mots un récit d'inspiration autobiographique qui tenterait de dissimuler ou de faire oublier les *Claudine*, qu'elle affirme ne pas aimer. L'auteur précise à propos du tableau de Blanche qu'« au travers de la nouvelle œuvre, inachevée, la jeune fille reparut, Ophélie immergée et visible ». De la même manière, dans l'œuvre de Colette, inachevée car en train de s'écrire au moment de *Mes Apprentissages*, « la jeune fille », qui pourrait être à la fois Claudine et le

160 MA., Pl.III, p.1025

premier personnage public que l'auteur a donné à voir d'elle-même, transparait sous le nouveau visage d'écrivain qu'il s'agit de construire après la séparation d'avec Willy.

Ainsi, même dans des écrits très clairement autobiographiques et qui, a priori, ne laissent pas la moindre place à la dimension romanesque, Colette utilise des procédés d'écriture qui laissent apparaître certaines similitudes avec ceux employés lors de l'écriture de son œuvre de jeunesse. En témoigne *L'Envers du Music-hall*, qui se présente comme la chronique des tournées de Colette actrice, dans lequel l'auteur emploie des techniques d'écriture proches de celles apprises au contact de Willy pour l'écriture des *Claudine*. Ainsi, c'est non sans un certain sentiment de supériorité, en partie dissimulé, qu'elle se dépeint, les autres actrices fournissant l'occasion, comme c'était déjà le cas pour les camarades de classe de l'école de Montigny, de portraits hauts en couleurs :

Comme elle est blonde et jeune, maigriote avec des yeux bleus, elle remplit exactement toutes les conditions que nous exigeons d'une « petite danseuse anglaise ». Elle parle un peu le français, d'une voix vigoureuse de jeune canard, et dépense, pour articuler quelques mots de notre langue, une force inutile qui fait rougir ses joues et briller ses yeux.

Quand elle quitte la loge qu'elle occupe avec ses compagnes à côté de la mienne, et qu'elle descend vers la scène, maquillée, costumée, je ne la distingue pas des autres *girls* car elle s'applique, ainsi qu'il sied, à n'être qu'une impersonnelle et agréable petite Anglaise de revue.

[...]

Je ne sais pas pourquoi je l'ai remarquée. Elle est moins jolie que Daisy, cette brune démoniaque, toujours en pleurs ou en fureur, dansant comme un démon ou réfugiée sur un degré d'escalier, d'où elle crache d'abominables mots anglais. Elle plaît moins que la sournoise Edith, qui exagère son accent pour faire rire et profère, en français, ingénument, des énormités qu'elle comprend fort bien... ¹⁶¹

Ici, dans la description qu'elle livre des *girls* anglaises, Colette reprend des techniques narratives et descriptives déjà observées dans son œuvre de jeunesse, et initiées par Willy. En effet, les jeunes femmes qu'elle décrit sont, par certains aspects, proches des camarades de classe de Claudine, notamment dans leur manière de se mettre en scène : Daisy, « brune démoniaque », n'est pas sans rappeler la grande Anaïs, et Glory, décrite comme une jeune fille blonde et ordinaire, rappelle Luce. De même, Edith « qui exagère son accent pour faire rire et profère, en français, ingénument, des énormités qu'elle comprend fort bien... » rappelle l'attitude adoptée par les jeunes filles à l'école de Montigny, qui n'hésitent pas à parler le

161 *EMH.*, Pl.II, p.247

patois local et à faire des plaisanteries grivoises. Colette reprend donc ici à son compte des éléments des *Claudine* dont Willy était l'instigateur, ce qui montre la difficulté qu'elle a, alors même que la matière biographique dont elle se sert pour écrire *L'Envers du Music-hall* est radicalement différente de celle des *Claudine*, à s'éloigner du modèle d'écriture qui lui a été transmis. Pourtant, alors que le personnage de Claudine était, même si elle se considérait à certains égards comme supérieure, une jeune fille comme les autres, Colette, femme plus mûre et divorcée, se démarque désormais des personnages qu'elle décrit. Ainsi, alors qu'elle s'éloigne de plus en plus du type que Willy avait créé à travers elle, ses écrits peinent à se démarquer du modèle original, particulièrement lorsqu'il s'agit de dépeindre des personnages de femmes. Ainsi, l'auteur continue à décrire des types comparables au fil des œuvres, ce dont elle semble avoir du mal à se détacher, et tente de masquer cette difficulté en mettant en relief le regard nouveau qu'elle porte à son sujet. Après la séparation d'avec Willy, l'ensemble des œuvres de Colette concernant le music-hall revêt évidemment des échos autobiographiques, puisqu'il s'agit d'y aborder une facette nouvelle de la vie de l'auteur, qui ne doit rien à son mentor, mais la rupture avec les écrits précédents reste relative. La nouveauté du sujet ne peut en rien effacer les marques du style et les traces des méthodes de travail inculquées par Willy à Colette. La condition de l'écriture après Willy serait donc d'intégrer la blessure de la première expérience d'auteur pour la transformer en modèle à dépasser. La préface de l'édition Guillot (1937) de *L'Envers du Music-hall* met ainsi en scène cette nécessité de surpasser l'écrit de jeunesse en le mettant en relief comme mensonger et artificiel :

Certaines pages datent de Marseille, d'autres de Bordeaux, de Caen et de Bruxelles... Que faire, sinon écrire, dans une chambre d'hôtel dont il ne faut pas, sous peine de rêverie dangereuse, regarder les murs ? J'écrivais. Je porte à ce livre-ci une bienveillance particulière : nulle part je n'eus besoin d'y mentir.¹⁶²

Publiée vingt-quatre ans après l'œuvre, cette préface persiste à mettre en relief, de manière négative, l'influence de Willy sur les débuts d'écrivain de Colette. En effet, la mention « nulle part je n'eus besoin d'y mentir » suggère, non seulement que la sincérité était, à cette époque, quelque chose de nouveau dans la carrière d'auteur de Colette, mais également que le mensonge était une obligation. Il convient alors de se demander en quoi ce dernier constitue un axe fondamental de la carrière de l'écrivain. Ce qu'affirme Colette dans cette préface est dans un premier temps paradoxal, puisqu'elle sous-entend que son œuvre, plus particulièrement son œuvre de jeunesse, est tissée de mensonge, alors que l'essentiel de ses écrits, à commencer par les *Claudine*, sont perçus comme autobiographiques. Apparemment,

162 *Ibid.*, Préface à l'édition Guillot, 1937, p.324

cette préface de 1937 permet à Colette de mettre une nouvelle fois à distance ses premiers romans, et d'égratigner au passage Willy suivant ce qui devient, lorsqu'elle parle de ses débuts, un leitmotiv, la manière dont il aurait volé puis dénaturé ses souvenirs d'enfance en lui demandant de les écrire. Pourtant, si le lecteur suggère qu'Henry Gauthier-Villars est implicitement visé par cette préface, il est remarquable que jamais l'écrivain ne précise que le mensonge ne caractérise que son œuvre de jeunesse. Cela signifierait donc que *L'Envers du Music-hall* serait un îlot de sincérité dans une construction littéraire qui devrait beaucoup à l'artifice et au mensonge, des premiers écrits, dénaturés par Willy, aux récits autobiographiques plus tardifs, tel *Sido*, qui nécessitent une idéalisation de l'image de la mère pour tenter de racheter la faute initiale des *Claudine*. *L'Envers du Music-hall* permettrait d'introduire la sincérité dans l'œuvre dans la mesure où les motifs abordés (la vie des actrices de music-hall en tournée), ne doivent rien aux deux figures tutélaires que sont Willy, puis Sido. Cependant, même dans la respiration que semble constituer ce texte, les apprentissages reçus du premier mariage restent fondamentaux dans les motivations premières de l'écriture puisque, face au confinement dans la chambre d'hôtel imposé par la tournée, il ne reste, face aux « rêverie[s] dangereuse[s] », que l'écriture. Cela rappelle évidemment les conditions que, selon Colette, Willy lui aurait imposées pour écrire les *Claudine*, enfermée dans une pièce lugubre dont elle ne sortait qu'une fois le nombre de pages quotidiennes écrit. L'inspiration naîtrait nécessairement d'un enfermement et d'une contrainte, les conditions dans lesquelles elle est rendue possible ayant été créées par Willy. La « rêverie dangereuse » pourrait être celle de Juliette, la sœur aux longs cheveux, malade à force de projeter sur les murs de sa chambre les aventures des romans, et l'écriture serait une manière de rompre avec l'oisiveté due à l'enfermement, de s'échapper de la réalité et de surmonter la passivité et l'inaction. L'ombre de Willy serait alors indissociable de toute la carrière de Colette, dans la mesure où il a permis, en révélant à sa femme son propre talent d'auteur, de créer les conditions propices à la naissance d'une voix d'auteur. De la contrainte imposée par le mari naît la pulsion, aussitôt réfrénée, de libération, et c'est sur cette constante hésitation entre ouverture sur le monde et repli sur soi que se bâtit l'œuvre, et au-delà la figure d'écrivain de Colette. Les conditions d'écriture imposées par Willy traversent toute l'œuvre dans la mesure où elles ont appris à l'auteur à transformer, par le biais de la littérature, l'enfermement en ouverture sur le monde, l'oisiveté en action, et à contrer, par un pragmatisme et un sens des affaires qui restent inhérents à l'œuvre de l'écrivain, la rêverie et la chimère.

Colette, si elle semble s'efforcer de mettre à distance Willy tout au long de son œuvre, a donc pourtant intégré certains des principes fondamentaux qui motivaient pour son premier

époux la carrière d'écrivain. La posture d'auteur qu'elle se construit au fil des années reste donc intimement liée à Henry Gauthier-Villars, puisqu'il s'agit de donner un sens et une cohérence littéraire aux apprentissages de jeunesse, cohérence qui a probablement manqué à Willy pour perdurer au-delà de Colette. En effet, ses différentes compagnes, à qui il tentera de faire écrire des romans dans la veine des *Claudine*, ne connaîtront pas le succès de Colette, à l'instar de Meg Villars avec *Les Imprudences de Peggy*, ou de Madeleine de Swarte avec *Maddy écolière*. Peut-être est-ce parce que Colette a su, forte du talent qui ne demandait qu'à être révélé, remplir parfaitement le cahier des charges imposé par Willy, qui se révèle être, par bien des aspects, révélateur des fantasmes et des aspirations de la Belle Epoque. Le couple même formé par les époux Gauthier-Villars est lui-même, selon de nombreux témoignages, construit et mis en scène comme en conformité parfaite avec les modes du Paris 1900, comme l'affirme François Caradec dans son ouvrage *Feu Willy* :

Rue Jacob, Colette prend l'habitude de recevoir. Curnonski raconte dans ses *Souvenirs* que « les Willy (...) avaient à leur service un grand cordon bleu qui se prénomrait Juliette ». Cette « vieille cuisinière » selon Curnonski, la « petite bonne », dit Colette, avait le même âge que sa patronne, d'après Pierre Varenne.

En 1895, Colette écrit à Curnonski :

« Mon cher petit Cur,
« Tu viens dîner dimanche, ça ne fait pas un pli, seulement je tiens à te faire savoir que la douce Juliette est au lit, que c'est Joséphine qui fonctionne – assez mal- et que le dîner sera probablement médiocre. Tu dois venir, la beauté de Willy, mon esprit, doivent te faire oublier la médiocrité du dîner. C'est une question de dévouement et non de gueule. »

Bien d'autres amis du couple doivent recevoir des invitations semblables, -Marcel Schwob, Paul Masson, Pierre Veber. Chaque semaine, accompagné par sa gouvernante anglaise, le petit Jacques vient rendre visite à son papa rue Jacob : « L'ambiance qui y régnait était fort divertissante et tenait même du « canular », un canular soigneusement entretenu par les maîtres de maison [...]. »¹⁶³

Par ces différents témoignages, on voit bien à quel point Colette, loin d'être totalement dominée et soumise par un époux qui la façonnerait à sa guise, joue du personnage d'effrontée construit à travers les *Claudine* pour en faire une carte de visite en société, entretenant ce que Jacques Gauthier-Villars nomme un « canular ». Dans le billet écrit à Curnonski, elle va même jusqu'à se réapproprier le goût du calembour de Willy, lorsqu'elle affirme que « la

163 François Caradec, *Feu Willy avec et sans Colette*, Editions 13, Carrère distribution, Issy-les-Moulineaux, 1984, p.77-78

beauté de Willy, [son] esprit [celui de Colette] doivent [lui] faire oublier la médiocrité du dîner. » Le destinataire du billet est censé comprendre l'inverse de ce qui est noté, puisque c'est apparemment l'esprit de Willy et la beauté de son épouse qui sont censés donner de l'intérêt à l'invitation. Par cette inversion, Colette démontre, non seulement qu'elle est capable de s'imprégner du personnage public de son mari et d'en constituer le pendant féminin, mais aussi qu'elle prend une certaine distance vis-à-vis de l'image qu'elle renvoie d'elle-même. Il semblerait par conséquent excessif d'affirmer qu'elle ait accepté, entièrement aveuglée par l'amour qu'elle portait à son époux, d'être totalement façonnée par lui sans prendre la pleine mesure de ses actes. Alors qu'elle n'est pas encore reconnue en tant qu'auteur, Colette adopterait déjà une esquisse de démarche artistique, dans la mesure où elle construirait un personnage public en accord avec l'horizon d'attente de connaissances qui sont autant de spectateurs des coups d'éclat des Willy. Lorsqu'elle écrit les *Claudine*, Colette utiliserait donc en partie, ce qui n'est plus à démontrer, l'histoire de son couple, ce qui permet à la fois de produire une œuvre conforme aux exigences de Willy, et de doter les personnages d'une profondeur et d'une complexité qui, au-delà de leur parfaite conformité à l'air du temps, leur permet de perdurer au-delà du couple formé par leurs co-auteurs. Les romans de jeunesse de Colette ont bien souvent été perçus, sinon comme des autobiographies, du moins comme des romans à clé, parce qu'ils s'inspirent, pour connaître le succès, de la vie de leurs auteurs, elle-même mise en scène de manière à correspondre aux préoccupations et aux idées préconçues du Tout-Paris de la Belle Époque. Cette mise en scène de deux existences, réutilisée dans les récits, pose à plusieurs niveaux la question de la place des œuvres de jeunesse dans la carrière de Colette. D'abord parce que cela a ancré de manière durable le postulat selon lequel la vie reste la matière principale du roman, ensuite parce que, depuis sa première expérience d'écrivain aux côtés de Willy, Colette a intégré à ses œuvres la posture publique d'écrivain qu'elle tente de construire, pour en faire le sujet des livres dans lesquels elle se pose comme narratrice. Il s'agirait donc, après la séparation d'avec Willy, de construire une figure d'auteur qui s'affranchisse des *Claudine*, tout en restant consciente que sans ces premiers écrits, cette quête aurait été vaine. Bien que Colette affirme, dans la préface de l'édition Guillot de *L'Envers du music-hall*, ne plus avoir désormais besoin de mentir, cet apparent élan de sincérité pourrait avoir en réalité pour but de construire une autre image d'elle-même, nouveau masque qui a pour but de remplacer celui de Claudine devenu impossible à assumer.

b- Une quête de sincérité faussée

Il est difficile, chez Colette, de catégoriser clairement les œuvres qui appartiennent au domaine biographique et celles qui appartiennent au domaine romanesque, tant la frontière semble poreuse entre ces deux versants de son œuvre. En effet, les œuvres dans lesquelles l'écrivain et la narratrice sont une seule et même personne font la part belle à la fiction, alors que les œuvres dans lesquelles la narratrice est un personnage de fiction, ou qui sont écrites à la troisième personne utilisent souvent des données autobiographiques à peine dissimulées dans le corps de l'intrigue. Alors que *La Naissance du jour* narre le commencement d'un lien amoureux, puis le renoncement de l'écrivain, avec Valère Vial, personnage fictif, *Julie de Carneilhan*, écrit peu après la séparation d'avec Henri de Jouvenel, livre un portrait sans concession d'un homme présentant des similitudes troublantes avec l'ex-époux, stratégie déjà employée par Colette lors de l'écriture de *La Vagabonde*, le personnage de Taillandy, dont s'est séparée Renée Néré, faisant alors référence de manière quasi-explicite à Willy. Pour plus de commodité, on considérera donc comme explicitement autobiographiques les œuvres, ultérieures aux *Claudine*, dans lesquelles Colette se pose comme narratrice, et comme œuvres romanesques les œuvres mettant en avant un personnage fictif, tout en gardant nettement à l'esprit l'instabilité d'un tel classement. On peut donc s'interroger, dans un premier temps, sur les raisons pour lesquelles la classification générique des écrits de Colette en écrits autobiographiques et écrits romanesques est si complexe. Il semblerait qu'il faille chercher dans l'œuvre de jeunesse cette difficulté à assumer la vérité dans l'autobiographie, et la fiction dans le romanesque. C'est en ce sens qu'on peut parler, dans les œuvres de Colette revendiquées comme autobiographiques, de quête de sincérité faussée. En effet, tous les biographes de l'auteur, de Jean Chalon à Michèle Sarde, s'accordent à dire que Colette, durant son mariage avec Willy, affectait l'effronterie et la gaminerie pour paraître plus proche du personnage de Claudine. C'est de cette image dont elle aura du mal à se défaire que naît son œuvre autobiographique ultérieure, écrite, du moins jusqu'à *La Maison de Claudine*, dans le but de construire une image en opposition avec celle qui avait été mise en avant dans l'œuvre de jeunesse. Ainsi, dès les premiers écrits qui marquent la prise d'indépendance par rapport à Willy, la quête de la sincérité est faussée, puisqu'il s'agit davantage de remplacer une figure par une autre plutôt que de se livrer. En témoigne *L'Envers du music-hall*, véritable œuvre charnière dans la mesure où elle apparaît comme celle de la transition, entre la mise en scène destinée aux salons parisiens initiée par Willy et la vie plus apaisée menée dans un premier temps lors du mariage avec Henry de Jouvenel :

Je voudrais sortir d'ici. Mais dehors, c'est la pluie, la déprimante, la noire et désolante pluie méridionale, sous laquelle une ville, hier blanche au soleil le long de la mer, semble fondre en boue jaune. Il n'y a, hors d'ici, que la pluie et la chambre d'hôtel. Ceux qui voyagent sans repos, ceux qui errent solitaires, ceux qui s'asseyent, à la petite table des restaurants, devant une seule assiette, un seul verre et qui étayent contre la carafe un journal plié, ceux-là connaissent la périodicité, le retour normal des crises de misère morale, la maladie de l'isolement.

Je voudrais m'en aller d'ici, mais je manque passagèrement de force pour compléter mon souhait, pour imaginer le lieu qui me reconforterait. Créer ce lieu, ou le ressusciter dans mon souvenir, le peupler d'un visage aimé, l'animer de fleurs, d'eaux, de bêtes familières est un effort trop grand, qui me sera permis un peu plus tard, peut-être dans une heure... Mon dénuement mental s'accommode de la paresse physique qui me tient là, les jambes molles et le cœur lâche, plaintive et répétant tout bas : « Je voudrais m'en aller... »

Je crains, j'attends je ne sais quel drame. Je m'inquiète qu'on ait rassemblé ici, pour la perverse joie d'un public étranger, qui voit couler froidement le sang noir des « taureaux », tant de numéros tragiques ou macabres...¹⁶⁴

Dans le chapitre « Malaise », Colette évoque une certaine forme de découragement qui s'empare d'elle face à la solitude, et aux conditions de vie et d'hygiène lamentables des artistes de music-hall en tournée. Alors que, dans les *Claudine*, les intempéries n'empêchaient pas l'héroïne de sortir, favorisant même plutôt le sentiment de fusion avec le monde environnant, la pluie ici qualifiée de « déprimante », « noire » et « désolante » condamne la narratrice à l'enfermement, à « la maladie de l'isolement », déjà présente dans *Claudine à Paris*, inspirée librement de la maladie réelle de Colette au début de son mariage. La volonté de départ, affirmée ici et qui n'est pas sans rappeler *Claudine s'en va*, récit dans lequel l'auteur adoptait pour la première fois une instance narrative autre que Claudine, est plombée par l'inertie de l'auteur et son incapacité, non à rejoindre le lieu qui la sécurise (la maison de Saint-Sauveur ?) mais à en recréer un souvenir idéalisé. *L'Envers du music-hall* constitue donc un tournant dans l'œuvre de Colette, mais aussi dans son rapport aux écrits de jeunesse, dans la mesure où elle découvre la nécessité de remplacer un souvenir malmené tel qu'il est relaté dans les *Claudine* en souvenir idéalisé, sans encore trouver le moyen de l'exprimer. Ainsi, *L'Envers du music-hall* tient une place singulière dans l'œuvre de Colette. Il s'agit probablement de l'un de ses écrits les plus sombres, qui décrit le music-hall, non dans l'image

164 *EMH.*, Pl.II,p.258-259

idéalisée qu'il offre au public, mais dans ses coulisses, où règnent la saleté, la prostitution, le besoin d'argent toujours présent. C'est pourtant l'un des écrits autobiographiques de Colette qui laisse le plus de place à la narration de faits authentiques, dont le remaniement par la plume de l'écrivain est très limité. Néanmoins, face à cette relative objectivité, l'auteur se tient à distance du monde qu'elle décrit même si elle en fait temporairement partie, ce qui montre que, chez Colette, une description au plus proche de la réalité ne saurait être que transitoire et serait nécessairement préliminaire à un élan vers un ailleurs idéalisé, qui ne se construit que pas à pas et bien plus tard dans son œuvre.

Les premiers écrits autobiographiques de Colette portent donc les traces bien visibles des récits de jeunesse, dans la mesure où les *Claudine* témoignaient en premier lieu de cette impossibilité fidèle à la réalité tout en revendiquant des convictions artistiques d'écrivain. De là naît le paradoxe qui consiste à faire des *Claudine*, œuvre romanesque si l'on se limite à la catégorisation des écrits précédemment citée, le fondement de l'écriture biographique. Si on considère en effet que l'effacement de certaines données biographiques, dont l'absence de la mère est la plus frappante, est une manière pour Colette de préserver le souvenir d'enfance, il est remarquable que, du point de vue du lecteur, l'identification entre l'auteur et le personnage de Claudine ne passe pas par ce que l'écrivain considère comme primordial mais par des éléments annexes, comme les scandales repris dans le cycle, en particulier dans *Claudine en ménage*. Dès le début de la carrière de Colette s'est donc instaurée une forme de malentendu entre l'auteur et son lecteur qu'elle va s'efforcer, sinon d'effacer totalement, du moins d'assumer en partie. En témoigne le premier écrit revendiqué comme autobiographique qui suit la séparation d'avec Willy, *Les Vrilles de la vigne*, dans lequel le motif du miroir joue un rôle prépondérant, en ce qu'il renvoie au lecteur une image à la fois exacte et déformée de l'écrivain :

Matins d'hiver, lampe rouge dans la nuit, air immobile et âpre d'avant le lever du jour, jardin deviné dans l'aube obscure, rapetissé, étouffé de neige, sapins accablés qui laissez, d'heure en heure, glisser en avalanches le fardeau de vos bras noirs – coups d'éventail des passereaux effarés, et leurs jeux inquiets dans une brume irisée d'un jet d'eau... O tous les hivers de mon enfance, une journée d'hiver vient de vous rendre à moi ! C'est mon visage d'autrefois que je cherche, dans ce miroir ovale, saisi d'une main distraite, et non mon visage de femme, de femme jeune que sa jeunesse va, bientôt, quitter...

Enchantée encore de mon rêve, je m'étonne d'avoir changé, d'avoir vieilli pendant que je rêvais... D'un pinceau ému je pourrais repeindre, sur ce visage-ci, celui d'une fraîche enfant roussie de soleil, rosie de froid, des joues

élastiques achevées en un menton mince, des sourcils mobiles prompts à se plisser, une bouche dont les coins rusés démentent la courte lèvre ingénue... Hélas, ce n'est qu'un instant. Le velours adorable du pastel ressuscité s'effrite et s'envole...¹⁶⁵

Une fois affirmée la séparation d'avec Willy se pose la question du devenir de Colette en tant qu'auteur, de la manière dont il lui est possible de perdurer au-delà de son premier mari, ce qui n'est possible qu'en reniant l'œuvre de jeunesse, tout en démontrant au lecteur à quel point celle-ci a abîmé les qualités naissantes d'écrivain qui étaient perceptibles dans les *Claudine*. Autrement dit, il s'agit pour Colette à la fois de se détacher des écrits de jeunesse, et de montrer comment ceux-ci déterminent l'œuvre à venir, en ce qu'elle se construit en opposition à ces premières tentatives. C'est en ce sens que *Les Vrilles de la vigne* est teinté de nostalgie, puisqu'il s'agit de convoquer le souvenir d'enfance, irrémédiablement perdu et abîmé par le traitement qui en a été précédemment fait. Ici, ce sont des détails de la vie, « une journée d'hiver », qui réactivent le souvenir d'enfance et donnent à l'auteur l'élan nécessaire pour le retranscrire, tout en gardant à l'esprit que cette recreation est temporaire et illusoire. En témoigne l'exclamation « ô tous les hivers de mon enfance, une journée d'hiver vient de vous rendre à moi ! », qui montre à la fois qu'un instant fugace (« une matinée ») suffit à recréer un temps beaucoup plus étendu (« tous les hivers »), mais aussi que ce qui était de l'ordre de la généralité et du permanent devient un moment d'exception. C'est également en ce sens que Colette convoque la métaphore du miroir, en mettant en avant l'écart entre l'image qu'elle appelle de ses vœux et l'image qu'il lui renvoie. La quête de la sincérité à travers l'écriture autobiographique semble donc dans un premier temps être, chez Colette, naturellement vouée à l'échec dans la mesure où l'image qu'elle souhaite renvoyer d'elle ne peut se conformer à celle qui est perçue par tous. En affirmant que « c'est [son] visage de femme qu'[elle] cherche, [...] et non [son] visage de femme, de femme jeune que [sa] jeunesse va, bientôt, quitter », l'auteur semble prendre la pleine mesure de ce qui aurait été, par le biais des *Claudine*, perdu, sans pouvoir être jamais retrouvé, le visage de la femme, chargé d'expérience, se superposant nécessairement au visage idéalisé de l'enfant. Il serait donc impossible d'être à la fois garant de la réalité et sincère, si l'on appelle sincérité l'accord nécessaire entre l'auteur et la vision de l'art qu'il livre dans ses pages.

Cependant, Colette, une fois accepté ce constat d'échec, ne renonce pas pour autant à livrer une vision du monde à travers l'écriture autobiographique. Reprenant à son compte les blessures de son initiation au métier d'écrivain, elle en fait la condition même de tout

165 VV., Pl.I, p.965

processus de création. Allant au-delà du motif de la sincérité, relativement courant (et donc toujours frappé de suspicion) dans le genre autobiographique, elle semble revendiquer un droit au masque et au faux-semblant, droit de plus en plus affirmé au fil des écrits ouvertement assumés comme autobiographiques. Il ne s'agit plus d'exposer la sincérité de l'écrivain en tant que personne, mais d'aller au-delà en manifestant à travers l'écriture la sincérité de la démarche artistique. Une fois la page des *Claudine* considérée comme définitivement close, c'est la construction progressive de la figure de la « bonne dame du Palais Royal » qui prend le relais, posant explicitement ce problème, puisque Colette prend le soin d'insérer dans la plupart de ses écrits autobiographiques de larges passages de fiction, destinés à contribuer à bâtir l'image qui doit remplacer celle qui s'était imposée sous l'influence de Willy au lecteur. Alain Brunet et Claude Pichois, dans leur ouvrage *Colette*, théorisent ainsi cette nécessité de remplacer une image par une autre :

Reste que l'insouciance dont elle s'accusait correspond [...] à une autre caractéristique de Colette, affirmée dans la suite de ses œuvres : le sentiment de sa supériorité, qui ne va pas sans la volonté d'abaisser les autres, un sentiment dont elle a besoin pour compenser la perte du paradis et aussi pour se défendre de et contre Willy.¹⁶⁶

La nécessité pour Colette de se protéger de l'ombre de Willy, même bien après les *Claudine*, semble ne pas faire de doute pour Claude Pichois et Alain Brunet. La construction d'une image d'auteur en opposition avec celle véhiculée par les *Claudine*, si elle rejette l'influence de Willy, reprend néanmoins les éléments par lesquels Colette tentait de se démarquer de son époux, alors même qu'ils étaient encore mariés, notamment ce que Claude Pichois et Alain Brunet nomment « le sentiment de sa supériorité ». Colette utilise ainsi une faille laissée par Willy dans la formation de son ex-épouse : en façonnant Colette, comme Polaire, à l'image de Claudine et en signant de sa main les livres de la série, il a contribué à construire pour le public une image, non d'auteur, mais de personnage public. C'est en ce sens que Colette, dans ses écrits autobiographiques postérieurs à sa séparation d'avec Willy, semble mettre en relief l'écart existant entre le personnage public et le personnage de l'écrivain, tout en insistant sur le fait que la personne ne doit être recherchée ni dans l'un, ni dans l'autre :

Comment les hommes – les hommes écrivains, ou soi-disant tels – s'étonnent-ils encore qu'une femme livre si aisément au public des confidences d'amour, des mensonges, des demi-mensonges amoureux ? En les divulguant, elle sauve de la publicité des secrets confus et considérables, qu'elle-même ne connaît pas très bien. Le gros projecteur, l'œil sans

166 Claude Pichois, Alain Brunet, *op.cit.*, p.105

vergogne qu'elle manœuvre avec complaisance, fouille toujours le même secteur féminin, ravagé de félicité et de discorde, autour duquel l'ombre s'épaissit. Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire...¹⁶⁷

Colette, sous couvert de théoriser dans ce passage de *La Naissance du jour* une différence fondamentale entre l'écriture masculine et l'écriture féminine, qui permettrait de caractériser l'œuvre féminine par la propension aux « confidences », livre en réalité un constat qui est, plutôt qu'une généralité, une caractéristique propre à son écriture. Ecrire serait divulguer des « confidences d'amour, des mensonges, des demi-mensonges amoureux » pour mieux dissimuler des « secrets confus et considérables ». En affirmant qu'« elle-même ne [les] connaît pas très bien », ce qui expliquerait en partie le choix de laisser dans l'ombre ces « secrets » au sujet desquels elle ne donne pas plus de précisions, Colette admet que l'écriture se construit nécessairement autour de ce qui est déjà connu et dans la lumière, afin d'entretenir le sentiment d'une supériorité qui protège contre l'intrusion de l'homme, dont Willy est, à l'origine, le premier représentant. En affirmant que « l'ombre s'épaissit » autour de la « zone illuminée », et que ce n'est pas dans celle-ci que « se trame le pire », l'auteur admet à la fois que l'écriture est une manière de donner l'illusion de la sincérité et de la confiance pour se protéger et conserver une position de supériorité sur le lecteur en contrôlant l'image qu'il se construit de l'écrivain, mais aussi que cette sincérité est une vaine recherche, dans la mesure où l'auteur lui-même ne peut acquérir une conscience et une compréhension suffisante de ses actes pour en livrer les causes profondes au lecteur. La sincérité ne doit et ne peut donc être pleinement recherchée à travers l'écriture : il s'agirait davantage pour Colette de créer une représentation de la sincérité suffisamment satisfaisante pour lui permettre de conserver un contrôle sur l'image qu'elle projette d'elle-même dans ses livres. L'écriture devient pleinement ce qui était déjà pressenti dans les *Claudine*, lorsque la mémoire de la mère était protégée par son absence, un rempart contre l'intrusion dans le souvenir, qui permet à l'écrivain de modeler un masque derrière lequel se rendre inaccessible au lecteur. L'apparente sincérité permise par la séparation d'avec Willy serait en réalité une posture qui permettrait à Colette d'assumer pleinement le masque derrière lequel elle se dissimule, non de le supporter comme un poids.

167NJ., Pl.III, p.315-316

c- Racheter la faute initiale

Willy, s'il a mis en scène le couple qu'il formait avec Colette (ce à quoi elle s'est souvent volontiers prêtée), a pourtant une place réelle dans la vie de cette dernière, époux et proche de la famille avant même les fiançailles. En acceptant de lui livrer ses souvenirs d'enfance, l'auteur a donc accepté qu'il se les approprie en partie. Avant d'être le co-auteur des *Claudine*, Willy a donc peut-être été le premier récepteur des récits d'enfance de Colette, qu'il a modelés selon l'interprétation qu'il souhaitait leur donner. C'est là le processus accompli par tout lecteur. Si l'on considère que Willy, avant d'être le formateur et le collaborateur de Colette, est avant tout le premier lecteur de sa production écrite, celle-ci a peut-être, dès ses premiers écrits, accepté que son œuvre soit étroitement dépendante du regard qu'y porte le lecteur. Tout le travail ultérieur de Colette consisterait donc peut-être à tenter de reprendre au lecteur ce pouvoir d'interpréter et de manipuler les récits et les personnages, pouvoir dont Willy lui a, en premier lieu, fait prendre conscience, avant même l'éclosion de son talent d'écrivain. Les postures adoptées par l'auteur, la reprise inlassable des leitmotifs qui apparaissent dès les *Claudine*, tels l'adultère, la jalousie mais encore la sensualité ou la cohésion avec la nature, seraient autant de manières de faire correspondre l'interprétation du lecteur à la projection de soi que souhaite communiquer l'écrivain. On pourrait alors affirmer que toute l'architecture ultérieure de l'œuvre de Colette serait le fruit de cette quête qui n'a été possible qu'avec Willy. Sous couvert de chercher à livrer le souvenir avec le plus de sincérité possible pour anéantir l'influence du premier mari et écrire des œuvres pleinement autobiographiques, il s'agirait plutôt pour Colette de reprendre à son compte le jeu avec le lecteur initié par Willy et sur lequel elle n'a eu, jusqu'alors, aucun contrôle, pour influencer sur la liberté d'interprétation du lecteur et faire correspondre les attentes du public à l'image qu'elle souhaite lui renvoyer. Or une telle mise en scène n'est pas sans rappeler celle organisée par Henry Gauthier-Villars lors de la parution des *Claudine*, ce qui permet de penser que Colette, durant toute sa carrière, ne put sortir du modèle imposé par son premier époux qu'en reprenant à son compte les règles qu'il lui avait apprises. Tout au long des œuvres assumées comme autobiographiques, si l'on considère comme telles les œuvres dans lesquelles Colette se pose comme narratrice, l'auteur ne cesse de développer le motif du souvenir d'abord dérobé, et à jamais perdu, et celui de la nécessité, pour racheter la faute que constitue l'œuvre de jeunesse, de restituer dans l'espace de l'écriture ce souvenir en se hissant vers celle qui constitue la matrice de la mémoire, Sido. Il est remarquable que l'écrivain, tout en repoussant les *Claudine*, ce qui passe d'abord par l'identification de l'auteur à la narratrice, impossible

sous la coupe de Willy, construit l'œuvre du rachat à travers une nouvelle figure tutélaire, celle de la mère, qui vient remplacer celle de l'époux.

Pourtant, si jusqu'à la séparation Willy influence l'œuvre de Colette, la figure du mari est singulièrement effacée dans les œuvres de jeunesse, qu'il s'agisse des *Claudine* ou des *Minne*. A l'inverse, dès la fin de son mariage avec Henry Gauthier Villars, Colette place la figure de la mère au centre des écrits dont elle est la narratrice, pour progressivement s'effacer derrière cette figure, qui devient, plus qu'un modèle à suivre, l'exemple de ce qu'il faut devenir. Des *Vrilles de la vigne* au *Fanal bleu*, la figure de la mère serait celle qui permettrait le rachat de l'œuvre de jeunesse, puis la construction de l'œuvre de la maturité. D'abord, elle permet de structurer un art de vivre qui devient le fil conducteur des écrits de Colette. Claudine, qui était en quête, à travers l'époux, d'une figure tutélaire qui ne parvenait pas à s'assumer comme telle, agissait par pulsions, pressentant les choses sans parvenir à en cerner le sens profond, ce qui explique une sauvagerie qui peine à trouver l'apaisement :

Je bondis, et, d'instinct, je me mets à fuir, comme Rézi. Seulement, moi, c'est moi que je fuis.

J'ai bien fait de me sauver. La rue, le coup d'œil que je jette au rideau dénonciateur raniment en moi l'orgueil et la rancune. Et d'ailleurs, je sais maintenant où je vais.

Courir en fiacre jusqu'à la maison, y saisir mon sac de voyage, redescendre après avoir jeté ma clef sur une table, ceci ne prend pas un quart d'heure. J'ai de l'argent, pas beaucoup, mais assez.

« Cocher, gare de Lyon. »

Avant de monter dans le train, je lance une dépêche à Papa, puis ce petit bleu à Renaud : « Envoyez à Montigny vêtements et linge pour séjour indéterminé. »¹⁶⁸

L'« instinct » est ce qui semble motiver avant tout la fuite de Claudine lorsqu'elle décide de rentrer à Montigny après la trahison de Renaud et de Rézi. L'époux a ici échoué dans le rôle de tuteur que sa jeune épouse comptait lui affecter, puisqu'il est à la fois complice de la relation avec Rézi, et y ajoute une part de vice en ayant lui-même des liens amoureux avec cette dernière. En affirmant « c'est moi que je fuis », la narratrice souligne la part d'elle-même qu'elle laisse à Paris. Il n'est pas encore question, comme c'est le cas dans les écrits ultérieurs de Colette, comme *La Maison de Claudine* ou *Sido*, de retrouver l'enfance perdue en retournant au pays natal, mais d'y trouver un simple lieu d'apaisement. Le lieu de l'enfance est alors pressenti comme celui où l'harmonie est de nouveau possible, mais cette harmonie est pour l'heure impossible car la maison n'est pas encore incarnée dans une figure

168 *CM.*, Pl.I, p.508

protectrice. C'est uniquement lorsque Renaud meurt qu'il devient cette figure protectrice capable de lui apporter l'apaisement, puisqu'il devient pour Claudine, à la fin de *La Retraite sentimentale*, « celui qui ne [la] quitte pas, qui veille sur le restant de [sa] vie ». De la même manière, Sido ne devient un personnage central de l'œuvre de Colette qu'après sa mort, comme si sa transformation en véritable motif romanesque ne pouvait se faire sous son regard. L'absence devient alors la condition nécessaire à la genèse des figures primordiales qui sont à l'origine de l'art de vivre prôné dans les écrits où Colette est narratrice, comme si la faute originelle que constituent les *Claudine* interdisait de soumettre au jugement de la figure tutélaire l'interprétation que fait l'écrivain des valeurs transmises par cette dernière. Il s'agirait donc à la fois de racheter l'œuvre de jeunesse en exacerbant les éléments qui en sont absents (la mère) et ceux qui ne sont présents qu'à l'état de germe, tout en gardant à l'esprit que l'écriture est avant tout l'entretien d'une illusion, celle de l'accord retrouvé avec les valeurs de Sido, qui ne peuvent désormais parvenir au lecteur que par la traduction qu'en donne la fille.

Adrienne se gardait de m'attirer ou de me retenir. Ce n'est pas toujours par l'amour que la captation commence. J'avais dix, onze ans...

Il m'a fallu beaucoup de temps pour que j'associasse un gênant souvenir, une certaine chaleur de cœur, la déformation féérique d'un être et de sa demeure, à l'idée d'une première séduction.

« Sido » et mon enfance, l'une et l'autre, l'une par l'autre furent heureuses au centre de l'imaginaire étoile de huit branches, dont chacune portait le nom d'un des points cardinaux et collatéraux. Ma douzième année vit arriver la mauvaise fortune, les départs, les séparations. Réclamée par de quotidiens et secrets héroïsmes, ma mère appartient moins à son jardin, à sa dernière enfant...

J'aurais volontiers illustré ces pages d'un portrait photographique. Mais il m'eût fallu une « Sido » debout, dans le jardin, entre la pompe, les hortensias, le frêne pleureur et le très vieux noyer. Là je l'ai laissée, quand je dus quitter ensemble le bonheur et mon plus jeune âge. Là, je l'ai pourtant revue, un moment furtif de printemps 1928. Inspirée et le front levé, je crois qu'à cette même place elle convoque et recueille encore les rumeurs, les souffles et les présages qui accourent à elle, fidèlement, par les huit chemins de la Rose des Vents.¹⁶⁹

Après avoir évoqué la jalousie de Sido vis-à-vis de son amie Adrienne, chez qui l'enfant se rendait régulièrement, l'auteur propose une définition de la « séduction » qui, si elle l'applique au personnage d'Adrienne, correspond également au personnage de Sido construit

169 S., Pl.III, p.515

dans l'œuvre. Le « gênant souvenir », sur lequel Colette ne fonde certes pas l'essentiel de son œuvre, serait celui d'une mère omnipotente et prompte à générer un sentiment de culpabilité chez ses enfants qui s'éloignent, la « déformation féérique d'un être et de sa demeure » serait celle opérée par Colette lorsqu'elle décrit comme un paradis perdu la maison de Saint-Sauveur. La « séduction » opérée par Adrienne serait alors révélatrice de celle opérée par la mère, elle-même reproduite dans les écrits de la fille, qui en fait le cœur de ses écrits assumés comme autobiographiques¹⁷⁰. La tentative de rachat des écrits de jeunesse, qui ont malmené le souvenir de l'enfance à Saint-Sauveur, ne peut se faire que par la recréation d'une séduction comparable à celle que les images maternelles ont contribué à construire durant l'enfance. La « déformation féérique d'un être et de sa demeure » est ici mise en relief dans la mesure où l'auteur assume pleinement avoir « laissé » sa mère après avoir quitté Saint-Sauveur, pour la retrouver en 1928, lorsqu'elle devint usufruitière de la maison. L'écrivain passe volontairement sous silence les années durant lesquelles Sido ne correspond plus à son image idéalisée, car appartenant « moins à son jardin, à sa dernière enfant », mais aussi les années de son mariage avec Willy et sa carrière au music-hall, puisqu'elle affirma avoir retrouvé sa mère en 1928. Colette efface sciemment les années d'éloignement, qui trouvent pourtant un fondement dans la réalité, pour construire une représentation tronquée à la fois de la mère et de sa relation avec sa fille. En dévoilant l'impossibilité de trouver une photographie correspondant à l'image qu'elle conserve de sa mère, Colette met à la fois en valeur l'idéalisation dont la figure maternelle est l'objet, et l'incapacité à figer dans le temps la représentation fidèle de l'image construite par le souvenir. En décrivant la relation à la mère comme le cœur d'une « imaginaire étoile », au centre de laquelle Sido appelle à elle « les rumeurs, les souffles et les présages », l'auteur insiste à la fois sur la dimension purement symbolique de l'univers sur lequel règne la toute-puissante figure maternelle, mais aussi sur la nécessité de recréer le centre de cet espace symbolique, malmené par l'œuvre de jeunesse, pour donner du sens à l'écriture.

On peut néanmoins s'interroger sur la portée de ce rachat, dans la mesure où la figure vers laquelle tend l'effort n'est plus en vie au moment de l'écriture des œuvres dans lesquelles elle est le personnage central. Peut-être s'agit-il de montrer que considérer comme illusoire le retour au pays natal, qui équivaut dans *La Maison de Claudine* et *Sido* notamment, à un retour à la mère nourricière, n'est pas le signe d'une impuissance, mais au contraire la motivation et

170 On pense notamment à la nouvelle « Les Deux Chattes », qui évoque la rivalité entre Moune et Noire du Voisin, qui prive sa rivale de ses droits de mère : « [Noire du Voisin] vint le ventre lourd de lait, des tétines tendues qui crevaient sa toison noire, des roucoulements assourdis, des invites mystérieuses de nourrice... [...] Moune eut un bon, un cri, [...] qui la jeta sur sa rivale. Noire rompit, atteignit le tilleul, s'y suspendit et franchit le mur – et la mère lava son petit, souillé par l'étrangère. » (MC., Pl.II, p.1068-1069)

le fil conducteur de l'écriture. Accepter l'impossibilité du rachat permettrait alors de construire, au-delà de la mère culpabilisante, une image d'auteur qui, après avoir fait de la culpabilité la raison d'écrire, la transcende pour faire de l'imperfection et de l'inachèvement la matrice de l'œuvre. Cette évolution est visible dans tout le parcours d'écrivain de Colette, surtout lorsqu'il s'agit à la fois d'être narratrice du récit et d'évoquer le souvenir d'enfance. Dans *Les Vrilles de la vigne*, le personnage de la mère n'est pas encore explicitement cité, mais il est néanmoins déjà annoncé, puisque c'est vers le pays natal qu'il convient de se tourner, de manière à trouver l'élan qui permet de se projeter de nouveau dans le monde :

Ah ! Tu secoues la tête... Tu ne veux pas – tu ne peux pas. Alors, va-t'en, abandonne-moi sans secours dans la tempête et qu'elle abatte la muraille et qu'elle entre et m'emporte ! Quitte la chambre, que je n'entende plus le bruit de ton pas. Non, non, pas de caresses ! Tes mains magiciennes et ton accablant regard, et ta bouche, qui dissout le souvenir d'autres bouches, seraient sans force aujourd'hui. Je regrette, aujourd'hui, quelqu'un qui me posséda avant tous, avant toi, avant que je fusse une femme.

J'appartiens à un pays que j'ai quitté. Tu ne peux y empêcher qu'à cette heure s'y épanouisse au soleil toute une chevelure embaumée de forêts. Rien ne peut empêcher qu'à cette heure l'herbe profonde y noie le pied des arbres, d'un vert délicieux et apaisant dont mon âme a soif...¹⁷¹

Ici, la narratrice tente de partager avec une tierce personne, probablement Missy, l'attrance vers le pays natal et vers le personnage de la mère qui s'il n'est pas cité, peut être reconnu comme la personne qui « [la] posséda avant tous, [...] avant qu'[elle fût] une femme ». Les plaisirs de la chair restent ici impuissants face au souvenir qui se dresse devant l'auteur, souvenir qui n'empêche pas la volupté mais la propose sous une autre forme, féminine, celle d'une « chevelure embaumée de forêts ». L'univers parisien qui est celui de Colette au moment où elle écrit *Les Vrilles de la vigne* apparaît pour l'heure comme incompatible avec le retour au pays natal, qui est également retour vers la mère. Il s'agit donc d'une première étape dans le cheminement de l'auteur, qui prend conscience de la nécessité d'un retour pour mieux appréhender ce qui dans la suite de l'œuvre constitue la seule manière viable d'être au monde : la sagesse de Sido. Les deux univers sont alors clairement séparés, même si l'écrivain fait part du besoin fondamental du retour pour mieux affronter un monde pour l'heure incompatible avec le souvenir d'enfance. Pourtant, si le rachat du passé passe nécessairement par le retour au pays natal, le regard maternel n'est pas encore à ce moment de l'œuvre de Colette celui par lequel l'environnement extérieur est perçu. Si le retour rêvé à Saint-Sauveur permet de se projeter de nouveau dans l'univers parisien sans craindre l'influence de Willy,

171 VV., Pl.I, p.974

une insatisfaction fondamentale continue de s'exprimer dans *Les Vrilles de la vigne*, l'impossibilité de trouver un accomplissement dans l'écriture :

Autrefois, le rossignol ne chantait pas la nuit. Il avait un gentil filet de voix et s'en servait avec adresse du matin au soir, le printemps venu. Il se levait avec les camarades, dans l'aube grise et bleue et leur éveil effarouché secouait les hannetons endormis à l'envers des feuilles de lilas.

[...]

Une nuit de printemps, le rossignol dormait debout sur un jeune sarment, le jabot en boule et la tête inclinée, comme avec un gracieux torticolis. Pendant son sommeil, les cornes de la vigne, ces vrilles cassantes et tenaces, dont l'acidité d'oseille fraîche irrite et désaltère, les vrilles de la vigne poussèrent si drues, cette nuit-là, que le rossignol s'éveilla ligoté, les pattes empêtrées de liens fourchus, les ailes impuissantes...

Il crut mourir, se débattit, ne s'évada qu'au prix de mille peines, et de tout le printemps se jura de ne plus dormir, tant que les vrilles de la vigne pousseraient.

[...]

Il varia son thème, l'enguirlanda de vocalises, s'éprit de sa voix, devint ce chanteur éperdu, enivré et haletant, qu'on écoute avec le désir insupportable de le voir chanter.

[...]

Cassantes, tenaces, les vrilles d'une vigne amère m'avaient liée, tandis que dans mon printemps je dormais d'un somme heureux et sans défiance. Mais j'ai rompu, d'un sursaut effrayé, tous ces fils tors qui déjà tenaient à ma chair et j'ai fui... Quand la torpeur d'une nouvelle nuit de miel a pesé sur mes paupières, j'ai craint les vrilles de la vigne et j'ai jeté tout haut une plainte qui m'a révélé ma voix !...

Toute seule éveillée dans la nuit, je regarde à présent monter devant moi l'astre voluptueux et morose... Pour me défendre de retomber dans l'heureux sommeil, dans le printemps où fleurit la vigne crochue, j'écoute le son de ma voix... Parfois, je crie fiévreusement ce qu'on a coutume de taire, ce qui se chuchote très bas – puis ma voix languit jusqu'au murmure parce que je n'ose poursuivre...

Je voudrais dire, dire, dire tout ce que je sais, tout ce que je pense, tout ce que je devine, tout ce qui m'enchanté et me blesse et m'étonne ; mais il y a toujours, vers l'aube de cette nuit sonore, une sage main fraîche qui se pose sur ma bouche ... Et mon cri, qui s'exaltait, redescend au verbiage modéré, à la volubilité de l'enfant qui parle haut pour se rassurer et s'étourdir...

Je ne connais plus le somme heureux, mais je ne crains plus les
vrilles de la vigne...¹⁷²

Dès le texte liminaire des *Vrilles de la vigne*, Colette utilise la métaphore du rossignol pour expliciter son projet d'écrivain. Ce qui semble être, au commencement, une fable, évoque de manière transparente la manière dont l'auteur aurait subi l'emprise de Willy, même si Colette développe de manière plus claire la comparaison en parlant à la première personne dans la deuxième partie du texte. Le scandale que suscite le couple Willy, ainsi que l'attitude effrontée de Colette en société est ainsi expliqué, à travers le motif du rossignol, qui ressent le besoin d'élever la voix face aux « vrilles de la vigne » qui l'emprisonnent. Les fondements de l'art poétique de l'auteur se trouvent déjà contenus dans la fable du rossignol, puisqu'en « vari[ant] son thème, l'enguirland[ant] de vocalises, s'épr[enant] de sa voix », l'oiseau reproduit l'attitude de l'écrivain, qui afin d'expliquer et de racheter la servitude, plus ou moins consentie, dont elle était victime, reproduit à l'infini les portraits de femmes (d'abord à travers les personnages de Claudine et d'Annie à ce moment de sa carrière), se confondant toujours avec les masques d'elle-même ainsi créés, qui sont autant de postures auctoriales, jusqu'à « s'éprendre de sa voix » en mettant en scène un personnage public, celui de la jeune épouse de Willy d'abord, puis de l'artiste lesbienne et scandaleuse, dont elle est à la fois instigatrice et spectatrice. Colette affirme que ce sont les liens, la servitude qui éveillent la parole d'auteur comme le moyen d'une délivrance, délivrance qui ne peut être pleinement satisfaisante, puisqu'au cri initial succède la langueur d'une voix « qui n'ose poursuivre ». La parole, si elle est libérée, peine à trouver un aboutissement, et pourrait contribuer à abîmer davantage encore les souvenirs malmenés par les *Claudine*. La « sage main fraîche » qui se pose sur la bouche de l'écrivain apparaît comme celle d'une autorité supérieure qui pressent déjà les obstacles que l'épouse nouvellement libre ne voit pas encore. Si cette main qui protège et entrave à la fois préfigure le personnage de la mère à la fois protectrice et omnipotente, l'écrivain se garde de citer Sido. Comme le chant du rossignol, la voix de l'auteur apparaît comme encore insuffisamment assurée et purifiée des anciennes influences pour évoquer explicitement le mythe maternel. Même après Willy, la souffrance, dans sa dimension purificatrice, semble nécessaire à l'écriture d'une œuvre nouvelle. Ainsi Colette utilise dans ce passage le lexique de la parole bien plus que celui de l'écriture, comme si, à cette étape de son œuvre, le silence caractéristique à la fois de l'acte d'écrire et d'une lecture individuelle ne pouvait être pleinement assimilé, réduisant la portée du discours à l'état de simple « verbiage », qui rejoint celui de l'oiseau prisonnier de ses chaînes. Le « somme

172 *Ibid.*, p.959-961

heureux », qui permettait ce silence, et donc l'apaisement, n'est plus permis. Si *Les Vrilles de la vigne* marquent une forme d'indépendance vis-à-vis du premier mari, elles n'ont pas permis à l'auteur de trouver encore la sagesse qui permet de rétablir l'harmonie en réduisant, par le silence de l'écriture, la cacophonie du chant encore maladroit et brutal du rossignol nouvellement libéré.

A partir de *La Maison de Claudine*, et jusqu'à *L'Etoile Vesper*, cette maladresse semble en partie évacuée, puisqu'au regard fatalement imparfait porté par la fille sur le monde vient se superposer celui de la mère. Gabrielle passe au second plan puisqu'elle se met en scène comme soumise au regard de la mère et tentant d'expier la faute que constitue la tentative de fuite de la maison natale :

Les yeux gris de ma mère me cherchèrent, me couvèrent âprement :

« Ce que je ferais ? Je dirais à ma fille : ‘Emporte ton faix, ma fille, non pas loin de moi, mais loin de cet homme, et ne le revois plus ! Ou bien, si la vilaine envie t'en tiens encore, retrouve-le la nuit, dans le pavillon. Cache-le, ton plaisir honteux. [...] Pécher et t'en mordre les doigts, pécher, puis chasser l'indigne, ce n'est pas la honte irréparable. Ton malheur commence au moment où tu acceptes d'être la femme d'un malhonnête homme, ta faute est d'espérer qu'il peut te rendre un foyer, l'homme qui t'a détournée du tien... »¹⁷³

Dans « Ma mère et la morale », l'auteur développe une conception extrêmement avant-gardiste des notions de faute et de rachat pour Sido. Pour la mère, la faute initiale est la désertion du foyer familial, peu importe la manière dont elle se traduit, et c'est la manière de la racheter qui prime, ce rachat passant avant tout par un retour au giron maternel. L'enfant est ainsi « couvé âprement par la mère », annonçant déjà qu'il ne peut y avoir de salut hors de la maison natale, et que toutes les actions de la fille seront nécessairement soumises au regard et au jugement maternels. Après le cri de la liberté, c'est donc le sentiment d'humilité qui doit s'inscrire dans l'œuvre, car lui seul permet, par la suite, de s'approcher au plus près du modèle de sagesse que constitue Sido. Cette apparente soumission à ce tout-puissant regard permet à l'écrivain, dans l'âge mûr, de se mettre en scène dans la position de supériorité vis-à-vis de personnages plus jeunes, position qu'occupait jusqu'alors Sido, comme si, la notion de culpabilité évacuée, n'était conservée que l'exemplarité de Sido. Cette exemplarité trouve sa plus juste expression dans *Le Fanal bleu*, où le personnage de la mère n'est que très peu évoqué, et où Colette décrit son art de vivre dans la vieillesse sans désormais ressentir la nécessité d'utiliser comme vecteur le personnage de Sido :

173 MC., Pl.II, p.1048

Mes cadets, mes bien vivants, dirigent parfois vers moi un regard sévère : ils se méfient. Ils ramènent sur mon épaule un pan de châle : « Vous ne sentez pas trop d'air ? » Non, je ne sens pas trop d'air, je ne sens pas *cet air-là*, auquel vous pensez. Je n'ai pas assez de suite dans les idées pour le sentir. J'ai tant d'occasions de me détourner de ce que vous nommez pudiquement « le mauvais air ». Surtout j'ai la douleur, cette douleur toujours jeune, active, inspiratrice d'étonnement, de colère, de rythme, de défi, douleur qui espère la trêve mais ne prévoit pas la fin de vie, heureusement j'ai la douleur.

[...]

Je tiens, d'un grand homme politique qui était boiteux, un aveu que je n'ai pas trouvé obscur, quoique en ce temps-là je ne fusse qu'agréablement valide. L'homme politique aimait me hausser jusqu'à des idées générales, du moins il y tâchait. Je m'y efforçais aussi, pas longtemps. Je crois qu'il m'eût trouvée médiocre en beaucoup de choses, s'il n'eût aimé autant un de mes livres, *La Naissance du jour*, - et qu'il eût souhaité élargir (moi je disais : borner) ma vie à quelque grande idée qui m'eût servi quasi de religion, de dignité (*sic*), d'inspiration.¹⁷⁴

Colette, dans son dernier écrit, qu'elle présente comme un journal de ses années de vieillesse, adopte une attitude similaire à celle de Sido frappée par la maladie, puisqu'elle refuse obstinément le « mauvais air », celui de la mort qui approche. L'auteur personifie la douleur en la décrivant comme « jeune, active, inspiratrice d'étonnement », nécessaire car elle signifie, dans sa vivacité, la poursuite de la vie. Cette vie s'oppose à ce que Colette nomme plus loin les « idées générales », à la définition claire d'une philosophie qui, au lieu d'élever l'esprit, couperait l'auteur du monde, de la pulsion vitale et donc le rapprocherait de la mort. En adossant ces considérations à sa conversation avec un homme politique au sujet de *La Naissance du jour*, œuvre dans laquelle elle reprend à son compte les lettres maternelles pour en projeter la sagesse dans le récit qu'elle invente et dont elle est le personnage principal, Colette démontre sa supériorité et se substitue pleinement à l'image maternelle en tant que détentrice d'un art de vivre qui trouve sa source dans le commun et non dans l'exceptionnel, qu'il est impossible de théoriser. L'auteur tente donc non seulement de louer la vie menée par sa mère, mais aussi de se réapproprier cet art de vivre comme motif récurrent, avant d'en devenir elle-même, dans la vieillesse, la plus fidèle représentante. Choisir d'être narratrice de ses propres récits ne peut donc suffire à racheter les *Claudine*, il faut d'abord racheter les écrits de jeunesse en mettant en scène l'humilité filiale vis-à-vis de l'écrasant mythe maternel,

174 *FB.*, Pl.IV, p.968

puis de transformer cette forme de pénitence en souffle nouveau qui seul permet la construction d'un contre-modèle à celui imaginé par Willy.

I-2. Les *Claudine*, condition de l'écriture biographique ?

a- Un point de départ impossible à retrancher

Il semble aller de soi que Colette, sans l'intervention de Willy, n'aurait jamais (c'est d'ailleurs son propre aveu) embrassé la carrière d'écrivain. C'est d'ailleurs ce dernier qui aurait trouvé dans les récits de sa jeune épouse la matière à l'écriture d'un roman d'inspiration autobiographique, mais aussi la capacité à le mettre en mots. En effet Willy, qui fournissait régulièrement les canevas des récits à ses collaborateurs, aurait pu confier l'écriture d'un tel roman à un auteur déjà expérimenté, mais il choisit de laisser Colette assumer cette tâche. On peut bien sûr supposer qu'Henry Gauthier-Villars tente de trouver chez cette compagne jeune qu'il connaît bien une collaboratrice à la fois efficace et malléable, mais aussi qu'il compte sur sa connaissance de la province et du patois bourguignon pour marquer l'œuvre d'une originalité et d'une liberté de ton qui donnent au lecteur l'impression immédiate d'authenticité. Willy aurait donc largement contribué à révéler Colette à elle-même en tant qu'écrivain, en mettant en exergue sa capacité à écrire, mais aussi à trouver dans la vie même matière à la création d'un univers romanesque.

Si Colette utilise les données biographiques comme support de l'écriture tout au long de sa carrière et depuis les *Claudine*, il advient régulièrement que la dynamique s'inverse et que ce soit la réalité qui vienne s'imprégner de la transposition romanesque de certaines données biographiques. L'exemple le plus connu en est celui de *Chéri*, puisque si l'auteur interroge déjà le passage difficile de la jeunesse à l'âge mûr, sa liaison avec Bertrand de Jouvenel est postérieure à celle de Chéri et de Léa. Pourtant, même si le cas de *Chéri*, dans lequel la fiction romanesque précède la réalité, apparaît comme le plus emblématique dans l'œuvre de Colette, un tel processus puise ses sources dès l'écriture des *Claudine*. En effet, si l'auteur s'est inspiré de données biographiques pour écrire cette série au point que beaucoup y ont vu, à juste titre et à bien des égards, des romans à clé, la part du romanesque contenue dans les *Claudine* a bien souvent influencé la réalité, puisque Colette n'a eu de cesse de poser en Claudine, accompagnée de Willy, alimentant l'identification avec le personnage. Cependant, le fait de revêtir en public le masque de ce personnage pour le faire se confondre avec la réalité apparaît par maints aspects comme artificiel et purement publicitaire, alors que les postures adoptées par Colette durant la suite de sa carrière semblent marquées, sinon par l'authenticité, du moins par une certaine sincérité, dans la mesure où elles témoignent d'un

retour conscient sur ce qui a fait naître la vocation d'écrivain, et sur la manière de se l'approprier. Cela est particulièrement visible dans *La Naissance du jour* :

Ce n'est pas dans la zone illuminée que se trame le pire... Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. Sur qui comptais-tu donc pour te la peindre, te rebattre d'elle les oreilles, la desservir auprès de toi, te laisser d'elle à la fin. Sur toi-même ? Tu es mon ami de trop fraîche date pour que je te donne grossièrement mon opinion là-dessus.

[...]

Ce n'est pas la première fois qu'une sourde ardeur étrangère tente de rétrécir d'abord, puis de rompre le cercle où je vis si confiante. Ces conquêtes involontaires ne sont pas le fait d'un âge de la vie. Il faut leur chercher – ici cesse mon irresponsabilité – une origine littéraire. J'écris ceci humblement, avec scrupule. Quand des lecteurs se prennent à écrire à un auteur, surtout à un auteur femme, ils n'en perdent pas de sitôt l'accoutumance. Vial, qui ne me connaît que depuis deux ou trois étés, doit encore me chercher à travers deux ou trois de mes romans... si je les ose nommer romans. Il y a encore des jeunes filles – trop jeunes pour prendre garde aux dates des éditions – qui m'écrivent qu'elles ont lu les *Claudine* en cachette, qu'elles attendent ma réponse à la poste restante... à moins qu'elles ne me donnent rendez-vous dans un « thé ». Elles me voient peut-être en sarrau d'écolière, qui sait ? En chaussettes ? « Vous ne mesurerez que plus tard », me disait Mendès peu avant sa mort, « la force du type littéraire que vous avez créé ». Que n'en aije, hors de toute suggestion masculine, créé un qui fût, par sa simplicité, et même par sa ressemblance, plus digne de durer ! ¹⁷⁵

Ici, Colette décrit la trame de toute son écriture, à savoir l'influence inéluctable de l'homme, qui depuis Willy ne peut être absent de l'œuvre, mais aussi le caractère « fatalement autobiographique » de tout récit. Cela signifie qu'écrire, chez l'auteur, ne peut se faire indépendamment de la dimension biographique. Celle-ci revêt une dimension « fatale », c'est-à-dire qu'elle s'imposerait d'elle-même comme une force d'inspiration qui dépasserait, voire dominerait la volonté de l'écrivain. Elle admet en outre que c'est l'homme qui influence durablement l'écriture et qui est la cause de la dimension autobiographique de l'œuvre, la femme ne pouvant, selon Colette, espérer des auteurs de sexe masculin qu'ils rendent compte dans un roman, écrit ou non à la première personne, de la psyché féminine, ce qui est une manière à la fois d'égratigner Willy et de reconnaître son influence. En évoquant l'attachement amoureux de Vial à son égard, qu'elle qualifie de « conquête involontaire », Colette y voit une raison avant tout littéraire, et semble expliquer cet attrait par le fait que le

175 *NJ.*, Pl.III, p.316

personnage « doit encore [la] chercher à travers deux ou trois de [ses] romans », en ajoutant « si je les ose appeler romans ». Ce passage pointe une ambivalence présente dans toute l'œuvre de Colette, particulièrement dans ses écrits biographiques assumés : elle affirme à la fois qu'il est vain de chercher à la connaître à travers ses romans, puis, de manière implicite, avoue qu'ils sont toujours biographiques. Cela pourrait signifier que l'auteur, tout en estimant que le vécu est la matière principale, voire unique, de toute son œuvre, ne peut se reconnaître dans ces faits une fois qu'ils ont été couchés sur le papier. L'écriture aurait alors pour effet de dénaturer le souvenir et de livrer au lecteur une image nécessairement imparfaite de celui, ou plutôt de celle qui écrit, même lorsqu'elle émet le souhait de livrer un récit au plus près de la réalité . Cela trouve son fondement dans le point de départ impossible à retrancher que constituent les *Claudine*, que Colette s'empresse ainsi d'évoquer, en affirmant que de nombreuses jeunes filles continuent, les années passant, à lui écrire en s'imaginant correspondre avec le personnage. En posant, de manière ironique, la question « elles me voient peut-être en sarrau d'écolière, qui sait ? En chaussettes ? », elle montre bien le décalage constant existant entre la pensée de l'auteur, l'image qu'il souhaite donner et la réception par le lecteur. Ce décalage ne semble pouvoir être, pour Colette, que le fruit de la collaboration avec Willy, dans la mesure où c'est en la poussant à créer un type littéraire difficile à assumer pour l'écrivain qu'elle est devenue, qu'il contribue à l'empêcher d'établir une forme de cohérence entre pensée, posture et réception.

Si la quête de sincérité est réelle, elle est, comme nous l'avons évoqué plus haut, nécessairement faussée car tributaire de cette posture d'auteur, qui consiste à voir dans les origines de la vocation d'écrivain la raison principale de la difficulté à sortir de l'ornière que peut constituer la tentation biographique chez Colette. Ainsi, *La Naissance du jour*, dans laquelle elle parle en son nom propre et cite des lettres de Sido, laisse la place centrale à l'intrigue amoureuse avec Vial, personnage de fiction, dont la relation avec l'auteur-personnage va permettre de révéler les fondements de l'écriture colettienne. La part de la fiction apparaît donc comme nécessaire à tout écrit, même autobiographique, surtout autobiographique, car le personnage ou la situation fictifs permettent à Colette de créer les conditions permettant l'expression d'une voix sincère, conditions que les faits empiriques seuls ne suffisent pas toujours à créer. Cette part de la fiction dans le biographique est héritée des *Claudine*, où il s'agissait pour l'auteur de trouver ailleurs que dans des anecdotes souvent reconnaissables les interstices autorisant l'expression d'une voix indépendante. Pourtant, au fur et à mesure que se bâtit l'œuvre de Colette, l'auteur dévoile, à travers ses écrits (particulièrement ceux qui relèvent clairement de l'autobiographie), de manière de plus en

plus précise les lignes directrices de son travail d'écrivain. Colette crée un nouveau paradoxe, puisqu'elle semble reconnaître au fil des œuvres que le métier d'auteur repose en partie sur une remise en cause de la notion d'authenticité, et sur une redéfinition de celle de sincérité. C'est ce qui est esquissé dans *L'Etoile Vesper*, où l'auteur évoque les personnages masculins de ses romans, avant de s'attarder relativement longuement sur la genèse et la réception de *Chéri* :

Par où sont donc venus mes héros sans empreintes ? Le premier de tous, ce Renaud qu'épousa Claudine, est l'inconsistance même. [...] Sa mort me donna l'impression d'accomplir une sorte de puberté littéraire, et l'avant-goût des plaisirs que s'autorise la mante religieuse.

Mais le Maxime de *La Vagabonde*, le Jean de *L'Entrave* n'en furent guère meilleurs. Aucun des deux ne dépasse le niveau du figurant viril. Ne sachant comment châtier ma propre insuffisance, je les condamnais à l'oisiveté et ne leur consentais, comme champs d'exploits, que le lit ou le divan.

[...]

Avec Farou, de *La Seconde*, je me sentis un peu plus d'aplomb, et mon bonhomme moins artificiel. Douillettement coincé entre sa femme et sa maîtresse, Farou s'étaie à elles, emprunte un peu de vie à deux femmes rivales qui ne se haïssent point. Qui ne se sont point haïes. Qui ne se haïront point. Qui vieillissent en s'estimant, sans oublier tout à fait le mépris qu'elles nourrissent pour la particulière couardise de l'homme... Roman qu'on dit à clé, comme tu nous tentes ! Comme tu provoques notre plume non pas à nuire, mais à restituer la vérité qui maintient, au service d'un seul homme, deux femmes et leur supportable malheur.¹⁷⁶

La réflexion menée par Colette sur la conception des héros masculins montre à quel point l'évolution de son œuvre est tributaire de l'influence de Willy. Elle tente dans un premier temps de mettre le personnage de Renaud à distance par le déterminant démonstratif en l'appelant « ce Renaud », mais celui-ci reste le point à partir duquel l'auteur fonde ses personnages masculins ultérieurs, leur reconnaissant une faiblesse générale qu'elle semble puiser dans son expérience personnelle, puisqu'elle évoque la tentation du « roman qu'on dit à clé ». Pourtant, ce roman à clé est mis à distance par l'utilisation du « on », comme si l'écriture ne pouvait se réduire à une stricte représentation d'une situation vécue, ou était impuissante à transmettre la substance d'une pensée au lecteur. Les personnages masculins, tous descendants de celui, très insatisfaisant, de Renaud, expliqueraient chez Colette ce que nous appelions plus haut cette quête faussée de sincérité, qui met définitivement le lecteur à

176 EV., pl.IV, p.840

distance en lui donnant l'illusion d'une confiance, qui est en réalité protection que seul, comme nous l'avons développé plus haut, peut conjurer le retour à la mère et au pays natal. En évoquant ainsi dans une œuvre autobiographique la genèse de ses personnages de fiction romanesque, Colette montre que l'œuvre de jeunesse, par l'emploi qu'elle a fait de la matière biographique, a permis de créer chez l'auteur un double mouvement : d'une part, les romans assumés comme tels seraient l'expression de la perte de repères face au monde, d'autre part, les écrits présentés comme autobiographiques expliqueraient la reconstruction de ces repères à travers la quête progressive du personnage maternel.

On peut ainsi s'étonner, dans cet extrait de *L'Etoile Vesper*, de l'absence d'une telle généalogie des personnages féminins, qui aurait probablement été fondamentale pour mieux comprendre comment l'œuvre de jeunesse a durablement influencé la conception même de l'écriture de Colette. Il semblerait que la genèse des personnages féminins, derrière lesquels on peut voir, souvent à raison, des doubles de l'auteur, dépende étroitement de celle des personnages masculins, dans la mesure où chez Colette, l'héroïne se construit et évolue par rapport à l'homme, ce qui peut sembler surprenant étant donnée l'inconsistance constitutive de la majorité des figures masculines, de l'aveu même de la romancière. Il s'agirait donc de mettre en exergue la manière dont le personnage féminin se bâtit par opposition à son équivalent masculin, développant des qualités qui apparaissent comme une symétrie inversée des défauts de l'homme. En évoquant les deux personnages féminins de *La Seconde*, l'écrivain les décrit comme « deux femmes rivales qui ne se haïssent point. Qui ne se sont point haïes. Qui ne se haïront point. Qui vieillissent en s'estimant, sans oublier le mépris qu'elles nourrissent pour la particulière couardise de l'homme ». En conjuguant ainsi le verbe haïr au présent, au passé puis au futur, l'auteur insiste sur la solidité intangible de la relation unissant deux femmes dans leur « mépris » face à l'homme. Ce « mépris » constitue la matrice de l'œuvre de Colette, puisque de *Claudine à l'école* à *La Retraite sentimentale*, l'amitié, le plus souvent sensuelle, entre deux femmes, est ce qui permet de résister à l'intrusion de l'homme. Les relations saphiques entre les institutrices, mais aussi entre les élèves, de l'école de Montigny, apparaissent comme un rempart face à la médiocrité du délégué cantonal Dutertre et des deux sous-maîtres. La retraite à Casamène d'Annie et de Claudine apparaît comme un espace protecteur face à la maladie et à la déchéance de Renaud. De la même manière, c'est parce que ce dernier a fourni la garçonnière dans laquelle elles se retrouvent que la relation de Claudine et de Rézi est vouée à l'échec. Colette crée ainsi un univers essentiellement féminin étroitement dépendant de l'homme, univers nécessairement marqué par l'œuvre de jeunesse, puisque c'est Willy, le premier époux, qui a initié la vocation

d'écrivain de sa femme en lui demandant de recréer dans l'espace romanesque les relations entre les jeunes filles de l'école de Saint-Sauveur, récréation qui reste sous son contrôle. Un tel contrôle de l'homme sur la femme est visible dans les *Claudine*, puisque la narratrice conçoit son existence par rapport à celle de Renaud : qu'il s'agisse de la relation avec Rézi, pour laquelle elle demande un assentiment de sa part, à la retraite finale, permise par sa mort. Ce procédé se répète à l'infini chez Colette, qu'il s'agisse de la manière dont Renée se livre, en tournée, à une véritable introspection à la lumière de sa relation avec Maxime, à la relation que la narratrice entretient dans *La Naissance du jour* avec Vial, relation qui lui permet d'atteindre, en poussant Vial vers Hélène, une forme d'apaisement dans la relation amoureuse, qui semble pouvoir permettre l'écriture de *Sido*.

Alors je penserai à lui en me répétant que je me suis dessaisie de lui, que j'ai donné Vial à une jeune femme d'un geste qui avait, ma foi, une belle allure de faste et de gaspillage. Déjà, si je relis ce que j'ai écrit il y a tantôt trois semaines, j'y trouve Vial mal peint, avec une exactitude qui appauvrit son contour. En ces jours passés je pensais beaucoup à Vial. Aujourd'hui, je pense bien plus à moi puisque je le regrette... O cher homme, notre amitié difficile est encore trébuchante, quel bonheur !...

Laisse-moi, ma très chère, jeter encore une fois mon cri... Quel bonheur ! C'est fait, je me tais. A toi de me rappeler au silence. Parle, près de mourir, parle au nom de ton protocole inflexible, au nom de la vertu unique que tu nommais « le véritable comme-il-faut ».

[...]

Combien ai-je encore devant moi de parties d'échecs ? Car je joue encore, de loin en loin, avec mon petit marchand de laine. Il n'y a rien de changé, sauf que c'est moi qui joue maintenant moins bien que lui, et qui perds. Quand je serai devenue trop impotente et disgracieuse, je renoncerai à cela comme je renonce au reste, par décence.

Il fait bon prendre une pareille leçon de maintien. Quel ton ! Je crois l'entendre, et me redresse. Fuis, mon favori ! Ne reparais que méconnaissable. Saute la fenêtre, et en touchant le sol change, fleuris, vole, résonne... Tu m'abuserais vingt fois avant que de la tromper, elle. Mais quand même purge ta peine, rejette ta dépouille. Lorsque tu me reviendras, il faut que je puisse te donner, à l'exemple de ma mère, ton nom de « Cactus rose », ou de je ne sais quel autre fleur en forme de flamme, à éclosion pénible, ton nom futur de créature exorcisée.¹⁷⁷

177 NJ., Pl.III, p.369

L'auteur, dans ce passage, affirme la nécessité de réécrire à l'infini les intrigues amoureuses dans la mesure où, écrites à partir de l'impression ressentie sur l'instant, elles ne peuvent plus correspondre à la pensée de l'écrivain une fois le récit achevé. Colette met ici en scène le sentiment d'inachèvement et d'imperfection inhérent à son métier, sentiment qui trouve sa source dans l'œuvre de jeunesse, puisque c'est à partir de la séparation d'avec Willy qu'une prise de distance avec les écrits précédents s'impose, prise de distance qui se répète dans tous les récits présentés comme autobiographiques de Colette. La seule manière d'échapper à cette incapacité d'écrire une œuvre autobiographique à la fois fidèle à l'idée que se fait l'écrivain de lui-même et renvoyant au lecteur l'image qu'il souhaite refléter serait de parvenir à transcrire la sagesse de Sido, en interrogeant les seuls écrits qu'elle a laissés, ses lettres. Ainsi, Colette compare, à travers le nom énigmatique de « favori », le personnage de Vial au « cactus rose » de sa mère, qui justifie que tout projet soit abandonné pour pouvoir admirer une seule fois sa floraison. La métaphore du cactus rose serait une manière chez Colette de percer le sens de l'écriture, qui remettrait inlassablement en jeu les mêmes motifs, jusqu'au moment rare et fugace où serait atteint l'alignement parfait entre l'auteur, le monde et ce qu'il dit du monde. Les écrits de Colette semblent donc répéter à l'infini l'histoire de sa vocation d'écrivain, celle d'une aliénation, puis d'une libération qui ne s'avère pas satisfaisante et dont il convient de chercher le sens. En affirmant dans *La Naissance du jour* que ses écrits sont « fatalement autobiographiques », l'auteur affirme donc que, si tous ses livres peuvent être lus comme autobiographiques, c'est avant tout parce qu'ils restent tributaires de l'origine de toute vocation, le premier époux, rendant toute inspiration, même si elle se veut romanesque, profondément ancrée dans la vie de l'auteur.

b- Libérer l'imaginaire

C'est peut-être pour cela qu'il semble difficile de dissocier chez Colette œuvre autobiographique et œuvre de fiction. En effet, alors que nous nous efforçons, dans cette partie de notre développement, de montrer comment l'œuvre de jeunesse en général et Willy en particulier ont durablement influencé l'écriture autobiographique de Colette, il apparaît difficile d'évoquer cette part de l'œuvre sans faire référence aux écrits de fiction, tant ces derniers semblent habités par les données biographiques. D'ailleurs, les *Claudine*, si elles sont riches de référence à la vie de leur auteur, sont au sens strict des romans. Ainsi, il serait difficile d'imaginer les écrits autobiographiques de Colette comme totalement séparés de toute trame romanesque. Bien loin d'être une simple monographie de leur auteur, ils seraient

au contraire le lieu privilégié d'une libération de l'imaginaire, qui permettrait de se projeter dans l'espace de l'écriture plutôt que de chercher à livrer une quelconque vérité sur soi-même. Lorsque Colette affirme qu'il est vain de la rechercher à travers ses œuvres, elle dissocie l'auteur du personnage, et semble affirmer qu'il est inutile de rechercher la femme à travers l'auteur. Ce procédé de dissimulation de soi était en germe dans les *Claudine*, puisqu'il s'agissait de reprendre une matière biographique évidemment issue de la réalité pour la transformer en texte romanesque, procédé qui semble avoir, dans la série, échoué, puisque Colette a été assimilée à Claudine pendant des années. L'écriture biographique apparaît donc comme une manière de conjurer cet échec en appliquant les codes du roman à l'autobiographie. L'auteur procède ainsi à une curieuse inversion, puisqu'elle utilise comme matière de ses romans des faits avérés à peine modifiés (beaucoup ont reconnu Henry de Jouvenel dans l'époux de Julie de Carneilhan), et que lorsqu'elle se pose comme narratrice, elle se projette dans un espace de fiction. Un tel procédé est particulièrement visible dans *La Naissance du jour*, puisque l'auteur s'identifie clairement comme la narratrice, utilise des passages authentiques de la correspondance de Sido, mais projette ces éléments dans un récit fictionnel, celui du triangle amoureux formé avec Vial et Hélène Clément.

Chacune des lettres de Sido qui jalonne l'œuvre donne un sens au parcours des personnages, comme si la correspondance établie entre la mère et la fille permettait de libérer l'imaginaire de l'auteur et constituait le point de départ de toute création littéraire. Lorsque Colette évoque la mise à l'écrit du souvenir de Sido, elle parle sans ambiguïté possible d'invention :

Quand je tâche d'inventer ce qu'elle m'eût dit, il y a toujours un point de son discours où je suis défaillante. Il me manque les mots, surtout l'argument essentiel, le blâme, l'indulgence imprévus, pareillement séduisants et qui tombaient d'elle, légers, lents à toucher mon limon et à s'y enliser doucement, lents à ressurgir. Ils ressurgissent maintenant de moi, et quelquefois on les trouve beaux. Mais je sais bien que, reconnaissables, ils sont déformés selon mon code personnel, mon petit désintéressement, ma générosité à geste court, et ma sensualité qui eut toujours, Dieu merci, les yeux plus grands que le ventre.¹⁷⁸

L'auteur affirme ici non pas restituer des paroles de sa mère, mais bien « inventer ce qu'elle [lui] eût dit ». Cela signifie que Colette, dans son œuvre, cherche avant tout à faire œuvre littéraire d'une matière biographique réelle. Comme nous l'avons déjà rappelé, ce procédé trouve ses fondements dans la manière dont a été rédigée l'œuvre de jeunesse, et *La*

178 *Ibid.*, p.292

Naissance du jour interroge profondément cette conception de la littérature. Tout d'abord, il s'agit de se demander, dans un premier temps, si faire œuvre littéraire implique nécessairement de faire œuvre de fiction. Cette problématique, déjà présente en creux dans *La Maison de Claudine*, par la présence notamment de motifs empruntés aux contes (le premier époux de Sido n'est pas sans rappeler Barbe Bleue, ou l'ogre des contes de fées), est pleinement développée ici puisque c'est à travers une fiction que les lettres de la mère sont mises en valeur. L'auteur admet ici qu'il ne s'agit pas seulement de restituer, ni de reprendre simplement à son compte la parole de l'autre, mais de la retransformer pour en faire la condition d'expression de la voix unique de l'écrivain. Dans une posture qui semble s'apparenter à celle de la fausse modestie, Colette affirme que la restitution des paroles maternelles se caractérise par le manque, l'impossibilité à reconstituer dans l'espace de l'écriture la réalité de la figure maternelle. Pourtant, alors que Colette met en scène dans ce passage ce qui ressemble à une aporie, il semblerait que « les mots », « l'argument essentiel » qui font défaut constituent le cœur même de son écriture, depuis le début de sa carrière. La conscience de ce manque naît dans les *Claudine*, puisque, en taisant la mère pour en protéger le souvenir, l'écrivain manifeste également son impuissance à la recréer dans l'espace du roman sans en trahir la voix. Au fur et à mesure que l'œuvre s'étoffe, on note, certes dans la forme plus que sur le fond, une scission tendant à partager l'œuvre entre écrits clairement autobiographiques et romans (même si de nombreux romans de Colette peuvent s'apparenter à des romans autobiographiques ou à clés). Il est remarquable que la figure de la mère occupe quasiment tout l'espace de l'autobiographie, alors qu'elle est quasiment absente du roman. Cette absence, remarquée dans les *Claudine*, est en effet reproduite à l'échelle de l'œuvre romanesque entière : alors que *L'Envers du music-hall* laisse entendre la voix de Sido, ses remarques concernant la carrière d'actrice de sa fille, *La Vagabonde*, œuvre dans laquelle le motif de la scène est repris, ne présente aucune figure maternelle. Ainsi, alors que les œuvres à caractère autobiographique assumé laissent entrevoir chez la narratrice une force et une sérénité héritées de la mère, les écrits romanesques laissent la plupart du temps entrevoir des personnages féminins errants et tributaires de la relation à l'homme, comme c'est le cas pour Renée ou Julie de Carneilhan. Peut-être s'agit-il ici de filer un motif déjà présent dans le personnage de Claudine, qui n'acquiert le bonheur que par la mort du mari et le retour à la mère symbolique, la maison de Montigny.

Il est ainsi curieux de constater que les turpitudes vécues par les héroïnes de romans se rapprochent certainement plus d'une certaine réalité que l'existence pacifiée menée par l'auteur-narratrice des écrits autobiographiques. Certes, ces deux aspects ont probablement

coexisté, mais les blessures et les vengeances sont écartées et laissées au roman, alors que le calme, la force et la tranquillité émanant du souvenir de Saint-Sauveur sont magnifiées dans l'espace autobiographique pour être transformées en véritable art de vivre. Ainsi, loin de lier intimement autobiographie et réalité, roman et fiction, Colette fait de l'espace autobiographique le lieu d'expression privilégié d'un mode de vie fantasmé qui, s'il trouve sa source dans des faits avérés, ne peut se prolonger que dans la fiction. Il s'agit probablement du sens à donner à *La Naissance du jour* puisque, si l'écrivain prend les lettres de Sido pour point de départ, elle les projette dans un récit totalement fictionnel, qui s'apparenterait entièrement au roman si Colette ne s'y exprimait pas en son nom. Dans la notice à l'édition Pléiade de *La Naissance du jour*, Michel Mercier identifie clairement ce phénomène :

Le narrateur proustien, le « je » qui raconte, est et n'est pas le romancier : l'œuvre créée n'est pas une autobiographie, et si elle a recours à de l'autobiographique, elle le recompose, non selon l'ordre d'une chronique, mais selon celui d'une exploration où les figures du passé prennent enfin place et sens dans le dessein d'une vie enfin saisie, livrées à une interrogation sans cesse renouvelée selon l'ordre des temps, objets d'une quête qui doit trouver une réponse indépendante au cours destructeur du temps – et l'on sait l'importance de l'enfance, de la mère et de la grand-mère du narrateur. [...] Simplement, là où Proust s'efface derrière son narrateur pour lui faire découvrir à la fin de l'œuvre que son œuvre est à faire, Colette, elle, assumant le rôle du narrateur, se montre en train de faire son œuvre. Comme *A la Recherche du temps perdu*, *La Naissance du jour* est un roman, si le roman est une méditation qui, par le biais d'une fiction, s'interroge sur la nature et les pouvoirs de la littérature.

LE PREMONITOIRE

Colette, donc, se met en scène : elle est en train d'écrire. Le papier de l'écrivain est bleu, d'un bleu réel et mental, c'est-à-dire symbolique, qui n'est que l'analogue de celui qui colore toutes les aubes du roman ; comme ce geste d'écrire est, lui, nocturne jusqu'au chapitre IX, qui se clôt sur la venue de l'aurore, écrire est bien un acte de lucidité qui éclaire un passé proche ou lointain, et ouvre sur un présent et un avenir enfin lumineux. Il anticipe l'aube : quand il coïncide avec elle, il devient inutile – et le roman est terminé : le temps de vivre est revenu. Une « lente chimie » s'est accomplie, qui est travail sur les souvenirs : ce travail-là est évoqué dans les chapitres IV et IX, comme pour souligner les deux mouvements qui constituent le roman, le second – l'anecdote de Vial et d'Hélène – illustrant le premier –

contemplation de Sido et du passé amoureux de Colette, conduisant à la définition d'un art de vivre.¹⁷⁹

Michel Mercier compare ici la narratrice colettienne au narrateur proustien, en établissant clairement leurs points communs (le « recours à de l'autobiographique », l'importance de l'enfance et de la filiation) et leurs différences, dont la plus importante est le choix de Colette d'« assumer le rôle de narrateur », ce qui lui permet de se montrer « en train de faire son œuvre », alors que la dissimulation de Proust derrière un narrateur autre que lui-même tendrait à montrer que « son œuvre est à faire ». Pourtant, après avoir mis en exergue cette divergence fondamentale, Michel Mercier semble affirmer que *La Recherche du temps perdu* et *La Naissance du jour* seraient tous deux des « romans », si l'on considère le roman comme « fiction » qui « s'interroge sur la nature et les pouvoirs de la littérature ». Certes, le terme de « fiction » semble convenir à *La Naissance du jour*, puisque le récit dans lequel Colette narratrice se projette est totalement inventé. De même, en se mettant en scène en train d'écrire, l'auteur s'interroge sur les pouvoirs de la littérature. Pourtant, Michel Mercier place sur un même plan la *Recherche*, c'est-à-dire le cycle entier de Proust, et *La Naissance du jour*, qui ne constitue qu'un fragment du cycle autobiographique de Colette, si l'on considère comme cycle l'ensemble des écrits consacrés, par le biais du souvenir de Sido, au souvenir des origines. De plus, affirmer que le roman est nécessairement la mise en fiction d'une réflexion sur les enjeux de la littérature équivaut à nier l'importance que revêt chez Colette le fait d'assumer ou non le rôle de narratrice. En effet, s'il est indéniable que les écrits autobiographiques de Colette contiennent une part de fiction (et *La Naissance du jour* est probablement l'un de ceux qui laisse le plus de place à cette fiction), le choix de la première personne, et plus encore le choix clair de l'auteur d'assumer le rôle de narratrice pose question, dans la mesure où on peut se demander pourquoi il ne s'est pas imposé dans toute l'œuvre. Cette absence d'unité de la voix narrative constitue la limite de la comparaison avec la *Recherche*, mais redessine aussi les contours de l'autobiographie. Dans la suite de sa notice, Michel Mercier explique comment l'écrivain se « met en scène en train d'écrire ». Si une telle mise en scène renvoie à une situation d'énonciation bien réelle – la genèse de l'œuvre – elle montre également comment la posture de l'écrivain est nécessairement illusoire. En se plaçant consciemment au centre de la fiction, Colette quitte l'authenticité pour livrer une vérité sur le métier d'écrivain : il serait nécessaire, dès l'événement couché sur le papier, de quitter le domaine du factuel pour entrer dans le domaine du littéraire, dont le but ne pourrait être la restitution objective des faits. C'est en ce sens que Colette fait entrer en littérature les lettres

179 NJ., Notice, Pl.III, p.1378-1379

de Sido : il s'agirait de rendre des écrits non destinés à la publication concordants avec la vision du monde que l'auteur tente de livrer dans ses écrits. Comme le rappelle Michel Mercier, la fiction (l'anecdote de Vial et d'Hélène) viendrait illustrer la correspondance entre les deux femmes, « conduisant à la définition d'un art de vivre », cet « art de vivre » déjà présent en creux à la fin de *La Retraite sentimentale*, puisqu'il s'agissait pour l'héroïne, non de renoncer à la dimension charnelle et sensuelle de l'amour, mais de lui donner une hauteur en montrant à quel point elle entre en résonance avec la nature environnante et l'ordre du monde. De ce fait, de nombreux points communs peuvent être établis entre la fin de *La Retraite sentimentale* et celle de *La Naissance de jour* :

Le soleil me jette dehors, l'averse et la neige me poussent, d'une main souveraine, vers la maison... Mais n'est-ce pas moi plutôt qui décide, d'un soupir harassé de chaleur, la chute brusque des nuages gonflés d'eau, ou, d'un regard détourné du livre et du portrait chéri, le retour du soleil, de l'hirondelle qui fauche l'air, et l'éclosion sans feuilles des crocus et des pruniers blancs ?...

Au tremblement du petit chien blotti contre mes genoux, je m'éveille et je sens que j'ai oublié l'heure. Il fait nuit... J'ai oublié l'heure de manger, celle de dormir approche... venez, mes bêtes ! Venez, petits êtres discrets qui respectez mon songe ! Vous avez faim. Venez avec moi vers la lampe qui vous rassure. Nous sommes seuls, à jamais. Venez ! Nous laisserons la porte ouverte pour que la nuit puisse entrer, et son parfum de gardénia invisible, et la chauve-souris qui se suspendra à la mousseline des rideaux, et le crapaud humble qui se tapira sous le seuil, et aussi celui qui ne me quitte pas, qui veille sur le reste de ma vie, et pour qui je garde, sans dormir, mes paupières fermées, afin de le mieux voir... ¹⁸⁰

L'aube vient, le vent tombe. De la pluie d'hier, dans l'ombre, un nouveau parfum est né, ou c'est moi qui vais encore une fois découvrir le monde et qui y applique des sens nouveaux ? Ce n'est pas trop que de naître et de créer chaque jour. Elle est froide d'émotion, la main couleur de bronze qui court, s'arrête, biffe, repart, froide d'une jeune émotion. L'avare amour ne voulait-il pas, une dernière fois, m'emplir le creux des paumes d'un petit trésor racorni ? Je ne cueillerai plus que par brassées. De grandes brassées de vents, d'atomes colorés, de vide généreux, que je déchargerai sur l'aire, avec orgueil...

[...]

Attendre, attendre... Cela s'apprend à la bonne école, où s'enseigne aussi la grande élégance des mœurs, le chic suprême du savoir-décliner...

180 RS., Pl.I, p;954-955

Cela s'apprend de toi, à qui je recours sans cesse... Une lettre, la dernière, vint vite après la riante épître au cercueil en bois d'ébène... Ah ! cachons sous la dernière lettre l'image que je ne veux pas voir : une tête à demi vaincue et qui tournait de côté et d'autre sur l'oreiller, son col sec et son impatience de pauvre chèvre attachée court... La dernière lettre, ma mère en l'écrivant voulut sans doute m'assurer qu'elle avait déjà quitté l'obligation d'employer notre langage.

[...]

Le bleu froid est entré dans ma chambre, traînant une très faible couleur carnée qui le trouble. Ruisselante, contractée, arrachée à la nuit, c'est l'aurore. La même heure demain me verra couper les premiers raisins de la vendange. Après-demain, devant cette heure, je veux... Pas si vite, pas si vite ! Qu'elle prenne patience, la faim profonde du moment qui enfante le jour : l'ami ambigu qui sauta la fenêtre erre encore. Il n'a pas, en touchant le sol, abdiqué sa forme. Le temps lui a manqué pour se parfaire. Mais que je l'assiste seulement et le voici halliers, embruns, météores, livre sans borne ouvert, grappe, navire, oasis...¹⁸¹

Ces deux passages mettent en scène la narratrice seule face à deux moments apparemment opposés de la journée, le crépuscule dans *La Retraite sentimentale*, l'aube dans *La Naissance du jour*. Pourtant, la description de ces deux moments par la narratrice (Claudine dans le premier cas, Colette elle-même dans le second), fait apparaître un certain nombre de convergences qui semblent éclairer une conception de l'art en germe dès le début de la carrière de l'écrivain, et qui se développe au fil des œuvres. Tout d'abord, les deux récits s'achèvent sur des points de suspension, ceux de l'attente, de l'inachèvement, montrant par là, une fois de plus, que l'œuvre est en train de se faire, et que chaque fin est en réalité ouverture, à la fois au monde et à l'écrit suivant. Dans *La Retraite sentimentale*, l'auteur met en scène sa narratrice, Claudine, surprise par l'arrivée de la nuit, qui s'éveille au moment du crépuscule, comme si l'obscurité, que seul le halo de lumière produit par la lampe du foyer parvient à percer, était la condition de la révélation du monde environnant au personnage. Le jour serait le moment où ce qui entoure l'héroïne s'impose à elle, où elle est contrainte, par la vue des choses, à être passive face à la nature et face aux événements : le soleil la « jette dehors », « l'averse et la neige [la] poussent, d'une main souveraine, vers la maison. » Pourtant est déjà pressenti, durant cette journée qui aveugle le personnage, ce qui devient la clé de voûte de l'art poétique de Colette, la capacité de l'auteur à transformer un paysage, une anecdote, pour le rendre par la force de l'imaginaire conforme à l'art de vivre prôné dans ses œuvres. Ce serait là le sens de l'interrogation oratoire posée par Claudine : « Mais n'est-ce pas moi plutôt

181 NJ., Pl.III, p.371

qui décide, d'un soupir harassé de chaleur, la chute brusque des nuages gonflés d'eau, ou, d'un regard détourné du livre et du portrait chéri, le retour du soleil, de l'hirondelle qui fauche l'air, et l'éclosion sans feuille des crocus et des pruniers blancs ? ». Mais c'est dans la nuit que ce pressentiment prend tout son sens, puisque l'obscurité laisse alors place à l'invisible, l'innommable, qui constitue le cœur du récit et qui vient, comme « la chauve-souris » ou encore le « crapaud humble » se polariser autour de la seule lumière qui veille, la lampe du foyer. Ainsi, ce que le lecteur suppose être le souvenir de Renaud est présent sous forme de périphrase, puisque ce dernier devient « celui qui ne me quitte pas, qui veille sur le reste de ma vie ». En ne nommant plus l'époux, la narratrice se dégage de ce qu'était leur mariage et qui avait été décrit dans les *Claudine* pour en faire une ombre tutélaire et protectrice, rôle que le personnage n'a jamais assumé durant le cycle. La nuit serait alors l'espace de la création, dans la mesure où elle permet au monde environnant de se reconstituer sous forme d'image mentale et de réapparaître sous les traits que la narratrice souhaite lui donner, ce qui est clairement formulé dans le paradoxe final, puisqu'il s'agit de garder les « paupières fermées » afin de « mieux voir ». C'est là la première étape du travail d'auteur, étape de nouveau mise en avant et approfondie dans *La Naissance du jour*. En effet, ce processus semble être de nouveau décrit à la fin de cette œuvre, de manière beaucoup plus explicite cette fois, puisque l'auteur, qui s'assume désormais comme narratrice, décrit la motivation artistique qui la pousse à rester éveillée la nuit en guettant l'arrivée du jour. De manière apparemment paradoxale, la « naissance du jour » est le moment où s'éprouve le « chic suprême du savoir-décliner », transmis par Sido. L'aube serait, outre la naissance du jour, naissance à la vie, qui se renouvelle à chaque lever du soleil, en un instant qu'il conviendrait de savoir saisir pour l'écrivain afin de le restituer dans ses écrits. Dans *La Retraite sentimentale*, Colette décrivait le moment de la tombée de la nuit comme l'instant privilégié lors duquel l'auteur peut s'appropriier le monde environnant et faire œuvre de celui-ci. *La Naissance du jour* approfondit ce procédé, tout en témoignant de la maturité grandissante de l'écrivain qui, cette fois-ci, ne fait plus du jour le moment de la passivité face au monde, mais le transforme en un véritable ferment pour les œuvres à venir. Les dernières pages de *La Naissance du jour* semblent ainsi théoriser tout l'art poétique de Colette, déjà pressenti dès les *Claudine*, notamment dans l'œuvre qui la détache définitivement de Willy, *La Retraite sentimentale*. Dès le lever du jour est présent le doute déjà évoqué dans le passage de *La Retraite* précédemment cité, à savoir l'influence du regard de la narratrice sur le monde extérieur (« un nouveau parfum est né, ou c'est moi qui vais encore une fois découvrir le monde et qui y applique des sens nouveaux ? »). L'aube est alors perçue comme le moment qui va révéler la

nature, qui ne s'impose plus à la narratrice comme c'était encore le cas dans *La Retraite*, mais qui est assumé comme l'origine de l'écriture, l'activité nocturne. C'est en ce sens que la métaphore du jeune écrivain est employée pour qualifier le lever du jour, dont « la main couleur de bronze [...] court, s'arrête, biffe, repart, froide d'une jeune émotion. » L'aube serait alors le moment où la vocation se révèle, encore brute et nécessitant l'apport de la journée en « sens » pour être ensuite polie pour la nuit, qui permet la prise de recul et la confrontation avec soi-même, et aboutir à l'œuvre. Quand l'auteur affirme que désormais, l'âge avançant, elle ne « cueiller[a] plus que par brassées », qu'elle « décharger[a] sur l'aire, avec orgueil », elle manifeste une volonté de reporter sur le papier toute la force des sensations qui s'emparent d'elle face à la nature, report qui ne peut se faire qu'« avec orgueil », c'est-à-dire en assumant pleinement la toute-puissance de l'écrivain sur le monde et la vision qu'il en donne. Dans *La Retraite sentimentale*, ce nouveau rapport au monde, mettant la narratrice au centre de tout, était motivé par la mort et le souvenir idéalisé de Renaud, qui pourtant n'était désigné que par périphrase, semant le doute sur l'identité réelle de la figure tutélaire qui guide Claudine. Dans *La Naissance du jour* est désormais assumée une figure tutélaire clairement nommée, la mère dont les lettres deviennent le fondement de l'œuvre de la fille. En affirmant que, dans sa dernière lettre, Sido « voulut sans doute [l']assurer qu'elle avait déjà quitté l'obligation d'employer notre langage », Colette décrit à la fois l'agonie, qu'elle dit avoir refusé de percevoir, dont sa mère tentait de lui faire prendre conscience, mais aussi le rapport de Sido au « langage », qui conditionne nécessairement le sien. En effet, il semblerait que le travail de Colette, dans *La Naissance du jour*, puis dans *Sido*, soit un effort constant pour projeter le mode de vie de Sido dans l'espace de l'écriture et faire œuvre de ce qui aurait pu n'être qu'une existence ordinaire. L'utilisation des lettres, évidemment remaniées par Colette, est donc une manière de transformer en art, par le biais de la langue, ce qui relevait de l'anecdote et du factuel, et de se l'approprier. Ce dernier point est tout à fait assumé par l'écrivain, qui utilise le nom « orgueil » pour qualifier le geste d'écrire. Colette a donc mis en place, dans *La Retraite sentimentale*, un réseau d'images et de motifs qui lui permettent, outre de se dégager de l'influence de Willy en clôturant définitivement le cycle des *Claudine*, de poser les jalons de l'œuvre future. S'imposer comme narratrice d'écrits reprenant ces réseaux lui permettrait donc de passer du repli sur soi à l'ouverture au monde. Alors que *La Retraite sentimentale* tendait à montrer que l'œuvre (les *Claudine*) était désormais achevée, *La Naissance du jour*, puis *Sido* et plus tard *L'Etoile Vesper* montrent au contraire une œuvre en devenir, qui se régénère au fur et à mesure que les éléments

biographiques y sont intégrés et remaniés pour trouver leur place dans l'architecture générale de l'œuvre.

Il s'agirait donc pour l'auteur de mettre en scène dans ses livres un imaginaire en expansion perpétuelle, qui se construit au fur et à mesure que Colette transforme en littérature les événements vécus pour leur permettre de se conformer à l'art de vivre construit dans ses récits. L'écrivain détourne ici une pratique éprouvée depuis le début de sa carrière, puisque les *Claudine* transformaient également les faits en fiction romanesque. Ce qui était de l'ordre du masque et de la préservation du souvenir d'enfance évolue simplement ici en manière consciente de construire dans la littérature ce qui ne peut être dans la réalité. Les écrits présentés comme autobiographiques par Colette peuvent alors être considérés comme ceux qui développent les motifs présents en germes dans les premiers romans : se prendre soi-même comme objet du récit, retravailler ses propres souvenirs à la lumière de la fiction serait alors une manière de créer cet art de vivre susceptible d'obtenir un écho dans la réalité. Si Colette affirme que les lecteurs ne peuvent pas la reconnaître dans les *Claudine*, non plus que dans ses écrits à la première personne ultérieurs, ce serait parce que, loin de projeter dans l'espace de l'écriture une réalité objective, ils projettent au contraire ce qui est de l'ordre du fantasme et de l'imaginaire. Tout l'enjeu de l'écriture à la première personne chez Colette va alors être de dépasser les *Claudine*, pour lesquelles cette projection de l'imaginaire ne peut être assumée dans la réalité, qui appellent donc une fin claire et définitive, pour créer un art de vivre rêvé et le réinvestir dans des œuvres qui le répètent et le réinventent à l'infini.

c- Une libération artistique

Une fois assumée cette volonté de faire de l'œuvre dite autobiographique le lieu de projection d'un mode de vie fantasmé, l'enjeu chez Colette est de trouver la langue qui permet de recréer au mieux cet univers hérité du souvenir d'enfance. En effet, le sentiment de gâchis semble persister bien après la séparation d'avec Willy, et c'est par là que l'auteur explique, dans *Mes Apprentissages* particulièrement, la difficulté à réécrire, libérée des enjeux et de l'image des *Claudine*, le souvenir d'enfance :

Si fidèle que je fusse à une promesse de silence, je ne trouvais rien d'agréable, ni de naturel dans l'aventure de [*Claudine à l'école*]. Il fallut, pour m'y habituer, la camaraderie des Curnonski, des Paul Barlet, des Vuillermoz, et le spectacle de leur résignation. J'en pourrais nommer bien

d'autres qui avaient du talent et de la gaieté, et cette bonne grâce gaspilleuse des très jeunes écrivains qui se croient inépuisables.¹⁸²

Colette, vingt-cinq ans après son divorce d'avec Willy et après la mort de ce dernier analyse ici à rebours la manière dont elle aurait perçu *Claudine à l'école* au moment de son édition. En affirmant ne rien trouver « d'agréable ni de naturel » à « l'aventure » des *Claudine*, elle met en exergue ce qui semble l'écarter de Willy, et pousser ce dernier à apporter aux écrits de sa femme des corrections certainement plus nombreuses que Colette ne l'admet, la nécessité d'apporter au récit spontanéité et vivacité. Alors qu'Henry Gauthier-Villars est connu pour ses calembours et le caractère ampoulé de son style, la vivacité et la verve de sa jeune épouse jaillissent singulièrement des premières œuvres, expliquant probablement leur succès, comme l'affirme Paul d'Hollander :

Mais plus que les faits rapportés, c'est le ton même du roman qui décèle ici l'influence du collaborateur. Dans *Claudine à l'école*, sa préciosité, acquise ou naturelle, se heurtait à la spontanéité de sa partenaire ; elle ne pouvait irrémédiablement défigurer un ouvrage dans lequel, en dépit de ses béquets, se reconnaît le style vif, alerte, jaillissant de l'écrivain qui, en peu d'années, apprendra à se passer de tuteur. Sans doute le tempérament de Madeleine de Swarte se révéla-t-il plus ductile, sa personnalité moins affirmée, son goût beaucoup moins sûr que ceux de Colette. De toute façon, *Mady écolière* est un mauvais roman, imprégné d'un insupportable pédantisme, irritant de toute l'afféterie dont ne sont pas exempts les passages du premier « Claudine » dans lesquels se reconnaît l'empreinte du journaliste ; mièvre à l'excès et d'autant plus artificiel qu'il tente de « faire vécu », l'ouvrage de Madeleine de Swarte atteste aussi à l'évidence que Willy ignorait tout de ce que peut être une adolescence, masculine ou féminine, et démontre ainsi mieux que tout raisonnement ce que *Claudine à l'école* doit à son épouse. Quand à Madeleine de Swarte, elle fait la preuve qu'il ne suffit pas d'être la compagne de Willy pour devenir Colette.¹⁸³

Paul d'Hollander insiste particulièrement sur la confrontation existant entre le style vif et spontané de Colette d'une part, et la « préciosité » de Willy d'autre part. En affirmant que celle-ci ne « pouvait irrémédiablement défigurer » *Claudine à l'école* en raison de l'assurance déjà perceptible de la plume de son épouse, il semble considérer les interventions d'Henry Gauthier-Villars comme étant nécessairement néfastes à l'œuvre, et étaye son propos en citant l'exemple de Madeleine de Swarte, qui ne parvint pas, en traitant le même sujet et en étant épaulée du même mentor, à égaler Colette. Pour Paul d'Hollander, *Mady écolière* serait une

182 MA., Pl.III, p.1023

183 Paul d'Hollander, *Colette, ses apprentissages*, éditions Klincksieck, Presses de l'Université de Montréal, Paris, 1978, p.112

preuve éclatante que le talent de Colette ne doit que très peu à son époux, dans la mesure où le lecteur y retrouve toute « l'afféterie » et la lourdeur du style de Willy, dont sont également marqués les premiers *Claudine*, sans parvenir à recréer la singularité du personnage créé par Colette. Ainsi, la carrière d'Henry Gauthier-Villars serait marquée par une série de tentatives laborieuses pour recréer un engouement similaire à celui provoqué par les *Claudine*, sans jamais y parvenir, en présentant des figures progressivement dégradées de l'héroïne. Cela pourrait expliquer en partie la volonté de Colette d'être reconnue comme l'auteur exclusif des *Claudine*, son nom étant lié à celui de Willy, donc à la manière dont il réinvestit le personnage. S'il est bien sûr impossible de reconstituer avec précision ce qu'aurait pu être *Claudine à l'école* avant les ajouts de Willy, il apparaît clairement que Colette est en mesure d'obtenir par son seul talent un statut d'écrivain reconnu, ce qui semble beaucoup plus difficile pour son ex-époux, d'où peut-être le sentiment de gâchis, qu'elle attribue à l'insouciance de la jeunesse, en l'appelant dans *Mes Apprentissages* la « bonne grâce gaspilleuse des très jeunes écrivains qui se croient inépuisables. » Ici transparait le vertige de la page blanche qui peut s'emparer d'un auteur à tout instant, dont celui-ci n'a pas conscience dans sa jeunesse, ce qui l'inciterait à gâcher son talent en se compromettant dans l'écriture d'œuvres de peu de valeur. Colette exprimerait donc ici la perte irrémédiable d'une part non négligeable de la matière biographique qui constitue la matrice des *Claudine*.

Pourtant, en protégeant, dès ses écrits de jeunesse, le souvenir de la mère, elle crée, avant même d'être reconnue comme écrivain, les conditions d'une renaissance artistique au-delà de sa collaboration avec Willy. Si les souvenirs d'enfance sont irrémédiablement abîmés par l'emploi qui en a été fait lors de l'écriture des *Claudine*, ils peuvent être réinvestis de manière totalement neuve dans l'espace de l'écriture, par le prisme jusqu'alors inédit du regard maternel. Il s'agit alors de s'éloigner progressivement d'un style marqué par l'influence de Willy, pour trouver un mode d'écriture permettant de reprendre les motifs déjà initiés par l'œuvre de jeunesse, tout en créant l'illusion d'une prise de distance définitive et du renouvellement. Autrement dit, c'est en transformant peu à peu la forme que Colette va donner l'impression de renouveler le fond. En effet, il est remarquable que l'évolution de l'auteur, dans les écrits où elle est narratrice, se situe davantage au niveau de la manière dont sont traités les motifs que dans les motifs eux-mêmes. En témoigne la manière dont sont évoquées, de manière récurrente, les bêtes, des *Vrilles de la vigne* au *Fanal Bleu* :

J'en sais plus sur l'attachement qu'il me porte et sur l'exaltation qu'il y puise, que sur la vie amoureuse du chien. C'est que je préfère, entre dix races qui ont mon estime, celles à qui les chances de maternité sont interdites.

Il arrive que la terrière brabançonne, la bouledogue française – types camards à crâne volumineux, qui périssent souvent en mettant bas – renoncent d’instinct aux voluptueux bénéfiques semestriels. Deux de mes chiennes bouledogues mordaient les mâles, et ne les acceptaient pour partenaires de jeu qu’en période d’innocence. Une caniche, trop subtile, refusait tous les partis et consolait sa stérilité volontaire en feignant de nourrir un chiot en caoutchouc rouge... Oui, dans ma vie il y a eu beaucoup de chiens – mais il y a eu le chat. A l’espèce chat, je suis redevable d’une certaine sorte, honorable, de dissimulation, d’un grand empire sur moi-même, d’une aversion caractérisée pour les sons brutaux, et du besoin de me taire longuement.¹⁸⁴

Dans les chapitres des *Vrilles de la vigne* intitulé « Amours », Colette établit de manière explicite une analogie entre la vie amoureuse des animaux et la sienne propre. En affirmant savoir peu de choses sur la vie amoureuse du chien, mais vouer sa préférence aux races qui ne peuvent que très difficilement se reproduire, l’auteur met en relief de manière à peine voilée sa propre incapacité, pour l’heure, à devenir mère, du point de vue physique comme du point de vue psychologique. Au chat, elle déclare emprunter l’art de la dissimulation et le goût du silence et du calme, goût réaffirmé dans de nombreuses œuvres, qui va lui permettre à de nombreuses reprises de s’opposer à Willy et à son attitude tapageuse. Si l’analogie entre les passions humaines et animales, déjà établie ici, est l’un des fondements de l’œuvre de Colette, elle met ici en avant, par l’utilisation répétée de la première personne, la stricte correspondance entre les bêtes et l’écrivain, dans une comparaison qui reste centrée sur soi, évacuant les questions d’héritage et de filiation, dans la mesure où la maternité est présentée comme interdite. Plus tard, dans *La Chambre éclairée*, Colette réinvestit ce motif dans une section intitulée « Les Bêtes et l’absence »¹⁸⁵ :

Bêtes bien fidèles ! quel miroir vous tendez à mes soucis... La chienne bull regrette l’enfant laissée à la campagne. Il ne s’agit pas d’un de ces désespoirs canins qui refusent la nourriture et le jeu. D’ailleurs, cette chienne-ci, en fine bouledogue, n’avoue jamais, ne crie pas, cache la patte qu’un pied vient de lui meurtrir ou la morsure que lui fit un chien. Elle porte donc son regret dignement, sauf qu’une silhouette de fillette la trompe, alors elle court... Mais elle revient après, sans courir, et il y a des heures où on supporte mal, dans le regard d’un chien, l’expression de la déception humaine...¹⁸⁶

184 VV., Pl.I, p.982-983

185 La nouvelle « Les Bêtes et l’absence », article d’*Excelsior* du 26 février 1918, présente dans l’édition originale de *La Chambre éclairée*, n’est pas reprise dans l’édition du Fleuron en 1948. Certains textes de l’édition originale, tels « Rêverie de Nouvel An », sont présents dans *Les Vrilles de la vigne*, expliquant en partie la cohérence thématique des deux ensembles.

186 *Ch.E.*, Pl.II, p.898-899

Depuis l'écriture des *Vrilles de la vigne*, la vie de l'écrivain a été marquée par son mariage avec Henry de Jouvenel, la naissance de sa fille, mais aussi, et c'est le cœur de cet ouvrage, par la guerre, qui provoque la nécessité d'écrire, à travers les récits du quotidien, le droit à la vie et à l'espoir malgré les circonstances. Colette reprend le motif de l'analogie entre les comportements humains et animaux, mais rend, par le jeu de l'écriture, la comparaison moins explicite. La première personne du singulier est quasiment absente de ce passage, au profit de la troisième personne qui permet d'évoquer la chienne. Les bêtes deviennent un « miroir » tendu à l'auteur, qui met ici en avant, plus que sa situation personnelle, la distance nécessaire à l'appréciation de la leçon délivrée par l'attitude des animaux. En affirmant qu' « il y a des heures où on supporte mal, dans le regard d'un chien, l'expression de la déception humaine », Colette pointe, au-delà de l'analogie entre le comportement animal et le comportement humain, la difficulté qu'il peut y avoir à se reconnaître dans l'attitude d'une bête. Si cette dimension était déjà présente dans *Les Vrilles de la vigne*, elle était présentée comme un constat qui permettait à l'auteur, exclusivement, de mettre en avant une attitude personnelle par rapport au monde environnant. Ici, l'utilisation du pronom « on » et du présent de vérité générale permet d'élargir l'analogie entre l'humain et l'animal, qui n'est plus une comparaison strictement personnelle, mais devient la clé ouvrant à une leçon de sagesse plus générale. Dans *La Maison de Claudine*, les bêtes sont à nouveau au centre de plusieurs sections, notamment *La Toutouque* :

Sa douceur désarmait toutes les taquineries. On lui confiait les petits chats à lécher, les chiots des lices étrangères. Elle baisait les mains des marmots trébuchants, se laissait piquer du bec par les poussins, et je la méprisai un peu pour sa mansuétude de commère repue, jusqu'au jour où, les temps marqués étant venus, la Toutouque s'éprit d'un chien de chasse, le setter d'un cafetier voisin. C'était un grand setter doué, comme tous les setters, d'un charme second-empire ; blond acajou, long-chevelu, l'œil pailleté, il manquait de physionomie, non de distinction. Sa femelle lui ressemblait comme une sœur ; mais, nerveuse, elle jetait des cris pour un claquement de porte et se lamentait au son des angélus. Sensible à la seule euphonie, leur maître les nommait Black et Bianca.

[...]

Personne ne s'inquiétait, à la maison, des affaires personnelles de la Toutouque. [...] Aussi, quand le cafetier vint nous informer, en accusant la Toutouque, que sa chienne Bianca avait l'oreille déchirée, nous éclatâmes tous d'un rire impertinent, en lui désignant la Toutouque vautrée, béate, cardée par un petit chat impérieux...

Le lendemain [...] j'entendis accourir une mêlée de hurlements canins, dominée par la voix haute et désespérée de Bianca. Elle parut, décoiffée et hagarde, dépassa le coin de la rue de la Roche, dévala la rue des Vignes. A ses trousseaux roulait, avec une rapidité inconcevable, une sorte de monstre jaune, hérissé, les pattes ramenées sous le ventre puis projetées de tous côtés, en membres de grenouille, par la fureur de sa course – une bête jaune, masquée de noir, garnie de dents, d'yeux exorbités, d'une langue violacée où écumait la salive...

[...]

Je [...] ne savais comment me plaindre, m'effrayer et m'étonner qu'une force malfaisante, dont le nom même échappait à mes dix ans, pût changer en bête féroce la plus douce des créatures.¹⁸⁷

Ici, Colette narre l'histoire de la Toutouque, l'une des chiennes qui ont marqué son enfance à Saint-Sauveur, en n'utilisant plus le mode de la comparaison. Les animaux sont décrits à l'aide de nombreuses personnifications (Toutouque « baise les mains des marmots », Black est « blond acajou » et « long-chevelu », Bianca est « décoiffée et hagarde »). Les bêtes sont totalement assimilées aux humains, sans la prise de distance qu'induisait une comparaison explicitement formulée. Ainsi, lorsque Colette, en transformant la Toutouque en « monstre jaune, hérissé », qui poursuit sa rivale de sa haine, décrit la manière dont la passion peut « changer en bête féroce la plus douce des créatures », elle n'explique plus, comme cela était le cas dans *Les Vrilles de la vigne* ou même dans *La Chambre éclairée*, dans quelle mesure la vie animale est similaire à la vie humaine. Les motifs restent les mêmes, mais un code implicite se met peu à peu en place dans les écrits de Colette, rendant toute explication supplémentaire superflue. L'analogie entre les comportements amoureux humains et animaux doit être comprise par la seule force de l'écriture, qui permet à l'écrivain de prêter à la chienne les sentiments d'une femme. Peu à peu, l'auteur allège donc ses récits des comparaisons et des références trop explicites à sa propre histoire, les clés devant être trouvées à la seule lecture des chroniques animalières relatées dans la plupart de ses œuvres, en particulier dans *La Maison de Claudine*. De manière paradoxale, plus Colette semble assumer la dimension biographique de ses récits, moins elle donne au lecteur de clés pour en percevoir le sens.

Si le fondement biographique des récits de Colette reste le même, l'évolution progressive de la manière de transmettre ces éléments crée l'impression d'un renouveau complet. Alors que, sous l'égide de Willy, les romans autobiographiques que constituaient les *Claudine* étaient pour le lecteur l'occasion d'un jeu de pistes permettant de reconnaître les

187 MC., Pl.II, p.1030-1032

principaux acteurs de la vie parisienne du début du XXème siècle, les écrits postérieurs à la rupture mettent à distance cette dimension, faisant du récit autobiographique l'occasion d'une quête personnelle qui doit obéir à la direction artistique choisie par l'écrivain avant de se soumettre aux attentes du lecteur. Alors que les premières *Claudine* étaient écrites en fonction de l'horizon d'attente du lecteur, les récits de Colette séparée de son premier époux sont écrits en fonction de la quête personnelle qu'elle met en scène dans ses livres, qui redéfinit cet horizon d'attente en fonction de la direction choisie par l'auteur. Ainsi, si Colette affirme à plusieurs reprises qu'il est inutile de la rechercher dans ses livres si autobiographiques soient-ils, elle parvient néanmoins à créer avec le lecteur le lien qui lui permet de s'affirmer dans une position de supériorité vis-à-vis de ce dernier, tout en conservant intacte chez lui la volonté de prendre part à la quête du paradis perdu mise en avant dans l'œuvre. C'est peut-être pour conserver ce lien indispensable avec le lecteur que Colette ne cesse, durant toute sa carrière, de mettre en scène la libération artistique qu'aurait permise la séparation d'avec Willy. Elle tente en effet de démontrer comment son œuvre se bâtit autour de la quête d'une voix, qui se reproduit de livre en livre, quête qui n'aurait certainement pas pu devenir l'enjeu de l'écriture sans que celle-ci soit présentée comme trouvant son origine dans la contrainte. Si Jean Chalon qualifie Colette d'« éternelle apprentie », c'est peut-être pour mieux insister sur la manière dont l'œuvre se construit comme une tentative permanente pour se réapproprier une entreprise artistique initiée par hasard et lui donner un sens, sens qui ne peut sembler limpide, tant l'écrivain semble pris entre la réintégration des écrits de jeunesse dans l'architecture générale de l'œuvre et la mise à distance de l'influence de Willy. Ainsi, comme elle a déjà entrepris de le faire avec Sido, Colette, dans *Mes Apprentissages*, transforme son premier époux en véritable personnage romanesque, qui confirme l'image qu'elle souhaite renvoyer d'elle-même et en trace le portrait qui lui permet de mettre en avant sa propre perception du succès des *Claudine*, condition pour réintégrer à son œuvre les écrits de jeunesse et donc à renforcer la cohérence artistique de sa démarche. Elle choisit donc d'éreinter définitivement Henry Gauthier-Villars, dans des mémoires qui semblent s'apparenter bien plus à un roman de la découverte de la vie d'épouse qu'à une chronique de la vie parisienne du début des années 1900. C'est d'ailleurs de manière totalement assumée que l'écrivain affirme faire de Willy un personnage romanesque :

Pour les romans, je fus longue à comprendre un système de substitutions successives, système dont la sécurité ne fut compromise que par l'inventeur lui-même. En l'expliquant, je ne lèse plus personne. Ceux qui lisent à travers mes pages une malveillance, une passion fielleuse et rancie se

trompent. Chez une femme qui fut conduite à renaître plus d'une fois de ses cendres, ou simplement à émerger sans l'aide des tuiles, planchers et plâtres qui lui churent sur la tête, il n'y a, après trente ans et plus, ni passion ni fiel, mais une sorte de pitié froide et un rire, sans bonté je l'accorde, qui résonne à mes propres dépens aussi bien qu'à ceux de mon personnage de premier plan. En outre, je trouve M. Willy beaucoup plus intéressant qu'un lot de héros – bâtards du sang, favorites occultes, magiciens et mages – gravitant péniblement autour de la petite histoire, et qu'à tout moment des mains peu discrètes arrachent à leur périple ignoré pour les amener, clignotants et parés, en pleine lumière. Mon héros, contrebandier de la petite histoire littéraire, je le trouve d'une taille et d'une essence à inspirer, et à supporter la curiosité.¹⁸⁸

Dans ce passage, Colette commence, avec une certaine mauvaise foi, par nier la thèse selon laquelle *Mes Apprentissages* aurait été écrit pour éreinter définitivement Willy après sa mort, en rejetant catégoriquement la « passion fielleuse et rancie » qui aurait pu la conduire à écrire un portrait aussi dur de son premier époux. S'il est bien sûr excessif et certainement partiellement faux de voir dans ce texte une analyse distanciée et une critique froidement objective d'un moment de vie, l'auteur justifie sa démarche non par la volonté de nuire, mais par la singularité du personnage d'Henry Gauthier-Villars, qui lui permettrait, sous la plume de Colette, de s'ériger en véritable personnage de roman. Tout l'enjeu de la libération artistique de l'écrivain est contenu en creux dans ces pages, puisque Colette reprend le cadenas romanesque qui consiste à faire de personnages peu reluisants (les « bâtards du sang », les « favorites occultes ») des héros de romans, mais affirme que Willy serait un personnage bien plus intéressant pour ce type de romans que tous ces héros déjà connus qu'elle rejette. L'auteur met en scène ici la manière dont s'est effectuée sa prise d'indépendance artistique par une inversion : alors que son premier époux se plaisait à la présenter, aux côtés de Polaire, comme l'une des incarnations du type romanesque de Claudine, Colette à son tour transforme Willy en type romanesque qui semble reprendre certains traits à l'esthétique du roman picaresque. Henry Gauthier-Villars est en effet considéré comme un « contrebandier de la petite histoire littéraire », ce qui le situerait au rang du picaro, non sur le plan social mais sur celui de la place qu'il a occupée sur la scène littéraire. Il s'agit là en premier lieu d'une attaque perfide à l'égard de Willy, mais aussi d'une manière claire pour Colette d'exprimer une libération, qui est aussi une dette : en transformant son ex-époux en objet de littérature, l'écrivain prend définitivement le dessus du point de vue littéraire, mais elle reconnaît aussi devoir en partie la construction de son œuvre à une entrave qui a révélé son talent et dont elle reste tributaire, puisque Willy, si ses capacités d'écrivain

188 MA., Pl.III, p.1034

sont mises en doute, reste « d'une taille et d'une essence à inspirer, et à supporter la curiosité. » La libération artistique de Colette n'est donc pas une prise d'indépendance totale, mais une tentative pour s'approprier un lien qui ne peut être totalement rompu ni effacé.

L'œuvre autobiographique de Colette semble donc orientée vers la construction de sa propre légende d'écrivain: après avoir écrit, dans *La Maison de Claudine*, *La Naissance du jour* et *Sido*, le mythe de la mère et de la maison de Saint-Sauveur, elle construit dans *Mes Apprentissages* celui de son premier mariage, le présentant comme le récit de la découverte de la vie parisienne par une jeune provinciale influençable, découverte qui s'avère à la fois riche d'apprentissages sur la nature humaine et sur la valeur artistique de ses écrits, et parsemée de déconvenues et de déceptions. Si l'auteur a affirmé que la dérision s'adresse aussi bien à Willy qu'à elle-même, c'est avant tout pour montrer à quel point elle semblé détachée de ses premières années de mariage, et à quel point le rachat moral que constitue le retour à la maison natale s'est avéré fondamental. Après avoir écrit le personnage de la mère, Colette semble donc expliquer dans *Mes Apprentissages* comment et pourquoi il a été nécessaire de revenir vers Sido. C'est donc dans son œuvre littéraire plus que dans les éléments biographiques stricts que se lit le parcours d'écrivain de Colette, qui fait du cheminement vers un art de vivre hérité de la mère le fil conducteur des écrits dont elle est narratrice. Si on considère que, dans ces écrits, elle fait du cheminement et de l'accès à la sagesse de Sido la matrice du récit, il semble fondamental de recréer une langue écrite permettant d'accéder à cette sagesse, celle inculquée par Willy apparaissant comme en totale contradiction avec les apprentissages de la mère. Les enseignements de Sido apparaissent de prime abord comme étant en contradiction totale avec les enseignements de Willy, qui, selon sa jeune épouse, étaient nécessairement marqués par le vice. En effet, avide de jeunes conquêtes féminines, ce dernier appréciait particulièrement ce que Colette appelle le « vice paternel », n'hésitant pas à mettre en scène publiquement les relations ambiguës qui le liaient aux jeunes femmes avec lesquelles il entretenait des relations. Colette, vêtue en Claudine aux côtés de Polaire, en est un premier reflet, de même que Meg Villars, qui appelle Willy « papa » et se désigne elle-même comme sa « fille ». Ce détournement du lien paternel et filial explique peut-être que l'auteur n'évoque, lorsqu'elle décide d'assumer le souvenir d'enfance, que très peu le personnage du père, alors que celui de la mère est central. C'est donc par la femme que passe la réhabilitation d'un lien familial épuré de la corruption introduite par le mari :

Résignons-nous à dire que si mainte jeune fille met sa main dans la patte velue, tend sa bouche vers la convulsion gloutonne d'une bouche exaspérée, et regarde sereine sur le mur l'énorme ombre masculine d'un inconnu, c'est

que la curiosité sensuelle lui chuchote des conseils puissants. En peu d'heures, un homme sans scrupules fait, d'une fille ignorante, un prodige de libertinage, qui ne compte avec aucun dégoût. Le dégoût n'a jamais été un obstacle. Il vient plus tard, comme l'honnêteté. J'écrivis autrefois : « La dignité, c'est un défaut d'homme. » J'aurais mieux fait d'écrire que « le dégoût n'est pas une délicatesse féminine ».

La brûlante intrépidité sensuelle jette, à des séducteurs mi-défaits par le temps, trop de petites beautés impatientes, et c'est à celles-ci, ma mémoire aidant, que je chercherais querelle. Le corrupteur n'a même pas besoin d'y mettre le prix, sa proie piaffante ne craint rien, pour commencer.¹⁸⁹

La curiosité du divertissement sensuel est ici présentée comme la voie par laquelle l'homme, le « corrupteur » agit sur sa « proie ». Les « séducteurs mi-défaits » évoqués ici renvoient explicitement à Willy, de la même manière que l'auteur semble avoir fait partie des « petites beautés impatientes », qui ne compt[ent] avec aucun dégoût. » La curiosité des jeunes filles est ici mise en relief comme la raison qui les fait en premier lieu quitter l'enfance pour rejoindre l'homme corrupteur. La culpabilité des jeunes épouses est donc en cause dans la perversion à laquelle se livre le mari, mais cette perversion n'apparaît pas pour autant comme un mal irrémédiable puisque, comme l'écrit Colette, « le dégoût [...] vient plus tard, comme la dignité ». Il existerait donc un salut après la corruption, salut qui prend chez l'auteur la forme d'une compréhension et d'une assimilation des valeurs maternelles et qui ferait suite à la déception engendrée par le séducteur. Le retour à la mère est ainsi présenté comme la condition d'une libération artistique qui permet à l'écrivain de rétablir l'ordre familial, épuré du corrupteur. En témoignent les pages liminaires de *Sido* :

« Et pourquoi cesserais-je d'être de mon village ? Il n'y faut pas compter. Te voilà bien fière, mon pauvre Minet-Chéri, parce que tu habites Paris depuis ton mariage. Je ne peux pas m'empêcher de rire en constatant combien tous les Parisiens sont fiers d'habiter Paris, les vrais parce qu'ils assimilent cela à un titre nobiliaire, les faux parce qu'ils s'imaginent avoir monté en grade. [...] Toi, te voilà comme un pou sur ses pattes de derrière parce que tu as épousé un Parisien. Et quand je dis un Parisien... Les vrais Parisiens d'origine ont moins de caractère dans la physionomie. On dirait que Paris les efface ! »

[...]

Ainsi parlait ma mère, quand j'étais moi-même, autrefois, une très jeune femme. Mais elle avait commencé, bien avant mon mariage, à donner le pas à la province sur Paris. Mon enfance avait retenu des sentences,

189 *Ibid.*, p.1020-1021

excommunicatoires le plus souvent, qu'elle lançait avec une force d'accent singulière. [...] D'où lui venait le don de définir, de pénétrer, et cette forme décrétable de l'observation ?

Ne l'eussé-je pas tenu d'elle, qu'elle m'eût donné, je crois, l'amour de la province, si par province on n'entend pas seulement un lieu, une région éloignés de la capitale, mais un esprit de caste, une pureté obligatoire des mœurs, l'orgueil d'habiter une demeure ancienne, honorée, close de partout, mais que l'on peut ouvrir à tout moment sur ses greniers aérés, son fenil empli, ses maîtres façonnés à l'usage et à la dignité de leur maison.¹⁹⁰

L'œuvre dédiée à la mère commence par les paroles par lesquelles celle-ci fustige Paris, et plus particulièrement le fait que sa fille ait quitté, voire renié la province natale pour épouser un Parisien. L'orgueil pointé par Sido annonce l'analyse que fait Colette de l'inconscience des jeunes filles lorsqu'elles sont tentées de suivre l'homme. La mère met également en relief, dès ses premières paroles, la manière dont le premier époux pervertit le lien familial, puisque, si elle se dit « de [son] village », ancrée dans un lieu qui fonde les valeurs évoquées plus bas par l'auteur (l' « esprit de caste », la « pureté obligatoire des mœurs »), il n'en va pas de même pour Willy, chez qui les détails de la physionomie mettraient en doute une appartenance authentique à l'esprit et aux valeurs du lieu qu'il investit de sa présence. Selon les paroles que Colette prête à Sido, Henry Gauthier-Villars serait donc un provincial dissimulé sous le masque du parisianisme, venu corrompre sa fille en l'arrachant au terroir familial pour lui faire à son tour revêtir un costume de Parisienne qui la pousse à renier en partie ses origines provinciales. Paris est présenté comme étant, bien avant le mariage, le lieu de l'illusion, conspué par la mère, ce qui n'empêche pas la fille de se détourner des imprécations maternelles pour suivre son époux. C'est de cet éloignement que naît la prise de conscience chez l'auteur d'une forme supérieure de lucidité de Sido, investie du « don de définir, de pénétrer », qui renvoie à la capacité de l'écrivain à recréer le monde en littérature. Ce « don », évoqué par Colette, ne peut être reconnu par elle qu'une fois abandonnée la maison natale, puisque au monde de l'illusion et du faux-semblant qu'est Paris s'oppose la province, idéalisée comme lieu des origines, de la pureté et de l'honnêteté, dans lequel les origines familiales sont érigées en fierté, en « orgueil d'habiter une demeure ancienne. » Se libérer du parisianisme introduit par le premier époux induirait donc une nécessité de redécouvrir et de recréer en littérature le lieu de l'enfance, afin d'écrire une œuvre qui puisse enfin être assumée comme étant le fruit d'une entreprise consentie et assumée. Pourtant, sans le péché originel que constitue la tentation de suivre l'homme, la rédemption qui constitue le cœur de

190 S., Pl.III p.495-496

l'œuvre de Colette ne serait ni nécessaire, ni possible. Elle assimile donc la perversion du souvenir d'enfance dans son premier exercice du métier d'écrivain à une initiation nécessaire qui lui permet de découvrir de quelle manière le roman familial doit s'inscrire dans l'œuvre. Le récit autobiographique serait donc l'occasion pour l'auteur de projeter l'histoire familiale dans l'espace du romanesque en utilisant des motifs déjà connus pour retracer le roman d'une trajectoire artistique. Il s'agirait donc, à travers l'écriture dite autobiographique, de se recréer comme personnage de fille, de femme et d'auteur.

I-3. Transformer le « je » biographique en personnage de fiction

a- Claudine, personnage-prétexte ?

Dès les prémisses de sa carrière d'écrivain, Colette utilise un personnage de fiction, Claudine, comme vecteur d'une matière indéniablement biographique, ce qui a permis aux lecteurs de toutes les époques d'associer le personnage à la figure de son auteur. Au moment où germe chez Willy l'intention de mettre en récit les souvenirs d'enfance de sa jeune épouse, la question de l'identité de la voix narrative ne semble pas être au centre de l'entreprise, puisqu'il demande simplement à Gabrielle de rédiger ses souvenirs d'école, qu'elle n'hésitait pas à évoquer, et qui assuraient son succès en société¹⁹¹. Si Willy comprend quel parti il est possible de tirer des souvenirs d'enfance de son épouse, on peut néanmoins supposer que la genèse du personnage de Claudine est le fait de Colette. Le rapprochement entre les anecdotes racontées en société par Colette Willy et la description faite par Claudine de son école et de son village est donc inévitable, ce dont devaient avoir conscience les deux co-auteurs de l'œuvre bien avant sa publication, comme l'affirme Michel del Castillo : « C'est oublier qu'avant d'écrire *Claudine à l'école*, Colette, depuis des années, se taillait de jolis succès en racontant, dans les salons parisiens, les souvenirs épicés de son enfance à Saint-Sauveur ; c'est négliger que, si elle a, ainsi qu'elle l'affirme, entrepris la rédaction du roman en cachette de son mari, ce dernier n'aurait pu lui souffler les scènes ni les personnages. »¹⁹² S'il ne précise pas ses sources en ce qui concerne la possible rédaction d'un manuscrit antérieur à la demande de Willy, on peut néanmoins trouver trace de cette hypothèse dans deux lettres adressées à Rachilde, et citées par François Caradec : « Il y a des tas d'années que j'avais ce gros tas de notes en journal, mais je n'avais pas osé croire que ce fût lisible. Mais grâce à la Belle-Doucette qui a élagué et atténué des crudités par trop claudinières, Claudine est devenue acceptable – et Colette aussi. »¹⁹³ Il est ici étonnant de constater que, dans le cadre d'une correspondance privée, l'auteur affirme que c'est Willy (ici Belle-Doucette), qui a « atténué des crudités par trop claudinières », et rendu « Claudine acceptable – et Colette

191 Dans *Willy, Colette et moi*, Sylvain Bonmariage affirme : « je crois à ce que m'a dit Willy, à ce qui me fut, par la suite, confirmé par Alfred Valette et Rachilde. Colette, jeune, était exceptionnellement fantaisiste. [...] Elle avait, sur le ton rosse, le don de la conversation, toute de verve et d'esprit cocasse. On l'écoutait, et elle aimait être écoutée. / Elle a raconté à Willy, et, paraît-il, à d'autres, dont Valette, divers épisodes que Willy la pria de jeter sur le papier. » (Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi*, Frémanger, 1954, p.58, cité par Paul d'Hollander, Notice de *Claudine à l'école*, Pl.I, p.1242)

192 Michel del Castillo, *Colette, une certaine France*, Gallimard, coll.Folio, 1999, p.144.

193 Fragments de deux lettres à Rachilde de 1901 et 1900 (coll. R. Anacréon), cités par François Caradec, *Willy, le père des Claudine*, éd. Arthème Fayard, Paris, 2004, p.129-130, repris par Stéphanie Michineau, *op.cit.*, p.87-88

aussi », alors que la légende de la genèse des *Claudine*, bâtie par la suite par la romancière elle-même, insiste au contraire sur la responsabilité portée par Henry Gauthier-Villars dans le dévoiement du souvenir de jeunesse, et dans la nécessité de construire, après la séparation, la figure de la femme de lettres respectée. Les témoignages et la correspondance contemporains de l'écriture soulignent donc la relative connaissance que pouvait avoir le milieu littéraire parisien de la participation active de Colette à la rédaction des *Claudine*, démontrant que la jeune épouse de Willy, bien qu'influencée par lui, a eu une conscience plus aigüe qu'elle n'a bien voulu l'admettre du caractère grivois de son texte, et que la posture adoptée par la suite face au cycle relève en partie d'une reconstruction *a posteriori* de l'histoire de sa création.

On peut donc s'interroger sur la nécessité, dans ce contexte de relative transparence et de mise en scène de l'existence publique des Willy, de confier le soin du récit à une narratrice fictive. Peut-être faudrait-il percevoir, dans les *Claudine*, les débuts et la condition de la réflexion sur la place du « moi » dans le récit qui irrigue toute l'œuvre de Colette. En effet, au moment où elle écrit les *Claudine*, l'auteur se dissimule derrière une multitude de masques : celui de Claudine tout d'abord, celui de Willy, qui signe les romans dans un second temps, mais aussi celui du personnage public Colette Willy. L'écriture du cycle, ainsi que toute la publicité et les produits dérivés qui en découlent permettraient donc de mettre en scène une interrogation fondamentale sur la place du « je » écrivant dans l'œuvre qu'il livre au public. Claudine serait alors un personnage qui, s'il est à ses débuts le fruit du hasard, devient prétexte à une interrogation plus générale sur la dimension de sa créatrice en tant que sujet, personnage public et auteur. Cette interrogation est particulièrement présente dans *Mes Apprentissages*, où Colette revient sur la genèse des *Claudine*, en tentant d'en expliquer à la fois le fondement et l'héritage :

Il n'est pas coutumier que les jeunes femmes (les vieilles non plus) aient, en écrivant, le souci de la mesure. Rien d'ailleurs ne rassure autant qu'un masque. La naissance et l'anonymat de « Claudine », me divertissaient comme une farce un peu indélicate, que je poussais docilement au ton libre. La préface, je ne la lus qu'imprimée, et la couverture me fit bien rire : une fillette, déguisée en paysanne, écrit sur ses genoux croisés. A même ses bas elle porte des sabots jaunes d'opérette ; le panier du Petit Chaperon rouge est auprès d'elle, et les boucles de sa chevelure roulent sur un caban rouge...

« Pourquoi riez-vous ? me demandait M. Willy.

– C'est ce dessin... Et puis cette préface... Comment veux-tu qu'on croie que c'est arrivé ? »

Car il me disait bizarrement « vous », et je le tutoyais. Si fidèle que je fusse à une promesse de silence, je ne trouvais rien d'agréable, ni de naturel, dans l'aventure de ce livre.¹⁹⁴

Colette présente ici le masque comme un élément rassurant, du moins pour une jeune femme n'ayant encore éprouvé ni l'expérience de la vie, ni celle de l'écriture. L'espièglerie apparaît ici comme la matrice des *Claudine*, qui seraient simplement le fruit de l'imagination d'une jeune femme effrontée et insouciant, poussée par un corrupteur cupide et indélicat. L'auteur précise qu'elle ne « lu[t] la préface qu'imprimée », ce qui met en exergue l'apparent détachement avec lequel elle aurait accueilli la publication des *Claudine*, qui n'étaient pas signées de son nom. Colette construit ici le mythe de la genèse du cycle, mythe rédupliqué dans ce passage par la mention de la couverture qui accompagnait la première édition de *Claudine à l'école*. L'illustration de ce premier tirage est ici présentée comme une image d'Epinal représentant une jeune paysanne écrivant son journal, et l'auteur prend soin de relier cette représentation à de nombreux lieux communs, peu valorisants. En effet, les « sabots jaunes d'opérette » rappellent l'artificialité de la démarche de Willy, qui dans sa préface prétend avoir reçu le manuscrit d'une jeune fille, qu'il se serait empressé de retranscrire et de publier. La mention de l'« opérette » montre également le peu de crédit qu'il faudrait accorder à une œuvre qui serait fondée sur la caricature et la dérision. De la même manière, la comparaison de l'héroïne représentée sur la couverture en Petit Chaperon Rouge rappelle un univers des contes qui range le récit du côté de la fiction, voire de la fable, mettant en partie à distance la dimension autobiographique du roman. C'est d'ailleurs sur ce point que Colette dit avoir insisté auprès de son époux, puisqu'elle se serait exclamée, à la découverte du livre, « comment veux-tu qu'on croie que c'est arrivé ? ». La part accordée à la réalité dans l'œuvre n'est donc pas négligeable, et on peut supposer que tout l'appareil publicitaire mis en place par Willy autour des *Claudine* met à mal la dimension autobiographique de l'œuvre. Le masque apparaît donc ici à la fois comme protection, mais aussi comme déguisement qui confine nécessairement à la caricature et à l'outrance. Le personnage de Claudine deviendrait alors celui par lequel l'auteur prend conscience de la nécessité de revêtir un masque pour pouvoir transformer les éléments de la vie en matière littéraire, mais aussi de travailler et de polir ce masque afin de le faire correspondre à une représentation de soi qui rendrait l'aventure littéraire « agréable » et « naturelle ».

Le personnage de Claudine serait donc celui par lequel Colette a introduit le « moi » dans la fiction, et le point à partir duquel elle travaille la projection d'elle-même qu'elle livre

194 MA., Pl.III, p.1023

dans ses œuvres. Elaine Marks, citée par Mélanie Collado, distingue chez l'auteur deux familles d'héroïnes, les Colette-Claudine et les Colette-Sido¹⁹⁵. Si cette analyse semble quelque peu excessive, elle met cependant l'accent sur une dimension fondamentale de l'œuvre, les âges-clés que sont l'enfance, l'adolescence et la maturité. Le personnage de Claudine serait donc plus qu'un stigmaté d'une œuvre de jeunesse contrôlée par Willy, il s'agirait avant tout de l'état initial du « moi » lors de la prise de conscience de la vocation d'écrivain, que l'auteur caricature dans un premier temps par souci de se protéger, avant de le rendre plus conforme à l'image qu'elle souhaite renvoyer d'elle-même. Claudine serait donc d'abord prétexte à la caricature du souvenir d'enfance en romans polissons commandés par Willy, avant de devenir l'occasion d'une véritable interrogation sur la place du « je » en littérature, qui se développe dans toute l'œuvre. Ainsi, en intitulant son premier recueil consacré à la maison d'enfance, et plus particulièrement à la mère, l'auteur choisit le titre *La Maison de Claudine*, comme si le personnage devait être sans relâche interrogé et considéré comme l'une des représentations fidèles de Colette fille de Sido. On peut ainsi remarquer que, dans les premiers récits où l'identité entre auteur et narrateur est remarquable, Colette narratrice apparaît en partie comme un versant policé de ce que pouvait être la Claudine narratrice de l'œuvre de jeunesse.

Claudine serait donc le personnage qui servirait de prétexte à tout le versant présenté comme clairement autobiographique de l'œuvre de Colette, dans la mesure où cette partie de l'œuvre représenterait l'évolution de Colette-Claudine vers, si ce n'est une Colette-Sido, du moins une Colette qui assume l'âge de la maturité et se présente comme femme ayant intégré la sagesse maternelle et se trouve désormais capable, dans ses œuvres, de reprendre à son compte et de relayer l'art de vivre transmis par Sido. De la même manière, lorsque l'écrivain relate, dans *Mes Apprentissages*, son premier mariage et la manière dont elle se serait libérée du joug de Willy, le lecteur peut noter de nombreuses analogies entre ce que Colette dit avoir été au moment de son mariage avec Willy et les personnages d'Annie et de Claudine tels qu'ils apparaissent lors de leur rencontre finale dans *Claudine s'en va* :

« Je lève sur elle mes yeux noyés de nouvelles larmes, je lui montre sans parler la malle, les rudes vêtements, les longues chaussures, le manteau imperméable, tout ce puéril appareil de globe-trotter, acheté ces jours derniers. Elle sourit, son regard prenant se voile :

195 « Elaine Marks, l'une des premières à avoir fait une analyse critique de l'ensemble de l'oeuvre de Colette, y distingue deux familles d'héroïnes : les Colette-Claudine et les Colette-Sido. Cette distinction souligne le lien entre Colette et ses personnages, tout en mettant l'accent sur l'idéalisation de l'adolescence et de la maturité ; par contre elle laisse de côté un personnage en transition comme Renée Néré » (Mélanie E. Collado, *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre, émancipation et résignation*, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », Paris, 2003, p.84

« Je vois, je vois. J'avais vu tout de suite. Où allez-vous, mon amie que je vais perdre ?

- Je ne sais pas.
- C'est vrai ?
- Je vous le jure.
- Adieu, Annie.
- Adieu... Claudine (je l'implore, pressée contre elle), dites-moi encore...
- Quoi, ma chérie ?
- Qu'Alain ne peut pas me faire de mal, s'il me rattrape ?...
- Il ne vous rattrapera pas. Du moins, pas tout de suite. Vous verrez avant lui des gens déplaisants, qui tripoteront des papiers, puis ce sera le divorce, le blâme sur Annie, la liberté...
- La liberté... [...] est-ce très lourd, Claudine ? Est-ce bien difficile à manier ? ou bien sera-ce une grande joie, la cage ouverte, toute la terre à moi ? »

[...]

« Non, Annie, pas si vite... Peut-être jamais... Vous porterez longtemps la marque de la chaîne. »

[...]

Devant moi, c'est le trouble avenir. Que je ne sache rien de demain, que nul pressentiment ne m'en avertisse, Claudine m'en a trop dit déjà ! Je veux espérer et craindre que des pays se trouvent où tout est nouveau, des villes dont le nom seul vous retient, des ciels sous lesquels une âme étrangère se substitue à la vôtre... Ne trouverai-je pas, sur toute la grande terre, un à-peu-près de paradis pour une petite créature comme moi ?¹⁹⁶

Car je ne pensais pas à fuir. Où aller, et comment vivre ? [...] Il faut comprendre aussi qu'un captif, animal ou homme, ne pense pas tout le temps à s'évader, en dépit des apparences, en dépit du va-et-vient derrière les barreaux, d'une certaine manière de lancer le regard très loin, à travers les murailles... Ce sont là des réflexes, imposés par l'habitude, par les dimensions de la geôle.

[...]

Fuir, c'eût été organiser déjà un temps futur. Mon père l'imprévoyant ne m'a légué aucun sens de l'avenir, et Sido la fidèle n'a jeté qu'un regard effrayé sur les voies étroites par lesquelles ses enfants s'avanceraient jusqu'à l'âge de mourir.¹⁹⁷

196 CV., Pl.I, p.661-664

197 MA., Pl.III, p.1064-1068

Lorsqu'Annie prend la décision de fuir, elle livre à Claudine ses doutes et inquiétudes, occasionnant un échange sur ce qu'implique cette fuite et la possibilité de liberté qui en résulte ou non. De manière paradoxale c'est Claudine, que seule la mort séparera de Renaud, qui avertit Annie sur l'illusion de liberté que peut représenter la fuite, et de la déception qui peut succéder à la séparation. Claudine et Annie portent chacune des aspirations contradictoires, puisqu'Annie, tout en vivant écrasée par l'influence de son entourage, parvient à s'évader, alors que Claudine, qui mène apparemment une vie sans contrainte, conserve jusqu'à la mort de son époux l'entrave du mariage. Les deux personnages, en partie miroir de leur auteur, tentent par des moyens divers de conquérir leur liberté. Toutes deux contiennent en creux chacune des facettes que l'auteur livre lorsqu'elle écrit, par la suite, des ouvrages dont elle est narratrice, tour à tour livrant l'image d'une jeune femme qui, comme Claudine, sous des dehors d'effronterie et de liberté, ne peut se détacher de l'époux, puis Annie, qui parvient à fuir son mari, mais qui, envahie par la peur et la tentation de la chair, est vouée à ne jamais devenir pleinement maîtresse d'elle-même. *Claudine s'en va*, en présentant ces deux manières de rechercher à se libérer de l'entrave masculine, impose ce qui constitue le leitmotiv des œuvres ultérieures ayant pour centre le retour à la mère et à la maison natale : la nécessité de trouver un lieu qui puisse servir de rempart à l'intrusion extérieure et permettre de conquérir la pleine possession de soi. Annie espère trouver « un à-peu-près de paradis », Claudine trouve, dans *La Retraite sentimentale*, la paix finale par la retraite. Toutes ces projections sont perceptibles dans *Mes Apprentissages*, œuvre qui, si elle se présente comme les mémoires de l'époque Willy, apparaît en partie comme un réinvestissement de l'œuvre de jeunesse dans un texte qui se présente comme clairement autobiographique. Colette y reprend ainsi le motif de l'animal en cage, souvent utilisé pour caractériser le personnage d'Annie dans *Claudine s'en va*, et le père « imprévoyant » de l'auteur fait écho à celui de Claudine, qui ne semble jamais se soucier de l'avenir de sa fille. Sido, qui ne figure à aucun moment dans l'œuvre de jeunesse, est ici qualifiée de « fidèle », ce qui signifie que, tout en manifestant une préoccupation constante et jamais démentie pour l'avenir de ses enfants, elle ne parvient pas à dissimuler son impuissance face aux difficultés qu'ils rencontreront après avoir quitté l'Eden familial, et choisit une stratégie d'évitement qui ne peut être considérée comme de l'inconséquence. Retrancher la figure maternelle, porteuse d'une certaine gravité, des récits de jeunesse, équivaut alors à entretenir une certaine frivolité qui ne pourra s'effacer qu'une fois la romancière libérée de l'influence du premier époux. Les personnages issus de l'œuvre de jeunesse pourraient alors être considérés comme des reconstructions de la réalité, qui posent en leur centre l'auteur, qui se dissimule sous différents masques. Lorsque Colette

se détache de Willy, elle se réapproprie ces masques pour projeter, par le biais des œuvres dans lesquelles elle se présente comme narratrice, le cheminement intérieur mené par les héroïnes de fiction sur des événements réels.

b- Mettre en doute le « je » autobiographique

L'écriture chez Colette met en son centre la dimension autobiographique, que ce soit pour les récits dans lesquels auteur et narratrice sont identifiées l'une à l'autre, ou dans les écrits dits de fiction. Colette, quand elle évoque la genèse de ses œuvres, n'hésite pas à clarifier l'identification possible entre lieu réels et fictifs, ni à confirmer les analogies possibles entre personnages de fiction et personnes de son entourage. Si chaque écrit contient une dimension autobiographique, il semble alors légitime de s'interroger sur la nécessité de varier les points de vue et les instances narratives, tant la tentation d'identifier chaque narratrice ou héroïne colettienne à son auteur paraît évidente pour le lecteur. De telles variations semblent permettre à l'écrivain de mettre en doute la possibilité de mettre au centre de l'écriture un « je » pleinement et authentiquement autobiographique. Se mettre soi-même au centre d'un processus de création reviendrait donc à reconnaître que l'auteur ne peut exister en littérature que par l'image qu'il donne de lui-même, évacuant de fait la notion de conformité à la réalité. Si l'auteur adopte des points de vue variables, c'est peut-être pour mieux démontrer que la construction d'un « moi » littéraire ne peut passer que par la mise à l'écart du « moi » tel qu'il se présente dans la réalité. C'est sans doute en ce sens que Serge Doubrovsky voyait en Colette un des premiers auteurs à écrire dans *La Naissance du jour* ce qu'il définit comme de l'autofiction¹⁹⁸. En utilisant le personnage de Claudine comme point de départ de toute écriture à dimension autobiographique, Colette crée le point fondateur de toute son œuvre, puisqu'elle s'offre la possibilité (qu'elle exploite déjà dans *Claudine s'en va*), de se recréer à l'infini en littérature, récréant de fait son personnage public. C'est ce qu'affirment Alain Brunet et Claude Pichois, lorsqu'ils mettent l'accent sur la manière dont Colette, après la

198 « On découvre quand même, chez Colette, un livre qui s'appelle *La Naissance du Jour* qui a paru en 1928 et qui, à l'origine, portait sur son péri-texte le sous-titre roman. Et dans le roman de Colette, *La Naissance du Jour*, on trouve un personnage de femme âgée qui s'appelle Colette. Ensuite, on apprend qu'elle a écrit les *Claudine*. Bref, elle s'est mise en scène comme le personnage d'un roman écrit par Colette sur Colette. » (Alex Hugues, « Entretien avec Serge Doubrovsky », à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte* en janvier 1999, éd. Department of French Studies, 1999, Site internet de la revue *French Studies*, cité par Stéphanie Michineau, *op.cit.*, p.33).

parution de *Chéri*, devient aux yeux de toute la critique de l'époque un auteur d'envergure, loin de son statut de femme de Willy ou de danseuse nue¹⁹⁹.

Ainsi, comme nous l'avions déjà évoqué plus haut, il apparaît clairement que ce n'est pas toujours dans les récits où la narratrice se nomme Colette, ou Gabrielle, que l'expression de soi se fait à la fois la plus conforme à des événements vécus et la plus sincère. Au fur et à mesure que Colette progresse dans la construction de son œuvre, elle semble à la fois se détacher de la dimension factuelle de ses sources d'inspiration, et s'attacher davantage à la dimension romanesque du personnage qu'elle campe dans ses propres récits. En témoigne le traitement qui est réservé, au fil de l'œuvre, à tout ce qui a trait aux liens du mariage, et à la relation à l'homme en général :

Sûrement, il y a dans notre ménage quelque chose qui ne va pas.
Renaud n'en sait rien encore ; comment le saurait-il ?

Depuis six semaines nous sommes de retour. Fini, ce vagabondage de flemme et de fièvre qui, durant quinze mois, nous mena, trôleurs, de la rue Bassano à Montigny, de Montigny à Bayreuth, de Bayreuth à un village badois, que je crus d'abord, à la grande joie de Renaud, s'appeler « Folleren-Fischerei » parce qu'une affiche énorme proclame, au-dessus de la rivière, qu'on y pêche des truites, et parce que je ne sais pas l'allemand.

[...]

Et puis, l'abus que je fis de Renaud, l'abus qu'il fit de moi, força mes nerfs et me donna une belle âme mal résignée aux petits cailloux de la route. Et ballotée, entraînée en un état mi-pénible, mi-délicieux, d'ivresse physique et de quasi-vertige, j'ai fini par demander grâce, et repos, et le gîte définitif. M'y voici rentrée ! Que me faut-il donc ? Que me manque-t-il encore ?²⁰⁰

Claudine en ménage, roman de la découverte par l'héroïne de la vie de couple, et certainement le plus scandaleux de la série, puisqu'il fait la part belle à la relation de Claudine et Rézi, qui redouble celle, bien réelle, de Colette et Georgie Raoul-Duval, commence par la révélation par la narratrice de la faille existant dans son couple. La relation de la femme à l'homme est faussée dès son commencement, ce dont aurait une conscience aigüe l'épouse, mais non l'époux. Cette faille est redoublée, dans la suite du passage, par le « vagabondage de flemme et de fièvre » qui caractérise le voyage de noces, qui ne peut satisfaire une héroïne

199 Alain Brunet et Claude Pichois affirment que « Gide, Gide lui-même, qui n'avait aucun goût pour la littérature « parisienne », la littérature « Claudine », adressa à Colette des félicitations dont la sincérité est vérifiée par des réserves et par la formule finale : « Déjà je voudrais le relire – et j'ai peur : Si j'allais le trouver moins bien ! Vite, envoyons cette lettre avant de la jeter au tiroir. » (Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette*, Flammarion, coll. Livre de poche, 1999, p.297)

200 *CM.*, Pl.I, p.379-380

dont le besoin de s'ancrer dans un lieu protecteur ne cesse de s'affirmer au fil des œuvres. Les premiers récits écrits par Colette à la première personne mettent en relief, dès l'incipit, la fêlure du personnage féminin, la plupart du temps narratrice. Cette fêlure se répète d'œuvre en œuvre, pour devenir l'apanage des personnages dits de fiction (soit parce qu'ils portent un nom différent de celui de leur auteur, soit parce que Colette choisit de narrer l'intrigue à la troisième personne), alors que la prise de conscience de la faille est présentée, dans les récits où l'auteur peut s'identifier à la narratrice, comme le fruit d'une longue maturation et d'un retour sur soi. Lorsque Colette prend la parole en son nom, elle semble donc mettre en exergue la figure d'auteur qui se place au centre d'une quête personnelle et artistique, alors que les personnages prétendus fictifs permettent de mettre en valeur la spontanéité des réactions face aux événements, l'absence de prise de distance face à ceux-ci, revêtant de fait une dimension beaucoup plus prosaïque. C'est peut-être pour cette raison que Renée se trouve, dans *La Vagabonde*, frappée de l'impossibilité d'écrire. Ce silence, qui apparaît comme nécessaire à la connaissance d'elle-même de la narratrice, serait en réalité la marque d'une impossibilité d'enchanter le réel pour en faire une œuvre d'art :

Écrire... C'est le regard accroché, hypnotisé par le reflet de la fenêtre dans l'encrier d'argent, la fièvre divine qui monte aux joues, au front, tandis qu'une bienheureuse mort glace sur le papier la main qui écrit. [...] Écrire ! Verser avec rage toute la sincérité de soi sur le papier tentateur, si vite, si vite que parfois la main lutte et renâcle, surmenée par le dieu impatient qui la guide... et retrouver, le lendemain, à la place d'un rameau d'or, miraculeusement éelos en une heure flamboyante, une ronce sèche, une fleur avortée...²⁰¹

Lorsque la narratrice, Renée, évoque au début du récit l'acte décrire, elle reprend le motif antique du feu sacré qui anime le poète, transcendé, « hypnotisé » par le simple détail que constitue « le reflet de la fenêtre dans l'encrier d'argent », de manière à permettre l'acte de création. L'artiste semble alors pris de fièvre créatrice, qui la pousse à écrire spontanément « toute la sincérité de soi », pour n'y retrouver, une fois la fièvre calmée, qu'une « fleur avortée » en place du « rameau d'or » promis et espéré. L'impossibilité d'écrire qui frappe Renée pourrait s'expliquer par cette conception de la création littéraire, comme projection de soi frénétique et spontanée, permise par l'expression du feu sacré qui animerait l'artiste. Pourtant, cette perception de l'écriture semble nécessairement vouée à l'échec, puisque une fois le moment d'extase achevé, et le texte soumis à l'épreuve du temps (même s'il ne s'agit que de l'espace d'une nuit), ce qui était perçu comme l'expression sincère du plus profond d'une âme se trouve frappé du prosaïsme de la réalité et devient alors une tentative avortée de

201 V., Pl.I, p.1074

création. La possibilité d'une écriture autobiographique est alors interrogée, puisque si la volonté de se dire éclipse toute autre considération, une forme de platitude menacera nécessairement le texte, dans la mesure où il n'existe plus, une fois le moment de la création achevé, de cohésion entre l'auteur et le ressenti qu'il a pu exprimer à un instant précis. L'écriture autobiographique, si on la perçoit comme transcription sincère des sentiments ressentis vis-à-vis de faits authentiques, serait remise en question dans la mesure où passé l'éphémère instant de la création, l'écrivain ne pourrait plus se reconnaître dans ses propres mots. Il s'agirait donc, à travers la création littéraire, de trouver une manière d'enchanter durablement le réel, de manière à mettre en place une harmonie et une cohésion permanentes entre l'œuvre et l'artiste, impossibles à trouver en faisant uniquement le pari de la sincérité, puisque si le sentiment est éphémère, le texte une fois écrit s'inscrit dans la durée.

C'est en ce sens que le « je » autobiographique semble, chez Colette nécessairement travesti pour permettre la création littéraire. Il s'agirait en effet de trouver un point d'équilibre entre l'expression (relativement) sincère de soi, dimension fondamentale des écrits colettiens, et une magnificence du « je » qui permettrait d'ancrer l'œuvre dans la durée et de faire en sorte que le « rameau d'or » créé en une « heure flamboyante » résiste à l'épreuve du temps. Cette double dimension est bien présente dans *La Vagabonde*, puisque si la narratrice affirme ne plus pouvoir écrire, le lecteur découvre tout de même son récit. Cela pourrait signifier que les interrogations de Renée auraient pu ou pourraient être celles de Colette, qu'elle serait parvenue à magnifier et à transformer en œuvre littéraire par le biais d'un « je » qui, s'il est fictif, présente néanmoins de nombreuses ressemblances avec son auteur. La personnification du reflet dans le miroir, présente dès la première page de *La Vagabonde*, semble ainsi mettre en relief l'ambiguïté de la relation entre l'auteur et son personnage, qu'il soit perçu ou non comme un double fictif :

Je vais me trouver seule avec moi-même, en face de cette conseillère maquillée qui me regarde, de l'autre côté de la glace, avec de profonds yeux aux paupières frottées d'une pâte grasse et violâtre. [...] Elle me regarde longtemps, et je sais qu'elle va parler... Elle va me dire :

« Est-ce toi qui es là ?... Là, toute seule, dans cette cage aux murs blancs que des mains oisives, impatientes, prisonnières, ont écorchés d'initiales entrelacées, brodés de figures indécentes et naïves ? Sur ces murs de plâtre, des ongles rougis, comme les tiens, ont écrit l'appel inconscient des abandonnés. [...] Pourquoi es-tu là, toute seule, et pourquoi pas ailleurs ?... »²⁰²

202 *Ibid.*, p.1067-1068

Lorsque Renée s'observe, grimée, avant l'entrée en scène, son reflet dans le miroir, vision dénaturée et grimaçante d'elle-même, prend la parole pour interroger la narratrice sur le sens profond de sa présence dans les loges du music-hall, et plus généralement sur la motivation intime de toutes les actions entreprises. Le dédoublement du personnage peut ainsi apparaître comme le symbole des interrogations inhérentes à la condition d'écrivain, la création littéraire représentant alors la démultiplication de doubles plus ou moins imparfaits de l'auteur, dont l'imperfection, voire la difformité constitutive permettrait à l'auteur de questionner les motivations profondes de l'écriture. L'écriture à la première personne, plus encore que l'écriture autobiographique au sens strict, permettrait alors, par la vision lacunaire du « moi » diminué et affaibli qu'elle présente, de faire de l'écriture le plus sûr moyen de donner un sens et une cohérence à une manière d'être au monde. C'est ce que souligne Claude Pichois dans la notice qu'il rédige pour l'édition Pléiade de *La Vagabonde* :

Pourquoi ne pas faire un personnage à part entière de cette « conseillère maquillée » qui regarde « de l'autre côté de la glace » et qui dit à Renée des paroles essentielles, avant de s'effacer pour ne laisser en scène que le seul miroir, qu'elle supposait ? Par vingt fois, elle et le miroir lancent ou relancent le mouvement, et permettent à Renée d'agir et de se comprendre.²⁰³

Le double grimé, grimaçant, dans lequel la narratrice peine à se reconnaître, représente pour Claude Pichois un personnage à part entière, chargé de dire les vérités qui guident la narratrice dans sa quête de sens, et qui disparaît le jour où Renée comprend que ses actions sont désormais guidées par le vide laissé par Taillandy et que sa vie ne prend sens que par l'amour. Le double fictif de Colette que représenterait Renée, lui-même démultiplié par le reflet du miroir, permettrait à l'auteur de présenter un « moi » au centre d'une quête, dont l'objet serait de comprendre les motivations profondes de l'acte d'écriture et plus généralement de toute création artistique, puisque ces interrogations primordiales manquent à l'origine d'une carrière initiée par Willy. De fait, *La Vagabonde* met en scène un auteur frappé de l'impossibilité d'écrire, alors même que le lecteur est en train de découvrir son histoire. Il s'agirait donc de démontrer, à travers cette œuvre, la manière dont l'interrogation lucide sur la création permet l'acte créateur, chaque œuvre apparaissant alors comme une nouvelle remise en cause de la figure d'auteur, l'écriture n'étant alors possible que par le questionnement, chaque texte étant alors une forme différente de réponse.

Écrire à la première personne tout en semant le doute sur l'identité réelle de la voix narrative et plonger le lecteur dans une constante interrogation sur l'authenticité des faits relatés permettrait donc à l'écrivain de mettre en scène la manière dont tout artiste, au fil de sa

203 Claude Pichois, Notice de *La Vagabonde*, Pl.I, p.1086

carrière, se dépouille peu à peu de ce qui ne correspond pas à ses aspirations pour devenir véritablement la figure construite dans son œuvre. Le « je » autobiographique serait alors mis en doute, dans la mesure où le sens ne se construirait qu'au fil des masques revêtus par l'écrivain, maladroits et parfois outranciers dans les *Claudine*, puis de plus en plus subtils. L'œuvre s'achèverait alors théoriquement au moment où le masque et l'artiste sont en parfaite harmonie. Ainsi, dans *L'Étoile Vesper*, présentée comme sa dernière œuvre, Colette semble adopter une démarche artistique nouvelle, fruit de toutes les précédentes, puisqu'elle semble présenter le jeu de masques et de dédoublements présent en filigrane dans l'ensemble de ses écrits comme une « imposture » :

Il se peut que je ne publie pas ces pages. C'est la première fois que j'écris sans compter. [...] Il y a cinquante-trois ans que j'écris. Il y a cinquante-trois ans que le souci de la vie matérielle et les engagements à date fixe rythment mon travail et mon existence. [...] Romans, nouvelles, épisodes romancés, agencements, assez adroits, de la fiction et de la vérité, je m'en suis tirée. Mais voici que l'empêchement de marcher, et les années, me mettent dans le cas de ne plus prêcher par mensonge, et bannissent de moi toutes chances d'événements romanesques. [...] Je déchois de l'imposture.²⁰⁴

L'auteur, en écrivant un texte hybride, entremêlant souvenirs et chroniques d'une vie quotidienne désormais figée, dresse le bilan d'une œuvre qu'elle présente comme marquée par le « mensonge », « l'imposture » et le « romanesque ». Elle appuie en ce sens la démarche initiée dans *La Naissance du jour*, dans laquelle elle entreprend, par le jeu de l'autofiction, de mettre à distance l'identification de ses écrits à la réalité. L'écrivain semble ici achever l'œuvre en la présentant à l'inverse de la conception qui en est communément admise : seul le terme « romans » est employé pour la désigner, terme lui-même associé à celui de « mensonges ». Colette semble donc présenter *L'Étoile Vesper* comme l'œuvre qui, en dénonçant la fausseté d'une théorie du roman à clés généralisée à l'ensemble de son entreprise artistique, dévoile une conception nouvelle de l'art, fondée sur la générosité (écrire sans compter, sans savoir ce qu'il adviendra du texte), et sur une forme d'authenticité nouvelle, permise par la vieillesse, qui déconstruirait le mythe en présentant ses motivations les plus prosaïques (le souci de l'argent, du confort matériel). Dans *L'Étoile Vesper*, Colette généralise donc à presque toute son œuvre ce qui, selon elle, avait pu entacher et dénaturer les *Claudine*, la prédominance des préoccupations matérielles et la nécessité de respecter rigoureusement certaines échéances. Elle révèle donc à quel point il aura été difficile, voire impossible, de s'éloigner des « apprentissages » de Willy, qui auront influencé de manière définitive la

204 *EV.*, Pl.IV, p.859

direction donnée à son projet artistique. *L'Étoile Vesper* serait donc une manière de clore l'œuvre en la mettant à distance, à la lumière d'une sagesse nouvelle permise par l'immobilité. L'ensemble, y compris les textes consacrés à Sido, serait alors à considérer comme le fruit de la nécessité de construire une image conforme aux attentes d'un éditeur en quête de nouveaux écrits.

Pourtant, la posture de la mise à nu des stratégies d'écriture n'est pas nouvelle chez Colette, puisque chacune des œuvres qu'elle a pu présenter comme autobiographiques mettait en scène un dévoilement qui, comme nous l'avons démontré plus haut, apparaît lui-même à chaque fois comme un nouveau masque, qu'il s'agisse de celui de la fille repentante de *La Maison de Claudine* (« tu t'es évadée, tu as fait ton nid loin de moi »²⁰⁵, lui dit Sido), ou de la femme mûre imprégnée de la sagesse maternelle de *La Naissance du jour* : « Attendre, attendre... Cela s'apprend à la bonne école, où s'enseigne aussi la grande élégance des mœurs, le chic suprême du savoir-décliner... Cela s'apprend de toi, à qui je recours sans cesse... »²⁰⁶ C'est à travers le regard de la mère que se construit l'identité littéraire de la fille. La manière dont l'auteur révélerait la construction et les motivations de son œuvre pourrait donc apparaître comme un nouveau masque, une nouvelle figure d'écrivain qui, maintenant âgé et détaché des considérations matérielles, peut se défaire sereinement des contraintes qui auront, depuis le début, marqué sa carrière. En effet, si Colette semble dans un premier temps sincère dans sa volonté de se dépouiller de ses masques successifs pour assumer comme pleinement siennes les paroles de *L'Étoile Vesper*, qu'elle présente comme son dernier livre, elle affirme pourtant, en clôture du texte, qu'elle « ne sai[t] pas encore quand [elle] réussir[a] à ne plus écrire », tant « l'obsession, l'obligation sont vieilles d'un demi-siècle »²⁰⁷. Cela montrerait l'impossibilité d'achever l'œuvre par une écriture à la première personne dans lequel le « moi » peut se dépouiller totalement de la nécessité de s'ériger en type, en modèle, voire en mythe. Ainsi, lorsque Colette rédige plus tard *Le Fanal Bleu*, qu'elle justifie par une inconfortable incapacité à cesser d'écrire :

L'Étoile Vesper, je l'appelais honnêtement mon dernier livre. Je me suis aperçue qu'il est aussi difficile de finir que malaisé de continuer. [...] Je voulais que ce livre fût un journal. Mais je ne sais pas écrire un vrai journal, c'est-à-dire former grain à grain, jour après jour, un de ces chapelets auxquels la précision de l'écrivain, la considération qu'il a de soi et de son époque suffisent à donner du prix, une couleur de joyau. Choisir, noter ce qui fut marquant, garder l'insolite, éliminer le banal, ce n'est pas mon affaire,

205 MC, Pl.II, p.1053

206 NJ., Pl.III, p.371

207 EV., Pl.IV, p.881

puisque, la plupart du temps, c'est l'ordinaire qui me pique et me vivifie. A me promettre de ne plus rien écrire après *L'Étoile Vesper*, voilà que je couvre deux cents pages, ni mémoires, ni journal.²⁰⁸

L'auteur pointe ici l'insatisfaction constitutive du métier d'écrivain, aucune forme ne semblant convenir au projet artistique de l'auteur, qui semble de plus en plus indéterminé, puisque la forme adoptée semble être moins une question de choix qu'une question d'aptitude fondamentale et innée. *Le Fanal bleu* se présenterait donc à la fois comme l'incapacité à inscrire la tentative autobiographique dans un genre littéraire normé et défini, et comme la possibilité infinie de créer et renouveler une œuvre en transformant l'« ordinaire » en « insolite ». En pointant son incapacité à écrire un « vrai journal », Colette met à la fois en valeur la difficulté d'intégrer son œuvre à une classification littéraire bien définie, mais aussi sa capacité, par la manière dont elle manie la forme brève, à brouiller les pistes, à faire en sorte que tout ne soit que jeu littéraire et donc fiction.

Il serait donc vain de chercher dans l'œuvre de Colette une distinction entre écriture autobiographique et récits de fiction, dans la mesure où l'écriture à la première personne contient parfois autant, sinon plus, de fiction que les textes présentés comme des écrits romanesques. Plus qu'une distinction entre écriture autobiographique et récits de fiction, il faudrait donc voir chez Colette une distinction entre récits à la première personne et récits à la troisième personne, sachant que l'expression à la première personne, tout comme l'identification entre auteur et narratrice, ne saurait être gage de conformité à la réalité, ni d'expression authentique d'un état d'âme vécu par la personne, non par l'auteur. Colette, en variant ainsi les points de vue, met donc en doute la nécessité de s'exprimer en son nom, et au-delà, de s'exprimer à la première personne pour livrer un écrit à dimension autobiographique. Elle met donc en doute, en un même mouvement, la possibilité de créer en littérature un « moi » autobiographique, mais aussi la nécessité de s'exprimer à la première personne pour livrer au lecteur une part de l'histoire personnelle. Ainsi, Colette revient, dans *L'Etoile Vesper*, sur la réception de *Chéri*, et dévoile par là toute l'ambiguïté du lien qu'elle crée entre expérience personnelle et œuvre d'art :

Je ne saurais sincèrement affirmer que le Chéri, le « fils Peloux » de mon roman, ressemble à quelqu'un. Mais je mentirais en disant qu'il ne ressemble à personne. Devant tel jeune homme, muet, grave, méfiant, admiré, j'ai pensé : "En larmes, il serait encore plus beau." Mais ces pleurs, je n'imaginai pas que je pusse les lui faire verser. Celui que dans mon roman je nomme "porteur inaccessible de lumière", je dote d'une

208 *FB.*, Pl.IV, p.966

”majesté d’illettré”, nous écarte, même après l’étreinte, par un informulé *noli me tangere*, par sa chute dans un silence qui est peut-être le deuil prématuré de sa propre beauté. Il n’y a pas plus de Chéri rieur que de Chéri loquace. Attaqué dans ses points faibles par l’audacieuse partenaire, c’est par le silence qu’il regagne de la hauteur.

Je parle de lui avec une autorité que je ne confonds pas avec l’infaillibilité.²⁰⁹

Dans ce passage, la narratrice revient sur la tentation, pour les jeunes lectrices les plus assidues, de rechercher dans leur entourage le personnage du fils Peloux, et saisit l’occasion pour rappeler qu’un personnage romanesque ne saurait être identifié à un seul être réel et clairement identifiable, mais qu’il se compose d’une multitude d’influences et d’inspirations. Il s’agit pour l’auteur, non de raconter tel qu’en lui-même un jeune garçon rencontré, mais de réfléchir à la manière dont ces rencontres successives fournissent des éléments épars qui, rassemblés en un seul protagoniste, font sens. L’ensemble des écrits revêtirait donc une dimension non fictive, dans la mesure où l’écrivain puise partout l’inspiration qui lui permet de créer des personnages qui, pouvant être rapprochés de la réalité, trouvent un écho dans la réalité de chaque lecteur. En insistant de manière prononcée sur la dimension autobiographique de son œuvre, Colette met donc en exergue la nécessité pour écrire de mettre une partie de son histoire personnelle au service de la création artistique. Par conséquent, si chaque écrit de l’auteur peut être considéré comme offrant une lecture autobiographique, les limites entre réel et fictif s’estompent, de sorte que ce qui ressortait du domaine factuel se trouve transformé en roman, coupant le lien à la réalité des situations. L’écrivain, dans le projet artistique qui est le sien, fait de l’utilisation de la matière autobiographique dans l’œuvre l’acceptation d’une dépossession d’une histoire personnelle au profit de l’art, comme l’évoque Colette de Jouvenel :

Un enfant accepte mal de partager sa mère. [...] Il me fallait apprendre à partager avec une « œuvre ». Une œuvre... Je n’affirmerai pas que cette entité m’apparut tout de suite dans toute sa splendeur. L’entité exigeait mon silence, que je sache me tenir en retrait – et avoir l’air heureux... [...] Voyais-je seulement que ma mère, qui m’a eue tard, à quarante et un ans, était en pleine explosion, en pleine magnificence de sa carrière ? Pouvait-on, pouvais-je lui demander d’avoir toutes les vertus ? Celles d’un écrivain qui composera soixante volumes et celles de la mère poule qui m’aurait dédié le plus clair et le plus chaud de son temps ?²¹⁰

209 *EV.*, Pl.IV, p.842

210 Interview consignée par Sébastien Chardin, *Ils parlent de leur mère*, Hachette, 1979, p. 104-105, citée par Claude Pichois et Alain Brunet, *Colette*, éd. De Fallois, coll. Livre de poche, 1999, p.346-347

La fille de l'auteur évoque ici la manière dont le métier d'écrivain prend le dessus sur la vie de famille, puisque l'œuvre apparaît comme une rivale de taille à la cellule familiale incarnée ici par la voix de la fille. Qualifiée d'« entité », même personnifiée, elle semble totalement gouverner la vie de l'écrivain et de ses proches, qui devraient selon Colette de Jouvenel aller jusqu'à incarner le contenu des textes, dans la mesure où il devient nécessaire de se « tenir en retrait » et « d'avoir l'air heureux ». De même que Willy demandait à Colette, dans le cadre d'une démarche plus publicitaire qu'artistique, de prendre la pose pour mimer Claudine, l'écrivain désormais affranchi depuis longtemps de cette tutelle reprendrait à son compte les stratégies commerciales de son premier mari pour leur donner la consistance artistique qui leur manquait. C'est donc en projetant la fiction dans le réel et non l'inverse que Colette construit son œuvre et se constitue en tant qu'auteur, de sorte qu'il semble légitime de s'interroger sur la possibilité de voir une cohérence interne dans les récits à la première personne, et sur la validité d'une classification dans le genre autobiographique de ces récits, en particulier dans ceux dans lesquels l'auteur s'identifie à la narratrice.

c- Une écriture à la première personne a-t-elle encore un sens ?

La question du sens de l'écriture à la première personne se pose dès l'entrée de Colette en littérature. Lorsque Willy lui demande de coucher sur le papier ses souvenirs d'enfance, elle choisit d'inscrire, comme nous l'avons déjà souligné à plusieurs reprises, son récit dans la fiction en utilisant une narratrice, des personnages, et un cadre spatial fictif. Alors que l'œuvre de Colette est généralement perçue, voire revendiquée dans une certaine mesure par l'auteur elle-même, comme autobiographique, les écrits de jeunesse posent d'emblée la question du sens à donner à l'écriture à la première personne comme projection de soi dans l'espace littéraire d'une part, fictionnel d'autre part.

Dès les *Claudine*, l'écriture à la première personne, pour évoquer des souvenirs réels en empruntant les traits d'un personnage de fiction, apparaît comme un choix permettant de donner une qualité littéraire à des anecdotes qui au départ n'en ont pas. La préface de Willy à *Claudine à l'école* s'efforce de donner au récit l'illusion du réel, dont le lecteur ne peut cependant être dupe, puisqu'il reprend à son compte la tradition romanesque du récit découvert par hasard et publié. Néanmoins, le texte en lui-même s'efforce déjà de dépasser cet artifice, puisqu'il ne cesse de semer le trouble sur la possibilité d'octroyer à un récit écrit à la première personne une valeur de vérité, ou du moins de sincérité, supérieure. Colette, à travers les *Claudine*, décrit un univers dans lequel les ponts entre réalité et fiction apparaissent

à la fois évidents et brouillés, de manière à illuminer les références au réel d'une qualité littéraire nouvelle, tout en semant le doute sur la nécessité de voir dans ces textes l'expression de sa propre voix face à une réalité palpable. En témoignent l'ensemble des textes dans lesquels l'auteur s'exprime en son nom et qui semblent retranscrire le réel, pour le transformer en véritable écrit littéraire souvent proche de la fiction. Nous avons évoqué plus haut *L'Étoile Vesper*, récit dans lequel Colette affirme n'être douée ni pour le genre des mémoires, ni pour celui du journal. Il est pourtant remarquable que ces deux genres sont bien présents dans son œuvre, notamment par le biais de *Mes Apprentissages*, mais aussi, même si l'acception donnée au nom « journal » n'est dans ce cas plus tout à fait la même, par le biais des nombreux articles de presse rédigés par l'écrivain. C'est ainsi que Colette journaliste rédige le portrait le plus connu du criminel Landru en 1921, lors de la couverture de son procès pour *Le Matin*. Généralement considérée comme l'exemple d'une maîtrise parfaite de l'écriture journalistique,²¹¹ cette chronique s'en éloigne cependant, dans la mesure où il ne s'agit ni d'une relation plate du déroulement du procès, ni d'un écho à l'opinion publique qui ferait la part belle au portrait moral de l'assassin. L'écrivain, dans une apparente objectivité et sans condamner les actes de l'accusé, en dresse un portrait psychologique fondé uniquement sur ce qui est visible, c'est-à-dire l'attitude et l'aspect physique :

La foule n'émettra jamais d'opinion unanime sur Landru. L'homme aux cinquante noms, l'homme aux deux cent quatre-vingt-trois aventures féminines, même sans bouger, et avant qu'il ait parlé, est déjà Protée.

[...]

Je cherche, en vain, dans cet œil profondément enchâssé, une cruauté humaine, car il n'est point humain. C'est l'œil de l'oiseau, son brillant particulier, sa longue fixité, quand Landru regarde droit devant lui. Mais s'il abaisse à demi ses paupières, le regard prend cette langueur, ce dédain insondables qu'on voit au fauve encagé.

Je cherche encore, sous les traits de cette tête régulière, le monstre, et ne l'y trouve pas. Si ce visage effraie, c'est qu'il a l'air, osseux mais normal, d'imiter parfaitement l'humanité, comme ces mannequins immobiles qui présentent les vêtements d'homme, aux vitrines.

[...]

A-t-il tué ? S'il a tué, je jurerais que c'est avec ce soin paperassier, un peu maniaque, admirablement lucide, qu'il apporte au classement de ses notes, à la rédaction de ses dossiers. A-t-il tué ? Alors c'est en sifflotant un petit air, et ceint d'un tablier par crainte des taches. Un fou sadique, Landru ?

211 Landru lui-même réclama un autographe de l'auteur.

Que non. Il est bien plus impénétrable, du moins pour nous. Nous imaginons à peu près ce que c'est que la fureur, lubrique ou non, mais nous demeurons stupides devant le meurtrier tranquille et doux, qui tient un carnet de victimes et qui peut-être se reposa, dans sa besogne, accoudé à la fenêtre et donnant du pain aux oiseaux.²¹²

Ici Colette concentre le travail d'écriture sur la description physique de Landru, ne faisant qu'une simple allusion aux crimes dont il est accusé, et ne portant aucun jugement moral. En assimilant l'assassin à Protée, l'auteur met en exergue une dimension qui ne quitte pas son œuvre, des *Claudine* au *Fanal bleu*, la possibilité d'adopter différents masques, qui rendent toute personnalité hermétique à l'observateur, et agissent comme une protection face à l'extérieur. Pourtant, l'écrivain semble, par le regard, déceler un point d'entrée qui lui permet de se livrer à un portrait du meurtrier. A partir de « l'œil de l'oiseau », la journaliste file la métaphore animale pour parvenir à une double conclusion, qui établirait à la fois l'absence d'humanité qui expliquerait la possibilité du crime, et une froideur et un esprit calculateur inouïs qui rendent Landru totalement inaccessible au genre humain. Ce portrait repose alors sur un paradoxe : si l'accusé est avant tout caractérisé par son inhumanité, c'est l'absence de furie animale, qui pour le commun des mortels expliquerait l'acte meurtrier, qui le rendrait capable de tuer. Colette souligne ici une contradiction inhérente à l'Homme qui explique la distance irréconciliable entre Landru et la société : celle-ci conçoit le criminel comme hors de l'humanité en raison de l'impossibilité pour lui de refréner ses pulsions animales, et c'est précisément par son caractère extrêmement policé que Landru perd ce qui le rattache à la société, expliquant alors la difficulté pour les personnes présentes au procès d'établir un avis unanime à son sujet. Colette transforme alors un fait divers sordide en interrogation plus large sur l'être humain, qui se définirait par l'équilibre entre la pulsion animale, la conscience de la chair et du corps, et la nécessité d'un certain ordre policé qui rend la société possible. Alors que, pour le concentré de la société présent au procès, un assassin tue car il a renoncé à sa part d'humanité au profit d'une animalité bestiale (reproduite dans l'exécution dont Colette souligne le manque « de chic » et « de décence »), Landru se présente comme un assassin qui agit froidement et sans état d'âme parce qu'il a parfaitement assimilé et poussé à l'extrême les règles de la politesse et de la bonne tenue. Ici témoin de l'action, l'écrivain oublie le « je », les émotions personnelles, pour consacrer exclusivement l'écriture à un objet, et projeter cet objet dans le champ littéraire, dans la mesure où, issu de la réalité, il sert de prétexte à une interrogation concernant une vérité plus large, dont le principe est fondé non sur ce que Colette constate, mais sur ce qu'elle déduit et projette à partir de la simple observation d'une

212 « Voici Landru », *Le Matin*, 8 novembre 1921, repris dans *Prisons et Paradis* (1932), Pl.III, p.747-748

personne, qui devient personnage. Le meurtrier bien réel devient ici un « type » littéraire du tueur en série, puisque Colette imagine son mode opératoire à partir de la simple observation de son attitude au moment du procès. En épurant le modèle de l'horreur des crimes commis et de tout ce qui fonde l'épouvante de l'opinion publique, elle rend le personnage modelable à sa guise, et fait du fait divers la projection de ses propres préoccupations littéraires. En effet, l'auteur reprend d'une part la difficulté, présente dans son œuvre, d'évaluer une action à l'aune de critères moraux traditionnels, d'autre part la métaphore animale permettant d'expliquer la complexité des rapports humains, de manière à placer au centre de sa démarche artistique un homme dont, *a priori*, l'univers et les motivations sont totalement étrangers aux siens. La démarche de Colette journaliste permet donc d'éclairer celle de l'écrivain, dans la mesure où, écrivant pourtant à la première personne et en son nom propre, elle se détache pleinement de tout sentiment personnel pour créer un texte qui, s'il donne l'illusion d'informer le lecteur sur la personne de Landru, est en réalité une recreation du personnage par l'écrivain qui prend la pose de la journaliste, feignant de transcrire une réalité de manière objective, mais créant en réalité un nouveau mythe littéraire. A la lumière de cet article de Colette, le sens à donner au choix de la première personne dans son œuvre semble incertain : puisant dans la réalité la plus palpable, livrant un genre d'écrit, l'article de journal, qui paraît s'inscrire dans la plus pure correspondance entre les faits et la relation qui en est donnée, l'écrivain brouille une nouvelle fois les pistes en montrant que la subjectivité du regard et la transformation d'événements réels en littérature dépasse le choix d'un genre ou d'un mode narratif. On peut donc s'interroger sur la réelle valeur du choix de la première personne chez Colette, qu'il ne faudrait plus considérer comme critère définitoire de la valeur de sincérité, voire de vérité, du propos.

En donnant une qualité littéraire à ce qui, au départ, ne semble pas en avoir, l'écrivain crée donc une forme de confusion entre réalité et fiction qui, éloignant l'œuvre de toute détermination générique, contribue à l'avènement d'une manière d'écrire inédite, inclassable, faisant de l'expérience sensible le fondement de tout écrit, quel que soit le genre auquel il est censé appartenir. Ainsi, l'écriture à la première personne ne représente plus en soi un choix plus fondamental qu'un autre, puisque Colette, par la souplesse avec laquelle elle passe elle-même d'un personnage à l'autre (celui de Claudine, puis de l'actrice scandaleuse, de la journaliste et de la « bonne dame du Palais Royal »), montre à quel point il est facile de projeter des fragments de soi dans l'espace de la fiction, opacifiant l'image que le lecteur se fait de l'écrivain au lieu de l'éclairer et d'en révéler la part la plus intime. Colette réalise donc, dans les écrits à la première personne où elle apparaît comme la narratrice, le contraire des attentes du lecteur quant au genre supposé autobiographique, tout en faisant mine de se livrer

à un véritable récit de vie. Cela est particulièrement visible dans les derniers écrits, puisque l'auteur, dans ceux-ci, ne cesse d'avoir recours à la négation, à la fois pour mettre à distance la représentation généralement admise du récit à la première personne, qui permettrait mieux qu'un autre de se dire, et pour démontrer l'échec de la tentative autobiographique, même lorsque celle-ci se veut totalement sincère et spontanée. En témoignent les allusions faites par Colette dans *L'Etoile Vesper* à la gestation de l'ensemble de son œuvre :

J'avais gardé la robe bleue de Sido, jusqu'à présent, son petit corsage à taille courte, tout rétréci, et cambré par des pinces dans le dos, sous les seins, sous le bras... Seule la jupe s'épanouissait lentement, brodée de guirlandes blanches au point de chaînette. Oh ! Non, je ne veux pas la donner, j'y tiens... Et la voilà qui couvre la reliure du manuscrit de *Sido*. C'est sans doute une gracieuse idée. Ainsi la robe bleue habille encore Sido. Ainsi le manuscrit, sur simili-japon de trois bleus différents, est bien protégé, relié d'une main de vieux relieur, magistrale. C'est très bien. Un peu trop bien. C'est de l'art. Cela dépasse la piété, le chaud pêle-mêle des souvenirs froissés : je ne suis plus aussi sûre d'y être attachée. Mais mon meilleur ami, bibliophile, amateur de belle reliure, est si content... Il faut donner, décidément, et donner tout.²¹³

Ici, Colette, en évoquant en apparence la seule matérialité de l'objet livre, évoque la relation ambiguë qui lie l'écrivain à son lecteur, et l'inévitable don de soi que constitue toute entreprise d'écriture. Alors que Gabrielle, la fille, conservait en souvenir de sa mère une robe lui ayant appartenu, le cercle le plus proche, en particulier le « meilleur ami » (Maurice Goudeket), la dépossède de cette relique, visiblement contre son gré, pour protéger la reliure du manuscrit de *Sido*. La personne qui a eu une existence réelle se confond alors avec l'œuvre, la faisant entrer pleinement et exclusivement dans le monde de l'art, comme le souligne Colette. L'écriture ouvrirait donc une brèche par laquelle l'auteur, volontairement ou non, livre au lecteur, qu'il soit intime ou non, une part d'un passé dont la vérité restera à jamais inaccessible à ce dernier. L'écriture à la première personne, en particulier celle dans laquelle Colette se présente comme narratrice, apparaît alors comme un chemin sans issue dans la mesure où elle cause une double perte : la dépossession des souvenirs pour l'écrivain, et l'impossibilité pour le lecteur de comprendre ces derniers dans leur vérité. Alors que la carrière de Colette s'achève, le traumatisme originel de la perte irrémédiable de la mémoire de l'enfance est toujours présent. A l'époque des « ateliers Willy », au moment où l'auteur débutant s'efforçait de préserver intact le souvenir de la mère par son absence et par le recours à des identités fictives, comme dans les derniers écrits, alors que Colette s'est depuis longtemps réapproprié la trame du récit d'enfance par les nombreux ouvrages qu'elle lui a consacrés en assumant son

213 *EV.*, Pl.IV, p.813

nom, faire entrer le passé familial dans le domaine de la littérature aboutit nécessairement à l'impossibilité de le faire émerger dans sa vérité, puisque les interprétations et les volontés du lecteur-dépositaire, liées à sa propre perception du monde, prennent le pas sur celles de l'auteur, désormais en retrait par rapport à sa propre création.

Le sens à donner chez Colette au choix de la première personne semble alors de plus en plus opaque, puisque les œuvres de la fin suggèrent l'impossibilité, non seulement de se dire avec sincérité à travers la tentative autobiographique (point que nous avons déjà abordé plus haut), mais aussi de maîtriser l'image de soi construite à travers tout récit. La fragmentation, omniprésente dans les textes où Colette se présente comme narratrice, pourrait alors être perçue comme une manière de garder une relative main-mise sur la figure auctoriale mise en relief dans les tentatives autobiographiques : il s'agirait alors, en brouillant les pistes et en retardant la possibilité d'une interprétation nécessairement inexacte du lecteur, de maintenir encore l'illusion que l'utilisation de la première personne, particulièrement lorsque l'auteur se présente comme narratrice, permet de construire une cohérence interne et une image de soi qui réponde à la fois à une exigence de sincérité et de maîtrise artistique. Il est ainsi remarquable qu'au fur et à mesure que l'écrivain avance en âge, ses écrits se font à la fois de plus en plus fragmentés, mais aussi moins centrés sur le « moi » : si l'écriture à la première personne reste majoritaire chez Colette, la mise en scène de soi se fait plus ténue derrière la contemplation du monde environnant, dont l'importance grandit au fur et à mesure que la mobilité de l'auteur se réduit. Il s'agirait alors de pointer la difficulté de mettre en scène une image totalement maîtrisée que la trace écrite rendrait immuable, mais aussi de démontrer que la figure construite est à la fois dépendante du monde environnant et du regard de l'autre. En témoigne *Pour un herbier*, certes œuvre de commande, que Michel Murat perçoit comme se plaçant « entièrement sous le signe du plaisir et du don. »²¹⁴ Colette utilise ici les fleurs reçues pour reproduire le cycle des saisons, représentation condensée de l'existence humaine. La nature n'est plus ici prétexte à une représentation d'un « moi » magnifié, à la création d'un masque de plus pour l'auteur, mais une manière de se faire l'écho d'un univers végétal qui permet à l'écrivain d'exister. Ce ne serait plus Colette qui donnerait vie, en littérature, à la nature, mais la nature qui permettrait à l'artiste d'exister. C'est en ce sens que Michel Murat affirme que « le cycle des saisons est celui de la vie humaine, et chaque fleur le répète comme en raccourci, d'un dépli à un trépas. Cette morale des *vanités* qui reste informulée sert de contrepoint à une puissante présence du temps. Le recueil échappe ainsi aux deux dangers que

214 Notice de *Pour un herbier*, p.1422, in Colette, *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois et Alain Brunet, Paris, 2001, 1589 p.

pouvait lui faire courir son sujet : le didactisme et l'exercice de style. »²¹⁵ Ce texte, qui aurait pu être un condensé de tout ce qui est généralement perçu comme l'essence de l'œuvre de Colette, par le thème abordé mais aussi par le choix de la forme courte, apparaît comme le témoignage de l'évolution de la perception de l'auteur quant à la place du « je » dans l'espace de la narration. Laissant de moins en moins place à une illusion de toute-puissance qui amènerait l'écrivain à recréer la nature dans le texte de manière à la rendre conforme à une vision du monde, c'est désormais la vision du monde de l'artiste qui est modelé par la contemplation de la nature environnante. Il est ainsi possible de noter quelques écarts dans la manière dont est traité le thème du rapport à l'élément végétal entre la description du Jardin-du-Haut dans *La Maison de Claudine* et le récit des « mœurs de la glycine » dans *Pour un herbier* :

Une forte grille de clôture, au fond, en bordure de la rue des Vignes, eût dû défendre les deux jardins, mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire...

[...]

Grande maison grave, revêche avec sa porte à clochette d'orphelinat, son entrée cochère à gros verrou de geôle ancienne, maison qui ne souriait que'à son jardin. Son revers, invisible au passant, doré par le soleil, portait manteau de glycine et de bignonier mêlés, lourds à l'armature de fer fatiguée, creusée en son milieu comme un hamac, qui ombrageait une petite terrasse dallée et le seuil du salon... Le reste vaut-il la peine que je le peigne à l'aide de pauvres mots ? Je n'aiderai personne à contempler ce qui s'attache de splendeur, dans mon souvenir, aux cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinaient son propre poids, cramponnée, au cours de sa chute, à quelques bras de pin.²¹⁶

J'espère bien qu'elle est encore vivante, qu'elle le sera longtemps, cette despote au moins deux fois centenaire, florissante, incoercible, la glycine qui hors de mon jardin natal s'épanche au-dessus de la rue des Vignes.

[...]

Comme il ne pouvait pas être question, dans l'empire de Sido, de tuer une glycine, celle-ci exerça, exerce encore sa force réfléchie. Je l'ai vue soulever, brandir en l'air, hors des moellons et du mortier, un imposant métrage de grille, tordre les barreaux à l'imitation de ses propres flexions

215 *Ibid.*

216 *MC.*, Pl.II, p.967-968

végétales, et marquer une préférence pour l'enlacement ophidien d'un tronc et d'un barreau, qu'elle finit par incruster l'un et l'autre. Il lui arriva de rencontrer le chèvrefeuille voisin, le charmant chèvrefeuille mielleux à fleurs rouges. Elle eut l'air d'abord de ne pas le remarquer, puis le suffoqua lentement comme un serpent étouffe un oiseau.²¹⁷

Dans *La Maison de Claudine* comme dans *Pour un herbier*, Colette fait référence à la glycine, l'une des plantes symbolisant l'emprise de la nature sur la maison de Saint-Sauveur. Dans le premier extrait, l'écrivain accorde peu d'importance à l'élément végétal en lui-même, pour mettre l'accent sur la manière dont sa présence permet de caractériser la maison. A la fois symbole d'une nature luxuriante qui reprend ses droits, en même temps que d'une fermeture à quiconque se verrait empêcher de comprendre ou d'admettre sa présence, la glycine, par sa beauté et la menace qu'elle représente, met en valeur la maison personnifiée qui en serait, par sa splendeur aux yeux de la narratrice comme par la protection farouche qu'elle met en place autour d'elle-même, la projection. Dans une dynamique de feinte modestie, Colette évoque la vanité des mots face à une maison d'enfance « qui ne souriait qu'à son jardin », comme si la littérature demeurerait impuissante à restituer la magie du souvenir, condamnée à disparaître en même temps que la fille quitte la maison natale. Dès *La Maison de Claudine* est donc esquissée la possibilité d'un échec de la tentative autobiographique, qui peinerait à restituer dans l'espace du texte le réseau d'impressions, de sensations et d'images lié à la demeure de Saint-Sauveur. Pourtant, l'impossible aboutissement de cette tentative est indirectement présenté comme étant le fait d'un lecteur peu compréhensif bien plus que d'une incapacité de l'écrivain à dire le souvenir. En affirmant qu'elle « n'aiderai[t] personne à contempler ce qui s'attache de splendeur, dans [s]on souvenir, aux cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinaient son propre poids, cramponnée, au cours de sa chute, à quelques bras de pin », Colette souligne non seulement l'impuissance des mots, mais aussi la nécessité d'appartenir à une catégorie de lecteurs choisis pour comprendre, par-delà le texte, l'essence du souvenir, qui ne pourrait être accessible par la seule et plate interprétation univoque des mots de l'écrivain. Le point de vue adopté dans *Pour un herbier*, s'il présente bien sûr de nombreuses similitudes avec la manière dont Colette décrivait la glycine dans *La Maison de Claudine*, semble néanmoins différer légèrement. L'écrivain, continuant de considérer la glycine comme l'une des plantes les plus évocatrices de la maison familiale, continue de personnifier une plante qu'elle décrit toujours comme invincible, mais dont la portée dépasse désormais la simple représentation de la demeure natale pour représenter une humanité beaucoup plus générale, qui ne se limite plus à la cellule familiale de Saint-Sauveur. La mémoire et l'« empire » de

217 « Mœurs de la glycine », *PH.*, Pl.IV, p.892-893

Sido, rédupliqués par la manière dont la plante « incruste » son environnement, trouvent alors une continuité dans l'espace, puisque la glycine « s'épanche au-dessus de la rue des Vignes », mais aussi dans le temps, comme le montre le passage du passé simple au présent, qui ancre durablement, par-delà la lettre du texte, les caractéristiques de la glycine établies par l'auteur à partir du souvenir d'enfance. Le « je » s'efface vite pour laisser place à la description personnifiée d'une plante présentée comme une dangereuse séductrice, représentation ancrée dans un imaginaire collectif que Colette ne tente plus de mettre à distance. En reprenant les motifs végétaux présents dans l'ensemble de son œuvre, particulièrement de son œuvre autobiographique, pour les ouvrir à des considérations plus générales sur l'humain, l'auteur prolonge les thématiques qui ont nourri ses textes tout en les détachant de considérations exclusivement personnelles. Pourtant, cette ouverture est paradoxale, et semble même involontaire, dans la mesure où Colette déclare, dans *Le Fanal bleu*, être incapable de tirer de ses écrits des « idées générales »²¹⁸ (incapacité qui serait davantage liée à une absence d'intérêt plutôt qu'à une volonté contrariée). *Pour un herbier* contredit partiellement cette posture, puisque l'écrivain, en s'effaçant derrière les végétaux, fait dépendre sa vision du monde de l'univers qui l'entoure et, au lieu d'intégrer l'univers à sa démarche, calque celle-ci sur le vivant qui l'entoure, et fait étroitement dépendre son être au monde du fonctionnement de ce dernier. Alors que dans *La Maison de Claudine* et *Sido* la maison de Saint-Sauveur et le jardin qui l'entourait apparaissaient comme un microcosme réservé aux seuls initiés et irrémédiablement perdu avec la fuite de la narratrice, il s'agit désormais de présenter cette demeure natale comme représentation condensée des lois qui régissent la nature, donc d'ouvrir volontairement ou non l'espace dévolu à Sido au lecteur et de lui permettre de s'y projeter.

C'est par conséquent un autre fondement initié par Willy qui se trouve, jusqu'à la fin, ancré dans l'œuvre : l'impossibilité de garder une main-mise permanente sur la projection de soi livrée dans l'espace de l'écriture, impossibilité que Colette contourne en faisant dépendre l'image qu'elle renvoie d'elle de son rapport aux choses, la rendant mouvante et insaisissable comme l'univers qui l'entoure. En témoignent les *Entretiens* accordés par Colette à André Parinaud, qui apparaissent comme le paroxysme de la confrontation entre un auteur et son lecteur, plus particulièrement le lecteur porteur de clichés et sclérosant que représente l'interviewer, que Martine Boyer-Weinmann analyse dans *La Relation biographique*, en affirmant que Colette « estime en avoir fini avec ces jeux du masque, préférer " déchoir de

218 « L'homme politique aimait me hausser jusqu'à des idées générales, du moins il y tâchait. [...] Je crois qu'il m'eût trouvée médiocre en beaucoup de choses, s'il n'eût aimé autant un de mes livres, *La Naissance du jour*, - et qu'il eût souhaité élargir (moi je disais : borner) ma vie à quelque grande idée qui m'eût servi quasi de religion, de dignité (*sic*), d'inspiration. » (*FB.*, Pl.IV, p.968)

l'imposture" comme l'annonçait déjà *L'Étoile Vesper*. [...] Porteur d'une image stéréotypée de Colette-Claudine à laquelle l'auteur a déjà réglé son compte, [Parinaud] ne s'avise pas que pour son interlocutrice la "mauvaise littérature" a à voir avec ce biographisme dégradé qui correspond à l'attente du journaliste et du public formé à son image. »²¹⁹ En refusant de se livrer à des considérations générales et à des interprétations univoques du monde, Colette tente d'empêcher le lecteur de la figer dans une représentation sclérosante, qui fut, à l'époque de son mariage avec Willy, l'un des principaux obstacles à une carrière d'écrivain totalement détachée de la figure de Claudine. Pourtant, cette tentative, dans le cadre d'une écriture dite autobiographique, pour contourner l'écueil de la généralisation et de l'universel semble se solder par un échec partiel, dans la mesure où le lecteur, amené par la fragmentation des récits présentés comme autobiographiques à retisser le lien entre les motifs et les réseaux d'images, tire nécessairement l'œuvre vers une représentation univoque parfois constituée de clichés, qui transforment la figure de l'auteur en la caricature qu'elle souhaite éviter. C'est peut-être pour cette raison que, dans la plupart de ses récits autobiographiques ou autofictionnels, Colette évoque ses relations avec quelques-uns de ses lecteurs, en insistant sur la manière erronée dont ils perçoivent son œuvre, comme s'il s'agissait de se protéger d'une dépossession inévitable, à la fois par un co-auteur mal intentionné incarné par Willy, mais aussi par un admirateur bienveillant, comme nous l'avons évoqué plus haut au sujet de la réutilisation forcée de la robe de Sido. La fragmentation du récit autobiographique, toujours plus présente, témoignerait donc à la fois d'une volonté de désamorcer toute tentative d'interprétation figée, nécessairement simpliste, comme d'une difficulté réelle à créer entre les événements, les anecdotes et les souvenirs un liant qui ne relèverait pas de la posture, et qui pourrait se donner à lire sans craindre nécessairement d'être dérobé. Ainsi, les motifs qui se répètent d'une œuvre à une autre, voire d'une nouvelle à une autre au sein même de chaque livre se feraient l'écho de l'impossibilité de retracer le fil conducteur d'événements réels qui, lorsqu'ils dépassent la succession d'expériences sensibles pour se constituer en trame, basculent nécessairement du côté de la fiction. En témoignent à la fois *La Naissance du jour*, généralement considéré comme l'un des textes fondateurs d'un genre autofictionnel qui ne dit pas encore son nom, mais aussi, de manière plus complexe, *Mes Apprentissages*, puisque si le texte se présente comme les mémoires de la collaboration de Colette avec Willy, il est remarquable que les protagonistes perdent au fil du récit une partie de ce qui les relie à la réalité de l'anecdote pour devenir des personnages romanesques, ce que nous avons déjà évoqué plus haut. Cependant,

219 Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique*, Éditions Champ Vallon, collection "Détours", Seyssel, 2005, p.232

il semble réducteur de voir dans la liberté assumée que prend l'écrivain avec les faits le simple effet d'une libération sur le plan artistique. L'auteur se construit une image presque caricaturale de femme soumise, qui parvient à dépasser ce statut pour devenir à son tour une figure toute-puissante qui éreinte totalement, par la force d'évocation de sa parole, celui qui lui avait ouvert le champ littéraire. Pourtant, en empruntant, comme nous l'avons précédemment signalé, certains traits au héros picaresque pour décrire Willy, Colette assume également une part de frivolité qui n'est rendue possible que dans l'espace de la fiction, tant le souvenir d'enfance, après les *Claudine*, est désormais sacralisé :

Pour les romans, je fus longue à comprendre un système de substitutions successives, système dont la sécurité ne fut compromise que par l'inventeur lui-même. En l'expliquant, je ne lèse plus personne. Ceux qui lisent à travers mes pages une malveillance, une passion fielleuse et rancie se trompent. Chez une femme qui fut conduite à renaître plus d'une fois de ses cendres, ou simplement à émerger sans aide des tuiles, planchers et plâtres qui lui churent sur la tête, il n'y a, après trente ans et plus, ni passion ni fiel, mais une sorte de pitié froide et un rire, sans bonté je l'accorde, qui résonne à mes propres dépens aussi bien qu'à ceux de mon personnage de premier plan.
[...]

L'idée romanesque, le plan succinct d'un roman, d'où lui venaient-ils ? Peu importe. Le premier état s'arrêtait à peine chez lui. Flanquée d'une note manuscrite, l'idée s'en allait au plus expert, qui n'était pas encore prince des gastronomes, mais un rond garçon bien drôle, tout truffé d'esprit fin : *Vieux Cur*²²⁰, que t'en semble ? Il m'est poussé l'icelle-joint idée, gentillette. Jette, sur cette larve, l'œil du connaisseur, et en cinquante pages trace-lui un avenir ou écrase-la, point née encore, sous ton fier talon.²²¹

Colette décrit ici le fonctionnement des « Ateliers Willy » en insistant à la fois sur l'incapacité de Willy à écrire au-delà de l'idée primitive, de même que sur son caractère haut en couleur, suscitant à la fois le rire mais aussi la conscience que s'il a, au départ, donné à son épouse la possibilité d'écrire, la perspective de construire une œuvre littéraire se trouve totalement annihilée tant que l'écrivain dépend du « système » qu'il construit. En donnant à ses collaborateurs une trame à développer, Willy enferme en effet toute volonté créatrice dans un carcan qui, s'il donne l'apparence d'une relative liberté quant à l'accomplissement de la tâche, place du côté du devoir et du travail de commande toute démarche d'écriture, qui doit obéir à des attentes et respecter une trame. Le rapport de Colette à l'acte d'écrire semble de fait

220 Willy fait ici allusion à Maurice Edmond Sailland, dit Curnonsky, qui fut l'un de ses premiers « nègres », avant de devenir un critique culinaire réputé, surnommé « le prince des gastronomes ».

221 MA., Pl.III, p.1034

dépendre totalement de cette découverte du métier d'auteur, puisque, si l'œuvre postérieure à la collaboration avec Willy semble prendre des distances évidentes avec ce qui est présenté comme une forme de frivolité, la forme même des textes témoigne d'un retour réflexif sur ce mode de pensée.

En effet, si l'écrivain réinvestit la matière des œuvres de jeunesse dans l'écriture autobiographique en reprenant à son compte les thèmes qu'elle juge dévoyés par Willy, elle réinvestit en partie les conseils sur la forme hérités de Willy dans ses écrits romanesques. De manière paradoxale, Colette réutilise les ficelles qui avaient permis l'écriture des *Claudine*, en présentant dans la plupart de ses écrits de fiction des héroïnes sauvages, revêches, qui tentent sans y parvenir d'adopter un mode de vie dont l'homme serait le centre, en suivant un fil narratif précis auquel Willy accordait une importance fondamentale. Dans les écrits assumés comme autobiographiques, l'auteur semble abandonner ce cadre particulièrement structuré et structurant pour laisser place à une succession de tableaux relevant davantage de l'écriture du fragment. Cette fragmentation témoignerait donc à la fois d'une volonté d'échapper à une forme de frivolité à laquelle la forme romanesque se prêterait davantage, mais aussi de la difficulté, lorsque l'écrivain se place au centre du récit, d'accéder à une vérité qui aille au-delà de l'expérience sensible. On peut alors s'interroger sur ce qui motive le choix de l'écriture à la première ou à la troisième personne, mais aussi sur ce qui conduit Colette à présenter ses écrits comme autobiographiques ou fictifs, dans la mesure où la fragmentation peut être perçue à la fois comme un aveu d'échec concernant la possibilité de tracer un fil conducteur cohérent des expériences vécues, mais aussi comme un jeu littéraire permettant d'échapper à la main-mise du lecteur et de déjouer les attentes du public. Les écrits présentés comme purement romanesques apparaissent alors comme complémentaires aux récits dans lesquels Colette s'affirme comme narratrice, permettant de mieux cerner les enjeux de choix esthétiques qui semblent trouver leur source aux origines du métier d'écrivain, près de Willy.

II- Permanence de Claudine dans les œuvres de fiction

II-1. Interroger la notion de personnage

a- Exploiter les traditions romanesques...

Si Colette est généralement perçue comme la créatrice d'un type littéraire, celui de Claudine, voire comme celle d'une écriture typiquement féminine, l'ensemble de son œuvre semble trouver ses racines dans une certaine tradition romanesque, même s'il s'agit ensuite de détourner celle-ci pour interroger le rôle du personnage dans tout récit de fiction. Ainsi, le type littéraire de l'écolière effrontée, incarné par Claudine, se retrouve et se démultiplie dans l'œuvre entière, plus précisément dans les récits écrits à la troisième personne, ou ceux dans lesquels Colette n'assume pas le « je ». Colette aurait donc repris un certain nombre de motifs du journal d'écolière, qu'elle épure pour créer elle-même un nouveau type de jeune fille, à la fois déterminée, franche et naïve, au sujet duquel il est remarquable qu'il réapparaît au fil des écrits après des absences parfois longues. Cette présence en filigrane permettrait à la fois de percevoir la direction que l'écrivain souhaite donner à son œuvre, tout en démontrant son attachement à certains schémas littéraires, qu'elle en soit l'héritière ou l'instigatrice. Les deux héroïnes de fiction, que l'on retient généralement de Colette et qui semblent devoir le plus à Claudine sont probablement Vinca et Gigi. Vinca tout d'abord hérite de Claudine une forme de sauvagerie, un goût de la nature qui, à l'adolescence, intrigue, gêne même, le personnage masculin qui y voit une manière pour la jeune fille d'échapper à sa domination, doublé d'un début de séduction féminine qu'elle maîtrise pour l'heure beaucoup moins bien que son modèle :

Mais elle sourit mélancoliquement d'un sourire errant qui s'adressait à la mer calme, au ciel où le vent haut dessinait des fougères de nuages.

« J'ai, au contraire, très envie d'être jolie, je t'assure. Maman dit que je peux encore le devenir, mais qu'il faut patienter. »

Ses quinze ans fiers et gauches, entraînés à la course, salés, durcis, maigres et solides, la rendaient souvent pareille à une houssine cinglante et cassante, mais ses yeux d'un bleu incomparable, sa bouche simple et saine étaient des œuvres achevées de la grâce féminine.²²²

A Phil, qui tente maladroitement d'agir comme un homme dominateur et lui reproche son manque de grâce, Vinca oppose un sourire qui la rapproche étroitement de l'élément

222 *BH.*, Pl.II, p.1192-1193

marin, le seul qui rapproche les deux personnages, et qui s'oppose à l'enfermement des chambres et des maisons, qui les maintiennent à distance l'un de l'autre. Lorsque Phil s'efforce de bousculer Vinca et d'imposer sa domination, celle-ci se réfugie dans une nature protectrice, qui lui permet à la fois d'échapper à l'agressivité masculine et de reprendre à son compte le discours d'une sagesse féminine, héritée de la mère (dont on connaît l'importance chez Colette depuis qu'a été rédigé et publié *La Maison de Claudine*), faite de patience et de solidité face à l'épreuve, mais non de résignation. Le parcours de Vinca fait écho à celui de Claudine, dans la mesure où, chez cette dernière, la nature est le premier rempart face à l'agressivité masculine (c'est dans une maison natale marquée par l'élément végétal que Claudine se réfugie après la tromperie de Renaud), et où elle intrigue et séduit les hommes par l'alliance entre une sauvagerie garçonne et des éclairs de séduction féminine.

Vinca reprendrait donc en partie les traits de Claudine, même si, comme nous le verrons plus tard, Colette introduit des différences qui marquent à la fois l'attachement au type qu'elle a créé et une volonté de le faire évoluer pour mieux mettre en relief les interrogations sur la notion de personnage qui jalonnent son œuvre. Le cas de Gigi semble différent, puisque la jeune femme est plongée dès son plus jeune âge dans l'univers du demi-monde parisien, bien éloigné de l'univers végétal et marin de Claudine et de Vinca. Dans *Gigi*, Colette, alors à la fin de sa carrière, ancre le récit dans une Belle-Epoque désormais révolue depuis bien longtemps et met en scène un personnage désireux de s'émanciper de valeurs à présent désuètes, comme Claudine, à la fin de *La Retraite sentimentale*, renonce à tout ce qui formait le fondement de sa vie parisienne avec Renaud, et comme Colette a mis à distance au moment de la séparation tout ce qui pouvait la relier à Willy. Il est ainsi remarquable que la nouvelle narre l'histoire d'un couple dont l'écart d'âge est comparable à celui de Claudine et Renaud, mais aussi de Colette et Willy. Cependant, à la différence de Claudine, Gigi ne s'émancipe pas dans la solitude et dans la renonciation à l'homme, mais dans un mariage qu'elle parvient, par une volonté obstinée de faire respecter ses valeurs, à se faire proposer par Gaston. L'écrivain reprend ici plusieurs traditions et motifs romanesques, notamment ceux de l'enfant trouvé (on note l'absence de parents, particulièrement de mère, chez Gigi), de la jeune fille vertueuse, mais aussi du séducteur, qu'elle passe au filtre de sa propre expérience de créatrice de personnages. L'auteur présente un personnage qui se démarque, comme Claudine en son temps, par son inadaptation à l'univers qui l'entoure. Cependant, alors que Claudine, dans l'univers de l'école de Montigny, différait des autres par une supériorité intellectuelle et une malice dont elle était tout à fait consciente, Gigi est perçue par son entourage comme étant « en retard » par rapport aux filles de son âge, dans le sens où elle refuse le modèle imposé

par le demi-monde, dans lequel il conviendrait d'être entretenue pour mener une vie confortable sans pour autant chercher la respectabilité. Dans cet univers qui retourne les valeurs communément admises, Colette semble exploiter le modèle de la courtisane hérité des romans réalistes et naturalistes du XIXe siècle, tout en faisant éclore le besoin de respectabilité présent en germe dans chacune d'elles. Alors que, chez Zola, Nana, qui rêve en lisant des romans d'amour, perçoit la demande en mariage de Muffat comme une invraisemblance ridicule, et échoue lorsqu'elle souhaite s'installer avec un homme et ne parvient qu'à un simulacre de vie de famille à l'issue duquel elle finit seule et à la rue, Gigi parvient à se dégager du statut social que sa grand-mère et sa tante, chaperons impuissants, tentent de lui imposer, pour dépasser le modèle littéraire de la courtisane et parvenir à exister pour l'homme hors du statut d'objet sexuel. Colette, en exploitant ici les potentialités de personnages issus ou non de son œuvre, montre à quel point ses débuts d'écrivain restent fondamentaux dans la construction de sa figure d'auteur. Le personnage de Gigi croise en effet plusieurs visages adoptés par Colette au fil de son existence, comme au fil de ses écrits. Au début de la nouvelle, Gigi est en effet perçue comme une enfant gauche, naïve et hermétique aux considérations de sa grand-mère et de sa tante, ce qui n'est pas sans rappeler le portrait que Colette dresse d'elle-même dans *Mes Apprentissages*. Mais là où le mariage représente pour la jeune Gabrielle la perte des repères familiaux et moraux transmis par la mère, celui-ci est, pour Gigi, l'occasion de recréer une structure familiale totalement absente à l'origine, puisque les figures féminines auxquelles la jeune fille est censée se référer prônent la vénalité et le souci du confort matériel avant toute chose :

« Non, dit-elle, vous ne venez pas reprendre votre canotier. Vous en avez un autre à la main. Et vous n'attendez pas après un canotier. Vous venez pour me faire encore de la peine.

- Ça ! éclata Mme Alvarez, c'est plus que je ne peux en entendre. Comment, Gigi, voilà un homme qui, n'écoulant que son grand cœur...

- S'il te plaît, grand-mère, rien qu'une minute, j'ai fini tout de suite... »

Elle tira machinalement sa jupe, assura la boucle de sa ceinture et marcha jusqu'à Gaston :

« J'ai réfléchi, tonton, j'ai même beaucoup réfléchi... »

Il l'interrompit, pour l'empêcher de dire ce qu'il redoutait d'entendre. J'ai réfléchi que j'aimais mieux être malheureuse avec vous que sans vous. Alors... »

Elle s'y reprit à deux fois :

« Alors... Voilà. Bonjour... Bonjour, Gaston. »

Elle lui tendit sa joue comme d'habitude. Il l'embrassa un peu plus longtemps que d'habitude, jusqu'à ce qu'il la sentît devenir attentive, puis immobile et douce dans ses bras. Mme Alvarez parut vouloir s'élançer, mais la petite main impatiente d'Alicia la retint :

« Laisse. Ne t'en mêle plus. Tu ne vois pas que ça nous dépasse? »

Elle montrait Gigi qui reposait, sur l'épaule de Lachaille, sa tête confiante et la richesse de ses cheveux épars.

L'homme heureux se tourna vers Mme Alvarez :

« Mamita, dit-il, voulez-vous me faire l'honneur, la faveur, la joie infinie, de m'accorder la main... »²²³

Colette réinvestit ici la tradition romanesque de la jeune fille naïve qui parvient, par la force de son caractère et sa morale intransigeante, à convertir à ses valeurs un personnage de séducteur. Pourtant, l'auteur infléchit ici ce motif de la pureté féminine en faisant mine de convertir l'héroïne aux valeurs de l'homme, auxquelles il conviendrait de se soumettre afin de préserver le lien unissant les deux êtres. Colette reprend ici l'un des thèmes courants du roman du XIX^e siècle, puisque la pureté de la jeune femme éclot dans un univers pervers. Pourtant, là où l'innocence féminine est le plus souvent irrémédiablement entachée et perdue dans le récit balzacien, comme c'est le cas pour Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, c'est elle qui parvient ici à venir à bout de valeurs perverses nées dans l'univers d'une prostitution qui ne dit plus son nom en se dissimulant sous des apparences plus policées. Colette fait ainsi se rejoindre, dans une même nouvelle, un héritage littéraire composé à la fois de la tradition romanesque du siècle précédent et de sa connaissance du Paris littéraire de la Belle Époque, découvert sous la tutelle de Willy, et une représentation de la femme issue de son propre parcours d'écrivain, à la croisée de nombre de figures déjà présentes dans ses œuvres de fiction. Gigi, désirable à la fois parce qu'elle incarne la pureté de l'enfance et parce qu'elle cristallise, par sa grâce féminine, les pulsions sexuelles masculines, adopte au début de l'extrait une attitude résolue et frondeuse, proche de celle d'un petit garçon, qui contraste avec le jeu de séduction auquel Gaston souhaite se livrer, mais aussi avec le comportement calculateur des deux femmes chargées de son éducation. Face à la grand-mère qui, tout en tentant de préserver l'estime de soi de Lachaille par une remarque dérisoire aussi flatteuse qu'hypocrite, la jeune fille oppose une fermeté dont la conclusion est pourtant inattendue, puisqu'il s'agit de se soumettre à un homme qui, pourtant, semblait avoir pris acte du refus de Gigi de s'offrir à lui, et alors même qu'Alicia et Mme Alvarez avaient accepté l'échec de la relation. En affirmant qu'elle préfère « être malheureuse avec [lui] que sans [lui] », Gigi admet

223 G., Pl.IV, p.476

contre toute attente la nécessité d'une forme d'acceptation de la volonté masculine, qui seule permet de créer une forme d'équilibre dans les relations humaines. C'est ce que semble percevoir Alicia, puisqu'en disant à sa mère : « Ne t'en mêle plus. Tu ne vois pas que tout cela nous dépasse ? », elle semble prendre conscience qu'un renouveau des relations homme-femme se joue dans l'affrontement de Gilberte et de Gaston. Gigi, parce qu'elle ne correspond ni aux attentes de son milieu, ni à celles de son époque, permet à l'auteur de créer empiriquement et littérairement une figure féminine qui, si elle puise sa force dans une forme d'androgynie qui la rend capable de prendre le dessus sur l'homme, doit également conserver son pouvoir de séduction en faisant mine d'accepter la liaison proposée comme seule possibilité, même imparfaite, de maintenir une forme de communication entre les deux sexes. Cependant, la femme, même étant en apparence dans l'acceptation des règles imposées par l'homme, demeure la clé du couple, puisque c'est sa capacité à jouer de personnages multiples qui constitue le fondement de tout lien. C'est cette capacité de Gigi à trouver l'équilibre entre une féminité raffinée et une dureté plus garçonne qui pousse Lachaille à la demander en mariage, scellant par là la victoire (relative) des valeurs féminines sur la concupiscence masculine. Il semble néanmoins excessif de voir dans la nouvelle la défaite d'un personnage masculin affaibli face à une jeune femme représentant un type littéraire nouveau, dotée de facettes multiples qui la rendent à la fois désirable et inaccessible, puisque la fin du texte témoigne d'un certain nombre d'ellipses et de non-dits. Tout d'abord, si Gigi affirme préférer être malheureuse avec Gaston plutôt que sans lui, jamais il n'est précisé que le mariage constitue une réparation acceptable au compromis accepté par la jeune fille. Si Gilberte voit, dans la relation qui lui était initialement proposée, la chute dans une forme de prostitution mondaine par l'absence de lien durable entre elle et l'homme auquel elle s'offre, le mariage, s'il garantit une stabilité, ne préserve pas d'une forme progressive de désintérêt. De la même manière, l'auteur interrompt le récit au milieu de la demande en mariage de Gaston. Si cela peut être perçu comme une fin ancrée dans la tradition de la nouvelle à chute, on peut néanmoins y percevoir l'incertitude quant au devenir de Gigi, puisque sa réticence à devenir la maîtresse de Lachaille, si elle s'appuyait sur l'inconstance masculine, n'impliquait pas de manière explicite la volonté d'une officialisation qui lui aurait permis de céder plus facilement. Colette, en reprenant une trame romanesque déjà éprouvée par le passé, la remet donc en question en modifiant ses enjeux : si Gigi attend des garanties d'ordre sentimental et affectif, son amant lui propose une protection institutionnelle qui ne préserve pas du risque du désamour, principal obstacle à la relation aux yeux de l'héroïne.

La nouvelle prolonge ainsi une attitude féminine déjà présente en creux dans les *Claudine*, puisque Claudine et son entourage ne cessent de mettre en exergue la particularité du lien qui l'unit à Renaud, ainsi que le caractère en apparence intangible de leur amour, à l'image de l'idéal vers lequel Gilberte tend. Gigi se verrait ainsi offrir la possibilité de réaliser ce qui a été imparfaitement réalisé par Claudine en raison de la relation trouble qui a uni le couple à Rézi dans *Claudine en ménage*, fonder un foyer dont elle serait à la fois le guide, l'instigatrice et l'élément essentiel. La nouvelle semble ainsi reproduire, en y apportant les inflexions nécessaires à une nouvelle réappropriation par Colette du motif de la jeune fille revêche, un certain nombre d'épisodes des *Claudine*, en particulier ceux qui mettent en relief la manière dont se noue l'idylle avec Renaud. La demande en mariage de Gaston à Gigi fait ainsi écho à celle de Renaud à Claudine :

« Alors... alors voilà, dis-je d'une voix qui s'embarrasse. Je veux être votre maîtresse. Ce ne sera pas difficile ; vous savez quelle liberté on me laisse, toute cette liberté-là, je vous la donne, je voudrais vous donner toute ma vie... Mais vous avez des affaires dehors. Quand vous serez libre, vous viendrez ici, et j'irai aussi chez vous... chez vous ! Vous ne la trouverez plus trop gravure XVIIIe siècle, votre maison, pour une Claudine qui sera toute à vous ? »

Mes jambes tremblant un peu, je me suis rassise. Il se laisse tomber sur les genoux, sa figure à la hauteur de la mienne ; il m'arrête de parler, en posant, une seconde à peine, sans appuyer, sa bouche sur la mienne... il la retire, hélas, au moment où le baiser commence à m'éblouir... Ses bras autour de moi, il parle d'une voix mal sûre.

« O Claudine ! Petite fille renseignée par les mauvais livres, qu'y a-t-il dans le monde d'aussi pur que vous ! Non, ma chérie, mon délice, je ne vous laisserai pas accomplir cette prodigalité démente ! Si je vous prends, ce sera pour tout de bon, pour tout le temps ; et devant tout le monde, banalement, honnêtement, je vous épouserai.

- Non, vous ne m'épouserez pas !... »

(Il me faut du courage, car, lorsqu'il m'appelle « ma chérie, mon délice », tout mon sang s'en va et mes os deviennent mous.)

« Je serai votre maîtresse, ou rien.

- Ma femme, ou rien ! »²²⁴

Claudine, tout comme Gigi, s'offre à l'homme qui la convoite et qu'elle aime, non sans faire le sacrifice de sa dignité, puisqu'en acceptant une part de clandestinité, elle admet la possibilité de ne pas être l'unique centre d'intérêt du personnage masculin. Les deux jeunes femmes

224 CP., Pl.I, p.373-374

manifestent leur hésitation au moment de se donner à l'homme, comme si une morale instinctive venait les préserver d'un acte de soumission qui ne pourrait jamais être réparé. C'est ce que pressentent Gaston et Renaud puisque, tous deux frappés par la résolution et l'étendue du sacrifice de Claudine et de Gigi, ils répondent à la proposition du personnage féminin par une demande en mariage censée préserver cette dernière de la déchéance sociale liée au désamour, sans pour autant préserver du désamour lui-même. Pourtant, si Gigi et Claudine apparaissent toutes deux comme une déclinaison du motif romanesque de la jeune fille pure prête à se perdre par amour, chacune des héroïnes présente un versant différent du personnage, mettant en relief les enjeux et les évolutions qui parcourent l'œuvre de Colette de ses débuts avec Willy à la fin d'une carrière marquée par une reconnaissance pleine et entière. Si les deux héroïnes ont en commun leur jeunesse et une absence de structure familiale qui à la fois les rend totalement libres et les aliène, leur rapport au monde qui les entoure les oppose diamétralement. Claudine, en apparence effrontée, dissimule une certaine naïveté derrière une espièglerie et une appétence pour la chair dont Renaud perçoit bien le caractère encore enfantin, puisqu'il souligne le bovarysme de la jeune fille, qui lui propose une vie dont elle n'a eu connaissance que par « de mauvais livres ». A l'inverse Gigi, dont la candeur, prise pour une forme de bêtise, ne cesse d'être soulignée par sa grand-mère et sa tante, manifeste une étonnante lucidité quant aux enjeux d'une relation semi-clandestine et à la déchéance inévitable de la femme qui accepterait cette liaison. De fait, les raisons pour lesquelles elles acceptent de s'offrir à l'homme diffèrent : s'il s'agit bien pour Gigi d'un sacrifice amoureux, Claudine propose ce mode de vie à Renaud pour se protéger des accusations de vénalité émises par Marcel. Gigi semble donc offrir une vision à la fois plus aboutie et plus pessimiste des relations entre homme et femme, puisque, en percevant totalement ce qui se joue dans l'acceptation de la domination masculine, elle accepte, en partie à contrecœur, de faire le deuil d'une forme de liberté qui la lie à l'enfance. Claudine au contraire, même originale en apparence, recherche dans la soumission à l'homme une conformité à un modèle de couple traditionnel, sans prendre la mesure de l'écart entre ce qu'elle imagine et la réalité d'une relation installée. Gigi marquerait alors une évolution capitale du personnage de la jeune femme dans l'œuvre de Colette, puisqu'elle apparaît comme une synthèse entre les traits féminins développés dans les *Claudine*, écrits sous l'influence de Willy, et ceux portés par les écrits ultérieurs, travaillés par le lien mère-fille et la nécessité de créer une unité, ou du moins une solidarité entre les figures féminines qui traversent l'œuvre. C'est en ce sens que nous pouvons affirmer, comme Francine Dugast-Portes, que « les *Claudine* exposaient de façon complaisante et bavarde une vision de l'adolescence que *Gigi*, tout en demi-teintes, semble

corriger »²²⁵. Alors que Claudine manifeste sa résistance vis-à-vis de l'homme en se montrant tapageuse et inconséquente, Gigi incarne un modèle adolescent beaucoup plus discret, mais dont la lucidité, l'honnêteté et la résignation permettent de créer un idéal féminin qui n'est visible chez Claudine que par bribes, tant les failles du personnage semblent importantes. Ainsi, Gigi apparaît, lors de la métamorphose de l'enfant en femme qui s'opère dans la nouvelle, comme le personnage féminin véritablement novateur de l'œuvre de Colette, tant elle s'inscrit dans la tradition, mais aussi dans l'actualité romanesque du récit d'adolescence, tout en poussant à son paroxysme la capacité de résistance à l'homme et les interrogations sur l'inéluctabilité de la destinée féminine ébauchée dans les *Claudine*. Les écrits romanesques de l'auteur pourraient alors être perçus, de ce point de vue, comme la synthèse de toutes les influences qui ont jalonné son parcours artistique, de la lecture marquante des romans réalistes du XIXe siècle durant l'enfance à la découverte d'une littérature beaucoup plus commerciale et frivole avec Willy, l'enjeu étant alors, à partir des inspirations initiées et contrôlées par le premier époux, de donner aux interrogations qui travaillent le personnage féminin une place centrale dans la trame romanesque. Ainsi, même si Colette se défend à plusieurs reprises de se livrer à des considérations générales visant à élaborer une philosophie construite et consciente d'elle-même, *Gigi* approfondit ce qui, dans les écrits de jeunesse, s'apparentait à l'effronterie d'une jeune personne en quête de reconnaissance, pour mettre en mots la manière dont se trace le cheminement de l'enfance vers l'âge adulte, passage qui signifie nécessairement la perte irrémédiable d'une partie de soi.

b- ... Pour mieux remettre en cause le personnage

Colette, en réinvestissant à la fois l'héritage du roman du XIXe siècle et les motifs qui lui ont permis, à l'aide de Willy, de façonner son œuvre de jeunesse, met donc en place une conception du personnage féminin fondée à la fois sur la résistance à l'homme et sur une forme de renonciation, inhérente au destin de la femme. Si les écrits romanesques de Colette manifestent une évolution évidente entre l'effronterie tapageuse de Claudine et la détermination lucide et discrète de Gigi, toute femme, quel que soit son âge, demeure pour l'auteur confrontée à une aporie, puisque sa volonté d'accomplissement se heurte nécessairement à la volonté masculine. Colette semble donc, à travers les écrits présentés comme fictionnels, mettre en scène la difficulté de construire un personnage féminin

225 Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 1999, p.75

parvenant à surmonter ses failles pour constituer une figure forte, unifiée et sûre d'elle-même. L'espace romanesque serait alors pour l'écrivain le lieu de l'expression du doute, l'endroit où s'esquisse une possibilité d'échec, alors que les écrits autobiographiques lui permettraient davantage, comme nous l'avons vu plus haut, de se façonner une image de toute-puissance. Chez Colette, le roman serait perçu comme le vecteur privilégié d'expression des failles déjà présentes en creux dans les *Claudine*, de manière à créer des personnages à la fois ancrés dans une tradition et novateurs, structurés et traversés de contradiction, semant le doute sur la possibilité de mettre par écrit l'évolution linéaire et unifiée d'une héroïne. Ainsi, il est remarquable que l'auteur ne présente jamais une figure unique aux différents âges de sa vie, mais scinde, en plusieurs œuvres et personnages, les postures et obstacles qui jalonnent toute vie. Si Claudine est, par le développement du sujet en un cycle de cinq livres, l'un des personnages qui semble être mis en scène sur la durée la plus longue, il est remarquable que jamais l'emprise du temps sur elle n'est envisagée, alors que *La Retraite sentimentale* évoque amplement la vieillesse et la décrépitude qui frappent Renaud. Colette, alors qu'elle s'intéresse particulièrement au passage de l'enfance à l'âge adulte à travers les tourments de l'adolescence, ne décrit jamais l'entrée des jeunes filles découvertes enfants par le lecteur dans la vieillesse, comme si les traits caractéristiques du personnage devaient nécessairement se trouver brouillés et dégradés par une exposition trop longue au temps et au regard du lecteur. Ainsi, lorsque l'écrivain, dans *Le Blé en herbe*, renoue avec le thème de la jeune fille androgyne qui tend à se transformer en femme, elle clôt le récit sur ce que sera inéluctablement le destin de Vinca après avoir cédé à Phil, sans pour autant développer des pistes davantage exploitées dans les *Claudine* : sous l'influence de Willy, Colette avait consacré *Claudine en ménage* au début du mariage entre Claudine et Renaud. Cette différence de traitement du sujet permet de voir Vinca comme étant à la fois une dégradation et une sublimation du personnage phare des écrits de jeunesse, signant à la fois l'échec relatif à structurer un personnage féminin dont il serait possible de développer et de moduler durablement les traits, mais aussi la conscience que la condition de création de tout mythe féminin réside désormais dans la capacité de marquer durablement le lecteur à partir d'impressions et de sentiments spontanés et fugaces.

Dans un premier temps, Vinca apparaît donc comme une dégradation de la figure, déjà très ancienne dans l'œuvre de Colette, de Claudine, puisqu'elle en reprend la plupart des attitudes sans pour autant parvenir à en faire, comme son aînée, des atouts de séduction, comme le montrent les portraits des deux héroïnes présents dans *Claudine à l'école* et dans *Le Blé en herbe* :

J'inspecte mes ongles et je mets mes cheveux en évidence, car le visiteur regarde surtout de notre côté ; dame ! On est de grandes filles de quinze ans, et si ma figure est plus jeune que mon âge, ma taille a bien dix-huit ans. Et mes cheveux aussi valent d'être montrés, puisqu'ils me font une toison remuante de boucles dont la couleur change selon le temps entre le châtain obscur et l'or foncé, et qui contraste avec mes yeux brun café, pas vilainement ; tout bouclés qu'ils sont, je n'ai jamais porté de nattes ni de chignon, les chignons me donnent la migraine et les nattes n'encadrent pas assez ma figure ; quand nous jouons aux barres, je ramasse le tas de mes cheveux qui feraient de moi une proie trop facile et je les noue en queue de cheval. Et puis, enfin, est-ce que ce n'est pas plus joli comme cela ?²²⁶

Philippe la regardait marcher, comparant l'une à l'autre Vinca de cette année et Vinca des dernières vacances. A-t-elle fini de grandir ? Il est temps qu'elle s'arrête. Elle n'a pas plus de chair que l'autre année. Ses cheveux courts s'éparpillent en paille raide et bien dorée, qu'elle laisse pousser depuis quatre mois, mais qu'on ne peut ni tresser, ni rouler. Elle a les joues et les mains noires de hâle, le cou blanc comme lait sous ses cheveux, le sourire contraint, le rire éclatant, et si elle ferme étroitement, sur une gorge absente, blousons et chandails, elle tresse jupe et culotte pour descendre à l'eau, aussi haut qu'elle peut, avec une sérénité de petit garçon...²²⁷

Alors que Claudine est présentée (ou plutôt se présente) comme une jeune fille déjà formée, et très consciente de ses atouts de séduction, Vinca est perçue (cette fois par un regard extérieur qu'on peut aisément comprendre comme étant celui de Phil), comme une petite fille engoncée dans un corps qui peine à devenir totalement féminin. Les deux jeunes filles présentent pourtant de nombreuses similitudes, à commencer par leur vivacité et leur caractère farouche et parfois enfantin. Pourtant, là où Claudine joue de l'ambiguïté de l'adolescence en la transformant en période propice à une séduction davantage fantasmée que vécue, Vinca semble la percevoir comme le témoignage de la difficulté du passage à l'âge adulte, en étant dans l'impossibilité de mettre en avant des atouts féminins qui peinent à se manifester. Ainsi, là où Claudine vante la beauté et la profusion de sa « toison remuante », les cheveux de Vinca sont décrits comme une « paille raide », « qu'on ne peut ni tresser, ni rouler ». La difficulté à les attacher, présentée chez Claudine comme une conséquence de leur profusion et une coquetterie supplémentaire de la narratrice, qui ne supporte que la queue de cheval, semble perçue chez Vinca comme une barrière l'empêchant d'accéder au statut de femme en tant qu'objet de désir. L'héroïne du *Blé en herbe* pourrait alors, de ce point de vue, être perçue

226 CE., Pl.I, p.23

227 BH., Pl.II, p.1186

comme une version dégradée de Claudine, dans la mesure où, si elle présente des caractéristiques adolescentes proches du personnage originel, elle ne parvient pas, à l'instar de son aînée, à les mettre en valeur de manière à devenir véritablement, comme Claudine, un type féminin. Néanmoins, l'absence de coquetterie et la sincérité permanente de Vinca suggèrent rapidement que, derrière cette apparente entreprise de démythification d'un type littéraire haut en couleur se cache la volonté de créer un modèle plus pur, qui mettrait en lumière les troubles et les fêlures qui caractérisent l'adolescence. On pourrait alors considérer dans un premier temps que Colette, dans ses récits de fiction, détourne la figure adolescente à partir de laquelle s'est bâtie son œuvre pour en montrer les failles, mettant en exergue la difficulté du passage de l'enfance à l'âge adulte, difficulté contournée à l'époque des *Claudine*, de manière à faire correspondre le personnage à une esthétique typique de la Belle Époque de la jeune fille espiègle et informée, qui fait à dessein de son statut de femme-enfant un atout de séduction. En remettant en cause à travers Vinca la belle assurance de Claudine, Colette exposerait alors toute la difficulté, mais aussi la vanité artistique, qu'il y aurait pour un auteur à créer un type littéraire, figé dans des attentes et sclérosant toute possibilité d'évolution mais aussi de retour réflexif sur la période charnière qu'est l'adolescence. Si nous avons suggéré que Vinca pouvait être perçue comme une version dégradée de Claudine, dans la mesure où elle échoue à mettre en valeur ses atouts féminins, il apparaît donc cependant que c'est cet échec qui permet à l'écrivain de construire un nouveau projet artistique beaucoup plus complexe, fondé sur l'adolescence, dans lequel c'est la difficulté à devenir femme, l'impossibilité de se reconnaître dans l'âge d'enfant comme dans l'âge d'adulte, qui fondent l'écriture. L'absence de conformité à un modèle établi et une certaine aptitude à échapper en partie à la compréhension du lecteur deviennent les conditions de création d'un personnage romanesque central. De fait, la complexité du personnage de Vinca réside dans l'oscillation entre gaucherie enfantine et éclairs de beauté féminine qui la rendent indéfinissable à la fois en tant qu'enfant, adulte, mais aussi en tant qu'adolescente, puisque, si elle traverse cette période, elle semble en ignorer l'existence et la portée, contrairement à Claudine, qui joue de l'ambiguïté de cet entre-deux pour séduire, même si cette séduction s'avère par endroits mal assumée. L'héroïne du *Blé en herbe* apparaît donc comme un être hybride lui-même impuissant face à cette hybridité, pétri de contradiction, et relativement opaque au lecteur, dans la mesure où elle devient opaque à elle-même et à son entourage. Cette mise à distance du lecteur par le personnage est reproduite, voire initiée par le point de vue adopté dans le texte. Comme c'est le cas dans *Gigi*, Colette rompt avec la narration à la première personne utilisée dans les *Claudine* pour adopter un point de vue plus externe, qui suggère les prises de

position de la jeune fille plus qu'il ne les donne à voir dans leur vérité. L'utilisation de la troisième personne n'exclut pas cependant la focalisation interne, qui concerne pourtant davantage Phil, le protagoniste masculin, que Vinca. Par ce procédé, l'auteur met en apparence à distance le personnage féminin pour faire du jeune homme le centre du récit, mais c'est paradoxalement par cette mise en retrait que la jeune fille apparaît, à Phil comme au lecteur, plus intrigante et éclatante :

Il s'aperçut alors que Vinca glissait de son épaule. D'un mouvement doux, insensible, volontaire, elle glissait, les yeux fermés sur la pente du plateau de rochers, si étroit que les pieds de Vinca ballaient déjà dans le vide... Il comprit et ne trembla pas. Il pesa l'opportunité de ce que tentait son amie, et resserra son bras autour des reins de Vinca, pour ne point se délier d'elle. Il éprouva, en la serrant contre lui, la réalité bien vivante, élastique, la vigoureuse perfection de ce corps de jeune fille prêt à lui obéir dans la vie, à l'entraîner dans la mort...

« Mourir ? A quoi bon ?... Pas encore. Faut-il partir dans l'autre monde sans avoir véritablement possédé tout cela, qui naquit pour moi ? »

Sur ce roc incliné, il rêva de possession comme en peut rêver un adolescent timide, mais aussi comme un homme exigeant, un héritier âprement résolu à jouir des biens que lui destinent le temps et les lois humaines.

[...]

Il hissa, resserrant ses bras en ceinture, le gracieux corps qui se faisait lourd, et éveilla son amie d'un appel bref :

« Vinca ! Allons ! »

Elle le contempla debout, au-dessus d'elle, le vit résolu, impatient, et comprit que l'heure de mourir était passée. Elle retrouva, avec un ravissement indigné, le rayon du couchant dans les yeux noirs de Philippe, ses cheveux désordonnés, sa bouche et l'ombre, en forme d'ailes, que lui dessinait sur sa lèvre un duvet viril, et elle cria :

« Tu ne m'aimes pas assez, Phil, tu ne m'aimes pas assez ! »²²⁸

Dans ce moment charnière du récit, les deux conceptions, masculine et féminine, de la relation amoureuse s'affrontent. Si la grandeur d'âme romanesque semble être du côté de la jeune fille, prête à entraîner son jeune amoureux dans la mort pour sceller à jamais leur union, la victoire finale revient à Phil, dont l'outrecuidance et la veulerie le font paraître nettement inférieur à Vinca, tout en lui assurant la domination dans le couple, puisque ce sont ces traits de caractère qui lui permettent, à la différence de sa jeune amie, de se confronter au réel et de l'appriivoiser. L'attitude de Vinca, à la fois heureuse de retrouver l'adolescent et déçue par son

228 *BH.*, Pl.II, p.1202-1203

manque de courage, une fois le moment du suicide passé, ainsi que son reproche final, « Tu ne m'aimes pas assez, Phil », mettent en relief toute l'ambiguïté du personnage féminin et la difficulté pour elle de s'élever pour devenir une héroïne romanesque à part entière, partagée entre son mépris pour une forme de lâcheté masculine, et entravée par une obéissance instinctive aux désirs de ce dernier, qui l'empêche de connaître un destin exceptionnel et tragique. L'œuvre de Colette est ici à la croisée des chemins, puisqu'elle reprend les motifs romanesques connus du passage de l'enfance à l'adolescence, mais aussi la manière dont l'homme parvient à perdre la femme en lui imposant des valeurs contraires à l'idée que celle-ci se fait le plus souvent de l'amour ou de la moralité. Pourtant, si les héroïnes de romans des XVIIIe et XIXe siècles connaissent la plupart du temps, sous l'influence de leur amant, un destin tragique (on pense par exemple à Mme de Tourvel), les personnages féminins, en particulier les plus jeunes, tendent chez Colette à s'étioler jusqu'à en devenir relativement insignifiants. On pourrait supposer qu'il s'agit, pour l'auteur, de mettre à distance à la fois l'origine de sa vocation d'écrivain, puisqu'elle aurait, soumise à son époux, accepté malgré elle de pervertir son talent dans les « Ateliers Willy », mais aussi de remettre en cause la prépondérance des héroïnes jeunes dans le roman en général. Colette, pétrie des influences passées et de sa propre expérience, renouvellerait donc, dans ses écrits romanesques, la notion d'héroïsme féminin, en faisant des jeunes filles des personnages insignifiants (c'est le cas de l'épouse de Chéri), ou en les présentant comme des êtres forts en devenir, la toute-puissance ne pouvant être acquise que par l'expérience et la maturité.

A travers la remise en cause du personnage de la jeune fille dans les écrits romanesques de Colette germe donc un autre modèle féminin, celui de la femme mûre, qui entre en concurrence avec la première pour faire preuve de sa supériorité mais aussi montrer que c'est avec le temps que celle-ci se construit. En témoignent les personnages de Léa et de Camille Dalleray, comparables par leur âge et leur comportement amoureux, et toutes deux comparées à des jeunes filles par leur amant. Léa, dans un premier temps, construit avec Chéri une relation avant tout fondée sur un attachement réciproque dans lequel l'âge joue un rôle fondamental. Le vieillissement de Léa participe de la force d'attraction qui pousse Chéri vers elle, mais explique également la séparation finale et le retranchement de l'héroïne dans la solitude :

Elle rit tristement et frissonna.

« Ah ! Je suis aussi finie que cette vieille... Vite, vite, petit, va chercher ta jeunesse, elle n'est qu'écornée par les dames mûres, il t'en reste, il lui en reste à cette enfant qui t'attend. Tu y as goûté, à la jeunesse ! Elle ne

contente pas, mais on y retourne... Eh, ce n'est pas de cette nuit que tu as commencé à comparer... Et qu'est-ce que je fais là, moi, à donner des conseils et à montrer ma grandeur d'âme ? Qu'est-ce que je sais de vous deux. Elle t'aime : c'est son tour de trembler, elle souffrira comme une amoureuse et non pas comme une maman dévoyée. Tu lui parleras en maître, mais pas en gigolo capricieux... Va, va vite... »²²⁹

Léa dicte ici des vérités générales présentées comme une forme de fatalité, et oppose le comportement de l'homme face à la jeune femme qui deviendra son épouse et celui diamétralement opposé qu'il adopte face à une maîtresse plus âgée. En soulignant que la jeunesse « ne contente pas » mais « qu'on y retourne », l'héroïne met en relief la prévalence de la reconnaissance sociale qui permet au personnage masculin de se poser en maître, face à la pulsion qui le guide vers une femme qui, par son expérience, intrigue et exerce un pouvoir de séduction bien supérieur à celui d'une jeune fille. Léa, encore soumise au sentiment amoureux, déplore cette situation qu'elle perçoit pourtant comme inéluctable, la défaite sur le plan social étant bien plus destructrice que la victoire sur le plan sentimental et sexuel n'est apaisante. Colette, à travers *Chéri*, prolonge donc une remise en question déjà esquissée dans *La Retraite sentimentale*, puisque le personnage féminin, dès qu'il évolue, doit apprendre à exister autrement que comme l'amoureuse qui vit par et pour le joug masculin. Le cycle des *Claudine* s'achève par la mort de Renaud et la retraite définitive de l'héroïne, Léa se retire du monde et se considère comme une vieille dame une fois actée sa rupture avec Chéri. Une première évolution du personnage féminin est ici remarquable puisque, si Claudine semble figée dans une éternelle jeunesse et transforme sa prise de distance avec le monde en retour au pays natal, Léa assimile la séparation et l'émancipation du jeune homme à une mort sociale qui la condamne à la disparition. Deux apories du personnage féminin sont alors pointées par Colette, sans pour autant être encore résolues, puisque il s'agit dans un premier temps de clore la vie de couple par un retour à l'enfance, donc de signifier le figement de l'héroïne dans le type qu'elle incarnait à l'origine, et dans un second temps de présenter l'évolution rendue nécessaire par l'âge comme mortifère et signant la défaite de la femme mûre au profit des attraits de la jeunesse. En ce sens, *Le Blé en herbe* occupe une place centrale dans l'œuvre de l'auteur, puisqu'elle y fait émerger l'esquisse d'un personnage féminin qui parvient à gagner en force avec l'âge, et à faire de la maturité la condition de l'accomplissement de soi. Camille Dalleray est en effet présentée comme une amazone en quête de conquêtes amoureuses, pour qui le vieillissement n'est pas encore un obstacle, dans la mesure où l'attachement affectif n'est pas recherché. Elle parvient à asseoir sa supériorité en utilisant son expérience pour séduire

229 C., Pl.II, p.827

Phil et l'attirer à elle presque malgré lui, jouant à la fois du mystère que constitue pour l'adolescent la femme mûre, et du pouvoir de domination que lui confèrent ses attitudes parfois viriles. La scène de la première rencontre joue ainsi de ce trouble et de la confusion des identités sexuelles, puisque l'auteur y écrit : « elle raillait d'une manière virile, condescendante, qui avait le même accent que son regard tranquille, et Philippe se sentit tout à coup fatigué, penchant et faible, paralysé par une de ces crises de féminité qui saisissent un adolescent devant une femme »²³⁰. Le jeu de séduction entre le jeune homme et la femme expérimentée implique une inversion des valeurs traditionnelles, puisque cette fois-ci c'est Phil qui subit la raillerie « condescendante » dont lui-même use envers Vinca, songeant que c'est celle-ci qui lui permettra d'asseoir sa domination et d'obtenir une victoire amoureuse. C'est paradoxalement la vue d'une femme qui le soumet à une « crise de féminité », sous-entendant que l'adolescent, avant d'avoir été initié à l'amour, connaît les mêmes égarements que la jeune fille qu'il souhaite séduire, à qui il reproche précisément la faiblesse qui le frappe face à Camille Dalleray. Confronté à un personnage féminin qui a lui-même déjà tiré les leçons de sa propre expérience amoureuse, et s'est érigé en personnage dur et dominateur, qu'il appelle « ma maîtresse et mon maître », Phil, s'il a franchi l'étape de l'initiation physique, échoue à passer la barrière de l'évolution psychologique qui devrait résulter de son aventure avec la Dame en blanc. Cette dernière, dans l'espace du récit, permet donc à Colette de mettre en place une supériorité manifeste de la femme sur l'homme, malgré la domination de ce dernier dans le fonctionnement de la société, faisant ainsi écho à la supériorité artistique sur Willy construite par l'auteur au fil des années vécues sous le joug conjugal. Pourtant, si le personnage féminin doit nécessairement passer par la soumission à l'homme pour se constituer en tant que figure dominante, la solitude apparaît comme fondamentale pour valider ce statut. Ainsi, Camille Dalleray, qui disparaît de la vie de Phil aussi brusquement qu'elle y est entrée, choisit elle-même le moment où l'aventure doit prendre fin, et il est remarquable que c'est dans les moments où elle est seule que Vinca prend conscience de la veulerie de son jeune amoureux qu'elle ne parvient pas encore à affronter dans les face à face, en raison de son jeune âge et de son inexpérience.

Colette utilise et remet en question en même temps une certaine tradition romanesque qui concevrait l'héroïne avant tout comme une amoureuse. Les personnages de femmes mûres (Léa, Camille Dalleray, mais aussi Julie de Carneilhan) mettent en relief la nécessité d'une évolution pour permettre au féminin de résister dans le temps. Cette mise en cause du personnage féminin semble faire écho à son propre parcours, puisque c'est, comme nous

230 *BH.*, Pl.II, p.1197

l'avons déjà évoqué, en adoptant une posture ambiguë vis-à-vis des écrits de jeunesse, entre rupture et continuité, que Colette forge une démarche artistique singulière, qui lui permet non seulement d'exister littérairement après Willy, mais aussi de construire une figure d'écrivain à la fois concurrente et dans le prolongement de celle de Claudine, puisque tout en actant l'impossibilité de composer avec un type figé dans une éternelle jeunesse, elle le réinvestit néanmoins pour mettre en lumière la manière dont les expériences passées forgent l'auteur reconnu qu'elle est devenue. Si la remise en cause et le cheminement du personnage féminin sont primordiaux pour expliquer la constitution du mythe de Colette, ceux-ci ne peuvent se concevoir qu'en regard avec le parcours du personnage masculin, utilisé dans l'espace du récit pour mettre en lumière les différents aspects de la femme que nous avons évoqués plus haut. Comme c'est le cas pour ses héroïnes, l'écrivain, quand elle crée des figures d'amoureux, reprend un certain nombre d'éléments issus de la veine du roman réaliste du XIXe siècle. En témoigne la féminité de certains personnages masculins, qui n'est pas sans rappeler les portraits de héros stendhaliens ou balzaciens. Phil, lorsqu'il rencontre la Dame en blanc, fait ainsi écho à Julien Sorel lorsqu'il rencontre Mme de Rênal au début du *Rouge et le noir* :

La voix qui l'éveilla était jeune, autoritaire. Phil se tourna, sans se lever, vers une dame tout de blanc vêtue qui enfonçait, à dix pas de lui, ses hauts talons blancs et sa canne dans le chemin du goémon.

« Dis-moi donc, petit, je ne peux pas mener mon auto plus loin dans ce chemin-là, n'est-ce pas. »

Par politesse, Philippe se leva, s'approcha, et ne rougit que quand il fut debout, en sentant sur son torse nu le vent rafraîchi et le regard de la dame en blanc, qui sourit et changea de ton.

« Pardon, Monsieur... je suis sûre que mon chauffeur s'est trompé. J'ai eu beau l'avertir... Cette route finit en sentier et ne va que vers la mer, n'est-ce pas ?

- Oui, Madame. C'est le chemin du goémon.

- Du Goémon ? Et à quelle distance se trouve le Goémon ? »

Phil n'eut pas le temps de retenir un éclat de rire que la dame blanche imita complaisamment :

« J'ai dit quelque chose de drôle ? Prenez garde, je vais vous tutoyer : vous paraissez douze ans, quand vous riez. »

Mais elle le regardait dans les yeux, comme un homme.²³¹

Avec la vivacité et la grâce qui lui étaient naturelles quand elle était loin du regard des hommes, Mme de Rênal sortait par la porte-

231 *Ibid.*, Pl.II, p.1196-1197

fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. Il était en chemise bien blanche, et avait sous le bras une veste fort propre en ratine violette.

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. [...] Julien, tourné vers la porte, ne la voyait pas s'avancer. Il tressaillit quand une voix douce dit tout près de son oreille :

- Que voulez-vous ici, mon enfant ?

Julien se tourna vivement, et, frappé du regard si rempli de grâce de Mme de Rênal, il oublia une partie de sa timidité. Bientôt, étonné de sa beauté, il oublia tout, même ce qu'il venait faire.²³²

On note une certaine proximité dans la manière dont est traité le personnage masculin chez Stendhal comme chez Colette, puisque, en raison de sa jeunesse et de son inexpérience, il s'en dégage dans les deux cas une forme de délicatesse féminine qui n'est pas sans séduire les deux femmes, plus âgées, qui se trouvent de fait en position dominante. Phil comme Julien, troublés par la dame à laquelle ils sont confrontés, perdent leur assurance et une partie de la virilité qu'ils pensent avoir déjà conquise pour être relégués au statut d'enfant. Colette comme Stendhal considèrent non sans ironie le protagoniste masculin, en mettant en scène un important décalage entre son outrecuidance et l'importance qu'il s'accorde lui-même et sa gaucherie bien réelle. Dans les deux cas, c'est pourtant la haute opinion qu'ils ont d'eux-même qui leur permet de triompher effectivement dans la société, puisqu'ils apprennent progressivement à faire de leur faiblesse et de leur féminité un atout de séduction. Pourtant, si Colette reprend de Stendhal le motif du jeune garçon maladroit au sortir de l'enfance, elle n'en fait pas, comme le premier, un héros de premier plan, puisque celui-ci est toujours dominé par le féminin. Si, dans *Le Rouge et le noir*, le destin de Julien est intimement lié aux sentiments amoureux qui l'unissent d'abord à Mme de Rênal, puis à Mathilde, il n'en demeure pas moins, malgré une sottise parfois mise en exergue par l'auteur, le personnage dominant, qui amène les deux femmes qui croisent son chemin à se compromettre pour lui, malgré leur différence d'âge et de milieu social. Lors de la première rencontre avec Mme de Rênal, on note le caractère également ingénu de celle-ci, qui associe immédiatement le précepteur aux romans dont elle a été nourrie, et tente de recréer un idéal romanesque à partir de cette rencontre. L'auteur du *Blé en herbe*, si elle tisse l'intrigue à partir de ce motif de l'homme-enfant qui apprend de ses expériences amoureuses, ne lui permet pas pour autant de devenir le

232 Stendhal, *Le Rouge et le noir*, GF Flammarion, 2013, p.70

protagoniste du récit, puisqu'il sert avant tout de faire-valoir à la montée en puissance d'un personnage féminin désormais fort, dominateur et presque guerrier. Lors de la première entrevue entre Phil et Camille Dalleray, cette dernière, contrairement à Mme de Rênal, ne considère pas la jeunesse et la féminité du jeune homme comme évocatrice de rêveries romanesques, mais elle y voit dans un premier temps une enfance totalement asexuée qu'elle semble mépriser en appelant Phil « petit », puis la potentialité d'une relation physique lorsqu'elle aperçoit son torse nu, premier signe de virilité apparaissant chez l'adolescent. Alors que Mme de Rênal, candide, ne perçoit pas le pouvoir d'attraction qu'exerce Julien sur elle et se comporte davantage en mère qu'en femme séduite, c'est non sans rouerie que la Dame en blanc met en place une stratégie de séduction consistant à flatter Phil en l'appelant « Monsieur », tout en accentuant son trouble par la raillerie et l'ironie, à laquelle il se soumet, n'en percevant pas encore la portée. Si Mme de Rênal permet à Julien, à la fin du *Rouge et le noir*, de s'élever en préférant la pureté de celle-ci à la vanité et à l'héroïsme creux de Mathilde (pourtant plus proche des héroïnes colettiennes par ses éclairs de virilité et par son assurance), Camille Dalleray au contraire révèle la vacuité du personnage masculin, désormais vecteur du désir féminin, « saisi en tant que chair »²³³.

En reprenant puis en mettant à distance la tradition qui ferait de l'homme le protagoniste, certes imparfait du roman, et de la femme une héroïne candide et nourrie de lectures propres à déformer son rapport au réel, pour transformer le personnage féminin en protagoniste dominatrice sous l'apparence de la soumission, et l'homme en objet propre à susciter ou non le désir malgré sa prédominance dans l'espace social, Colette met donc en jeu toutes les contradictions qui ont jalonné son œuvre et son parcours artistique depuis l'origine de sa vocation, initiée par Willy, la construction du personnage romanesque faisant alors écho à sa propre construction en tant qu'auteur. En vidant de leur substance les protagonistes masculins, l'écrivain bâtit des héroïnes capables d'exister par et pour elles-mêmes, n'envisageant l'Autre que comme une manière de projeter dans le monde l'image qu'elles souhaitent renvoyer. Cela est déjà esquissé dans *La Retraite sentimentale*, puisque Colette utilise la mort de Renaud à la fois pour clore le cycle, se détacher de l'influence de Willy mais aussi édifier son personnage en être autonome, même si cela doit mener à sa disparition. Dans *La Vagabonde*, récit sur lequel nous reviendrons plus en détail, c'est la liaison de Renée et Maxime qui permet à celle-ci d'exister en tant qu'être totalement indépendant, même si ce dernier n'est semble-t-il jamais considéré par l'héroïne comme un être à part entière, doté de

233 Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Klincksieck, Publications de l'Université de Paris X Nanterre, Lettres et sciences humaines, série A : Thèses et travaux n°17, 1972, p.53

réflexion et de sentiments. Si on conçoit non seulement les récits dits autobiographiques, mais aussi les écrits romanesques de Colette comme des tentatives pour se réapproprier en partie sa vocation d'auteur, il est alors remarquable qu'en inversant totalement le rapport de force traditionnel entre masculin et féminin dans le roman, tout en feignant dans un premier temps de le conserver, elle refuse partiellement à l'homme sa qualité d'être pensant pour en faire le vecteur de construction d'une identité féminine complexe.

c- La mise en question de l'identité

L'auteur remet alors en cause par l'inversion des rapports entre homme et femme, mais aussi par le brouillage d'identités sexuelles bien définies, une définition rigide du genre sexué qui impliquerait une classification normée du genre littéraire. Construire, à travers la littérature, une identité féminine n'équivaudrait pas à élaborer une écriture au féminin, mais à forger un personnage, puis une figure d'écrivain, pluri-sexué car nourri de toutes les influences extérieures qu'il intègre et dont il fait une force. La construction d'une esthétique colettienne du rapport entre homme et femme passe donc avant tout par une remise en cause de l'existence d'une identité strictement féminine ou au contraire strictement masculine, qui limiterait le personnage dans son rayonnement. C'est probablement ce point crucial qui a permis au personnage de Claudine de s'ériger en mythe, contrairement à Annie ou à Minne, davantage tombées dans l'oubli. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, Claudine, dès ses aventures à l'école communale de Montigny, se distingue non seulement de ses camarades, mais aussi des enseignantes, par la manière dont elle parvient à mêler harmonieusement un art déjà consommé de la séduction, et une force masculine qui la rend atypique. Cela lui permet de mettre en exergue sa supériorité vis-à-vis de personnages figés dans une identité exclusivement féminine (Aimée séduit, mais se trouve vite reléguée au rang de femme-objet, Luce, revue à Paris, se trouve victime d'une forme viciée de la séduction, puisqu'elle se prostitue), ou trop marqués par la masculinité qui transparaît dans leurs attitudes (la grande Anaïs, si elle fait des efforts pour être remarquée, ne parvient pas à ses fins, Mlle Sergent, caricaturale, n'apparaît jamais comme objet de désir, mais comme un être exclusivement dominateur, comme le montre le couple ambigu qu'elle forme avec Aimée). La construction du personnage féminin chez Colette est donc fondée sur la manière dont l'héroïne reprend à son compte les caractéristiques de l'homme, non pour le remplacer, mais pour les mêler aux siennes propres de manière à se constituer en modèle littéraire capable d'intégrer toutes les influences extérieures pour en faire le vecteur d'expression de sa propre intériorité. Un tel

processus semble déjà en partie mis en œuvre dans les *Claudine*, particulièrement dans *Claudine en ménage*. Comme nous l'avons déjà souligné, on note au fil du récit la difficulté pour la jeune femme à se conformer à ce qu'elle perçoit comme les critères d'accomplissement du couple. Cherchant à se soumettre à Renaud, en dépit de son propre caractère qui la pousse à l'indépendance mais aussi de l'absence de fermeté de son époux, elle paraît, sans l'admettre, se rendre compte peu à peu de la vanité qu'il y a à tenter de suivre un modèle traditionnel dans lequel les rôles seraient clairement répartis. Pourtant, à la différence d'Annie, Claudine met un terme à sa fuite, et admet la nécessité sociale d'accepter l'infidélité de son époux, tout en se montrant résolument transformée par l'aventure et désormais prête à assumer la direction morale et spirituelle du couple, qu'elle attendait jusque là de son mari. En témoigne le retour sur soi, puis la lettre du pardon qui clôturent *Claudine en ménage* :

Qu'ai-je fait de bon, pour lui et pour moi, en dix-huit mois ? Je me suis réjouie de son amour, attristée de sa légèreté, choquée de ses façons de penser et d'agir – tout cela sans rien dire, en fuyant les explications, et j'en ai voulu plus d'une fois à Renaud de mon propre silence...

[...]

Tout est à recommencer. Tout est, Dieu merci, recommençable. « Mon cher grand, lui dirai-je, je vous ordonne de me dominer !... » Je lui dirai encore... tant d'autres choses...

[...]

Cher Renaud, je suis embarrassée pour vous écrire, parce que c'est la première fois.

[...]

Ne craignez pas, cher Renaud, d'attrister votre Claudine en la grondant. Il me plaît de dépendre de vous, et de craindre un peu un ami que j'aime tant. Je veux encore vous dire ceci : c'est que je ne retournerai pas à Paris. Vous m'avez confié au pays que j'aime, venez donc m'y retrouver, m'y garder, m'y aimer. [...] Il y a dans ce Fresnois assez de beauté, assez de tristesse, pour que vous n'y craigniez pas l'ennui, si je reste auprès de vous. Car j'y suis plus belle, plus tendre, plus honnête.²³⁴

Ici, Claudine se rend en apparence responsable de la mésaventure connue avec Rézi, qui a mis en danger le couple qu'elle forme avec Renaud. Pourtant, malgré les apparences, loin de finir son récit par la réintégration pure et simple du foyer par l'héroïne et par la reconnaissance quasiment univoque des torts de celle-ci, Colette met en lumière la part d'artifice indissociable de la réconciliation. En écrivant une scène d'introspection lors de laquelle Claudine établit sa part de responsabilité dans la trahison de son époux, l'auteur remet en question une part de

234 *CM.*, Pl.I, p.523-525

l'identité du personnage, son assurance et la manière dont elle résiste à son environnement parisien auquel elle confronte son franc-parler et ses certitudes. Dans un premier temps, en se reprochant « [son] propre silence » au sujet des agissements de Renaud, l'héroïne semble s'attribuer la faute, un silence coupable étant alors responsable des errements de Renaud. Pourtant, si le roman semble s'achever sur une réconciliation lors de laquelle l'épouse accepte de se soumettre, ancrant le couple dans un schéma traditionnel dans lequel les valeurs masculines prédominent, l'ensemble paraît pourtant en partie factice, et révélateur d'une ébauche de remise en question non seulement de cette tradition, mais aussi du canevas romanesque tel qu'il pouvait être conçu et préconisé par Willy. En effet, si Claudine semble se rendre responsable de la trahison de son mari, il est possible de lire entre les lignes une série de reproches sous-entendus, qui éclatent d'autant plus qu'ils ne sont pas explicitement énoncés. Ainsi, lorsque l'héroïne se dit successivement « réjouie », « attristée » puis « choquée », elle pointe la lente dégradation de la relation qui l'unit à Renaud, tout en insistant sur sa propre absence de réaction et de prise de parole. De ce point de vue, le mariage des deux protagonistes annonce la description que fait Colette de sa propre union dans *Mes Apprentissages*, où elle dénonce la futilité de Willy, tout en feignant de s'attribuer une part de responsabilité dans la faillite de leur couple, par le silence, dû à la jeunesse et à l'inexpérience, qui aurait été le sien face aux tromperies de son époux. Il s'agirait alors de mettre en avant la manière dont le lien amoureux, s'il est indispensable, remet en question l'individu en ce qu'il annihile une part essentielle de celui-ci : le franc-parler de Claudine, et ce que Colette présente dans *Mes Apprentissages* comme une forme de naturel et de naïveté hérités de l'éducation dispensée par Sido. Le silence inhabituel du personnage apparaîtrait alors comme l'expression du malaise et du paradoxe de la relation amoureuse, puisqu'il s'agirait pour la femme de renoncer en partie à ce qui la constitue en tant qu'être singulier pour incarner l'image d'une féminité fantasmée par le protagoniste masculin. Lorsque l'héroïne emploie la formule oxymorique « je vous ordonne de me dominer », elle met en exergue les nombreuses contradictions auxquelles fait face l'épouse, puisqu'en se mettant de son plein gré dans une posture de faiblesse vis-à-vis de son mari, elle consent à une soumission sans laquelle la relation serait vouée à l'échec, et montre par cette lucidité toute sa supériorité.

Cette posture, que nous avons déjà évoquée concernant *Gigi*, est au cœur de *Duo*, récit qui met en lumière, par l'adultère d'Alice, la complexité des liens qui l'unissent à son époux Michel, et la manière dont l'identité de chaque protagoniste peut être remise en question dès que la tromperie, sans incidence tant qu'elle est tue, éclate au grand jour. Le titre du roman sous-entend dans un premier temps que le tissu des relations humaines, en particulier des

relations amoureuses, est comparable à une mise en scène théâtrale, le nom « duo » évoquant la capacité à produire à deux un spectacle harmonieux, en réduisant les discordances entre les protagonistes mais aussi en valorisant l'alchimie qui les unit, d'autant plus que le couple présenté par Colette appartient à l'univers du spectacle. L'artifice joue ainsi dans l'intrigue un rôle fondamental, puisqu'il s'agit pour Michel, suite à la révélation de l'adultère, de sauver les apparences face à la domestique Maria, et pour Alice de déceler chez son mari les traces d'une grandeur d'âme et d'une hauteur de vue qu'elle peine à trouver chez l'homme en général. L'irruption de la vérité permet alors de révéler à quel point la vie du couple, jusque dans son intimité, repose sur la série de stratégies et de faux-semblants que chacun aura su mettre en place pour s'attacher l'autre. La révélation d'un adultère de l'ordre de la pulsion sème alors d'autant plus le trouble qu'il met en lumière l'impossibilité de connaître l'autre, qui ne donne à voir que ce qui est susceptible de convenir à son conjoint, mais aussi la difficulté pour chacun de prévoir ses propres réactions, écartelées entre le respect des convenances et l'impératif de l'instinct. Alice, dont le point de vue est le plus souvent adopté, semble être la première à pressentir le poids du masque dans la relation du couple, puisque lors de la découverte de Michel elle déplore la manière dont il réprime toute colère, soucieux de l'image qu'il renvoie aux domestiques, particulièrement à Maria, figure concurrente de l'héroïne, qui s'en méfie d'autant plus qu'elle porte la capacité présentée comme féminine de déceler la vérité des êtres sous le vernis des apparences.

[...] et quand Maria conta la mort d'un vieux chien de berger qu'il avait vu deux fois, [Michel] soupira théâtralement : « Mon pauvre vieux bonhomme !... » Entre-temps il versait à sa femme le cidre mousseux, lui passait le pain, s'exclamait : « Oh, pardon », sur le ton de la comédie mondaine.

« Il en met trop », pensait Alice scandalisée. « Tout ça pour cette Maria ! Il va lui donner l'éveil. D'ailleurs, c'est déjà fait. Elle flaire tout. »

Comme si elle lisait, les yeux de Maria allaient de Michel bavard à Alice muette, qui mangeait avidement et économisait ses forces. Un petit mouchoir froissé, humide, posé à côté de l'assiette d'Alice, appelait le regard de Maria comme une pièce d'or.²³⁵

Lors de la scène du repas, la vérité des êtres éclate dans le duo devenu trio. Alors que l'artifice et le souci de garder intactes les apparences caractérise l'attitude de Michel, celle d'Alice se distingue par une intuition féminine qui décèle rapidement l'impossibilité de tromper Maria, et préfère donc le naturel à un enjouement peu crédible et ridicule. Au centre du duo, devenu duel, la domestique, d'abord définie par son instinct presque animal (« elle flaire tout »),

235 *D.*, Pl.III, p.909

démontre à quel point son sens aigu de l'observation, dénué de toute pratique des mondanités, lui tient lieu et place d'éducation, puisqu'elle parvient, au-delà des paroles galvaudées, à déchiffrer ses maîtres grâce à leurs actes, ce qui provoque le malaise de l'épouse. Néanmoins, même si celle-ci est gênée par l'attitude de la servante, qu'elle juge intrusive sans pour autant être en mesure de lui reprocher quoi que ce soit, la jeune femme dirige son mépris et son agacement vers son mari, dont elle souligne l'aveuglement et la vanité. Il serait alors inutile de tenter de cacher ce qui de toute manière transparait dans les actes, la discordance du ton adopté validant la suspicion de la spectatrice. Pourtant, si Alice s'irrite des excès de Michel face à Maria, qu'elle juge vains, elle souhaiterait voir son mari exprimer avec emportement ce qu'elle estime devoir exister au plus profond de son âme, la colère et la jalousie, et perd totalement ses repères face à la souffrance passive de l'homme, qui trahit un schéma perçu par le personnage féminin comme inéluctable. L'héroïne, elle-même prisonnière de sa propre projection intérieure des événements présents et à venir, paraît singulièrement froide et calculatrice lors de leurs confrontations, comme si, étouffée par la dimension factice du lien qui unit l'homme à la femme, elle peinait à ressentir des sentiments qui ne soient pas dictés par un code de conduite amoureux, qu'elle devrait suivre pour pallier la défaillance de l'homme. Ce dernier induit donc la difficulté à se définir en tant que femme, puisqu'il est porteur de défauts présentés comme essentiellement féminins, et contraint l'épouse à exacerber sa masculinité pour maintenir une forme de hauteur et de dignité dans l'échange. En faisant voler en éclat de la sorte les stéréotypes de genre, Colette montre à quel point l'identité est instable et ne peut se définir par la seule appartenance à l'un des deux sexes.

Cette remise en cause d'une connaissance de soi exclusivement liée au genre trouve un enracinement profond dans l'œuvre de jeunesse de la romancière puisque les *Claudine* sont à l'origine le fruit de l'intrusion d'une pensée masculine, celle de Willy, dans la psyché d'un personnage féminin. Le rapport au monde est ainsi équilibré et harmonieux dès que l'univers dans lequel évoluent les personnages est exclusivement féminin, et la discordance se produit lors de l'irruption du sexe opposé, qui amène la protagoniste à s'interroger sur les lois implicites qui régissent les échanges entre les êtres. Les situations qui vont en ce sens foisonnent chez l'auteur. Dès l'origine, c'est l'intervention de Dutertre qui perturbe le fonctionnement de la communauté scolaire dans *Claudine à l'école*. C'est le père de Claudine, jusqu'à la fin du roman quasiment absent qui vient bouleverser l'équilibre de sa fille en l'emmenant à Paris. Enfin l'apparition du personnage de Renaud est décisive, puisque c'est lui qui permet à la jeune fille d'accéder à l'âge adulte. De la même manière, *Le Toutounier*, présenté comme la suite de *Duo*, présente le refuge féminin comme le seul lieu permettant une

parole de vérité, même si celle-ci se pare d'une carapace qui ne trompe aucune des sœurs. Alice, après le suicide de son époux, retrouve la sérénité grâce au Toutounier, alors que toute tentative de retour dans les lieux où elle a vécu avec Michel se solde par un échec.

Mais elle aperçut, posés sur le bureau, une paire de gants d'homme, en grosse peau d'un jaune sulfureux, les gants de Michel, et elle se mit à suer légèrement, en regardant de biais ces gants jaunes dont les doigts renflés, infléchis, imitaient l'attitude d'une main connue et vivante. Elle baissa la tête, exigea d'elle-même de la docilité, de l'attention, écouta les battements de son cœur, en supputant les chances qui lui restaient de passer une nuit à peu près tranquille. [...] Depuis qu'elle avait affronté, à Cransac, un Michel à jamais couché, elle renâclait, de toute sa force, contre l'image d'un lit inaccessible au repos, au plaisir, le lit de Michel.²³⁶

Au détour d'une vision hallucinatoire qui lui rend impossible le retour à l'appartement conjugal, Alice prend pleinement conscience que la vie à deux, et par-delà la mort de l'époux, marque à jamais sa personnalité et la constitue autant que les souvenirs d'enfance. C'est peut-être à ce moment que le personnage, confusément, commence à admettre un suicide qui n'existait pour elle qu'à l'état d'intuition. Alors que jusqu'ici elle disait en vouloir à Michel pour la bêtise de l'« accident », elle se rend compte, par la façon dont le fantôme du défunt la hante, que la mémoire de son mariage se superpose à celle de sa jeunesse, et la contraint à se redéfinir et à repenser sa vie. Refusant une telle remise en question, la veuve se précipite chez ses sœurs, avec l'espoir d'y oublier le traumatisme qu'elle vient de vivre par la régression dans ce qu'elle perçoit comme un paradis originel.

Le retour au Toutounier natal permet seul aux sœurs Eudes une liberté de ton salvatrice. S'appuyant sur de nombreuses concordances entre les rêves d'Alice dans *Duo* et leur concrétisation dans *Le Toutounier*, Marie-Françoise Berthu-Courtivron estime que « le succès du retour réside donc dans l'adéquation exacte, rarement aussi extensive dans l'œuvre, du rêve et de la réalité »²³⁷. Pour autant, il semble difficile d'affirmer que la réintégration du cocon est une totale réussite, puisqu'à mesure qu'Alice souhaite y revenir, ses sœurs désirent s'en échapper. Leur personnalité reste en partie définie par leur rapport au monde extérieur, et en particulier aux hommes, qui alimente toutes leurs conversations. Ce sont les liens amoureux tissés hors de l'appartement qui déterminent partiellement la place tenue par chacune d'elles dans ce lieu. La fragilité d'Hermine est mise en évidence par l'aventure qui la lie à M. Weekend, la force de Colombe est mise en lumière par le lien qui l'unit à Carrine,

236 T., Pl.III, p.1237

237 Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Espace, demeure, écriture, la maison natale dans l'œuvre de Colette*, Librairie Nizet, Paris, 1992, p.142

tandis qu'Alice est poussée vers le cocon familial par le décès de son époux et le refus d'admettre son suicide. La solidité de la fratrie, qui puise sa source dans des souvenirs d'enfance communs, est alors mise à mal par l'irruption de la vie dans le nid familial. Un passé figé dont elles sont nostalgiques unit les sœurs, alors qu'un présent où tout n'est que mouvement les sépare, comme le montre la manière dont Hermine est perçue par ses sœurs, en particulier par la jeune veuve :

[Hermine] jeta à sa sœur un farouche regard, ne parla plus, rassembla les tasses vides sur le plateau de laque écaillée et sortit.

« On ne peut plus rigoler, je vois, dit Alice à Colombe. Elle n'était pas comme ça. Pourtant il s'agit bien du même M. Weekend ?

- Oui. Mais on ne dirait plus la même Hermine. Et tu trouves ça convenable, toi, qu'elle connaisse Mme Weekend ? Moi, je dis que quand deux femmes qui feraient mieux de ne pas se connaître se connaissent, c'est là que réside l'immoralité. [...] »²³⁸

La liaison de la troisième avec un homme marié est perçue par les deux premières comme un facteur d'éloignement, à la fois psychologique (comme le souligne Colombe, une certaine conception de la morale est mise à mal par l'existence d'un lien entre la maîtresse et la femme trompée), mais aussi physique, puisqu'il est souligné dans la suite du texte qu'une « pudeur insolite verrouillait [la cadette] dans l'unique chambre à coucher. »²³⁹ Si les lieux de l'enfance permettent un retour aux sources salvateur, ils ne peuvent donc être perçus comme un endroit où il est possible de vivre. L'appartement Eudes, vécu au départ comme le lieu d'une communauté de biens mais aussi d'âme, apparaît également comme une prison où il est impossible de s'épanouir individuellement. Hermine s'enferme ainsi pour tenter de se construire seule, mais est contrainte d'affronter le regard inquisiteur de Colombe et surtout d'Alice dès qu'elle sort de la pièce. L'isolement est donc un prélude à l'évasion finale, qui démontre que, si l'attachement aux racines est nécessaire (Hermine confesse tout de suite à ses sœurs avoir tiré sur Mme Weekend, Alice tente de surmonter le traumatisme de la mort de Michel par le retour), il ne peut être suffisant pour se constituer en tant qu'individu unique et singulier. Pour avoir cru que cela était possible, et pour y avoir vu une échappatoire au deuil, Alice fait face au départ d'Hermine et de Colombe et se retrouve seule à la fin du roman. Colette démontre alors, avec un certain pessimisme, que l'individu est déterminé par deux tendances irréconciliables : la tentation du repli sur soi et du retour à l'enfance, qui reconforte mais qui fige dans un passé révolu, et l'appel de l'extérieur, concrétisé par la relation amoureuse, vu comme une avancée indispensable, mais qui perturbe les repères essentiels de

238 *T.*, Pl.III, p.1242

239 *Ibid.*, p.1244

l'être. La grande absente du *Toutounier*, Bizoute, en est l'incarnation la plus frappante, puisque, « mariée par égarement »²⁴⁰, elle est décrite comme « [traînant] une misère ensoleillée, [allant] de goélette en cargo, de " paradis océanien " en " île de rêve " »²⁴¹ avec son époux, elle est à la fois plainte et fustigée par Alice pour son mauvais choix, tout en symbolisant une forme d'évasion qui, si elle est caricaturale et imparfaite, a le mérite de révéler les tensions intérieures induites par le repli au sein du Toutounier, dans lequel la singularité de chacune est mise à mal par le sentiment d'appartenance à une communauté dont les règles prévalent sur toutes les autres.

L'œuvre de la romancière met alors en évidence la difficulté à se trouver et à se connaître, puisque la connaissance de soi passe nécessairement par le repli. Il s'agirait alors de faire un choix entre le retour sécurisant mais stérile à l'enfance, et un élan vers l'extérieur par lequel le personnage risque d'oublier une part de son identité. Ce motif est filé dans toute l'œuvre romanesque de l'auteur puisque, dès les *Claudine*, elle met en relief la difficulté à concilier les origines et la vie d'adulte. Ainsi, les aventures de la première héroïne trouvent leur conclusion avec le retour à la maison natale, qui signe un retrait définitif du monde et par conséquent la fin irrémédiable du cycle. Pourtant, l'alter-ego de Claudine, Annie, qui vit exclusivement sa vie d'adulte et semble renier l'enfance (elle n'est pas à l'aise à Casamène, alors que Claudine vénère l'endroit, qui se superpose rapidement à Montigny), n'est pas pour autant présente dans les écrits suivants, puisque, sans la mémoire du passé, les événements vécus dans l'instant présent se succèdent sans lien les uns avec les autres, et n'apparaissent que comme une suite absurde à laquelle il est impossible de donner un sens. Plus la conscience des origines est floue, plus le personnage peine à se définir et à trouver sa place dans le monde. Annie continue à errer alors que son amie décide de clore dans la sérénité et l'harmonie le récit de sa vie, même si cela doit achever de manière irrémédiable ses aventures. Dès lors, les écrits romanesques de Colette apparaissent comme autant de tentatives de concilier le retour au pays natal et l'affirmation d'un « moi » qui va au-delà de celui de l'enfance, image mentale parcellaire qu'il conviendrait désormais de dépasser. Julie de Carneilhan, trahie par d'Espivant, décide de se retirer sur les terres ancestrales, mais il est remarquable que la projection, jusqu'à la fin du roman, reste mentale, comme si la noirceur des actes dont l'héroïne a été complice, puis victime, empêchait toute réappropriation réelle. A la fin du récit, la rémanence de l'adolescence (« Julie de Carneilhan âgée de quinze ans, ses

240 *Ibid.*, p.1218

241 *Ibid.*

nattes blondes bordant son front têtue »²⁴²) se superpose au souvenir d'Herbert et de la manière dont sa présence est à jamais ancrée dans le domaine familial (« les chemins creux qui avaient autrefois serré l'un contre l'autre, pareillement heureux de chevaucher à l'étroit, Julie et un cavalier... »²⁴³). L'identité du personnage féminin est alors étroitement liée, non seulement à l'endroit qui l'a vue naître et grandir, mais aussi à tout ce qui a pu s'y insérer, rendant illusoire l'idée d'un isolement réconfortant loin de la présence masculine et de son influence. La femme prend alors la mesure de sa dépendance au lien amoureux, qui la définit en tant qu'être, en quête perpétuelle d'un vide à combler. Si ses origines lui apportent des valeurs et une intuition qui lui permettent de survivre une fois son existence sociale amorcée, les rencontres viennent remettre en cause cette ligne de conduite et la contraignent à se reconstruire en tenant compte des leçons données par la vie à deux.

C'est donc dans le prolongement de ses propres débuts d'auteur que Colette semble envisager la destinée de ses héroïnes. Comme elle a dû poursuivre sa carrière en intégrant les stigmates laissés par Willy à son projet artistique naissant, les portraits qu'elle dresse mettent très souvent en scène des femmes aux prises avec une crise identitaire suivant une rupture ou, dans le cas d'Alice, un décès, crise qui, au fil de l'œuvre, devient de plus en plus complexe. Après la maladie et le décès de Renaud, Claudine parvient à retrouver une vie solitaire, proche de la nature et des bêtes telle qu'elle la vivait durant son enfance, même si le souvenir de l'époux est présent dans « la bergère aux accoudoirs usés par les bras de Renaud... »²⁴⁴ Le deuil mené par l'héroïne apparaît alors comme le prétexte à une introspection qui lui permet à la fois d'acquiescer son indépendance et de dépasser les aventures et anecdotes de sa jeunesse pour se présenter comme une figure protectrice, gardienne du temple que représente la maison natale. La tristesse de Claudine rendrait possible une élévation du personnage, qui clôt le récit de sa vie en se dégageant de la frivolité et des turpitudes qui ont jalonné son existence. Si *La Retraite sentimentale* marque la fin d'une époque et d'un cycle littéraire, ses dernières pages apparaissent à bien des égards comme une projection de l'œuvre à venir de Colette. Le personnage, s'il est endeuillé et marqué par les épreuves, parvient néanmoins à retrouver l'identité primitive qui lui a permis de se construire et qui n'est accessible qu'une fois seule :

C'est l'haleine, par-delà la grille de la ruelle moussue, des bois où je suis née,
des bois qui m'ont recueillie. Je leur appartiens de nouveau, à présent que
leur ombre, leur silence étouffant ou leur murmure de pluie n'inquiète plus
celui qui m'y suivait en étranger, vite las, vite angoissé sous leur voûte de

242 *JC.*, Pl.IV, p.313

243 *Ibid.*, p.314

244 *RS*, Pl.I, p.954

feuilles, et qui cherchait l'orée, l'air libre, les horizons balayés de nuages et de vent... Solitaire je les aime, et ils me chérissent solitaire.²⁴⁵

En se présentant comme une enfant des bois, orpheline recueillie par une nature protectrice, Claudine admet son étrangeté au monde dans lequel elle a vécu durant ses années de mariage. Réconfortée par l'obscurité, la « voûte de feuilles », assimilée à un cocon maternel, elle redécouvre une communion avec un environnement dont elle s'était tenue à distance à cause de l'incompréhension de Renaud. Le retour à la solitude est ici vécu comme nécessaire à un retour harmonieux et réussi au monde de l'enfance, même si le recul et la sagesse induits par l'expérience matrimoniale ont profondément transformé la jeune femme : « Ma chère douleur, c'est la tenture sombre et nuancée, le velours sans prix qui double l'intérieur de mon cœur. Des soucis paisibles, des joies sans éclat et quotidiennes s'y brodent, éphémères. »²⁴⁶ Le retour aux sources expérimenté par Claudine s'avère plus complexe que de simples retrouvailles avec un univers familial. Désormais teintée de gravité, la vie, si elle est douce, ne peut se défaire du souvenir de l'homme qui rend nécessairement la réintégration de la sphère intime imparfaite. Si la romancière note sans souligner cette imperfection dans *La Retraite sentimentale*, elle en fait la matrice de récits à venir. Si l'impossibilité de revivre à l'identique les moments de communion avec le monde végétal n'empêchent pas la narratrice du cycle fondateur de clore harmonieusement son histoire, les romans ultérieurs témoignent d'une accentuation de la crise identitaire aboutissant à l'échec du retour. De manière paradoxale, Renaud semble davantage présent et intégré au domaine de Montigny après sa mort, ce qui confère une force, une constance et une sérénité inconnues de Claudine jusqu'ici. Ce cheminement, relativement rapide, est reproduit dans les écrits futurs de Colette, qui complexifient néanmoins le parcours du personnage central, rendant moins évidente l'association du bonheur aux lieux liés à l'enfance. Comme nous l'avions évoqué plus haut, *Le Toutounier* met en relief la déception liée à la réintégration de l'appartement parisien, et apparaît de fait comme une réécriture partielle et tragique de *La Retraite sentimentale*. Alice se confie à ses sœurs, qui apparaissent comme autant de doubles, comme Claudine s'adresse à Annie. Les sœurs comme Annie sont animées par des velléités incessantes de départ, mais alors que Claudine apparaît comme une figure dominante, imposant sa sagesse à une amie en déshérence, Alice peine à convaincre ses plus proches confidentes de l'importance du toutounier. Elle apparaît alors comme une figure presque tragique, puisqu'elle échoue à mettre en garde ses sœurs contre ce qu'elle a elle-même expérimenté.

245 *Ibid.*, p.953

246 *Ibid.*, p.954

La destinée féminine, jouée d'avance, trouve alors toute sa grandeur dans la manière dont la force jaillit de la contrainte et de la fatalité. Les jeunes héroïnes de Colette pressentent que la construction de leur identité de femme passe par leur capacité à se soumettre en toute connaissance de cause au joug masculin, même si elles ne sont pas encore conscientes que pour se détacher de la norme il leur faudra remettre en cause le modèle petit-bourgeois auquel elles acceptent de se soumettre dans un premier temps. Ainsi, Gigi, qui provoque à la fin de la nouvelle l'admiration de sa grand-mère et de sa tante, qui voient dans son mariage le résultat d'une habile manœuvre, semble plutôt voir dans celui-ci l'acceptation de son statut de femme et la nécessité de vivre les tourments de la vie conjugale pour pouvoir pleinement exister. De la même manière, l'avenir de Vinca est évoqué de manière quasi-prophétique à la fin du *Blé en herbe*, qui annonce les souffrances à venir de la jeune fille :

[Phil] ne songea pas non plus que dans quelques semaines l'enfant qui chantait pouvait pleurer, effarée, condamnée, à la même fenêtre. Il cacha son visage au creux de son bras accoudé et contempla sa propre petitesse, sa chute, sa bénignité. « Ni héros, ni bourreau. Un peu de douleur, un peu de plaisir... Je ne lui aurai donné que cela... que cela... »²⁴⁷

En consacrant à Phil la fin du *Blé en herbe*, Colette met en exergue la souffrance de celle qui s'est de son plein gré soumise, souffrance d'autant plus prononcée qu'elle est en décalage total avec la pensée masculine. En achevant le texte par le point de vue d'un adolescent exclusivement centré sur lui, l'écrivain montre le décalage entre deux perceptions de la sexualité. Pour Vinca, il s'agit du passage symbolique et effectif à l'âge de femme, qui est à la fois une faute (la possibilité d'une grossesse est suggérée) et un déchirement, puisque l'éventualité de la maternité, liée au début de la vie sexuelle, lui ferme définitivement les portes de l'enfance. Phil, totalement ignorant de cette dimension et du monde intérieur de l'héroïne, perçoit uniquement le regard qu'elle porte sur lui en tant qu'être singulier, et croit que sa perception est limitée à la manière dont elle considère l'homme particulier à qui elle s'offre. Or, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'identité de ce dernier ne constitue pas, pour le personnage féminin, l'essentiel de la relation. L'enjeu de celle-ci serait plutôt de créer une harmonie imparfaite en faisant se rejoindre conscience individuelle, instinct et injonction sociale par l'acceptation de la domination masculine. En réduisant à sa seule personne le lien charnel qui l'unit désormais à Vinca, Phil évacue les questionnements fondamentaux qui pourraient traverser son amie et tend à considérer qu'elle accorde peu d'importance à ce qu'ils viennent de vivre. En mettant en relief le point de vue de l'adolescent, et non celui de sa jeune compagne, simplement suggéré, la romancière démontre une fois de plus l'incompréhension

247 *BH.*, Pl.II, p.1270

fondamentale entre les deux sexes, qui aboutit à une perte de repère chez la femme, qui se trouve dans l'impossibilité de faire face seule à la complexité, qu'elle est la seule à appréhender, du lien qui unit les deux êtres. Deux voies sont donc possibles chez Colette pour acquérir une identité, qui demeure cependant instable et se remet perpétuellement en cause : faire le choix de la maternité et d'une féminité qui oublie presque l'homme, ou celui de l'androgynie, par laquelle il s'agit d'intégrer à sa construction propre certaines particularités masculines, qui permet une certaine hauteur de vue tout en conférant à la solitude.

II-2. Questionner la validité de la voix narrative

a- L'androgynie, un affranchissement ?

Le personnage féminin, pétri de contradictions, est souvent chez Colette traversé par une crise identitaire, qui l'amène à s'interroger sur sa place dans le couple, dans la structure familiale, mais aussi à remettre en question son appartenance au genre féminin et les stéréotypes qui y sont liés. Ce motif est présent dès les premières œuvres, et devient récurrent au point de constituer l'un des points centraux des écrits de l'auteur. Dès *Claudine en ménage*, la relation saphique de Claudine et de Rézi est perçue comme une manière de remettre en question ce que la narratrice concevait comme les fondements de son couple avec Renaud, montrant à quel point la supériorité sociale masculine est en réalité illusoire, ne résistant pas à des enjeux affectifs beaucoup plus profonds :

...Je la tiens contre mon coeur, et tout le long de moi. Ses genoux frais me touchent, les petits ongles de ses pieds me griffent délicieusement. Sa chemise froissée n'est qu'un chiffon de mousseline. [...] Je voudrais qu'elle fût triste comme moi, comme moi recueillie et craintive devant les minutes qui nous échappent, qu'au moins elle me laissât à mon souvenir... Elle est délicieusement jolie à présent. Tout à l'heure, elle fut passionnément belle. [...] Elle parle, à présent, et sa voix chère, pourtant, trouble l'heure précieuse... En vérité, elle bavarde sa joie, comme Renaud... Ne peuvent-ils la goûter en silence ? [...] Je me ranime en étreignant le corps tiède qui s'adapte au mien, qui plie quand je plie, le corps aimé, si charnu dans sa fuyante minceur que, nulle part, je ne trouve son armature résistante...
[...]

« ...Vous, vous, Claudine, je vous jure que personne ne m'a fait souffrir comme vous le tourment d'attendre. Tant de semaines perdues, mon amour ! Songez que c'est le printemps, bientôt, et que chaque jour nous rapproche des villégiatures qui séparent...

- Je te défends de partir !

- Oui, défends-moi quelque chose ! supplie-t-elle, invinciblement tendre, nouée à moi. Gronde-moi, ne me quitte pas, je ne veux voir que toi... et Renaud.

- Ah ! Renaud trouve grâce ?

- Oui, parce qu'il est bon, parce qu'il a l'âme femme, parce qu'il comprend et protège notre solitude... Claudine, je ne sens pas de honte devant Renaud, est-ce bizarre ! »

(Bizarre, en effet, et j'envie Rézi. Moi, j'ai honte. Non ce n'est pas le mot tout à fait qu'il faut, j'ai plutôt... j'ai un peu... scandale. C'est cela, mon mari me scandalise.)

« ... Et puis, chérie, c'est égal, achève-t-elle soulevée sur un coude, nous vivons là, à nous trois, un petit chapitre pas ordinaire ! »²⁴⁸

Dans cette conversation qui suit la scène d'amour entre Claudine et Rézi, la narratrice analyse ce qu'elle considère comme un moment d'extase physique et intellectuelle, et remarque que sa partenaire est incapable d'en saisir la préciosité et la fragilité. Claudine impose à sa partenaire une domination quasiment masculine, puisqu'elle mène l'échange physique, «en étreignant le corps tiède qui s'adapte au [sien], qui plie quand [elle] plie », et oppose sa gravité au bavardage et à la légèreté de son amante, qui gâchent le recueillement qui, selon elle, doit suivre l'amour. Le dialogue entre les deux femmes recrée les paroles de Claudine à Renaud dans *Claudine à Paris*, puisque Rézi supplie l'héroïne de la soumettre, tout comme celle-ci cherchait un maître en la personne de son futur époux. La supériorité de la narratrice éclate ici, dans la mesure où sa capacité à doubler d'une réflexion l'épanouissement lié au plaisir physique met encore davantage en lumière la superficialité de son amie. Claudine rejoue donc avec Rézi ce qu'elle pense devoir être le lien naturel entre l'homme et la femme, en adoptant un comportement proche de l'attitude qu'elle croit être masculine, et en reprochant dans une certaine mesure la féminité absolue de sa compagne, qui l'éloignerait de toute considération intellectuelle et la rangerait du côté de la sensualité et du plaisir physique pur. En mettant en exergue les similarités de Rézi et de Renaud, et en faisant signaler par cette dernière qu'il a l'« esprit femme », Colette signale l'incomplétude fondamentale d'une féminité sans équivoque, à l'origine d'une inconstance, et qui mènerait nécessairement au désastre. Ainsi, les dernières phrases de cet extrait, prononcées par la jeune femme, auraient pu être prononcées par l'époux, qui semble la rejoindre dans une forme de perversion qui annonce la tromperie. Dès lors, Claudine manifeste sa hauteur en intégrant à ses agissements ce qu'elle considère être l'idéal de la conduite masculine, alors que son mari concentre en réalité tous les défauts qu'elle perçoit comme féminins et qu'elle retrouve de fait chez Rézi. Le récit gagne alors en profondeur, puisqu'il s'agit de mettre en œuvre les stéréotypes de genre là où il ne sont pas attendus, pour les remettre en cause et montrer que c'est de l'hybridité générique que peut naître une héroïne romanesque réellement digne d'intérêt et apte à s'exprimer à la première personne.

De la même manière, il est remarquable, dans *Duo*, que la masculinité soit portée en partie par Alice, qui reproche précisément à son époux son manque de fermeté et un souci du

248 *CM.*, Pl.I, p.484-486

regard des autres qu'elle perçoit comme féminin, tout comme Claudine reproche à Renaud son manque de constance et de virilité lors de l'aventure avec Rézi. Il est donc remarquable que, dans toute l'oeuvre romanesque de Colette, la féminité soit perçue par les femmes elle-mêmes comme négative et synonyme d'irrésolution et de lâcheté. Cela expliquerait la nécessité, pour les héroïnes, de dépasser les caractéristiques qu'elles pensent liées à leur sexe pour prendre de l'importance dans le cadre du récit mais aussi dans leur environnement social. Les jeunes filles qui font leur entrée dans une société violente doivent ainsi montrer une détermination sans faille pour y réussir, tout comme les femmes plus âgées, souvent seules, doivent s'affirmer pour conserver, au-delà du couple, une place dans le microcosme qui les accueille. De ce point de vue, Renée Nérée et Julie de Carneilhan, tour à tour intégrées via le mariage à un cercle de connaissances, puis mises à l'écart, doivent faire l'épreuve de la solitude pour pouvoir assumer leur rôle et prendre toute leur place dans le monde dans lequel elles évoluent.

Mais c'est surtout chez les personnages de femmes mûres que Colette fait éclater l'androgynie, les rendant à la fois, comme nous l'avons signalé auparavant, plus libres et plus seules. Elles apparaissent également comme les maîtresses du récit, conditionnant l'évolution dramatique de celui-ci, se rapprochant alors d'une figure auctoriale. La Léa de *Chéri*, mais aussi de *La Fin de Chéri*, est à la fois celle qui le contraint à rester dans une forme de soumission enfantine, avant de lui permettre, par le mariage, d'entrer dans l'âge d'homme. De la même manière, c'est elle qui provoque le suicide final par leur dernière entrevue, qui signifie la fin irrévocable de leur amour, mais aussi la rupture de l'enchantement qui lui donnait, après la guerre, une ultime raison de vivre. L'androgynie est ici un motif décisif, puisque c'est par l'expression d'une part de masculinité que la femme se libère de la contrainte, et dévoile son potentiel créateur. Ainsi, lorsque dans *Chéri* Léa apparaît comme une figure masculinisée par l'autorité qu'elle impose au protagoniste, elle écrit l'histoire de celui-ci en choisissant les temps dans lesquels les événements de sa vie doivent s'enchaîner. La séduction se jouerait alors dans l'équilibre entre une domination qui ferait pencher le personnage du côté de l'homme, et une sensualité typiquement féminine. Cependant, dès que l'équilibre est rompu et que, l'âge aidant, l'héroïne perd de son attrait, pour apparaître comme une créature totalement asexuée, la magie prend fin et laisse nécessairement place au vide :

Elle n'était pas monstrueuse, mais vaste, et chargée d'un plantureux développement de toutes les parties de son corps. Ses bras, ses rondes cuisses, s'écartaient de ses hanches, soulevées près de l'aisselle par leur épaisseur charnue. La jupe unie, la longue veste impersonnelle entrouverte sur du linge à jabot, annonçaient l'abdication, la rétractation normales de la féminité, et une sorte de dignité sans sexe. [...] Une saine vieille femme, en

somme, à bajoues larges et à menton doublé, capable de porter son fardeau de chair, libre d'étais et d'entraves.²⁴⁹

Venu chez Léa en espérant retrouver sa « Nounoune », Chéri se confronte à la vieillesse de celle qu'il a aimée, et découvre, non sans désarroi, la liberté liée à la perte irrémédiable de ses charmes. L'« abdication » de la féminité et le renoncement à la séduction signent une nouvelle fois la supériorité de Léa sur le jeune homme, tout en lui faisant perdre son propre empire sur elle. Lorsque Chéri évoque à mots couverts leur histoire passée, la femme encore présente en elle semble prête à ressurgir, blessée par la remarque de son ancien amant quant à la possibilité d'une relation amoureuse, mais reste confinée dans le carcan sécurisant constitué par un corps obèse et sans identité. Alors que le héros souhaiterait voir dans cette enveloppe un masque qu'il s'agirait de faire tomber, il découvre, au fil de l'entrevue, la dimension irrévocable de la métamorphose et l'impossibilité de retrouver une personne qui n'existe plus. Léa, créature désormais dépourvue de tout pouvoir d'attraction, n'en demeure pas moins maîtresse du jeu, puisqu'en refusant toute coquetterie, elle signifie à Chéri la fermeture du paradis originel que représentait sa chambre, et clôt la narration en mettant en exergue la vacuité d'une relation qui n'existe plus qu'à l'état de phantasme. En s'interrogeant sur les raisons de la transformation de son ancienne maîtresse, le jeune homme ne perçoit pas les causes objectives de la métamorphose que sont la guerre ou le simple vieillissement, mais est tenté de penser que leur rupture est responsable de ce changement (« Comment cela lui est-il arrivé, d'être vieille ? Tout d'un coup, un matin ? Ou peu à peu ? Et cette graisse, ce poids dont gémissent les fauteuils ? Est-ce un chagrin qui l'a changée ainsi, et désexuée ? Quel chagrin ? Est-ce à cause de moi ? »²⁵⁰). L'attitude de Léa à son égard vient confirmer non seulement son erreur et son outrecuidance, mais aussi la vacuité de son existence. Si la féminité de la vieille dame semble s'éveiller face à celui qui fut son amant, celle-ci parvient à rester maîtresse d'elle-même et n'adopte pas le comportement d'une femme amoureuse en décalage total avec son apparence physique. Chéri, dans le roman éponyme, prend de l'épaisseur uniquement grâce à celle qui l'initie et lui indique le chemin à suivre pour devenir un homme : à partir du moment où celle-ci n'existe plus, le charme est rompu et le personnage retourne à sa fadeur originelle. Colette met en relief l'incapacité paradoxale du jeune homme à survivre à sa passion pour une femme plus âgée, alors qu'elle-même parvient à assumer des changements, si désagréables fussent-ils, en se réinventant, ce que ne manque pas de remarquer le personnage masculin : « il soupçonna que Léa jouait la jovialité, l'épicurisme, de même qu'un gros acteur, au théâtre, joue les “rondeurs” parce qu'il prend du

249 *FC.*, Pl.III, p.214-215

250 *Ibid.*, p.224

ventre. »²⁵¹ Au moment de se suicider, le jeune homme tente, sans succès, de donner du sens à son geste, en s'exaltant au sujet de sa « Nounoune », avant de reconnaître l'inutilité de cette attitude et de se supprimer froidement. L'évolution de la sexualité des personnages féminins se fait alors l'écho de l'évolution de la figure auctoriale bâtie par Colette, puisque le renoncement à la séduction de Léa fait écho à celui de l'écrivain dans *La Naissance du jour*. Si l'androgynie permet d'assurer un ascendant moral sur l'homme, l'absence de détermination sexuelle liée à l'âge permet de prendre de la hauteur et de clore élégamment un cycle, en transfigurant la déchéance physique pour en faire une nouvelle force.

L'androgynie apparaît alors comme une manière de libérer la parole créatrice, dans la mesure où c'est cette ambiguïté qui permet aux personnages féminins d'accéder à une singularité qui en fait des héroïnes romanesques, et qui érige leur parole en parole auctoriale. On peut alors considérer que Colette file et développe tout au long de son œuvre romanesque ce qui fonde le cycle des *Claudine*, puisque c'est l'ambiguïté sexuelle qui donne toute sa valeur au propos tenu par la femme. Ainsi, les allures garçonnières de Claudine font éclater sa supériorité. Annie, qui concentre une grande part des faiblesses féminines, se voit confier par Colette le rôle de narratrice dans un roman au cours duquel elle est troublée par Claudine, ce qui constitue l'intérêt majeur du texte. Les personnages féminins, dès qu'ils sont totalement dévolus aux stéréotypes perçus comme inhérents à leur genre, perdent alors en intérêt. A cet égard, la confrontation d'Annie et de Claudine dans *La Retraite Sentimentale* démontre la déshérence de la première dès qu'elle revient à sa condition de femme servile, totalement dévolue à l'homme et à l'assouvissement de ses pulsions charnelles. L'ambiguïté sexuelle, qui s'est totalement défaite chez Annie, qui redevient un personnage clairement et exclusivement hétérosexuel, signe une perte d'intérêt diégétique que vient confirmer l'échec comique de la tentative de séduction opérée sur Marcel, qui lui est bien évidemment inaccessible :

Apitoyée, inquiète, j'entends profondément ce geste de son visage :
« Non, je ne pleure pas de dépit, ni de pudeur – je pleure d'envie et de déception. Je pleure ce qui me manque, ce qui se dérobe à ma main, à ma bouche, ce qu'il va falloir chercher très loin, ou très près... Il va falloir que j'aïlle, moi, sédentaire et paresseuse, moi, timide, passive, moi, esclave de mon corps gourmand et têtu, courir vers un bref bonheur qui ne vient pas à moi... J'irai donc, sans gaieté, sans foi, côte à côte avec mon désir qui n'a même pas de visage, qui n'a que des reins charmants, des jambes dorées d'un duvet chatouilleux, des bras prompts à étreindre,

251 *Ibid.* p.223

prompts à dénouer, un coeur tout chaud d'impatience et d'ingratitude...

J'irai ! Car je lutte en vain et je n'ai plus confiance en moi-même. »²⁵²

Claudine, face au désespoir dans lequel le ridicule a plongé son amie, perçoit ici tout le drame qui consiste à n'exister, en tant que femme, que par un désir charnel tendu vers le corps masculin en particulier. La passivité, l'absence totale d'impulsion permettant de reprendre le contrôle de soi-même, pousse alors le personnage vers une quête irraisonnée et un mouvement perpétuel totalement contraire à sa nature profonde. Par l'expression « j'entends profondément ce geste de son visage », Colette met en exergue à la fois la compréhension intime qu'a Claudine de l'âme féminine, et la souffrance impliquée par une vie entière vouée à l'assouvissement du désir qui contraint à une vaine action, alors que le détachement permet d'accéder à une analyse fine du sentiment, suffisant à elle seule à conférer une certaine sérénité. En ce sens, Renée, dans *La Vagabonde*, s'oppose à Annie, puisqu'elle prend conscience, après la séparation, que la mise à distance des désirs et des pulsions est l'une des conditions fondamentales de la reconstruction. Alors que le personnage de *La Retraite sentimentale* fuit sans véritable but, guidé par la nécessité impérieuse d'assouvir une pulsion sexuelle, la figure féminine du second récit élabore sa propre façon d'être au monde en acceptant, pour un temps, de s'éloigner d'une vie consacrée à la recherche du plaisir charnel. Annie et Renée apparaissent alors comme deux étapes successives de la construction du personnage féminin chez Colette, dans la mesure où la première exprime un désir brut, incontrôlé qui confine à la soumission, et l'autre une méfiance vis-à-vis de l'homme et de l'aliénation qu'il représente. Il s'agirait alors, au fil des œuvres, de construire une sensualité qui s'affranchit des convenances sociales pour ériger la femme en être capable, pour un temps, d'opposer à son besoin de contact charnel un recul réflexif, qui permet de transformer la pulsion sexuelle impétueuse et désordonnée en une sensualité qui s'exprime de manière beaucoup plus sereine et libérée des contraintes sociales. Alors qu'Annie ne peut contenir son besoin de contact physique, qui contredit totalement son statut social et l'image qu'elle renvoie, Renée parvient, pour un temps du moins, à un relatif équilibre entre son attirance pour l'homme, et sa volonté de préserver son indépendance, par laquelle elle justifie la rupture qui clôt l'ouvrage : « je m'échappe, mais je ne suis pas quitte encore de toi, je le sais. Vagabonde et libre, je souhaiterai parfois l'ombre de tes murs... [...] Ah ! Tu seras longtemps une des soifs de ma route ! »²⁵³ On pourrait alors considérer que si le succès de Claudine s'est poursuivi bien après la séparation de Colette et de Willy, et au-delà de tout ce qui a été fait par l'auteur pour tenir à distance ses écrits de jeunesse, c'est parce que la contradiction interne au

252 RS., Pl.I, p.928

253 V., Pl.I, p.1232

personnage n'est, au terme de *La Retraite sentimentale*, pas résolue. Les romans ultérieurs s'achèvent en effet bien souvent par un choix clairement identifiable des héroïnes entre liberté et soumission, ce qui n'est pas le cas ici. Si Claudine choisit l'isolement et la solitude, elle n'en demeure pas moins nostalgique de sa relation avec Renaud, dont le souvenir est omniprésent. Elle ne renie d'ailleurs pas la chair, la présentant comme une tentation toujours possible, de sorte que si la fin du cycle ne fait aucun doute, l'imaginaire lié au personnage reste vivace, ce qui a probablement rendu possible l'écriture de *La Maison de Claudine*. A l'inverse, les figures féminines ultérieurement créées prennent un parti assez clair au moment où s'achèvent leurs aventures, ce qui rend difficile leur réinvestissement : Gigi, femme-enfant emblématique, s'oppose aux codes de son milieu pour ensuite mieux accepter le joug du mariage, Vinca s'arrache à l'enfance pour se soumettre à Phil, et Renée choisit, par peur de la solitude, de s'enfermer dans une relation qui, si elle la condamne au silence, lui évite l'isolement. Les femmes qui, chez la romancière, font le choix d'une liberté qui les condamne à vivre seules, rejettent une féminité pure pour adopter une posture plus ambiguë qui, si elle détourne du lien social, donne paradoxalement à leur parole une valeur nouvelle. Alice, détachée dans *Le Toutounier* des liens du mariage, est dépositaire d'une parole d'avertissement, même si ses sœurs n'en tiennent pas compte. Camille Dalleray initie Phil et lui permet d'aller vers Vinca avant de disparaître, et l'isolement choisi par Léa, qui en fait jusqu'à leur dernière rencontre un être fantasmé par Chéri, donne d'autant plus d'importance à ses conseils.

La femme, chez Colette, se verrait donc acculée à un choix : celui de la féminité entière et exclusive, qui confine au silence, ou celui d'une liberté peu satisfaisante, qui ne s'acquiert qu'en acceptant une part de masculinité qui, si elle impressionne et impose le respect, condamne à l'isolement. C'est en ce sens que Marcelle Biolley-Godino affirme que la « faille [de Colette] est justement là, dans cette féminité épanouie qu'elle conserve, dans sa faiblesse de "femelle sentimentale". Forte et "virile" par ailleurs lorsque l'amour est absent, elle ne s'aventure que prudemment dans le domaine du sentiment, où elle se sent battue d'avance »²⁵⁴. Consciente de la faille que constitue la tentation de l'amour, en particulier de l'amour physique, l'auteur semble ici construire une figure féminine qui se nourrit de tous les apprentissages et de toutes les désillusions vécus au cours de son mariage avec Willy. Alors que ce dernier voyait avant tout dans la femme-enfant ou dans la garçonne une manière habile de tirer le meilleur parti des modes, son ex-épouse fait de ces motifs le point de départ nécessaire à toute expression féminine : la femme, cantonnée dans le rôle qui lui est

254 Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Klincksieck, 1972, p.141

traditionnellement dévolu, ne peut suffire à être une héroïne ou une narratrice digne d'intérêt. Il serait nécessaire d'y insuffler une part d'étrangeté, qui réside dans la capacité à mêler subtilement aux caractéristiques de ce sexe des traits typiquement masculins. Julie de Carneilhan fait alors écho aux problématiques de genre qui traversent le personnage colettien, puisque, comme Renée, elle traverse successivement les étapes déterminant la place de la femme face à l'homme et face au monde. Séparée du comte d'Espivant, Julie tombe à nouveau sous son charme en se rendant à son chevet, et accepte, en dépit de toutes ses résolutions, de participer à une escroquerie dont la victime sera la nouvelle épouse du comte. Trahie par d'Espivant, qui la floue en même temps que sa rivale, Julie se retire définitivement du monde, faisant le choix d'une vie dégagée de toute tentation, et s'élevant de fait au-dessus de la place qui lui était dévolue :

Longtemps sevrée d'air pur et de voyage elle se perdait un peu à travers saisons et paysages, s'attendait à cueillir les prunes et le muguet, les fraises sauvages et les églantines. Elle convoitait la route de halage et l'élastique terreau des bruyères. [...] « Herbert... Et mes grands cheveux qui glissaient quand il me renversait la tête... » Elle appuya son front un instant à l'encolure de Tullia, cacha une dernière, une rapide faiblesse. Puis elle se tourna résolue vers son frère [...].²⁵⁵

A l'image de Renée à la fin de *La Vagabonde*, Julie voit dans le voyage entamé avec son frère une manière de fuir le passé et de rompre avec une faiblesse perçue comme féminine. Pourtant, à la différence de cette dernière, elle ne part pas en prévision d'une trahison masculine, mais parce que celle-ci a déjà eu lieu, ce qui explique la possibilité de clore définitivement le récit. Alors que Renée, fuyant avant que la confrontation n'ait eu lieu, sous-entend qu'une faiblesse est encore possible, offrant donc à l'auteur la possibilité d'écrire *L'Entrave*, l'ultime souvenir d'Herbert est présenté comme la dernière « faiblesse » de Julie, avant qu'elle ne se tourne résolument vers un avenir dégagé de toute préoccupation amoureuse (c'est en égale et comme un pair qu'elle entame le voyage avec son frère). *Julie de Carneilhan* apparaît alors comme le récit de la métamorphose d'une femme habitée de tous les travers inhérents à son sexe en créature indéfinissable, renforcée par les épreuves et la trahison, qui acquiert alors pleinement son statut d'être libre et indépendant.

A l'opposé de cette figure androgyne et libre, la femme, lorsqu'elle est strictement cantonnée aux stéréotypes liés à son genre, est généralement perçue comme une personne insignifiante, qui constitue au mieux une figure totalement inconsistante, à la limite de l'inutilité, au pire une gêne pour le déroulement de la narration. En témoigne l'évolution de

255 *JC.*, Pl.IV, p.314

Mitsou dans la nouvelle du même nom. Alors qu'elle charme le Lieutenant Bleu par son naturel et son allure apparemment affranchie lorsqu'il est caché dans sa loge et la regarde se préparer à entrer sur scène, il est déçu par sa passivité et par l'aspect conventionnel et routinier de ce qu'il découvre de sa vie lors de la permission suivante. Comme Phil est à la fois intrigué et agacé par la spontanéité de Vinca, le jeune homme est ici déconcerté par la spontanéité de Mitsou : « elle resserre et noue à sa taille la coulisse du maillot, écarte les cuisses pour « chausser » à fond l'entre-jambes », [...] enfin témoigne, dans tous ses gestes, d'un sans-gêne morose, d'une impudeur distraite qui bannit toute coquetterie. »²⁵⁶ La séduction qu'opère la comédienne sur le soldat se joue dans une forme de camaraderie, qui tend à effacer l'attirance charnelle qu'elle pourrait exercer, puisque dans le miroir tous deux « se ressemblent comme s'ils étaient frère et sœur. »²⁵⁷ Ce ne sont donc pas les caractéristiques purement féminines qui, chez Colette, retiennent l'homme, qui apprécie au contraire la singularité de l'androgynie. Pourtant, l'échec de la relation est prévisible, puisque si le Lieutenant Bleu voit dans l'écriture de sa correspondante « un billet où l'humour, la spontanéité et la grâce parisienne fleurissent ensemble »²⁵⁸, celle-ci est en réalité à ce moment incapable de toute distanciation et de tout usage du second degré. C'est l'écriture qui se charge en partie de former Mitsou et de la détacher peu à peu de sa condition d'artiste de music-hall ignorante et soumise à la volonté de ses bienfaiteurs. Dès qu'elle reçoit le colis envoyé par le lieutenant, réalisant qu'elle joue de son naturel pour se justifier auprès de l'Homme bien, « elle échange avec son miroir un regard où rit un démon scintillant et nouveau – la ruse... »²⁵⁹ Découvrant l'art de la dissimulation, Mitsou évolue alors au fil du texte et des lettres qu'elle écrit à son jeune admirateur, sans pour autant oser se détacher de Pierre, qu'elle considère comme un protecteur fiable. Se distinguent alors deux images : celle des lettres, romanesque, vive et libre, et celle de la réalité, ancrée dans une passivité déconcertante. Le lecteur, qui jouit de la distance nécessaire pour apprécier le décalage existant entre les deux épistoliers, pressent les difficultés de la rencontre à venir, puisqu'étant en mesure, par l'alternance et la succession des textes de chaque auteur, de constater l'écart entre ce qu'est Mitsou et ce que croit en connaître le soldat, qui voit de l'humour et du second degré là où s'exprime en réalité une naïve et désarmante sincérité. L'absence de formation intellectuelle de la jeune actrice est mise en cause, et si l'homme est la cause de sa souffrance, c'est la soumission à ce dernier et l'acceptation de ses critiques qui permet à l'esprit féminin

256 *M.*, Pl.II, p.653

257 *Ibid.*

258 *Ibid.* p.674

259 *Ibid.* p.663

de se développer. Alors que le personnage masculin considère le naturel et les enfantillages de la comédienne comme une coquetterie qui concourt à la séduction, ceux-ci sont en réalité l'expression d'une platitude et d'un vide intérieur que seuls l'émoi amoureux puis l'humiliation de la rupture viendront remettre en cause. Les velléités de liberté de l'héroïne ont pris forme à travers les lettres, donc à travers un travail d'auteur qui lui a permis d'être transfigurée, du moins aux yeux de son correspondant. La romancière met une fois de plus en relief une forme d'aporie, puisque si le Lieutenant Bleu reproche à Mitsou une sottise qu'il considère comme typiquement féminine, c'est précisément la féminité de la jeune femme qui a permis le rapprochement des deux êtres. Le pessimisme de l'auteur semble alors évident, puisque la relation entre les deux personnages est fondée sur deux perceptions opposées du monde et du lien social : l'un, le Lieutenant Bleu, aux mœurs policées, voit dans les missives de Mitsou une mise en scène et une composition, alors que celle-ci conçoit la relation épistolaire comme un élan partagé et authentique du cœur. tant il paraît difficile d'équilibrer, au sein d'un même être, un instinct de soumission perçu comme typiquement féminin, et une quête de liberté davantage tournée vers la masculinité, les tendances contradictoires présentes au sein d'une seule personne la rendant de fait insaisissable et indéfinissable.

On peut ainsi noter la difficulté pour Renée, dans *L'Entrave*, à maintenir le détachement qui était le sien dans *La Vagabonde*. L'écrivain présente une femme à nouveau tenaillée par l'angoisse de la solitude, incapable de s'isoler pour un temps long, partagée entre son désir de liberté et la difficulté à en accepter les conséquences que sont les regrets, la nostalgie et la solitude. Le roman s'achève par l'acceptation par l'héroïne d'une soumission perçue comme inéluctable, et par la cessation de toute démarche artistique du personnage : Renée a rencontré Brague à Nice, qui joue désormais sans elle, et il n'est fait aucune mention d'une quelconque activité d'écriture. La construction de la voix narrative semble se jouer en partie dans ces deux textes, puisque *La Vagabonde* et sa suite mettent en résonance les deux facettes de l'identité féminine, entre une dépendance à l'homme, perçue comme typiquement féminine, et une volonté d'affranchissement, davantage tournée vers une forme d'androgynie, qui donne alors accès à la capacité de s'exprimer, donc de narrer et d'écrire. Dans le premier volet de son histoire, Renée est frappée de l'impossibilité d'écrire parce qu'elle peine encore à oublier sa rupture avec Taillandy, et reste en partie ancrée à son rôle d'épouse. Le récit apparaît alors comme une quête pour retrouver le sens d'une démarche artistique, lors de laquelle la rencontre avec Maxime agit à la fois comme un déclencheur parce qu'elle est, dans un premier temps, en mesure d'inverser le rapport de force et de refuser ses avances, mais

aussi comme un échec annoncé, l'instinct la poussant à céder à une sensualité trop bien ancrée en elle :

Des sens ? Oui, j'ai ai... J'en avais, du temps où Adolphe Taillandy daignait s'occuper d'eux. [...] La trahison, la longue douleur les ont anesthésiés, jusqu'à quand ? Les jours de gaîté, d'allégresse physique, je m'écrie : « Pour toujours ! » à me sentir candide, amputée de ce qui faisait de moi une femme comme les autres...²⁶⁰

Ignorer l'appel des sens signifie ici refuser d'être « une femme comme les autres », et Renée explore ici les différentes manières de mettre à distance la soumission féminine, la solitude lui apparaissant finalement comme la seule échappatoire possible au joug auquel toutes seraient condamnées :

Il cesse brusquement de rire et fronce ses féroces sourcils au-dessous de ses doux yeux :

« Et puis, au moins, tu ne pourrais plus me quitter, ni courir toute seule les grands chemins, hein ? Tu serais prise ! »

Prise... Je m'abandonne, et je joue mollement avec les doigts qui me tiennent. Mais l'abandon, c'est aussi la ruse du faible... Prise... il l'a bien dit, avec un égoïsme emporté... Je l'avais jugé tel qu'il est, quand je le traitais, en riant, de bourgeois monogame, de père de famille coin-du-feu.

Je pourrais donc finir paisiblement ma vie, blottie dans sa grande ombre ? Ses yeux fidèles m'aimeraient-ils encore, quand mes grâces se seraient fanées une à une ?... Ah ! Quelle différence, quelle différence avec... *l'autre* !

Sauf que *l'autre* aussi parlait en maître et savait dire tout bas, en me serrant d'une poigne rude : « Marche droit ! Je te tiens !... » Je souffre... j'ai mal de leurs différences, j'ai mal de leurs ressemblances... Et je caresse le front de celui-ci, ignorant, et en lui disant : « Mon petit... »²⁶¹

Face aux projets d'avenir de Maxime, Renée analyse le paradoxe de la condition féminine, entre une sécurité rassurante mais aliénante, et une liberté source d'angoisse. Tout homme, quelle que soit son attitude, ramènerait tôt ou tard la femme à une nécessaire soumission, guidée par l'instinct masculin de domination, que l'amant laisse ici jaillir, et confortée par ce qui serait pour le sexe opposé un besoin primaire d'être protégée et guidée. Tout en prenant une distance présentée comme maternelle, qui lui permet, à l'issue du récit, de partir, elle est

260 V., Pl.I, p.1110

261 *Ibid.*, p.1180-1181

bien consciente du caractère éphémère de cette indépendance, et présente comme inéluctable le retour aux bras qu'elle a quittés : « Mais, du moins, je pars agitée, débordante de regret et d'espoir, pressée de revenir, tendue vers mon sort nouveau avec l'élan brillant du serpent qui se délivre de sa peau morte... »²⁶²A l'inverse, la manière dont elle manigance pour s'attacher Jean à la fin de *L'Entrave* signe irrémédiablement la fin de toute activité artistique et de toute possibilité de faire entendre une voix :

Je lui tendis la main et, tandis qu'il se penchait pour la baiser, je vis palpiter, sous ses narines émouvantes, le pli charmant qui divise la lèvre supérieure. Je n'hésitais qu'un instant : le reprendre, et n'importe comment. Gagner du temps ! [...] Il reconqu Coast du regard ce qu'il préférait en moi, mes épaules, ma gorge, mes mains qui se joignaient pour ne pas le caresser trop vite...

« Je te dis, tu m'entends, que ce n'est que du désir !

- Oui, oui... », fis-je, d'un signe.

La main de mon maître s'abattit sur moi.

[...]

Sans force pour mentir, je me mis dans ses bras, et je fermai les yeux pour qu'il ne vît pas que c'était mon âme que je lui donnais.

[...]

Il repartira demain, anxieux de posséder, en ses brèves vacances, toutes les heures de ce pays qu'il aime. Il marche avec fougue, il déploie ici une activité de paysan heureux. Je le seconde, mais en arrière de lui, ralentie, adoucie, changée. Il me semble, à le voir s'élancer sur la vie, qu'il a pris ma place, qu'il est l'avidé vagabond et que je le regarde, à jamais amarrée...²⁶³

La fin de *L'Entrave* témoigne du basculement d'un mode de vie à l'autre, puisque Renée utilise le désir de son jeune amant pour se l'attacher. La relation à venir, dans laquelle elle accepte de s'investir toute entière et de renoncer à tout ce qui la constituait auparavant, repose sur le faux-semblant, puisqu'elle accepte en apparence l'idée d'une liaison fondée sur l'attrance physique, tout en composant un personnage capable de donner le change. Il est remarquable, chez Renée, que le fait de fermer les yeux prenne une double dimension : il s'agit à la fois de ne pas voir la vérité des sentiments et des motivations du personnage masculin, tout comme il s'agit de dissimuler ses propres mensonges. Le lien des deux personnages revêt, dans cette œuvre, un statut particulier puisque l'homme n'est ici pas mis en cause dans les difficultés passées et à venir de communication entre l'héroïne et son amant :

262 *Ibid.*, p.1194

263 *E.*, Pl.II, p.462-463

lucide sur ses propres sentiments, limités au désir physique, et conscient qu'une relation fondée uniquement sur ceux-ci risque de mener à l'échec, il refuse dans un premier temps de céder, avant de se laisser aller au plaisir de retrouver sa maîtresse, qui déploie tous les subterfuges possibles pour exacerber l'attirance dont elle est l'objet. La narratrice se constitue en quelque sorte prisonnière en dépit de son geôlier, qui porte la responsabilité d'une aliénation dont il n'a pas lui-même pris pleinement la mesure. L'incompréhension entre les deux personnages est ici fondée sur le décalage existant entre leurs expériences respectives du monde et de l'amour et leurs attentes concernant l'avenir. Alors que Renée perçoit Jean comme un être encore jeune et instable, elle se voit comme « ralentie, adoucie, changée », et « à jamais amarrée ». Par sa relation avec le jeune homme, elle entame le processus d'entrée dans l'âge mûr que Colette décrira par la suite par bribes chez Léa ou Camille Dalleray. Alors que, dans *La Vagabonde*, Renée refusait le mariage avec Maxime pour les mêmes raisons que Jean refuse dans un premier temps de renouer avec elle (« la volupté tient, dans le désert illimité de l'amour, une ardente et très petite place, si embrasée qu'on ne voit d'abord qu'elle »²⁶⁴), elle accepte ici toutes les contraintes qu'elle repoussait dans le précédent volume, pour s'attacher l'être aimé. La romancière met alors en avant le décalage existant entre l'héroïne, ex-vagabonde, désormais « amarrée », frappée par l'immobilité, et son amant qui prend sa place dans une logique de mouvement et d'interrogation perpétuels. Il est ainsi remarquable que l'écart entre l'homme et la femme se réduise ici, le premier répétant les attitudes de la seconde, avec un temps de retard, ce décalage constant pouvant alors être considéré comme la cause de l'incompréhension primitive. Jean adopterait l'attitude qui était celle de Renée dans *La Vagabonde*, et celle de la narratrice se rapprocherait davantage de celle de Maxime, lorsqu'il souhaitait se l'attacher. La différenciation des deux sexes serait alors remise en cause : il n'y aurait plus d'attitude strictement masculine ou strictement féminine, mais des comportements qui dépendraient de l'âge et de l'expérience amoureuse. La difficulté à construire un lien pérenne tiendrait au fait que l'amour se noue nécessairement entre deux personnes aux attentes différentes, qui peinent à communiquer et voient de fait dans l'autre une étrangeté, source d'attirance.

264 V., Pl.I, p.1211

b- La féminisation des personnages d'autorité : une écriture de la quête

Au fil des œuvres, la différenciation entre les sexes serait donc brouillée, ce qui expliquerait la difficulté à cerner l'autre et à bâtir un couple stable respectueux d'une certaine forme de normes et de traditions. Dès le cycle originel des *Claudine*, Colette fait du déséquilibre dans le couple l'un des fondements de son écriture : absence de mère dans *Claudine à l'école*, défaut d'autorité de Renaud dans *Claudine en ménage*, jusqu'à sa disparition dans *La Retraite sentimentale*. Il s'agirait donc, pour le personnage principal de chaque récit, narrateur ou non, de chercher à combler un manque primitif, ou de tenter de remédier à une défaillance de l'autre. C'est en ce sens que la romancière met en scène des héroïnes souvent livrées à leurs interrogations face à des figures d'autorité souvent prises en défaut, ce qui constitue l'un des éléments fondateurs de l'écriture colettienne. Dès le cycle des *Claudine*, la défaillance de ces figures d'autorité se signale par leur féminisation. Dans *Claudine à l'école*, les personnages censés représenter l'autorité morale et politique sont caricaturés et vidés de leur substance, laissant apparaître une dimension parodique qui remet en cause leur ascendant sur la narratrice et les jeunes filles qui l'entourent. Ainsi, les sous-entendus du délégué cantonal Dutrertre lorsqu'il vient visiter l'école ôtent toute substance au caractère officiel de sa visite, l'intérêt étant davantage porté au double sens licencieux de ses discours qu'à la morale laïque qu'il est censé encourager :

« Quel âge as-tu ?

- Quinze ans.

- Drôle de petite fille ! Si tu n'avais pas l'air si toqué, tu paraîtrais davantage, tu sais. Tu te présenteras pour le brevet au moins d'octobre prochain ?

- Oui, monsieur, pour faire plaisir à papa.

- A ton père ? Qu'est-ce que ça peut lui fiche ! Mais toi, ça ne te remue pas beaucoup, donc ?

- Si ; ça m'amuse de voir tous ces gens qui nous interrogeront ; et puis s'il y a des concerts au chef-lieu à ce moment-là, ça se trouvera bien.

- Tu n'entreras pas à l'école normale ? »

Je bondis :

« Non, par exemple !

- Pourquoi cet emballement, jeune fille exubérante ?

- Je ne veux pas y aller, pas plus que je n'ai voulu aller en pension, parce qu'on est enfermé.

- Oh ! Oh ! Tu tiens tant à ta liberté ? Ton mari ne fera pas ce qu'il voudra, diable ! Montre-moi cette figure. Tu te portes bien ? Un peu d'anémie, peut-être ? »

Ce bon docteur me tourne vers la fenêtre, de son bras passé autour de moi, et plonge ses regards de loup dans les miens, que je fais candides et sans mystère. Mes yeux sont toujours cernés, et il me demande si j'ai des palpitations et des essoufflements.

« Non, pas du tout. »

Je baisse les paupières parce que je sens que je rougis bêtement. Il me regarde trop, aussi ! Et je devine Mlle Sergent qui se crispe derrière nous.

« Dors-tu toute la nuit ? »

J'enrage de rougir davantage en répondant :

« Mais oui, monsieur, toute la nuit. »²⁶⁵

Le dialogue entre Claudine et Dutertre est chargé de sous-entendus grivois et d'une connotation sexuelle forte, par laquelle le délégué apparaît comme un prédateur (il est ainsi qualifié de « loup »). Pour autant, on imagine mal Claudine céder à ses avances et tenir le rôle de l'oie blanche victime du séducteur sans scrupules, tant ce dernier est caricaturé à l'excès, et tant ses discours sont transparents pour la fausse ingénue qu'est Claudine, qui met en scène des regards « candides et sans mystères », et joue l'interrogatoire comme un dialogue préparé à l'avance. Si la rougeur de la jeune fille témoigne encore du pouvoir d'attraction qu'exerce l'homme sur elle, sa connaissance, du moins théorique, du jeu de la séduction, ôte au médecin une partie de son attrait et relègue le pseudo-examen médical dont la narratrice fait l'objet au rang d'une scène de boulevard, plus comique que réellement symbolique de la problématique de la soumission de la femme à son propre désir et à celui de son partenaire, dont l'écrivain fera pourtant l'un de ses motifs majeurs. Colette, en dévoilant par la caricature les dessous d'un mécanisme déjà vu dans bien des romans et cousu de fil blanc, porte atteinte à la crédibilité de la figure d'autorité que représente l'homme politique, en remettant en cause à la fois son intégrité morale et son honnêteté. De la même manière, la façon dont Claudine et sa sœur de lait Claire espionnent une conversation entre Antonin Rabastens et Armand Duplessis contribue à faire perdre à ceux-ci toute autorité, en dévoilant leurs failles et leurs faiblesses face aux jeunes filles de l'école : « Rabastens s'agite sur son banc, près de Duplessis absorbé, et lui chuchote quelque chose à l'oreille, en riant d'un air égrillard. L'autre sourit ; ils se lèvent ; ils s'en vont. [...] En rentrant, je rumine déjà des coquetteries pour allumer ce gros

265 CE., Pl.I, p.24-25

Antonin ultra-combustible, de quoi faire passer le temps en récréation quand il pleut. »²⁶⁶ La possibilité pour les deux sous-maîtres d'exercer une quelconque emprise sur Claudine est largement mise à mal, puisque celle-ci surprend une conversation au cours de laquelle, non seulement ils admettent leurs penchants pour les jeunes filles (Aimée ou Claudine) qu'ils côtoient à l'école, mais aussi se livrent à des confidences qui les rapprochent des élèves de Mlle Sergent. Ils perdent donc toute possibilité d'exercer une forme de domination masculine, dont Dutertre n'est, lui, pas totalement privé. Le caractère plus introverti et distant de « Richelieu » le rend moins accessible à la moquerie, mais sa gaucherie vis-à-vis de Mlle Lanthénay prête à sourire. Les deux personnages font alors le terreau d'un motif présent dans toute l'oeuvre ultérieure de Colette, puisque l'impossibilité de dissimuler leurs émotions derrière un masque d'autorité, ainsi que la tendance, due à leur jeune âge, à se laisser aller à des comportements qui les rapprochent davantage des jeunes filles qu'ils convoitent que des maîtres, créent une faille qui empêche la reconnaissance de l'homme, et plus généralement de tout modèle traditionnellement perçu comme symbole de domination, comme figure tutélaire.²⁶⁷ Cette problématique continue d'être filée dans tout le cycle, puisque dans *Claudine à Paris* c'est le personnage de Marcel, présenté comme un parti possible pour l'héroïne avant d'être supplanté par son propre père, qui perd en crédibilité par sa féminité exacerbée, alors que M. Maria, le collègue du père, est perçu comme un repoussoir précisément en raison de son trop grand attachement aux conventions sociales et à sa trop grande conformité à un idéal bourgeois étriqué. Les attributs masculins qui le caractérisent contribuent à le rendre ridicule, comme sa barbe, dont Claudine dit qu'elle « doit lui tenir chaud » et se demande « s'il en fait une petite natte la nuit »²⁶⁸, ou la « redingote neuve » qu'il porte « à dix heures du matin »²⁶⁹ pour faire sa demande en mariage. Dès le cycle des *Claudine*, toute possibilité pour la femme d'être guidée par l'homme est mise à mal par l'excès qui caractérise les personnages masculins et leur fait perdre tout leur lustre. En ce sens, ils sont, la plupart du temps, supplantés dans leur rôle par des figures féminines qui, si elles deviennent plus viriles pour pallier les manquements du sexe opposé, n'en deviennent pas pour autant des images référentes. Ainsi Mlle Sergent, qui est présentée comme une institutrice sévère, caractérisée par sa laideur et son peu de féminité, n'en est pas pour autant plus respectée par ses élèves, qui adoptent de nombreuses stratégies de contournement pour déjouer son autorité. De la même manière, Aimée utilise les mêmes stratégies de séduction

266 *Ibid.*, p.30-31

267 Il n'est d'ailleurs jamais question du directeur de l'école des garçons, alors que Mlle Sergent est un personnage central de *Claudine à l'école*.

268 *CP.*, Pl.I, p.332

269 *Ibid.*, p.345

qu'avec Duplessis pour s'attirer ses faveurs, mettant en exergue les penchants masculins du personnage, dont on oublierait presque qu'il s'agit d'une femme. En témoigne l'évolution palpable entre la première scène de jalousie que l'institutrice fait à son adjointe quand celle-ci donne des cours d'anglais à Claudine au début du roman, et leur relation à la fin de celui-ci :

- Eh bien ! Elle me disait : « Ma chère petite, vous ne voyez donc pas que vous me crevez le coeur avec votre indifférence ? Oh ! Ma chère mignonne, comment ne vous êtes-vous pas aperçue de la grande affection que j'ai pour vous ? Ma petite Aimée, je suis jalouse de la tendresse que vous témoignez à cette Claudine sans cervelle qui est sûrement un peu détraquée... Si vous vouliez seulement m'aimer un peu, je serais pour vous une amie plus tendre que vous ne pouvez l'imaginer... » Et elle me regardait jusqu'au fond de l'âme avec des yeux comme des tisons.²⁷⁰

Elles ont les gestes et la parole si libres l'une avec l'autre, maintenant, que Rabastens, malgré son aplomb, s'en effarouche, et bafouille avec entrain. Alors les yeux d'Aimée brasillent de joie comme ceux d'une chatte en malice et Mlle Sergent rit de la voir rire. Elles sont étonnantes, ma parole ! Cette petite est devenue « agouante » on ne peut pas se figurer ! L'autre change de visage sur un signe d'elle, sur un froncement de ses sourcils en velours.²⁷¹

L'évolution du personnage incarnant ici la féminité absolue, Aimée, semble ici comparable à celle que laisse dans une œuvre ultérieure sous-entendre Colette pour Mitsou. Se confiant éperdue à Claudine, effrayée des avances de sa supérieure, elle apprend au fil du récit à manipuler celle-ci, qui se caractérise par une prétention et une absence de hauteur de vue que l'écrivain considère dans la plupart des écrits suivants, comme nous l'avons déjà évoqué, comme typiquement masculins. Au-delà du caractère volontairement provocateur et licencieux du roman, la liberté et l'absence totale de gêne avec laquelle les deux amies vivent leur amour vient probablement appuyer l'hypothèse selon laquelle l'une tient clairement du genre mâle et l'autre du genre femelle. Pour autant la femme, en se masculinisant, échoue à devenir la figure d'autorité que l'homme n'est pas capable d'incarner, car représentant des travers identiques. La féminisation des figures masculines d'autorité, ou au contraire la masculinisation de figures féminines dans le but de leur faire incarner l'autorité serait donc l'un des ferments de l'écriture colettienne, qui mettrait en scène au fil des œuvres la quête par les héroïnes d'une référence à partir de laquelle se construire. On peut dès lors percevoir toute

270 *CE.*, Pl.I, p.40

271 *Ibid.*, p.108

l'influence de la matière autobiographique sur les écrits présentés comme romanesques, puisque ce qui est présenté en maints endroits dans l'oeuvre de Colette comme la défaillance de Willy se reproduit au fil des textes à travers l'incomplétude constitutive des personnages, pour devenir la matrice de toute intrigue. Cela est particulièrement visible dans *La Chatte*, puisque Colette y narre l'histoire d'un couple, Alain et Camille, dans lequel la féminité semble assumée par le personnage d'Alain, et la masculinité par le personnage de Camille. En effet, l'époux est ici marqué par une sensibilité féminine importante, comme le montre à la fois sa blondeur, son amour sans bornes de la maison natale et de la chatte qui en est le symbole, alors que sa femme se caractérise par son hermétisme au souvenir d'enfance et par son absence totale de lien à la demeure familiale et à la nature environnante. L'incapacité de chacun à trouver en l'autre ce qui lui manque, associé à la toute-puissance de la chatte, seul être occupant véritablement la place qui est la sienne, aboutit à la rupture du couple et à un constat pessimiste de l'auteur. En effet, aucun des deux ne semble parvenir à réaliser effectivement ce pour quoi son conjoint l'a choisi, et la projection de la chatte, considérée par Alain comme sa véritable épouse, sur le personnage de Camille, a pour seul effet de révéler l'écart existant entre les deux personnages et l'impossibilité de le réduire :

[Camille] gisait contre lui, bras et jambes mollement pliés, les mains à demi-fermées et féline pour la première fois,
« Où est Saha ?... »

Machinalement, il esquissa, sur Camille, une caresse « pour Saha », les ongles promenés délicatement sur le ventre... Elle cria de saisissement et raidit ses bras, dont l'un gifla Alain qui faillit lui rendre coup pour coup. Assise, l'oeil hostile sous une huppe de cheveux dressés, Camille le menaçait du regard :

« Est-ce que tu serais vicieux, par hasard ? »

Il n'attendait rien de pareil et éclata de rire.

Il n'y a pas de quoi rire ! cria Camille. On m'a toujours dit que les hommes qui chatouillent les femmes sont des vicieux, et même des sadiques ! »²⁷²

Alors qu'il considère Saha comme une incarnation idéale de la féminité, d'autant plus idéale qu'elle n'est pas douée de parole et laisse donc place à tous les phantasmes et à toutes les projections, l'attitude « féline » adoptée par sa femme pousse Alain à tenter une « caresse » qu'il réserve habituellement à l'animal. La façon dont, dès le début du récit, il se heurte au refus et à la violence de Camille, ainsi que son incapacité à réagir sur le même mode, annonce

272 *LC.*, Pl.III, p.832

l'échec à venir de la relation, dans la mesure où les deux époux semblent, dès le début du roman, incapables de se comprendre. Colette souligne, dans le même chapitre, la crainte respective des jeunes mariés : « Alain voulut la regarder sévèrement, mais sous son regard Camille changea, devint craintive comme il se sentait craintif lui-même »²⁷³. Ce passage met en exergue toute la difficulté qu'éprouvent l'homme comme la femme à rester dans le rôle que la nature leur aurait dévolu. L'écrivain stipule que le jeune homme « voulut » regarder son épouse sévèrement, l'utilisation de ce verbe mettant à distance l'action, qui n'est plus qu'une volonté qui peine à devenir effective. Si la crainte exprimée par la jeune fille semble naturelle et instinctive, au lieu de révéler l'instinct de domination de son époux, elle met en réalité à jour ses faiblesses et l'impossibilité pour lui d'incarner la figure d'autorité que Camille semble rechercher. Si, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la femme accepte naturellement la soumission et y voit une nécessité qui garantit une cohérence familiale et sociale, l'homme semble dépourvu de l'instinct de domination que les personnes du sexe opposé tentent de voir chez lui, et perd toute crédibilité dès que celles-ci tentent, par leur attitude, de le contraindre à entrer dans ce rôle. L'écriture romanesque de Colette devient alors écriture de la quête, puisqu'il s'agit pour la femme de comprendre comment réduire la faille du personnage masculin sans pour autant renoncer à ce qui constituerait l'essence du sexe féminin. La fluctuation de l'identité genrée dans toute l'oeuvre romanesque semble être l'un des vecteurs de cette recherche, puisqu'elle révèle l'incomplétude fondamentale de tout être, mais permet aussi d'en révéler l'harmonie profonde. Ainsi, Claudine veut trouver en Renaud un maître qu'il ne peut être, ce qui ne l'empêche pas, à la fin de *La Retraite sentimentale*, de voir en lui un ami et un confident qu'elle regrette. De la même manière Colette, lorsqu'elle décrit Willy dans *Mes Apprentissages*, souligne ses manquements, ce qui ne l'empêche pas de voir en lui tous les traits d'un personnage de roman haut en couleurs (d'ailleurs présent à travers le personnage de Maugis dans le cycle des *Claudine*). Le suicide de Michel dans *Duo*, causé par l'incompréhension mutuelle des protagonistes, s'il est en partie causé par l'incapacité du mari à jouer le rôle d'autorité que sa femme souhaite lui conférer, donne une épaisseur romanesque au personnage qui marque par là durablement l'existence de son épouse. C'est en ce sens que Nicole Albert affirme que « l'insistance [de Colette] à « sexuer » les comportements a sans doute une raison profonde », et qu'elle cherche à « promouvoir une sorte de bisexualité ontologique qui transcende l'anatomie »²⁷⁴. Cela

273 *Ibid.*, p.831

274 Nicole Albert, « A la recherche du genre perdu : figures de l'entre-deux dans l'oeuvre de Colette », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.105

signifierait que le fait d'attribuer des caractéristiques féminines à des personnages censés incarner une forme d'autorité typiquement masculine, tout en virilisant par certains aspects la femme, permet à l'auteur d'asseoir la progression de l'intrigue sur une inversion des valeurs et des stéréotypes qui, si elle est temporaire, n'en définit pas moins durablement les êtres et leur rapport au monde. C'est pourquoi, lorsqu'elle constitue une part intrinsèque de la personnalité du héros romanesque, la féminité permet d'éclairer le comportement du personnage et les liens qu'il tient avec son entourage, alors que lorsque la féminisation s'exprime de manière trop brutale, caricaturale et est exclusivement liée à l'apparence physique, elle est au contraire réductrice et entrave le protagoniste dans sa réalisation et dans son évolution. A cet égard, Marcel, le « jeune inverti » qui apparaît dans *Claudine à Paris*, s'il séduit d'abord l'héroïne par son « charme si peu masculin », déchoit peu à peu des faveurs de son amie, à cause de son incapacité à aller au-delà d'une homosexualité si apparente et débridée qu'elle en devient archétypale. Lorsqu'elle fait sa connaissance, Claudine est séduite par son indétermination sexuelle : « Mais le joli Marcel arrive et embellit tout de sa présence. Qu'il est charmant ! Mince et léger dans un smoking, les cheveux d'un blond de lune, sa peau translucide se veloute aux lumières comme un intérieur de volubilis. »²⁷⁵ Pourtant, la découverte d'une vie sexuelle débridée, qui le fait pencher davantage du côté féminin que masculin, et du travestissement par lequel l'androgynie se mue en hermaphrodisme, provoque chez la narratrice un dégoût par lequel Colette montre que l'ambivalence doit rester mesurée, pour permettre évolution et affirmation de soi :

Quel drôle de monde ! C'est ce ramassis que Charlie a « sacrifié » à Marcel ! Et il ose s'en faire un titre ! Ce qui m'ahurit par-dessus tout, c'est que mon « neveu » accepte sans dégoût les restes d'une affection où il a traîné des Charançottes, des artilleurs, « eccoetera »... En revanche, je comprends à merveille que Charlie, écoeuré à la fin des Jules trop complaisantes – tout de même, cette photographie invraisemblable !- ait trouvé adorable la nouveauté d'un enfant qui lui apportait une sentimentalité inédite, avec des scrupules délicieux à vaincre...

Bouac ! Ces garçons sont des cochons ! Pis : je trouve stupide ce besoin simultané de mépriser et de parodier la femme.²⁷⁶

Au moment où Claudine ouvre la série de petits bleus dans le porte-cartes de Marcel, elle découvre le milieu homosexuel masculin, et conçoit à son égard un écœurement qui peut paraître surprenant, en raison des penchants lesbiens et du caractère androgyne du

275 CP., Pl.I, p.250

276 *Ibid.*, p.306

personnage. Cependant, il est remarquable que le dégoût que conçoit Claudine ne provienne pas de l'attirance en elle-même pour une personne du même sexe, mais de la renonciation, sinon au sexe, du moins à l'identité genrée de départ pour devenir autre. Renier le genre masculin est ici perçu comme une renonciation à une part importante de soi-même, ce qui explique l'impossibilité, pour les jeunes hommes dont il est question, de se faire totalement femme. Par conséquent, le seul comportement qui trouve grâce aux yeux de l'héroïne est l'attirance de Charlie pour Marcel, qui n'est pas encore totalement perversi et qui présente justement un intérêt parce qu'il a encore des « scrupules » et n'a pas totalement renoncé à ses caractéristiques masculines. Le dégoût de la narratrice est davantage lié au travestissement, perçu comme « un besoin simultané de mépriser et de parodier la femme », qui renvoie donc paradoxalement à tous les défauts perçus chez Colette comme masculins que sont le besoin de se contempler et la conviction erronée d'avoir une connaissance intime des sentiments et des aspirations féminins. Dans *Claudine en ménage*, la découverte par Claudine et Rézi d'un portrait de Marcel travesti fait pendant à la photographie découverte dans le porte-cartes, et signe la dégradation irrémédiable du personnage, désormais empêché d'être autre chose qu'une caricature :

C'est bien le portrait de Marcel, en dame byzantine. Un pastel assez curieux, couleur hardie sur dessin mou. Des cheveux roux en roues sur les oreilles, le front lourd de bijoux, elle, il... ah ! Zut ! Je ne sais plus... Marcel tient loin de lui, d'un geste apprêté, un pan traînant de la robe rigide et transparente, une gaze chargée de perles, droite comme une averse et qui montre, de pli en pli, le rose de la hanche fuyante, le mollet, le genou délié. Visage aminci, yeux dédaigneux, plus bleus sous les cheveux roux, c'est bien Marcel.²⁷⁷

Par l'hésitation sur le pronom personnel qui doit être employé, la portée comique de la découverte semble dans un premier temps être l'objectif principal de la romancière. Pourtant, elle insiste à la fois sur le caractère étrange, « couleur hardie sur dessin mou », et figé de la représentation. La tenue portée par Marcel se distingue par sa rigidité et sa lourdeur, et forme un carcan sous lequel on peut apercevoir un corps « délié » et « fuyant », en totale opposition avec ce qu'il conviendrait d'appeler un déguisement. Bien loin d'apporter l'harmonie qui peut, comme nous l'avons déjà évoqué, naître de la cohabitation du masculin et du féminin au sein d'une même personne, le travestissement ne serait alors qu'une mascarade, une dépravation par laquelle l'auteur démontre que féminiser les personnages incarnant l'autorité ne signifie pas nécessairement les rendre femmes, et que la prétention de changer

²⁷⁷ *CM.*, Pl.I, p.497

radicalement de genre condamne à rester figé dans un autre stéréotype, et à ne plus exister en tant qu'être singulier. Dès le moment où Claudine découvre la perversité des amours de Marcel, celui-ci cesse d'être digne d'intérêt et se cantonne à des modes d'expression qui le réduisent à l'archétype de l'homosexuel parisien : les billets, les poses affectées, les portraits. A l'opposé, la liaison de Claudine et de Rézi n'enferme pas la protagoniste dans un carcan, puisque, bien qu'étant par son androgynie l'élément mâle du couple, elle en conserve pour autant une part de féminité qui provoque sa jalousie, lorsqu'elle constate la liaison de Renaud et de son amante. Rézi est quant à elle vite oubliée, son caractère exclusivement femelle la rangeant justement du côté des personnages figés dans une identité limitée et vite dénuée d'intérêt, donc voués à la disparition.

Au-delà d'une féminisation de l'autorité masculine, qui aboutirait à une forme de déchéance et de perte de repères culturels et sociaux, il faudrait donc voir dans l'alternance d'une prédominance mâle ou femelle chez Colette l'expression d'une adaptation à l'environnement, ou plus précisément d'une capacité à se transformer soi-même pour adapter l'environnement à ses propres désirs. Si l'homme en tant que figure d'autorité fait défaut, et que la femme ne peut se substituer à lui sans perdre ce qui fait sa force, il conviendrait alors de créer un personnage qui puisse être reconnu comme figure tutélaire, tout en conservant les caractéristiques qui font la puissance du féminin. A cet égard, la représentation maternelle joue tout son rôle chez Colette, et il est aisé de s'apercevoir que, si les écrits présentés comme biographiques semblent lui laisser une place de choix, la réflexion sur la maternité n'est pas absente des écrits supposés fictifs. Alors que Sido occupe une place centrale dans les écrits présentés comme autobiographiques, elle est curieusement très souvent absente des récits de fiction, le vide qu'elle laisse étant occupé tour à tour par des figures paternelles défaillantes, ou par des femmes à la dimension maternelle avortée. Dès les prémices de la carrière de l'écrivain, la mère se distingue par son absence, puisque la cellule familiale de Claudine est constituée exclusivement du père, totalement absent des grandes décisions qui déterminent l'avenir de sa fille, sans pour autant être dépourvu d'affection pour elle. Dans *Le Toutounier*, il est fait référence au père des quatre sœurs, non à la mère, et il est remarquable que la plupart des figures supposées maternelles de l'oeuvre romanesque se désagrègent peu à peu pour laisser place à un vide que l'héroïne, narratrice ou non, doit combler. On peut alors voir dans les origines de la vocation de l'auteur cette quête permanente d'un être alliant l'autorité masculine et la lucidité féminine, puisque l'alliance de Gabrielle et de Willy pour écrire les *Claudine* apparaît dans un premier temps comme la fusion d'une volonté typiquement mâle et d'une lucidité sur les rapports humains davantage liée à la femme. En écrivant dès le début à

quatre mains, la romancière constitue une figure écrivante nécessairement androgyne, l'enjeu étant alors de retrouver, une fois seule, l'équilibre des genres qui a permis l'émergence d'une voix narrative singulière et reconnue de tous. Il semblerait alors que la figure de la mère vienne, chez Colette, conjuguer toutes ces impulsions pour devenir l'incarnation de la toute-puissance créatrice. Pourtant, si cette dimension est palpable dans les récits de vie concernant Sido, elle est plus ténue dans les écrits présentés comme romanesques. Il semblerait que ceux-ci constituent l'envers de l'image idéalisée présentée dans *La Maison de Claudine*, *Sido* ou *La Naissance du jour*. Si dans un premier temps la mère brille par son absence, à l'inverse des œuvres précédemment citées dans lesquelles elle est omniprésente, les personnages étant en mesure de l'incarner se distinguent par leur incomplétude ou par leur perversité. Dès le cycle des *Claudine*, les figures maternelles que pourraient être Mlle Sergent, Mélie ou la tante Cœur sont mises à distance soit par l'ironie et la moquerie qu'emploie la jeune fille à leur égard (la relation saphique de l'institutrice et de son adjointe offre le prétexte à des scènes de comédie, le patois et l'attitude excessive de Mélie l'apparentent davantage à une représentation pittoresque de paysanne bourguignonne qu'à une réelle référence éducative), soit parce qu'elles font entrer Claudine dans un univers mondain dont les codes s'opposent à ceux de l'enfance (la blancheur de l'appartement de la tante s'oppose à l'obscurité des bois de Montigny, les mœurs en apparences policées du monde parisien contrastent avec le naturel désarmant et les stratégies de séduction grossières des écolières du village). Les figures possiblement maternelles des romans de Colette détournent donc ce qui, dans les écrits autobiographiques, est présenté comme l'apanage de Sido, la protection du souvenir d'enfance et de la mythologie familiale, puisqu'au lieu de maintenir leur protégée dans un espace idéalisé et préservé, elles la projettent dans un univers adulte marqué par l'inversion des valeurs. Cette dimension est particulièrement palpable dans *Gigi* : si la mère est une nouvelle fois absente, elle est remplacée par Alicia et Mme Alvarez qui « borne ses ambitions grand-maternelles à une variante bourgeoise de la vie de femme entretenue. »²⁷⁸ La manière dont les deux femmes souhaitent assurer l'avenir de Gigi est ici perverse, puisqu'il s'agit d'ériger la prostitution en modèle social et en schéma familial que la jeune fille doit reproduire, l'homme convoité étant lui-même loin d'être idéalisé, puisque les défauts physiques ainsi que l'avarice de ce connaisseur du demi-monde sont soulignés : « Comme il avait le nez un peu long et de grands yeux noirs, le commun des mortels le croyait grugé. Son instinct commercial et sa défiance d'homme riche le gardaient bien, personne n'avait réussi à

278 Eliane Lecarme-Tabone, « Gigi et ses sœurs », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, *Roman 20-50* n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.76

lui voler ses perles de chemise, [...] ni sa pelisse doublée de sombres zibelines. »²⁷⁹ A une figure paternelle défaillante fait donc écho une figure maternelle incomplète, et c'est dans ce vide que va s'inscrire la voix narrative, qui va tenter d'apporter des réponses là où toutes les figures d'autorité échouent. Lorsque Colette, dans les *Claudine*, laisse la parole au personnage pour en faire un sujet pensant, qui s'exprime avec acuité et ironie sur son entourage, elle fait la démonstration que les failles du monde environnant peuvent être comblées par la prédominance d'une voix qui, par le sentiment de sa propre supériorité, trouve l'apaisement tout en se confirmant dans son altérité. A l'inverse, lorsque la romancière choisit d'écrire à la troisième personne, comme c'est le cas dans *Gigi*, une distance est marquée avec la protagoniste, dont le cheminement intellectuel et moral est plus opaque. C'est en ce sens que Gabriella Tegyeey explique que « le véritable être de Gigi est enveloppé de flou, sa conscience où s'opère sa métamorphose étant fermée au lecteur. »²⁸⁰ S'il est juste de considérer que le dilemme intérieur dont découle l'acceptation finale de Gilberte est inconnu du lecteur, il semble pourtant excessif d'affirmer que, par la narration hétérodiégétique, Colette entrave toute possibilité pour le lecteur d'accéder à l'intériorité du personnage. Au véritable complot ourdi par la tante et la grand-mère pour amener Gilberte à entamer une relation avec Gaston Lachaille répond en effet la candeur de l'héroïne, mise en valeur par endroits dans le choix des termes, qui montre que l'écrivain cherchait à épouser le point de vue de son personnage, tout en conservant le mystère sur les raisons qui l'ont poussée à se conformer au souhait de sa grand-mère et de sa tante, donc à se ranger dans la norme :

Tante Alicia, pour cordon de sonnette, avait suspendu à sa porte un galon de perles, sur le fond duquel couraient des feuilles de vigne vertes et des raisins violets. La porte elle-même, vernie, revernée et comme mouillée, brillait d'un éclat de sombre caramel. Dès le seuil, qu'ouvrait un « domestique mâle », Gilberte goûtait sans discernement une atmosphère de luxe discret. Le tapis, recouvert lui-même de tapis de Perse, lui donnait des ailes. Mme Alvarez ayant décrété que le petit salon Louis XV de sa sœur était « l'ennui même », Gilberte répétait : « Le salon de tante Alicia est très joli, mais c'est l'ennui même ! » et elle réservait sa considération pour une salle à manger en citronnier pâle, datant du Directoire, blonde et sans incrustations, parées des seules veines d'un bois transparent comme la cire. « Je m'en achèterai une comme ça plus tard », disait innocemment Gilberte.²⁸¹

279 G., Pl.IV, p.439

280 Gabriella Tegyeey, « Les jeux de l'écriture et ses enjeux », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, *Roman 20-50* n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.109-110

281 G., Pl.IV, p.455

Ici, la mention du personnage comme « tante Alicia » montre bien qu'il s'agit d'épouser en partie la vision de Gigi, sensation reproduite par l'emploi des guillemets et des comparaisons (« un "domestique mâle" », « la porte [...] vernie, revernie et comme mouillée ») par lesquels la voix de la narration met à distance un vocabulaire qui ne saurait être le sien. Le procédé est ici mis en abyme puisque la jeune fille, au caractère encore peu affirmé, reprend le lexique de sa grand-mère au moment d'apporter un jugement de valeur sur le salon d'Alicia, ce qui lui permet d'acquérir une relative autonomie par rapport à celle qui l'accueille, tout en restant tributaire du goût de Mme Alvarez. Utiliser la troisième personne revient donc ici à considérer que, s'il est possible de s'ériger momentanément contre une norme imposée par des figures d'autorité défaillantes et perçues comme telles, il est en revanche ardu de maintenir cette opposition dans la durée. La voix narrative se fait alors porte-parole d'une quête, et interrogerait les possibilités de maintenir, au-delà de l'enfance, une alternative à des comportements déviants mais conçus comme étant la seule possibilité d'intégration familiale et sociale.

c- Etre un(e) autre pour exister en tant qu'auteur

Il serait alors possible d'envisager cette quête de la figure alternative d'autorité qui transcenderait toutes les autres comme un écho du parcours artistique de Colette elle-même. Ayant débuté sa carrière sous la coupe d'une figure pervertie d'autorité, Willy, on pourrait considérer que la romancière ne cesse de reproduire, de récit en récit et d'héroïne en héroïne, ce lien vicié qui marque sa naissance artistique. Si l'on admet, avec toutes les précautions que cela implique, que l'auteur réinvestit dans la plupart de ses romans ses propres interrogations issus de sa biographie, il est alors plausible d'envisager chaque héroïne romanesque comme expression d'un possible, souvent inexploré dans la réalité. Alors que dans les *Claudine* Willy encourageait son épouse à utiliser ses souvenirs pour se construire un personnage, l'écrivain inverse ici le processus qui l'a fait connaître, puisqu'elle projette dans la réalité ce qu'elle crée à travers la fiction. L'exemple le plus connu est celui de *Chéri*, puisque, si les lecteurs contemporains de son écriture y ont vu une mise en roman de sa relation avec Bertrand de Jouvenel, celle-ci ne s'est nouée qu'après la parution du livre. Il est donc possible de voir, de manière plus ténue, dans d'autres écrits de Colette, les prémices de l'image qu'elle donne d'elle-même, de manière souvent postérieure à ses romans, dans la réalité. C'est ainsi que paraît se construire peu à peu la figure de la « bonne dame du Palais Royal », en apparence déplorée par l'écrivain elle-même, mais qu'elle a construite savamment au fil des œuvres. Les

romans assumés comme tels apparaissent ainsi comme le laboratoire d'étude d'une posture adoptée ultérieurement face au monde environnant et qui serait travaillée et préparée en amont dans le texte de fiction. Dès l'origine, cette manière de faire est présente chez Colette puisque, si Willy lui demande de restituer ses souvenirs d'enfance, il la convainc également, une fois le succès acquis, d'adopter, face au milieu littéraire parisien, une attitude proche de ce que pourrait être celle de Claudine dans les récits du même nom. La romancière semble alors reprendre à son compte et amplifier ce fonctionnement, puisqu'elle paraît adopter face au monde des comportements et des attitudes attribués aux héroïnes de la plupart de ses récits, même s'il est difficile de déterminer si la biographie puise dans la fiction ou la fiction dans la biographie. Dans les derniers écrits d'inspiration clairement autobiographiques que sont *L'Etoile Vesper* et *Le Fanal bleu*, l'image que l'écrivain donne d'elle-même entre en résonance avec les portraits de femmes vieillissantes présents à maints endroits de son œuvre romanesque. On peut alors retrouver chez « La bonne dame du Palais Royal » des traits déjà décrits chez Léa, Camille Dalleray, ou encore Marco du *Képi*. C'est d'abord l'idée de la déchéance physique que reprend à son compte Colette, en pointant la perte du pouvoir de séduction liée à l'âge, perte qui se déclare brutalement, chez Léa comme chez Marco :

Elle entendit que Chéri butait dans l'escalier, et elle courut à la fenêtre. Il descendait le perron et s'arrêta au milieu de la cour.

« Il remonte ! Il remonte ! cria-t-elle en levant les bras.

Une vieille femme haletante répéta, dans le miroir oblong, son geste, et Léa se demanda ce qu'elle pouvait avoir de commun avec cette folle.²⁸²

Je pris garde, avant de répondre, de composer mon visage tant j'avais peur qu'il ressemblât à celui du lieutenant Trallard par la consternation, le blâme et le scandale. O Marco ! En un moment je vous perdis, je vous pleurai, - je vous vis. Je vous vis telle qu'Alexis Trallard vous avait vue. Je honnis les larges seins, les épaulettes glissantes de la chemise violentée. Et le cou grenu, sillonné, et les plaques rougies de la peau sous les oreilles, le menton livré à lui-même, irrémédiable... [...] Et là-dessus, le képi ! Le képi, son fond rigide, sa visière coquine, en auvent sur l'oeil gaminement cligné...²⁸³

Lors des dernières lignes de *Chéri*, la vieillesse de Léa se déclare brutalement, par le simple reflet, auquel le personnage ne parvient pas à s'identifier. A la découverte subite de la

282 C., Pl.II, p.828

283 K., Pl.IV, p.350

déchéance physique est associé un registre pathétique, porté par le cri désespéré d'une femme qui se voit contrainte de mettre un terme à toute possibilité de relation amoureuse. Ce passage soudain d'un âge à l'autre, dont l'effet dévastateur est esquissé dans *Chéri*, trouve sa pleine expression dans l'analyse que fait la narratrice de l'attitude de Marco dans *Le Képi*. La vieillesse de celle-ci, jusqu'ici éludée par la narratrice, est violemment révélée par le geste anodin qui consiste à coiffer le képi de son jeune amant. Pensant séduire le lieutenant avec une posture de séduction enfantine, l'amante revêt son couvre-chef, ce qui a pour effet de mettre en exergue un délabrement physique, encore accentué par la rigidité et la « visière coquine » du képi, ainsi qu'un contraste saisissant entre l'effet recherché et l'effet produit. L'utilisation de l'emploi intransitif du verbe « voir » (« je vous vis ») montre à quel point la posture imaginée par Marco agit comme le révélateur du vieillissement, qui dépasse la seule alcôve pour éclater au grand jour, rendant impossible toute aventure amoureuse future. Le registre pathétique déjà présent dans la dernière scène de *Chéri* est ici porté à son paroxysme, puisque si l'entourage prend conscience des effets du temps sur le personnage, celui-ci est, dans un premier temps, aveuglé sur les raisons de la répulsion dont elle est l'objet, refusant peut-être d'en voir la cause réelle : « mais c'est depuis ce jour-là que j'ai surpris chez Alex, deux ou trois fois, un retour de cette figure, et une si singulière expression du regard... Je ne peux m'ôter de l'idée que ce képi m'a été fatal. Est-ce que cela lui a rappelé un mauvais souvenir ? »²⁸⁴. Colette, lorsqu'elle se décrit elle-même comme vieillissante, reprend certaines des caractéristiques qu'elle a pu attribuer à ses héroïnes, comme la perte de féminité liée à la vieillesse (dans *Le Fanal Bleu*, Colette dit faire à Catherine « l'oeil torve du vieux lutteur²⁸⁵ »), et la modification du mobilier, écho des transformations physiques. Dans *Le Képi*, les différences subtiles observées par la narratrice dans l'agencement du meublé de Marco laissaient présager la métamorphose de la femme mûre initiatrice d'un jeune homme en vieille dame : « Le "petit meublé" de Marco avait changé, lui aussi. Un agencement de rideaux sur un châssis de bois, derrière la porte d'entrée, le dotait d'un semblant d'antichambre. Le lit de cuivre était devenu lit-divan, et quelques meubles nouveaux me parurent honorables, ainsi que des tapis orientaux. »²⁸⁶ La narratrice fait ici le lien entre l'accès à un statut social et la perte de la féminité, puisque le dénuement dans lequel elle vivait alors qu'elle était encore séduisante fait place à un intérieur plus cossu, mais en même temps dépourvu de sensualité, puisque le « lit de cuivre », devenu « lit-divan », paraît être désormais dévolu aux visites amicales plus qu'amoureuses. De la même manière, alors que

284 *Ibid.*

285 *FB.*, Pl.IV, p.1008

286 *K.*, Pl.IV, p.347

Colette est devenue un écrivain reconnu, les descriptions de son intérieur ont considérablement évolué, puisque la garçonnière qu'elle habitait avec Willy a laissé place à un appartement plus luxueux, dans lequel se multiplient les indices du vieillissement :

Je ne me souviens pas bien, mais je me rappelle avec force la répugnance [...] dont je frémissais au frôler des vieillards d'autrefois, l'élan sauvage qui, la visite finie, m'emportait loin de Mme de Cadalvène, de Mme Bourgneuf, octogénaires que leur âge et leurs impotences tenaient, d'une prise solide, à leurs fenêtres, sur le bord usé de leurs nids de vieilles dames. [...] Il fallait l'autorité de Sido pour que je consentisse à ramasser, auprès des pieds insensibles chaussés de gros feutres, un foulard en soie des Indes que je haïssais... Il y avait aussi certaine tasse et certain coussin de crin noir tissé... C'est à moi, et non à Catherine, qu'une voix murmurait : « Il faut être très gentille pour Mme Bourgneuf... » Mais je n'avais d'yeux que pour les détails... Justement ces détails qui s'assemblent, inéluctables, autour de moi – justement les deux cannes à béquille, le châle de vigogne, les lunettes...²⁸⁷

L'auteur, recevant la visite d'une jeune femme, établit un parallèle, non seulement entre sa propre jeunesse et celle de sa visiteuse, mais entre sa vieillesse et celle des personnes âgées que visitait sa mère durant son enfance. Comme ce fut le cas pour les héroïnes de romans, les indices de l'appartenance à un nouvel âge, impliquant le renoncement à la plupart des plaisirs, notamment physiques, se multiplient, mais Colette, en évoquant son cas personnel, dépasse l'aporie dans laquelle elle place ses personnages. Il est en effet remarquable que la romancière, si elle décrit avec précision les effets de l'âge sur l'aspect physique de ces derniers, comme sur leur rapport au monde, ne montre pas leur mort. La femme mûre, lorsqu'elle devient vieille femme, est figée dans un entre-deux qui la contraint à l'immobilité et à l'oubli. Si Colette reprend à son compte le motif de l'immobilité, qu'elle tisse à travers la métaphore du « lit-radeau », elle détourne l'oubli et l'indifférence dévolus à ses personnages vieillissants, pour recréer, autour de sa propre personne, l'idée d'une dame âgée autour de laquelle sont polarisées toutes les attentions, non par compassion mais plutôt par curiosité et par envie de se voir inculquer une forme de sagesse. En ce sens, il n'est pas anodin que l'auteur évoque l'influence de Sido lors des visites à Mme de Cadalvène ou à Mme Bourgneuf, puisque c'est à partir de celle-ci et de sa manière ferme de conjurer l'épouvante de sa fille face à ces dames, qu'elle a bâti, par opposition au délabrement de Léa, une image positive de la vieillesse qui contribue à l'ériger, déjà de son vivant, en mythe littéraire. C'est

287 *FB*, Pl.IV, p.1009

en ce sens que Francine Dugast-Porte affirme que « c'est la vie qui l'intéresse, et au-delà des images défavorables dont elle a parsemé ses récits, elle élabore une image positive de la vieillesse, fondée sur le mythe de Sido et sur sa propre expérience. »²⁸⁸

Colette utilise donc la morale de Sido pour bâtir, à partir de modèles romanesques qu'elle dépasse, une figure d'auteur qui, si elle a des points de divergences avec l'être réel, a le mérite de transformer en éléments positifs ce qui pourrait concourir à une mise en retrait progressive. Cela se traduit dans les récits présentés comme autobiographiques, particulièrement dans ceux qui se rapprochent de l'autofiction comme *La Naissance du jour*, texte sur lequel nous avons déjà eu l'occasion de revenir. De manière générale, Colette érige Sido en véritable personnage romanesque d'où elle-même tirerait les règles de vie qui gouvernent son entrée dans l'âge mûr, puis dans la vieillesse. Lorsque l'auteur utilise, dans l'oeuvre précédemment citée, les lettres de Sido comme porteuses de la leçon de vie permettant le déploiement de l'intrigue romanesque (et la mise en relief de Colette elle-même comme personnage central), elle construit la posture qu'elle prétend adopter par la suite face à son entourage, qui peine à voir en elle autre chose que l'être qu'elle a créé dans l'espace littéraire. Il est alors possible de faire de nombreux liens entre les lettres avérées de Sido, l'utilisation qui en est faite par la romancière, et leur réinvestissement au service de la création, dans la réalité, d'une figure auctoriale au-delà de laquelle il est ardu de percevoir ce qui relève de la sincérité et ce qui relève de la posture :

Mardi 22 février [1910]

Minet Chéri,

Je ne reçois plus rien de toi (si ce n'est des oranges), mais tu n'écris pas et de plus, je sors de chez Mme Rosimond qui m'a dit que son fils lui écrit et lui dit que tu étais souffrante et que tu n'as pu exécuter tes danses.

Tu vas m'écrire bien vite, ou mieux, me télégraphier, je suis trop inquiète.²⁸⁹

[Fin juillet 1933]

Ecris, chérie, écris ! Même un bout de lettre, voyons ! As-tu rencontré ton père ? Eu des nouvelles de lui ? D'Arlette ? Allégret, vu en avion, m'a dit la date de votre départ collectif, mais je l'ai oubliée. J'étais si fatiguée ! Je reprends à peine conscience de tout, et de cette fatigue elle-même.

288 Francine Dugast-Portes, « Colette, écrire le vieillir », in *Ecrire le vieillir*, sous la direction d'Alain Montandon, Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand, coll. Littératures, 2005, p.170

289 Lettre du 22 février 1910, « Lettres de Sido à Colette », *Cahiers Colette* n°33, 2012, p.86

Beau temps, chaleur, bain pur et très salé. St. Tropez encore peu rempli. Jeanne Duc veut faire du cinéma ! « A condition qu'on me laisse à ma nature », dit-elle. Que les gens sont heureux d'avoir tant d'illusions sur eux-mêmes.²⁹⁰

12 mai 1939

Château d'Alizay

Eure

Bonjour, ma fille. Ce château n'est pas un château. Le parc est un jardinet. Ceci posé, nous ne sommes pas mal. [...] Un froid incroyable. Une table simple et bonne, le cidre excellent. Si un peu de chaleur empanachait le tout, nous serions bien contents. Cet air mordant est à coup sûr tonique.²⁹¹

[Mai 1939]

Ma mère chérie,

Je t'écris environnée du vacarme du mistral. Il dure déjà depuis deux jours, remplacé de temps en temps par la pluie. Mais rien de tout cela n'est suffisant pour empêcher le jardin de fleurir de tous les côtés à la fois. Tu sais que la terrasse est couverte de glycine et que le mur du côté de la cuisine est déjà plein de roses. Pourquoi n'es-tu pas là ?²⁹²

Les lettres de Colette à sa fille témoignent de nombreuses similarités avec les échanges épistolaires que la romancière a elle-même eus avec Sido, puisqu'on y retrouve à la fois le reproche fait à la fille de ne pas écrire suffisamment, les références à une santé vacillante et au réconfort apporté par la nature, mais aussi les regrets témoignés par la fille face à l'absence de la mère. Là se trouve probablement le lien entre les écrits présentés comme biographiques et les écrits prétendument de fiction de Colette, la frontière déjà poreuse entre les deux se trouvant alors pleinement remise en cause, puisque Colette reprend et magnifie dans son œuvre des écrits de Sido, qu'elle redéploie ensuite lorsqu'elle écrit à Bel-Gazou. Ce jeu de va-et-vient constant entre réalité et fiction sème le doute sur la possibilité de saisir la vérité de la personne de la romancière, au-delà de ce qu'elle livre dans ses écrits. De fait, même ceux qui ne sont pas destinés au départ à être publiés sont empreints d'artifice, comme si le style de la romancière et celui de l'épistolière ne faisaient qu'un, érigeant alors tout travail d'écriture en part de l'œuvre. Il devient alors nécessaire, pour pouvoir poursuivre le projet artistique sans

290 Colette, *Lettres à sa fille* (1916-1953), Edition d'Anne de Jouvenel, Gallimard, coll. Folio, 2006, p.337

291 *Ibid.*, p.405-406

292 *Ibid.*, p.406

être figée dans une représentation prévisible, d'inscrire les différents écrits dans une logique de rupture permanente avec ce qui précède, de renouvellement nécessaire à chaque œuvre, l'auteur faisant des réflexions posées dans celle-ci le point de départ d'une remise en question personnelle. Colette semble alors fonder toute son écriture sur la préexistence de la posture fictive à sa réalisation effective, rendant fondamentale dans le processus de création la projection dans l'attitude et la pensée d'un alter ego présenté ou non comme fictif. En ce sens, l'auteur développe une pratique (réelle ou feinte) de l'autocritique, qui met à distance les représentations figées que le lecteur pourrait avoir d'elle, et jette le discrédit sur celui-ci en le présentant comme incapable d'une interprétation juste et nuancée. Ainsi, dans *Le Fanal bleu*, elle traite non sans humour les lettres dans lesquelles ses lecteurs lui prodiguent des conseils d'écriture :

« Un peu ternes vos "souvenirs", un peu las. On aimerait sentir plus d'émotion, plus de tendresse, dans vos dialogues avec le "meilleur ami". Un peu las d'une part, d'autre part un peu littéraires, et en outre embués de dissimulation. Il y avait plus et mieux à dire. Croyez-en un confrère que l'état de sa santé a seul empêché de demeurer homme de métier, etc., etc. »

Auquel entendre ? S'il me restait seulement vingt ou trente ans à vivre, je finirais par faire mon profit, pour légèrement contradictoires qu'ils sont, d'enseignements désintéressés.

Je ne cite pas pour déplaire, mais pour faire connaître par quels moyens directs, au besoin impératifs, le lecteur se met en communication avec l'écrivain. Je crois qu'il n'est aucun moyen efficace d'échapper à sa réquisition.²⁹³

Colette, qui se fait dans ses derniers écrits essayiste, tente d'apporter un éclairage sur le lien qui unit l'auteur à ses lecteurs. L'injonction de sincérité et de « tendresse » de ces derniers met en lumière l'incompréhension fondamentale des deux parties, dans la mesure où il est impossible pour l'artiste d'« échapper » au ton sentencieux d'admirateurs qui tentent trop souvent de faire entrer l'œuvre dans une grille de lecture personnelle et figée, tout comme il est difficile pour celui qui découvre le récit d'entrer en résonance totale avec une vision du monde qui, n'étant pas la sienne, diffère toujours, même légèrement, de ses espérances. En reconnaissant, même ironiquement, qu'elle aurait « fait son profit » des conseils qui lui sont prodigués par lettre, l'auteur admet que tout récit est en partie guidé par la nécessité de plaire au public, rendant indispensable la mise en conformité de l'image que l'on donne de soi-

293 *FB.*, Pl.IV, p.1017-1018

même aux attentes de celui-ci. Si Colette a pris du recul par rapport aux *Claudine*, qu'elle considère comme trop influencées par Willy, elle établit également une distance avec la plupart des écrits ultérieurs par le truchement de la figure du mauvais lecteur, omniprésent à partir de *La Naissance du jour*, dans lequel Vial, obsédé par la supposée dimension autobiographique de l'oeuvre colettienne, croit pouvoir décrypter la personne privée à travers son image publique, et se trouve frappé de stupeur dès qu'il l'entrevoit dépouillée de tous les ornements de l'écrivain :

« [...] Vous, madame, vous ! Vous poser, vous conduire comme une femme ordinaire, vous que je voulais voir, je ne sais pas, moi... »

Il m'assignait dans l'air, de sa main levée, un niveau très haut, celui d'une manière de socle, et je l'interrompis avec une ironie qui me fit de la peine.

« Vial, laisse-moi encore un peu parmi les vivants. Je ne m'y trouve pas si mal. »²⁹⁴

De manière quelque peu caricaturale, Vial s'indigne ici du caractère ordinaire de l'attitude adoptée par la narratrice, qui lui rappelle son appartenance au monde des « vivants », et affirme par là son droit à s'écarter de la supposée exemplarité que lui confère son statut d'auteur célèbre. Néanmoins, dans la mesure où ce rappel se fait dans l'espace fictif d'une conversation inventée de toutes pièces avec un personnage imaginaire, on peut supposer que le droit à la banalité réclamé ici par Colette relève lui-même d'une posture dont l'enjeu principal serait de dérouter le lecteur, de lui démontrer son échec permanent à vouloir la saisir à travers ses écrits, l'imprévisibilité de la figure auctoriale, qui s'en trouve renouvelée, annonçant les évolutions à venir. L'inspiration de l'écrivain viendrait donc de sa capacité à prédire de récit en récit les mouvements intérieurs qui dictent le renouvellement de l'image qu'elle renvoie, l'écrit ayant toujours un temps d'avance sur la réalité. Le terreau de la création littéraire serait donc à chercher dans ce décalage constant entre l'être empirique et l'image qui est renvoyée de lui dans l'espace textuel. La mise en écrit permettrait alors de répéter les relations réelles, et de les rejouer de manière à exprimer ce qui n'a pas pu l'être ou qui serait resté à l'état de germe. En écrivant *Mes Apprentissages*, Colette exprime ce qui, dans la réalité, a pu rester de l'ordre du non-dit, et rejoue le passé tel qu'il aurait pu être, tout en préparant un avenir possible. Le même mécanisme est à l'oeuvre dès qu'il s'agit d'ériger Sido en personnage littéraire : l'écrivain, durant son enfance, semble agir sous l'égide de sa mère, de la même manière qu'elle est sous la coupe de Willy au début de sa vie de femme,

294 NJ., Pl.III, p.343

mais fait apparaître ce lien comme l'envers positif d'une relation perverse, qu'elle dédouble et rejoue, notamment dans le *Journal à rebours* :

Gestes rituels, où la désobéissance raisonnée n'entraîne pour rien. La campagne déserte constituait, depuis que je savais marcher, mon domaine incontrôlable. Qui eût décidé, sinon moi, que la prune, la fraise sauvage, la noisette étaient mûres ? Qui tenait secrets, sinon moi, les gîtes préférés du muguet, des narcisses blancs, des écureuils ?... A chacun son fief. Contestais-je à Sido la souveraineté de la maison familiale ?²⁹⁵

Dans la nouvelle « Sido et moi », Colette exprime ce qui semble contenir le cœur de sa vocation d'écrivain, puisqu'il s'agit de fuir un univers clos et régenté par une personnalité au pouvoir incontestable et incontesté, pour recréer à partir d'un lieu « désert » un monde où la toute-puissance démiurgique de l'enfant, matérialisée ici par l'anaphore de « sinon moi », peut pleinement s'exprimer. La romancière accomplit le même processus dans son œuvre, dans la mesure où les *Claudine* marquent, par la transgression d'une partie des valeurs familiales, le détachement de la mère, alors que les écrits ultérieurs inspirés de l'enfance marquent un retour franc et assumé à ces valeurs, et la mise à l'écart ferme et irrévocable, quoique discutable, du premier époux. L'espace de la création apparaît donc comme une manière de mettre en scène les rapports de dominations fondamentaux, qui ont fondé la vocation de l'écrivain, et de les rejouer sur un mode négatif, puis positif, pour en découvrir toutes les potentialités et explorer différents types de rapport au monde.

Pour autant, en bâtissant l'essentiel de son œuvre sur une relation de domination dont il s'agit de se défaire, Colette évacue partiellement la question de sa propre maternité, et de l'emprise qu'elle a elle-même sur sa propre fille. La répétition d'un schéma d'aliénation-filiation est dans un premier temps perceptible par le choix du prénom « Colette », à la fois nom de famille du grand-père maternel et pseudonyme de la mère. Il est remarquable que Bel-Gazou soit essentiellement évoquée lors de son enfance, alors que Colette-mère avait une influence sur elle, tout en se voyant refuser l'accès à un jardin secret qui rend tout-puissant l'enfant face à l'adulte, toute puissance irrémédiablement perdue avec l'entrée dans l'adolescence, puis dans l'âge adulte. La confrontation ultérieure des deux femmes est exclue de l'œuvre, comme il n'est pas fait mention de possibles tensions entre Sido et Gabrielle, que Claude Pichois et Alain Brunet évoquent pourtant dans la biographie qu'ils consacrent à Colette :

295 *JR.*, Pl.IV, p.172-173

Si ses lettres ont disparu, les cartes qu'elle envoyait depuis ses tournées depuis 1905 ont été conservées, et publiées en reproductions et en transcriptions par Michel Remy-Bieth. [...] Y avait-il d'intimes confidences dans les lettres qui ont été détruites ? On peut en douter, car Sido dans ses propres lettres se plaint du manque de confiance de sa fille.²⁹⁶

Ces divergences sont interprétées tout autrement par Michel del Castillo, qui voit dans la disparition de certaines lettres de Colette à sa mère autre chose que l'absence d'intimité des deux femmes. La possible destruction d'une partie des lettres de la romancière semble accréditer la thèse selon laquelle cette dernière sélectionne ce qui mérite de participer à la création d'une figure d'auteur, reléguant au second plan tout ce qui pourrait constituer une faille ou une remise en question de la relation mère-fille telle qu'elle est exposée dans ses œuvres. La volonté de dissimuler ses faiblesses (non sans une certaine coquetterie puisque, comme nous l'avons signalé plus haut, l'écrivain ne cesse d'affirmer que les lecteurs la perçoivent à tort comme un être d'exception) se ferait donc avant toute chose pour se montrer digne d'une personnalité maternelle éclatante. C'est en ce sens que Michel del Castillo considère comme une nécessité la volonté de l'auteur d'avancer masquée, avant tout vis-à-vis d'une mère à la fois juge et première lectrice de sa fille :

Malade, vieillissante, Sido admet difficilement la distance que Colette garde entre elles, elle n'a pas davantage compris, en lisant *La Retraite sentimentale*, puis *La Vagabonde*, que Colette ne lui ait rien dit de ses déboires conjugaux, de sa solitude et de sa peine. Cet éloignement a intrigué certains biographes. Colette pourtant s'en est expliquée : elle redoute la perspicacité de sa mère, craint, si elle se montre faible, de n'être pas capable de résister à sa pitié. Elle se blinde, se durcit. Elle déteste par ailleurs la maladie, et ne supporterait pas de voir sa mère amoindrie. Ce qui peut sembler de l'indifférence ou de l'égoïsme est en réalité de la fierté.²⁹⁷

Effectivement, l'une des lettres écrites par Sido à Colette semble confirmer cette vision :

Je lis *La Vagabonde*, je suis étonnée de la différence qu'il y a à lire un roman qui paraît en feuilleton ou le lire en volume.

[...]

J'admire, comme tu sais, rien que par le choix des termes que tu emploies, autant que par le sujet du roman, l'intérêt qui s'y attache. Mais c'est une autobiographie ! Tu ne peux le nier. [...] Je n'ai pas encore

296 Alain Brunet, Claude Pichois, *op.cit.*, p.249

297 Michel del Castillo, *Colette, une certaine France*, Gallimard, coll. Folio, 2001, p.217-218

terminé la lecture, mais écris-moi mon Minet-chéri. Est-ce que tu as tant souffert et sans jamais n'en rien dire ?²⁹⁸

Après quelques considérations concernant les différences entre parution en feuilleton et parution en volume, Sido exprime à la fois sa pitié pour sa fille, et ses regrets de n'avoir pu connaître sa souffrance ni y prendre part. La mère semble, en quelques mots, cerner les enjeux essentiels de l'oeuvre, puisqu'elle y voit une dimension autobiographique, tout en insistant sur la manière dont le morcellement brouille les pistes, le masque tombant dès que l'ouvrage prend une forme plus continue, permettant au lecteur de reconstituer, à travers le personnage romanesque, une partie de la vie de l'auteur. On peut alors supposer que la relation entre Sido et Colette, si elle a constitué chez l'écrivain un motif essentiel, a influencé la forme littéraire tout autant que le fond, la fragmentation des écrits autobiographiques apparaissant alors comme une manière de contrer la perspicacité du lecteur, reflet du premier public de la romancière que fut sa mère. De fait, Colette, devenue elle-même mère, écrit sa relation à Bel-gazou en jouant ces liens complexes : échouant à devenir une figure maternelle concurrente de Sido, elle met en scène l'incompréhension fondamentale d'une mère adulte face à son enfant, ce qui peut apparaître comme un biais pour démontrer que, malgré toute sa sagacité, Sido ne peut totalement saisir ce qui se joue dans la fiction, qui reste le domaine exclusif et protégé de l'artiste :

« Votre fille a neuf ans, m'a dit une amie, et elle ne sait pas coudre ? Il faut qu'elle apprenne à coudre. Et par mauvais temps il vaut mieux, pour une enfant de cet âge, un ouvrage de couture qu'un livre romanesque. »

[...]

Elle a donc appris à coudre.

[...]

Mais Bel-Gazou est muette quand elle coud. Muette longuement, et la bouche fermée, cachant [...] les incisives larges, toutes neuves. Elle se tait, elle... Ecrivons le mot qui me fait peur : elle pense.

Mal nouveau ? Fléau que je n'avais point prévu ?

[...]

« A quoi penses-tu, Bel-gazou ?

- A rien, maman. Je compte mes points. »²⁹⁹

Dans *La Maison de Claudine*, Colette semble, à travers Bel-Gazou, cristalliser toutes les déceptions maternelles, puisqu'elle échoue en tant que fille à transmettre les valeurs de Sido,

298 Lettre 12 du 3 décembre 1910, « Lettres de Sido à Colette », in Cahiers Colette n°33, Société des amis de Colette, 2012, p.88-89

299 MC., Pl.II, p.1079-1080

et en tant qu'adulte référent à percer les secrets de l'enfant, admettant de fait une perspicacité bien moindre à celle de sa mère. Alors que Sido affirmait clairement ses certitudes en matière d'éducation, et faisait la part belle aux livres plus qu'à la couture, Colette, écoutant les conseils prodigués par ses connaissances, fait apprendre la couture à sa fille, lui donnant la clé permettant de lui échapper, en s'évadant par la pensée. L'opacité nouvelle de leur relation rejoue ce que Claude Pichois et Alain Brunet nommaient « le manque de confiance » de Colette vis-à-vis de Sido, sans toutefois que l'écrivain, devenue mère, parvienne, contrairement à l'image maternelle de référence, à inculquer une leçon de vie marquante à son enfant (« je n'insiste pas. Je me sens pauvre, empruntée, mécontente de moi. Il fallait répondre autrement : je n'ai rien trouvé. »³⁰⁰) La romancière semble peiner à reproduire, dans les dialogues réels avec sa fille, les principes qu'elle a elle-même reçus, et dont elle se fait le chantre à travers ses écrits. Construire une figure d'écrivain toute puissante, qui répare dans l'espace de la fiction les frustrations connues dans la réalité, serait donc un moyen de se hisser à la hauteur de Sido. Le lien de domination et d'emprise psychologique ne semble alors pouvoir se briser qu'à partir du moment où, acceptant ses failles et les considérant comme objet littéraire, l'auteur parvient à les épurer de toute rancœur, et à les mettre au service de la création. Il s'agirait alors de resserrer dans l'espace textuel les liens qui n'ont peut-être pas pu l'être dans la réalité. Mais là où la romancière permet à sa mère d'avoir accès à une part d'elle-même, par les livres qu'elle écrit, la distance qui se met en place entre elle et Bel-gazou peine à se résorber, en raison de l'incapacité de Colette de Jouvenel à transférer les désirs de sa mère pour se créer un personnage, ou du moins à livrer une part d'elle-même dans un texte qui, s'il ne donne pas accès à l'intimité profonde de l'être, en permet du moins à la lectrice initiée qu'est la mère une compréhension plus approfondie des contradictions qui le traversent. Michel del Castillo interroge cette absence de proximité entre les deux femmes, en rappelant au passage la relative absence d'implication de l'auteur concernant l'éducation de sa fille :

Que ressentit, que pensa, sous ses voiles et ses crêpes, Colette de Jouvenel ? En voulait-elle à son demi-frère d'avoir accaparé l'amour de sa mère ? Se rappelait-elle ses années de pensionnat ? « *Ma fille est bouclée à Versailles, mais je lui connais de mauvaises dispositions d'esprit.* » Pensait-elle à sa solitude d'adolescente mal-aimée ? Toute sa jeunesse avait baigné dans ce climat de malaise, parfaitement résumé par

300 *Ibid.*, p.1082

Cocteau : mère et fille se cherchaient à tâtons sans jamais réussir à se toucher.³⁰¹

Les relations mère-fille évoquées par Michel del Castillo semblent bien éloignées de celles que décrit Colette dans *La Maison de Claudine*, puisque la romancière paraît davantage encombrée par son enfant que soucieuse de son éducation. En écrivant la petite enfance de Bel-gazou, mais en passant généralement sous silence, même si elle les pressent, les temps plus difficiles qui ont suivi, l'écrivain explore une nouvelle fois dans l'espace textuel les potentialités offertes par la matière biographique, atténuant l'écart entre le réel et la fiction, pour ne garder du biographique que ce qui peut être mis au service d'une œuvre bâtie autour de la morale inculquée par la figure tutélaire de Sido, démontrant que, derrière toute entreprise apparemment autobiographique, il est nécessaire de devenir une autre pour devenir pleinement auteur.

301 Michel del Castillo, *op.cit.*, p.278

II-3. Interroger l'écriture : de la biographie à la fiction, de la fiction à la biographie

a- *La Vagabonde*, une œuvre à la croisée des chemins

Toute entreprise narrative serait donc, chez Colette, une manière d'interroger le statut de l'écriture, et les possibilités, non seulement de réaliser de manière effective les attentes d'un entourage réel, mais aussi d'obtenir, dans le cadre du récit, une retranscription des faits parfaitement conforme, non à la réalité, mais à l'idée que l'écrivain se fait du livre qu'il souhaite écrire. Ce questionnement méta-littéraire est particulièrement présent dans *La Vagabonde*, œuvre à la croisée des chemins puisque, si l'identité de la narratrice y est une nouvelle fois fictive, les références à la situation vécue par l'écrivain sont transparentes (Sido, nous l'avons précisé plus haut, ne s'y était pas trompée). Texte de rupture, dans la mesure où il s'agit de s'approprier une solitude nouvelle, et d'écrire un roman qui se dégage de manière définitive de l'influence de Willy, *La Vagabonde* remet néanmoins en cause la possibilité, pour l'écrivain, de se détacher de son premier mari. Le début du roman sème le doute sur l'identité de la voix narrative, tant il semble que c'est l'auteur qui s'exprime sans se dissimuler derrière une narratrice fictive :

Dix heures et demie... Encore une fois, je suis prête trop tôt. Mon camarade Brague, qui aida mes débuts dans la pantomime, me le reproche assez souvent en termes imagés :

« Sacrée graine d'amateur, va ! T'as toujours le feu quelque part. Si on t'écoutait, on ferait son fond de teint à sept heures et demie, en brifant les hors-d'œuvre... »

Trois ans de music-hall et de théâtre ne m'ont pas changée, je suis toujours prête trop tôt.³⁰²

Le nom de George Wague, qui initia Colette à la pratique de la pantomime, est à peine modifié, ce qui semble annoncer, dès l'incipit, un nouveau roman à clés. De même, la temporalité du récit semble correspondre au déroulement chronologique de la vie de l'auteur, puisque Colette entame sa carrière de mime en 1906, et publie *La Vagabonde* en 1910, les « trois ans de music-hall et de théâtre » mentionnés au début de l'œuvre trouvant de fait un écho dans la réalité. Le nom de la narratrice n'est nullement mentionné dans les premières pages du roman, ce qui pourrait laisser penser que l'identité auteur-narrateur est effective, et permettre de considérer le récit comme une autobiographie à part entière. Cette conception n'est remise en cause que lorsqu'il est fait mention de la séparation d'avec le mari :

302 V., Pl.I, p.1067

Huit ans de mariage, trois ans de séparation : voilà qui remplit le tiers de mon existence.

Mon ex-mari ? Vous le connaissez tous. C'est Adolphe Taillandy, le pastelliste. Depuis vingt ans, il fait le même portrait de femme : sur un fond brumeux et doré, emprunté à Lévy-Dhurmer, il pose une femme décolletée, dont la chevelure, comme une ouate précieuse, nimbe un visage velouté. [...]

A part son fameux « velouté », je ne crois pas qu'Adolphe Taillandy ait du talent. Mais je reconnais volontiers que ses portraits sont, pour les femmes surtout, irrésistibles.

[...]

Taillandy a fait mon portrait aussi, autrefois... On ne sait plus que c'est moi, cette petite bacchante au nez lumineux, qui porte sur le milieu du visage sa tache de soleil comme un masque de nacre, et je me souviens encore de ma surprise, à me découvrir si blonde. Je me souviens aussi du succès de ce pastel et de ceux qui suivirent.³⁰³

Le nom de l'époux est cette fois-ci totalement modifié, puisque Henry Gauthier-Villars devient Auguste Taillandy. Le journaliste devient pastelliste, ce qui permet de mettre à distance la dimension autobiographique de l'œuvre pour en faire un roman, avant même la citation du prénom de l'héroïne. Cependant, c'est l'écart apparent entre l'identité de l'époux de la narratrice et celle de Willy qui permet à ce dernier d'être plus que jamais présent dans l'entreprise de création de Colette. La mise à distance de la dimension biographique du récit ne serait qu'une apparence, dans la mesure où, par le biais du portrait d'Auguste Taillandy, l'auteur égratigne autant la conception de l'art portée par l'homme que l'individu lui-même. En effet, l'intérêt du portrait ne résiderait plus dans son sujet mais dans la manière dont l'artiste, à travers ses modèles, se met lui-même en valeur, et dans le pouvoir de séduction que lui confèrent ses œuvres auprès du public féminin. Ainsi, Auguste Taillandy fait depuis vingt ans « le même portrait de femme », quel que soit son modèle, qui lui confère le succès auprès de celles qu'il peint. On peut voir dans cette mention deux aspects de la figure que représente le pastelliste : d'abord, le séducteur, qui en offrant une image valorisée de ses modèles à elles-mêmes, parvient à les captiver, mais aussi le mondain poseur, qui utilise son supposé talent pour se propulser sur le devant de la scène parisienne. A travers cette figure d'artiste, certes reconnu, mais sans grand talent, Colette met en exergue le risque que constitue la poursuite de la carrière initiée par Willy : continuer dans la lignée des *Claudine*, ce serait reproduire à l'infini le même portrait de femme (ce dont Minne est déjà, à certains égards, un exemple), pour se construire en tant qu'auteur un personnage qui, s'il permet d'obtenir une certaine

303 *Ibid.*, p.1082

renommée auprès du public, inhibe totalement les possibilités de création de l'artiste. Ainsi, Renée ne se reconnaît pas dans le portrait que Taillandy a fait d'elle, tout comme Colette a pu affirmer ne pas se reconnaître dans le personnage de Claudine. Lorsque la narratrice évoque sa surprise à se « découvrir si blonde », elle pointe la manière dont Taillandy, à travers ses portraits, offre au public une réalité détournée, viciée même, puisqu'il s'agit de transformer en type une personne bien réelle, qui accepte de voir sa complexité d'être humain réduite aux quelques traits dominants de son caractère, pour se voir offrir au public dans une série de portraits produits de manière presque industrielle. Cette répétition à l'infini du même est d'ailleurs bien présente dans l'œuvre de Colette, puisqu'elle-même, à travers chacun de ses écrits, « fait le même portrait de femme ». Taillandy, s'il constitue à bien des égards une caricature de Willy, est donc également présenté comme l'ombre tutélaire qui empêche la création de se libérer. En caricaturant de manière très ironique Willy, c'est-à-dire en le réduisant lui-même à l'état de type, Colette semble procéder à la première étape de sa prise d'indépendance littéraire. Néanmoins, cette libération ne saurait, pour l'heure, être totale, puisque Renée choisit de cesser d'écrire pour se consacrer au mime, et donc de renoncer à ce qui constitue une part importante de son identité artistique, l'écriture :

J'ai devant moi, de l'autre côté du miroir, dans la mystérieuse chambre des reflets, l'image d'une « femme de lettres qui a mal tourné ». On dit aussi de moi que je « fais du théâtre », mais on ne m'appelle jamais actrice. Pourquoi ? Nuance subtile, refus poli, de la part du public et de mes amis eux-mêmes, de me donner un grade dans cette carrière que j'ai pourtant choisie... Une femme de lettres qui a mal tourné : voilà ce que je dois, pour tous, demeurer, moi qui n'écris plus, moi qui me refuse le plaisir, le luxe d'écrire...³⁰⁴

Le métier d'actrice serait une manière de continuer à appartenir au public, d'une autre manière, qui ne confère pas pour autant la légitimité, puisque c'est par la périphrase « faire du théâtre » que les amis de Renée désignent sa nouvelle carrière. Il reste donc, dans *La Vagabonde*, une partie du chemin à parcourir, puisque la rupture avec le mari doit nécessairement s'accompagner d'un acte de contrition, qui serait le fait de se refuser « le plaisir » d'écrire. Il s'agirait donc de renier l'image offerte par le biais de l'époux, pour offrir une autre image tout aussi faussée. La sincérité ne serait pour l'heure pas de mise, et c'est sur le mode de la nécessité qu'est évoqué le besoin impérieux d'offrir au public une pose (« une femme de lettres qui a mal tourné : voilà ce que je dois, pour tous, demeurer »). La libération de l'époux n'a pas entraîné pour autant la possibilité de se libérer du carcan social. Il s'agirait alors de passer d'un type imposé à un type choisi, pour réserver à plus tard la possibilité de

304 *Ibid.*, p.1073-1074

devenir la figure d'artiste réellement souhaitée. Pourtant, si, à la lumière de la lecture des œuvres ultérieures de Colette, cette interprétation est possible, la lecture de la seule *Vagabonde* ne permet pas de tracer de manière aussi précise la genèse de la figure d'auteur dessinée dans l'œuvre de Colette. En effet, il semblerait que le récit témoigne de la première étape, celle qui consiste à offrir une autre image de soi, même faussée, pour se libérer de celle qui avait été initialement offerte au public. L'écriture est présentée comme un espace devant être purifié de tous les stigmates de la vie maritale pour ne pas être gâché. Cette purification étant pour l'heure impossible, la narratrice préfère de fait renoncer à cette part d'elle-même plutôt que de la souiller :

Il faut trop de temps pour écrire ! Et puis, je ne suis pas Balzac, moi... Le conte fragile que j'édifie s'émiette quand le fournisseur sonne, quand le bottier présente sa facture, quand l'avoué téléphone, et l'avocat, quand l'agent théâtral me mande à son bureau pour « un cachet en ville chez des gens tout ce qu'il y a de bien, mais qui n'ont pas pour habitude de payer les prix forts »...

Or, depuis que je vis seule, il a fallu vivre d'abord, divorcer ensuite, et puis continuer à vivre... Tout cela demande une activité, un entêtement incroyables... Et pour arriver où ? N'y a-t-il point pour moi d'autre havre que cette chambre banale, en Louis XVI de camelote, d'autre halte que ce miroir infranchissable où je me bute, front contre front ?...

Demain, c'est dimanche, matinée et soirée à l'Empyrée-Clichy. Deux heures, déjà !... C'est l'heure de dormir, pour une femme de lettres qui a mal tourné.³⁰⁵

Le mariage, puis le divorce, empêchent donc le développement pérenne du génie créatif, et condamnent la narratrice à être, de manière durable, un lieu commun de la vie mondaine, d'abord celui de la femme de lettres mariée à un artiste de renom, puis celui de la « femme de lettres qui a mal tourné ». Le titre *La Vagabonde* trouve alors tout son sens, puisqu'il s'agit de mettre en relief le vide suivant immédiatement le divorce, qui nécessite pour être comblé une reconstruction non seulement personnelle, mais aussi artistique, dont le moyen n'est pas encore trouvé. Comme nous l'avons signalé plus haut, la rencontre avec Maxime, puis leur relation, permet de mettre en exergue toutes les contradictions qui habitent la narratrice, sans pour autant résoudre le problème de l'inspiration, puisqu'il n'est nulle part précisé que Renée recommence à écrire (même si la lecture en elle-même du roman laisse supposer le contraire).

A la lumière du reste de l'œuvre de Colette, *La Vagabonde* apparaît comme un texte fondateur, dans la mesure où le récit concentre une grande partie des motifs récurrents chez

305 *Ibid.*, p.1074-1075

l'auteur. Alors que, dans les *Claudine*, puis dans la série des *Minne*, Colette associée à Willy interrogeait la féminité par un prisme lubrique, voire pervers, la problématique du désir féminin et de l'incompréhension constitutive entre l'homme et la femme devient un objet littéraire voué à se développer tout au long de son œuvre. Lorsqu'elle évoque ses angoisses de femme mûre, bientôt vieillissante, amante d'un jeune homme, Renée annonce ce que seront Léa, Camille Dalleray, mais aussi Colette elle-même, telle qu'elle se présente dans *La Naissance du jour*, refusant à contrecœur les avances d'un homme plus jeune :

Alors je penserai à lui en me répétant que je me suis dessaisie de lui, que j'ai donné Vial à une jeune femme, d'un geste qui avait, ma foi, une belle allure de faste et de gaspillage. Déjà, si je relis ce que j'ai écrit il y a tantôt trois semaines, j'y trouve Vial mal peint, avec une exactitude qui appauvrit son contour. En ces jours passés je pensais beaucoup à Vial. Aujourd'hui je pense bien plus à moi, puisque je le regrette... Ô cher homme, notre amitié difficile est encore trébuchante, quel bonheur !...³⁰⁶

Consciente du décalage qui tend à se creuser entre elle et l'homme aimé, Colette, ici narratrice d'un récit autofictionnel, décrit à la fois comme un « gaspillage » le geste par lequel la femme mûre s'efface pour laisser la place à la plus jeune, tout en qualifiant de « bonheur » le lien d'amitié nouveau en voie d'être créé. Le recul que prend l'écrivain par rapport à un attachement fondé sur le désir et l'idéalisation de la personne aimée permet de suggérer, dans l'espace de l'écriture, une nouvelle approche, puisqu'il s'agit de renouveler le portrait de l'homme. Le renoncement, également manifestation de supériorité, permet d'oublier la dualité entre amour physique et déchéance morale, au cœur de la majorité des romans de Colette, les défauts du personnage masculin étant considérablement réduits dès que ce dernier n'est plus considéré comme l'objet d'un désir potentiel. La réaction de la narratrice face à Vial fait écho à la manière dont Renée éconduit Maxime, mais aussi à la rupture de Chéri et Léa, la nature du lien qui unit l'homme à la femme étant ici très proche. La relation prend de fait fin grâce à la clairvoyance du personnage féminin, qui accède, par le sacrifice qu'elle fait, à une forme nouvelle de sagesse. Confrontée à un amant plus jeune, qui l'admire sans réserve, alors qu'elle-même est traversée d'angoisses et de contradictions, la femme est décrite comme consciente de l'écart existant entre les attentes de l'amoureux et ce qu'elle est en mesure d'offrir :

Mais maintenant... que vous donnerais-je maintenant, ô mon chéri ? Le meilleur de moi, ce serait, dans quelques années, cette

306 NJ., Pl.III, p.368

maternité ratée qu'une femme sans enfant reporte sur son mari. Vous ne l'acceptez pas, ni moi non plus. C'est dommage... Il y a des jours – moi qui me regarde vieillir avec une terreur résignée – des jours où la vieillesse m'apparaît comme une récompense...

Mon chéri, un jour vous comprendrez tout ceci. Vous comprendrez que je ne devais pas être à vous, ni à personne, et qu'en dépit d'un premier mariage et d'un second amour, je suis demeurée une espèce de vieille fille... vieille fille à la ressemblance de certaines, si amoureuses de l'Amour qu'aucun amour ne leur paraît assez beau, [...] penchées sur leur aiguille, tête à tête avec leur chimère incomparable... »³⁰⁷

Elle rit tristement et frissonna :

« Ah ! Je suis aussi finie que cette vieille... Vite, vite, petit, va chercher ta jeunesse, elle n'est qu'écornée par les dames mûres, il t'en reste, il lui en reste à cette enfant qui t'attend. Tu y as goûté, à la jeunesse ! Elle ne contente pas, mais on y retourne... Eh, ce n'est pas de cette nuit que tu as commencé à comparer... Et qu'est-ce que je fais là, moi, à donner des conseils et à montrer ma grandeur d'âme ?³⁰⁸

Dans sa lettre à Maxime, Renée, qui n'est pas encore vieillissante mais en passe de l'être, annonce les tourments des personnages de femmes mûres des écrits ultérieurs. Elle y développe le motif du sacrifice de soi qui conduit l'amoureuse à refuser à l'homme aimé ce qu'elle pourrait lui promettre, sans jamais lui donner. C'est pourtant sans sérénité que la narratrice aborde le thème de la solitude volontaire, en se comparant à une « vieille fille » condamnée à vivre avec la « chimère » de l'amour idéal, devenant objet de moquerie ou de pitié. Cette angoisse face à une solitude inéluctable annonce le revirement de *L'Entrave*, puisque, oubliant tous ses scrupules, l'héroïne s'attache Jean, préférant vivre tous les affres de l'amante plus âgée plutôt que d'être seule. L'attitude de Léa dans *Chéri*, de même que celle de Colette dans *La Naissance du jour*, marque une évolution, toutes deux considérant non sans ironie le « faste » ou la « grandeur d'âme » qui consiste à laisser partir le jeune amant. Toutefois, alors que Léa constate avec amertume que c'est la perte de ses charmes qui détourne Chéri d'elle, et préfère prendre l'initiative de la séparation, Colette se détache de Vial avant même qu'il ait pu penser ses défauts, se hissant au-delà de toute forme de coquetterie. Il s'agit alors, pour l'auteur, de reprendre à son compte les défauts et les errements de ses héroïnes féminines, pour montrer comment surmonter ces derniers, en se

307 V., Pl.I, p.1230

308 C., Pl.II, p.827

mettant cette fois au centre de la narration. *La Vagabonde* constitue alors un point central de l'oeuvre de Colette, puisqu'elle y met à distance, sous couvert de fiction, son premier mariage, se projette dans son avenir personnel et artistique, tout en explicitant les interrogations et les angoisses que ce passage dans l'inconnu suppose. La manière dont Renée remet en cause sa vocation d'écrivain témoigne de la difficulté à appréhender l'âge mûr, et la probabilité de vivre sans relation amoureuse, qui est une dynamique de création essentielle. Alors que Renée peine à exister littérairement sans que son écriture soit façonnée par l'amour, Colette parvient à se réinventer et à reconstituer une figure auctoriale qui transcende tous les clichés liés à sa jeunesse. Entre *La Vagabonde* et le travail d'essayiste qui fut celui de l'écrivain dans *L'Etoile Vesper* ou *Le Fanal bleu*, différentes strates sont par conséquent perceptibles, qui contribuent à accompagner la dynamique de changement et d'évolution que l'auteur, par sa propre voix et celle de ses personnages, doit subir et interroger. Les jeux d'écho qui se nouent entre *La Vagabonde* et sa suite, *L'Entrave*, permettent dans un premier temps de cerner les questionnements essentiels de l'oeuvre que sont l'engagement artistique, et la logique cyclique de perte de repères et de reconstruction, pour aboutir au constat pessimiste de l'impossibilité, pour la femme, de devenir un être totalement autonome et indépendant de l'homme, puisque Renée décide finalement de poursuivre sa relation avec Jean, tout en la sachant vouée à l'échec. Plus tard, dans *Chéri*, la femme, en se faisant initiatrice, accepte et intériorise l'idée qu'elle ne fait que transmettre son savoir à un jeune homme qui, tôt ou tard, se tournera, fort de cette expérience, vers une amante moins âgée. Pourtant, le désespoir avec lequel Léa espère jusqu'à la fin que Chéri lui revienne, de même que la vexation et les restes de coquetterie qu'elle laisse transparaître dans *La Fin de Chéri* montrent que l'amour-propre demeure fondamental, et que la femme, même si elle parvient désormais à assumer la perte irrémédiable de son pouvoir de séduction, reste atteinte par le regard porté sur elle par les individus du sexe opposé, en particulier lorsqu'ils sont moins âgés qu'elle. Dans *Le Blé en herbe*, Camille Dalleray apparaît comme un intermédiaire. Si elle initie Phil, qui conserve toujours vis-à-vis d'elle une certaine réserve et une certaine méfiance, elle disparaît d'elle-même dès que sa rivalité avec Vinca est en passe de tourner à l'avantage de la jeune fille :

« Il m'attend. Il calcule le plaisir qu'il peut espérer de moi. [...] Il n'a appris de moi que le plus facile... Le plus facile... Il apporte ici, dépose et reprend en même temps que son vêtement, chaque fois, ce... cet... »

Elle s'aperçut qu'elle venait d'hésiter devant le mot « amour » et elle quitta la fenêtre. Philippe la regarda s'approcher avidement. [...] Ainsi chargée, elle se hâta vers l'étroit et obscur royaume où son orgueil pouvait croire que la plainte est l'aveu de la détresse, et où les quémanteuses de sa sorte boivent l'illusion de la libéralité.³⁰⁹

Mais une sorte de souffle passa dans son esprit, balaya le vocabulaire d'enfant de troupe, la fausse assurance, le ricanement intérieur, ne laissa qu'une surface mentale nue, refroidie, une conscience nette de ce que représentait le départ de Camille Dalleray.

« Ah... elle est partie, hors d'atteinte, la femme qui m'a donné... qui m'a donné... comment appeler ce qu'elle m'a donné ? D'aucun nom. Elle m'a donné. [...] Elle seule pouvait reprendre, elle a repris... »³¹⁰

La confrontation des points de vue de *La Dame en blanc* et de Phil montre, de manière frappante, le décalage existant entre un jeune homme naïf et une femme expérimentée qui s'agace de son jeune amant, voyant dans son comportement à la fois la volonté de découvrir le plaisir physique et la difficulté à se détacher de Vinca, ce qui explique en partie le malaise qu'il ressent lors de leurs entrevues. La manière dont elle hésite à utiliser le nom « amour » pour évoquer le lien des jeunes gens met en exergue son orgueil et une blessure intérieure que le garçon ne perçoit pas en raison de sa grande naïveté et de son inexpérience. C'est probablement cette blessure intérieure que tente de dissimuler Camille Dalleray lorsqu'elle disparaît brutalement, évitant peut-être le type de scène que donne à voir au lecteur Léa lors de sa séparation d'avec Chéri. Le point de vue de Phil est alors mis en avant, et tend à prouver que la complexité de cet être qui lui est tout au long de leur liaison resté opaque lui échappe à tout jamais. Considérant uniquement ses propres sentiments, comme si sa partenaire n'en était pas douée, ou du moins comme si elle n'était pas sujette à la faiblesse, il paraît penser que le départ soudain de celle-ci relève d'un acte souverain, par lequel elle « reprend » ce qu'elle lui avait donné, sans voir que la dépendance n'était pas unilatérale, et que le prompt effacement de sa maîtresse relevait d'une nécessité de dissimuler ses failles. La disparition de Camille Dalleray est donc mal comprise de Phil, tout comme le renoncement de Colette narratrice de *La Naissance du jour* n'est pas compris de Vial. Cependant, alors que, dans *Le Blé en herbe*, la narration se décentre de la femme mûre pour mettre en exergue les points de vue des deux jeunes gens, la narratrice de *La Naissance du jour* expose les raisons de son renoncement, qui n'est pas, contrairement à ce que pouvait laisser penser *L'Entrave*, synonyme de fin. *La*

309 *BH.*, Pl.II, p.1236-1237

310 *Ibid.*, p.1245

Naissance du jour marque un tournant dans l'orientation littéraire de la romancière, puisqu'il s'agit d'aborder l'âge mûr, et au-delà la vieillesse, non comme le terme d'une vocation d'écrivain, qui semble de prime abord intimement liée à la relation amoureuse, mais comme un âge heureux, dépassionné et abordé avec sérénité.

« Faire peau neuve, reconstruire, renaître, ça n'a jamais été au-dessus de mes forces. Mais aujourd'hui il ne s'agit plus de faire peau neuve, il s'agit de commencer quelque chose qui n'a jamais été fait. Comprends donc, Vial, c'est la première fois, depuis que j'ai passé ma seizième année, qu'il va falloir vivre – ou même mourir – sans que ma vie ou ma mort dépendent d'un amour. C'est si extraordinaire... Tu ne peux pas le savoir... Tu as le temps. »³¹¹

Dans les paroles qu'elle prononce à l'intention de Vial, pour expliquer son refus de poursuivre, même d'entamer une liaison avec lui et de se mettre en retrait au profit d'Hélène Clément, Colette pointe la spécificité de l'âge dans lequel elle entre, qui lui permet de ne plus dépendre de l'amour, ce qui constitue, dans l'économie de l'œuvre, un tournant essentiel, puisque toute celle-ci était jusqu'alors fondée sur la complexité des relations entre hommes et femmes. La nouveauté de ce changement est mise en relief par la modification du rapport au monde qu'elle entraîne : s'il s'agissait jusqu'ici de « renaître », de « reconstruire », à partir d'éléments de vie déjà existants, la romancière insiste ici sur la nécessité, non de renouveler ce qui pré-existait, mais de créer quelque chose de nouveau, jamais encore tenté par elle. Colette réalise ce à quoi Renée avait échoué, elle qui renonçait à la solitude par peur de l'inconnu, et présente comme une chance la nécessité, non de se renouveler, mais de s'inventer. Cette sérénité nouvelle permet l'écriture des œuvres de la fin et une lecture à rebours de l'ensemble des textes, laissant affleurer une construction par jeu de strates et d'échos, qui ne sont pas nécessairement chronologiques. La prise en compte du point de vue des adolescentes que sont Gigi et Vinca, sur le point de découvrir leurs atouts féminins, n'est possible que lorsque l'écrivain renonce elle-même à son propre pouvoir de séduction, ce qui lui permet d'analyser plus finement les jeux de tromperie et de pouvoirs qui régissent les rapports entre hommes et femmes. Parler en son nom, sans utiliser le biais d'un personnage de fiction, lorsqu'il s'agit de prendre une certaine distance par rapport aux passions, amoureuses ou non, permet, une nouvelle fois, de démontrer qu'écrire en son nom est le moyen privilégié pour trouver une issue aux apories et aux errances.

On pourrait alors supposer que le choix ou non de s'assumer comme narratrice de ses œuvres est, du moins dans la première partie de la vie littéraire de Colette et jusqu'à *La*

311 *NJ.*, Pl.III, p.349-350

Naissance du jour, un témoignage de l'état de la réflexion de l'auteur sur sa propre vocation et sur le sens qu'elle compte donner à l'écriture. Lorsqu'elle écrit les *Claudine*, Colette exécute une commande, ce qui pose profondément et durablement le problème de la vocation et de la légitimité à s'écrire, qu'elle évoque lorsqu'elle se peint au travail :

Je n'apporte pas ici, messieurs, de modestie feinte. Peut-être même n'apporté-je pas de modestie du tout. L'humilité a sa source dans la conscience d'une indignité – parfois aussi dans la conscience éblouie d'une sainteté. Où aurais-je puisé, dans ma carrière, autre chose que de l'étonnement ? Je suis devenue écrivain sans m'en apercevoir, et sans que personne s'en doutât. Sortie d'une ombre anonyme, auteur de plusieurs livres dont quelques uns étaient signés de mon nom, je m'étonnais encore que l'on m'appelât écrivain, qu'un éditeur et qu'un public me traitassent en écrivain, et j'attribuais ces coïncidences renouvelées à un hasard complaisant, hasard qui de palier en palier, de rencontre en prodige, m'a amenée ici. [...] Plus circonspecte chaque jour devant mon travail, et plus incertaine que je le doive continuer, je ne me rassure que par ma crainte même. L'écrivain qui perd le doute de soi, qui sur l'âge se fie à une soudaine euphorie, à l'abondance, que celui-ci s'arrête : le temps est venu pour lui de poser la plume.³¹²

Lors de son discours de réception à l'Académie Royale belge de langue et de littérature françaises, la romancière revient sur ses débuts, et met en mots les failles inhérentes à ce commencement, qui explicitent la construction littéraire de l'oeuvre. Il s'agit de faire de l'« incertitude » et du « doute » le terreau de toute création, et donc de transformer en pouvoir créateur l'absence de légitimité originelle qui aurait pu expliquer une forme d'inhibition et pousser l'auteur, une fois séparée d'avec Willy, à « poser la plume. » Une nouvelle fois, Colette laisse entendre l'influence de sa formation initiale sur la suite de sa carrière, et dévoile comment elle a pu dépasser les apories rencontrées par ses personnages de fiction, notamment, une nouvelle fois, par Renée, qui se trouve frappée de l'impossibilité d'écrire dès que le lien avec Taillandy, qui lui a permis d'accéder à l'univers de la culture, est brisé. Colette a souvent dénoncé l'emprisonnement dont elle aurait été victime durant son mariage avec Willy, dont seraient nées les *Claudine*. Le divorce, tel qu'il est vécu dans *La Vagabonde*, non seulement ne permet pas de rompre les chaînes, puisque la prison est désormais la « chambre banale »³¹³, mais, de plus, il empêche d'écrire, comme si cet acte même était lié par nature à l'emprisonnement infligé par le mari. *La Vagabonde* serait donc,

³¹² Colette, *Discours de réception à l'Académie Royale belge de langue et de littérature françaises*, 4 avril 1936, in *Œuvres*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. III, p.1079-1080
³¹³ V., Pl.I, p.1075

paradoxalement, un récit qui analyserait l'impossibilité d'écrire, et on peut en ce sens se demander si ce texte ne constitue pas la reconnaissance implicite du fait que la carrière d'auteur ne peut s'envisager qu'en lien profond avec la formation initiée par Willy. De fait, les échos entre ce récit et le reste de l'œuvre sont nombreux. « Le miroir infranchissable » où la narratrice se « bute, front contre front »³¹⁴, est un motif déjà présent dans *Les Vrilles de la Vigne*, lorsqu'il s'agit, justement, d'évoquer le personnage de Claudine : « Je ne suis pas votre Sosie. N'avez-vous point assez de ce malentendu qui nous accole l'une à l'autre, qui nous reflète l'une dans l'autre, qui nous masque l'une par l'autre ? Vous êtes Claudine, et je suis Colette. »³¹⁵ Le miroir, ici, représenterait un reflet inexact de soi-même, dans la mesure où il est nécessairement figé par les attentes extérieures. Claudine est un miroir déformant de Colette, car c'est en Claudine que les observateurs ont cru déceler la vérité de son auteur. De la même manière, ce que Renée déplore dans le miroir dans lequel elle bute, c'est l'impossibilité d'exister autrement que par le masque. La narratrice met alors en question l'amour qui, loin d'épanouir, a causé son emprisonnement dans un masque dont elle peine à se défaire. Emprisonnement dans la figure de l'épouse soumise tout d'abord, lors de son mariage avec Taillandy, puis dans l'image de « la femme de lettres qui a mal tourné »³¹⁶. L'homme serait donc celui par lequel l'auteur commet la faute originelle, qui l'empêche à tout jamais d'être aux yeux des autres telle qu'en elle-même. La suite des écrits de Colette semble donc prendre pour point de départ cette faillite de l'être-soi, pour interroger la possibilité d'un renouveau créateur qui trouverait, comme nous l'avons vu plus haut, son apogée dans la capacité à inventer, passé l'âge des passions, une figure auctoriale totalement libérée de l'emprise amoureuse et prête à assumer totalement l'identification auteur-narrateur-personnage qui est celle des derniers écrits que sont *L'Etoile Vesper* et *Le Fanal bleu*, plus essais que romans.

314 *Ibid.*

315 VV., Pl.I, p.1030

316 V., Pl.I, p.1075

b- *Chéri*, préfiguration de *La Maison de Claudine* ?

Il semble à cet égard bien difficile de procéder à une classification générique de l'oeuvre de Colette, non seulement parce que, comme nous l'avons à maintes reprises rappelé, il est peu aisé de séparer récits biographiques et de fiction, mais aussi puisque le discours métalittéraire porté par les textes ne saurait être linéaire, mais porté par un jeu de strates et d'échos, de reprises et de retours en arrière. Il faudrait donc, pour entrevoir le projet de Colette et les réponses qu'elle apporte aux interrogations artistiques qui jalonnent ses récits, envisager l'oeuvre en se dégageant totalement des critères d'analyse usuels que sont la chronologie et la classification générique, pour embrasser un ensemble qui ne peut se comprendre que dans sa globalité. C'est pour cela que certains motifs, abordés dans un texte, trouvent un écho dans un écrit radicalement différents, dans sa facture comme dans les thèmes abordés, créant pour le lecteur la nécessité de chercher les raisons profondes qui justifient la place et la forme prise par chaque récit, au-delà des considérations esthétiques. Il est ainsi remarquable que le personnage de la mère, essentiel, n'apparaisse qu'après l'écriture des premiers souvenirs de jeunesse que constituent les *Claudine*, de même que la narration de la relation quasiment incestueuse entre Léa et Fred Peloux précède la glorification de l'enfance de *La Maison de Claudine*. Il s'agit peut-être de défaire ce qui relève d'une chronologie traditionnelle, en présentant la perversion avant la pureté et l'innocence, ce qui permet de présenter ces dernières comme une réparation, créant dans la mythologie familiale une légère discordance qui donne une coloration singulière à l'écriture, expliquant probablement l'élévation de Claudine en mythe littéraire, et la consécration de Colette par ses pairs lors de la publication de *Chéri*. De fait, ce roman annonce, à bien des égards, l'écriture puis ordonnancement des chroniques de la vie familiale dans *La Maison de Claudine*, recueil fondateur de la mythologie familiale décrite par la romancière à la fin de sa carrière, et mise en question ici avant même d'avoir été formulée. Dans *Chéri*, puis dans *La Fin de Chéri*, Colette décrit le lien mère-fils pervers avant même que la question de l'amour maternel ait pu être évoquée dans sa dimension la plus idéalisée. Dès le début du roman, un parallèle est mis en place entre la mère de Chéri et Léa qui, au sujet de leur liaison, « disait quelquefois : adoption, par penchant à la sincérité »³¹⁷, notamment dans le portrait qui est fait de chacune d'elles, femmes vieillissantes portant encore des vestiges de leur séduction passée. Léa utilise, pour cacher les ravages de l'âge à son amant, de nombreux artifices et stratégies, quittant son collier la nuit, car Chéri, « amoureux des belles perles et qui les caressait le matin, eût

317 C., Pl.II, p.722

remarqué trop souvent que le cou de Léa, épaissi, perdait sa blancheur et montrait, sous la peau, des muscles détendus. »³¹⁸L'humour du jeune homme, affirmant que « dans deux ans, cette bonne Léa aura le menton de Louis XVI », annonce presque tragiquement la fin de roman, puisqu'il commence imperceptiblement à s'éloigner de sa maîtresse vieillissante et à poser sur elle un regard critique. Le récit de la liaison entre les deux amants, lu à rebours, n'est pas sans faire écho aux motifs de *La Maison de Claudine*, notamment quand est évoqué leur premier été en Normandie, présentant le dévouement de Léa comme un sacrifice maternel : « Elle se sentait heureuse et maternelle, baignée d'une tranquille vertu. » Je le changerai bien pour un autre », [...] » Oui, tout beau qu'il est, je le changerais bien, s'il n'y avait pas une question de conscience. »³¹⁹La dimension incestueuse de la relation est clairement mise en avant, Léa percevant même son attitude comme vertueuse, car venant pallier les manquements de la mère Peloux. La « question de conscience », soulevée par l'héroïne pour justifier son attachement au jeune homme est lourde de sens, puisqu'elle dit à la fois toute la charge que constitue le statut d'initiatrice, mais aussi la dépendance mutuelle qui est en jeu. En refusant d'admettre son propre attachement, et en le dissimulant derrière le masque du devoir, le personnage, pour l'heure, échappe à sa propre introspection et refuse de considérer les véritables raisons qui l'attachent à Chéri, liées à son amour-propre et à une crainte viscérale de la solitude plus qu'à la volonté de former un homme jeune et naïf à la vie. C'est à l'aune de cette image maternelle viciée que Colette écrit *La Maison de Claudine*, œuvre dans laquelle Sido, sans que cela soit évident de prime abord, fait écho aux tourments qui façonnent le personnage de Léa, les magnifie et les transforme en mythe de la maternité. Comme l'héroïne de *Chéri*, Sido emploie, pour garder près d'elle ses enfants, de nombreuses stratégies de séduction, en transmettant notamment à sa fille l'angoisse du mariage et la peur de l'enlèvement, mais aussi la certitude qu'elle seule pourra la protéger :

Beaux livres que je lisais, beaux livres que je ne lisais pas, chaud revêtement des murs du logis natal, tapisserie dont mes yeux initiés flattaient la bigarrure cachée... J'y connus, bien avant l'âge de l'amour, que l'amour est compliqué et tyrannique et même encombrant, puisque ma mère lui chicanait sa place.

« C'est beaucoup d'embarras, tant d'amour, dans ces livres, disait-elle. [...] Minet-Chéri, je te fais juge : est-ce que vous m'avez jamais, toi et tes frères, entendue rabâcher autour de l'amour comme ces

318 *Ibid.*, p.722

319 *Ibid.* p.741

gens font dans les livres ? Et pourtant je pourrais réclamer voix au chapitre, je pense : j'ai eu deux maris et quatre enfants ! »³²⁰

Ici, Sido concurrence l'amour, échappatoire tentant pour ses enfants, dont un aperçu leur est donné par la littérature. Se posant comme la voix dont la morale doit être écoutée et prenant à témoin sa fille au sujet de l'écart entre la fiction et la réalité du mariage, elle tente de détourner ses enfants des tentations extérieures, comme Léa tente inconsciemment de retenir Chéri dans son giron, malgré la conscience du danger qu'elle court en le gardant près d'elle. Pourtant, les mises en garde ne suffisent pas à retenir l'enfant, puisque c'est précisément le thème de l'amour, dont la surreprésentation romanesque est critiquée par Sido, qui constitue l'essentiel des trames narratives des écrits de sa fille. Les tourments de l'amour liés à la dégradation physique progressive de la femme vieillissante trouvent donc leur écho dans l'angoisse d'une mère qui voit grandir ses enfants, et tente par une rhétorique fallacieuse d'échapper à leur regard critique, non en ce qui concerne l'apparence physique, mais au sujet cette fois de l'éducation morale qu'elle dispense. Ces stratégies, ébauchées dans *La Maison de Claudine*, sont développées et analysées plus finement dans *Sido*, où la mère reprend des attitudes de détachement apparent déjà entrevues dans les personnages de femmes vieillissantes des romans antérieurs, pour mieux s'attacher, par la blessure qu'elle leur inflige, ses enfants :

« Mais que tu as donc l'air bête aujourd'hui, ma fille !... D'ailleurs tu es beaucoup plus jolie quand tu as l'air bête. [...] A quoi penses-tu ?

- A rien, maman...

- Je ne te crois pas, mais c'est très bien imité. Vraiment très bien, ma fille. Tu es un miracle de gentillesse et de fadeur ! »

Je tressaillais, je rougissais sous la louange piquante, l'oeil acéré, la voix aux finales hautes et justes. [...] Mais la voix, le regard étaient prompts à changer :

« O mon Joyau-tout-en-or ! Ce n'est pas vrai, tu n'es ni bête, ni jolie, tu es seulement ma petite fille incomparable !... Où vas-tu ? »

Comme à tous les inconstants l'absolution me donnait des ailes, et dûment embrassée, légère, j'apprêtais déjà ma fuite.³²¹

Comme la Dame en blanc dans *Le Blé en herbe* ou Léa dans *Chéri*, lorsqu'elles font face à leurs jeunes amants, Sido emploie, de manière quelque peu injustifiée, l'ironie pour qualifier le visage et l'attitude de sa fille, en admiration devant sa mère. Ce passage fait écho à celui,

320 MC., Pl.II, p.989

321 S., Pl.III, p.512

déjà cité, dans lequel Colette se trouvait figée de stupeur lorsque, posant la même question à sa fille (« à quoi penses-tu ? »), elle recevait la même réponse (« à rien ») et déplorait son incapacité à trouver la clé permettant de percer les secrets du cœur de sa fille. Ici, Sido parvient à déjouer le silence de cette dernière, au prix d'un jugement dépréciatif, qui se rapproche de celui que portent les femmes mûres sur les garçons qu'elles séduisent :

Elle se leva à son tour pour le dominer mieux. Les battements de son cœur calmé la laissaient respirer à l'aise et elle voulait jouer sans faute.

« Pourquoi ne m'as-tu pas demandé mon avis ? Je suis une vieille camarade qui connaît tes façons de petit rustre. Comment n'as-tu pas pensé qu'en entrant ici tu pouvais gêner...quelqu'un ? »³²²

Lorsque, après avoir déserté le domicile conjugal, Chéri retrouve Léa, celle-ci se mure dans une posture de fausse camaraderie qui lui permet de prendre l'ascendant sur le personnage masculin, en désinvestissant, de manière brutale, la dimension sexuelle de leur relation. En se qualifiant de « vieille camarade », tout en sous-entendant qu'un autre pourrait avoir pris sa place, l'héroïne joue à la fois sur la différence d'âge, qui met une distance entre eux, tout en laissant entendre que sa vie amoureuse ne s'arrête pas à lui. Cette mise à distance apparaît à l'héroïne comme le moyen le plus sûr de se protéger d'un amour dont elle connaît les dangers et l'aliénation implacable, à laquelle n'a pas su échapper Renée, ce que confirme Colette elle-même dans *L'Etoile Vesper*, où elle déclare que « qu'à partir du moment où elle conçoit que Chéri, même assujetti, n'est pas affaire de pure consommation, qu'inutile, il est pourtant irremplaçable, [...] elle a encore le temps d'accepter ou de refuser le danger. » Ce procédé n'est pas sans ressemblance avec la manière dont Sido, dans l'exemple cité plus haut, relie, avec une mauvaise foi évidente, la beauté et la bêtise de sa fille, pour se l'attacher, espérant, par la vexation, que celle-ci va manifester un attachement supplémentaire pour se montrer digne d'elle. A l'instar de Chéri, qui se comporte comme un « évadé »³²³ lorsque Léa l'invite à la quitter, Minet-Chéri voit comme une invitation à la fuite l'envolée lyrique qui suit le reproche, qui laisse entrevoir la faille de la mère maladivement attachée à ses enfants, faille dont profite la jeune fille pour fuir le jardin familial et fuir dans une campagne qu'elle perçoit comme son domaine réservé. Infliger une blessure pour asseoir une emprise se solde donc, quelles que soient les circonstances, par un départ. Pourtant, si l'attitude de Sido vis-à-vis de sa fille rejoint en ce sens le lien qui unit Léa à Chéri, une différence fondamentale demeure, qui est l'appartenance de l'être aimé au sexe masculin ou au sexe féminin. En ce sens, les

322 C., Pl.II, p.809

323 *Ibid.* p. 828

liens incestueux entre les femmes mûres et leurs jeunes amants semblent éclairer davantage la relation mère-fils que la relation mère-fille :

Elle me contait plus tard cette petite aube poussiéreuse d'été, sa maison vide et comme pillée, sa fatigue sans joie, sa robe à « devant » perlée, les chats inquiets que la nuit et la voix de ma mère ramenaient. Elle me disait qu'elle avait trouvé son aîné endormi, les bras fermés sur sa poitrine, la bouche fraîche et les yeux clos, et tout empreint de sa sévérité de sauvage pur...

« Songe donc, c'est pour être seul, loin de ces gens en sueur, pour être endormi et caressé par le vent de la nuit qu'il a brisé un carreau ! Y eut-il jamais un enfant aussi sage ? »

Ce sage, je l'ai vu cent fois franchir la fenêtre, d'un bond réflexe, à chaque coup de sonnette qu'il ne prévoyait pas. Grisonnant, tôt vieilli de travail, il retrouvait l'élasticité de son adolescence pour sauter dans le jardin, et ses fillettes riaient de le voir. Ses accès de misanthropie, encore qu'il les combattît, lui creusaient le visage. Peut-être qu'il trouvait, captif, son préau chaque jour plus étroit, et qu'il se souvenait des évasions qui jadis le menaient à un lit d'enfant où il dormait demi-nu, chaste et voluptueusement seul.³²⁴

Le mariage de la fille aînée, Juliette, est perçu par Sido à la fois comme une mésalliance et comme une forme de deuil. Dans la nouvelle « L'Enlèvement », la narratrice précise que, suite à ce dernier, elle n'a « plus son compte d'enfants », et l'événement est dans *Sido* considéré comme un « accident »³²⁵ et l'acte « désespéré »³²⁶ d'une jeune fille de vingt-cinq ans qu'on ne peut pas « retenir »³²⁷. Ce serait donc le souci des convenances qui aurait poussé Juliette à accepter le mari qui s'est offert à elle, et le couple Colette à donner leur assentiment à ce mariage. Pour autant, l'insatisfaction de la mère, une fois de plus déçue par l'un de ses enfants, trouve un écho dans l'attitude du fils aîné qui semble déjà prévoir de fuir la cérémonie, avec « son visage de sauteur de murs. »³²⁸ Comme Léa se réjouit de la possibilité d'une fuite avec Chéri, même si cette dernière se fait au mépris des convenances sociales (« notre départ, je l'organiserai très chic, très discret ; mon principe est de causer le minimum de bruit et de chagrin... »)[...] L'image d'une jeune fille en costume de nuit, anxieuse [...] ne retint Léa que le temps de hausser l'épaule avec une froide équité : « Ça, je n'y peux rien. Ce

324 *S.*, Pl.III, p.548-549

325 *Ibid.*, p.547

326 *Ibid.*

327 *Ibid.*

328 *Ibid.*

qui fait le bonheur des uns...³²⁹»), Sido se réjouit de l'indifférence d'Achille face à la noce, voire de son réflexe d'évitement. Alors qu'il a « brisé un carreau » pour pouvoir s'échapper et dormir au contact de la nature, Sido pose la question surprenante : « y eut-il jamais un enfant aussi sage ? », l'adjectif « sage » devant être pris ici dans son sens plein, et non dans sa connotation usuelle lorsqu'il est associé au nom « enfant ». En s'excluant de l'incursion dans le monde adulte que constitue la noce, Achille s'attache implicitement à sa mère de manière éternelle, et effectue dans la réalité la fusion qui, pour sa sœur cadette, n'a été que littéraire. Si la dévotion envers le mythe maternel représente une ressource infinie de création, il semble cependant que sa réalisation soit mortifère. L'aîné, « tôt vieilli de travail », caractérisé par ses « accès de misanthropie », se réfugie dans le domaine privilégié de l'enfance, symboliquement protégé par la mère, que constitue le jardin, pour échapper à toute intrusion extérieure, qui causerait à la fois le désordre dans des habitudes bien établies, mais provoquerait aussi une évolution. La docilité des jeunes hommes face à une aura maternelle cause leur perte, puisque son idéalisation les fige dans le temps de l'enfance ou les condamne, à l'exemple de Chéri qui se suicide de ne pouvoir conserver intacte la Léa qui l'a, au-delà de toute initiation sexuelle, élevé comme une mère, de l'adolescence à l'âge adulte.

L'appartenance de l'auteur au sexe féminin est ce qui permet de se libérer de cette emprise, puisque cela permet d'embrasser tous les possibles de la transgression incestuelle. Il est en effet possible de percevoir chez Minet-Chéri des traits de Fred Peloux, dans l'attachement parfois déraisonnable qu'elle manifeste vis-à-vis de sa mère, mais aussi, lorsqu'elle grandit à son tour, des similitudes avec Léa, notamment dans la manière dont elle se farde, ce que critique vivement Sido (citation). *Chéri* annonce alors *La Maison de Claudine*, dans la mesure où il s'agit d'explorer les faces perverses de ce qui pourrait donner satisfaction à la mère. Julia Kristeva déclare en ce sens qu'« à travers la relation avec Léa, la narratrice se projette certes dans Léa, mais aussi dans Fred, et [que] ce tour complémentaire qu'elle dessine dans l'exploration du lien pervers la confronte d'une autre façon à ses aspirations phalliques, à leur impossibilité, à leur nécessaire faillite. »³³⁰. L'œuvre serait donc à lire comme un ensemble, fait de strates et d'échos, dont la forme même de *La Maison de Claudine* constitue un échantillon d'expérimentations qui permettent d'approcher au mieux l'être qui aurait pu répondre au désir de la mère. Il s'agit désormais de parler d'« être », et non d'homme, puisqu'en projetant une part d'elle-même dans des personnages de jeunes garçons qui échouent nécessairement à se montrer à la hauteur de la femme qu'ils vénèrent,

329 C., Pl.II, p.817

330 Julia Kristeva, « La Mélancolie de Colette », in *La Révolte intime, Colette*, séminaire doctoral donné à l'Université Paris Diderot – Paris 7 en 2012, disponible sur le site www.kristeva.fr/seminaire2012.html

elle se veut le chantre de l' « hermaphrodisme mental » qu'elle revendique et qui lui permet de se démultiplier à l'infini dans des écrits de genre, de forme et de sujets variés. C'est cette variété que pointe Julia Kristeva lorsqu'elle affirme que l'enjeu pour Colette, en se rêvant dans le rôle du fils plus que de la fille, conjure une fatalité selon laquelle toute forme d'idéalisation aboutit à un échec :

Etre l'homme qui comble la mère, soit, mais quel homme ? Le père, invalide et écrivain raté sous ses dehors de héros amoureux ? Le frère aîné Achille Robineau-Duclos, médecin valeureux mais qui fait corps avec sa mère au point de s'éteindre un an après la mort de Sido ? Le frère cadet Léo, le « sylphe », charmant musicien raté, écorché vif dans ses souvenirs infantiles qu'il ne peut partager qu'avec sa sœur ? [...] S'il est vraisemblable que Colette ait eu hâte de « tuer symboliquement le fils », il s'agit bien du fils qu'elle est elle-même dans son fantasme.³³¹

L'enjeu pour Colette serait donc de créer, dans l'espace littéraire, un être total, qui parviendrait à dire le souvenir d'enfance sans s'enfermer dans une mélancolie suicidaire, ce que Julia Kristeva note au sujet des deux frères de l'écrivain. Le tryptique que constituent *Chéri*, *La Maison de Claudine* et *La Fin de Chéri* constituent alors une charnière, dans la mesure où il s'agit d'explorer les deux faces d'une relation pour en tirer le meilleur parti et une morale positive qui seule permet à la création de se poursuivre. Alors que *Chéri*, puis *La Fin de Chéri*, décrivent l'attachement pervers d'un enfant voué à ne jamais grandir à une fausse mère qui, vieillissante et dépourvue de toute sexualité féminine, ne peut se conformer à son fantasme, le poussant au suicide, *La Maison de Claudine* présente l'envers positif de cet attachement. L'auteur explicite en effet les biais par lesquels il est possible, par la littérature, de défaire les nœuds d'une relation perverse entre mère et enfant, pour en faire un lien sain, positif, et passer d'une mélancolie suicidaire au cercle vertueux d'une morale maternelle désormais comprise et intégrée :

Tous les complices de sa vie de petite femme rondelette et vigoureuse, toutes les rustiques divinités subalternes qui lui obéissaient et la rendaient si glorieuses de se passer de serviteurs, prenaient maintenant figure et position d'adversaires. Mais ils comptaient sans le plaisir de lutter, qui ne devait quitter ma mère qu'avec la vie. A soixante et onze ans, l'aube la vit encore triomphante, non sans dommage. Brûlée au feu, coupée à la serpette, [...] elle trouvait le moyen d'avoir déjà vécu son meilleur temps

331 Julia Kristeva, *op.cit.*

d'indépendance [...], et pouvait nous conter l'éveil des chats, le travail des nids, [...] la chronique enfin de la naissance du jour.³³²

Au naufrage que constitue pour Léa la vieillesse, s'oppose la vivacité et la force de Sido qui, au-delà de la maladie et de toute forme de mélancolie, conserve jusqu'à la mort une pulsion qui la mène à l'extérieur, communiant avec la nature et célébrant « la naissance du jour », qui donne son nom au récit par lequel Colette élève sa mère en véritable moraliste. L'« indépendance », la nécessité, plus que la volonté, pour Sido de n'être pas là où une dame âgée et malade est attendue, constitue l'un des ferments de la création artistique, puisqu'il s'agit d'éluder et de contourner la fatalité que constitue la vieillesse par l'énergie et le mouvement perpétuels, grâce auxquels la fille peut écrire la mère. A l'inverse, Léa vieillissante s'enferme dans une mollesse et une inertie que remarque Chéri, et qui le pousse au suicide :

Te voilà finie et consolée, que c'est une honte et moi... [...] Désormais, je n'occuperai partout que la moitié d'une place. » [...] Il s'excita à gémir tout haut et à répéter : « Nounoune... Ma Nounoune... » pour se faire croire qu'il était exalté. Mais il se tut, honteux, car il savait bien qu'il n'avait pas besoin d'exaltation pour prendre le petit revolver plat sur la table.³³³

L'absence d'ouverture à la nature et au monde extérieur confine Chéri dans ses lamentations et modifie son rapport au monde, au point que, sans Léa, il refuse d'y appartenir pour n'occuper que « la moitié d'une place ». Léa, « finie », « consolée », semble à présent figée dans une vieillesse qui la place au-delà du temps et au-delà de toute sexualité, rendant impossible le retour en arrière, et empêchant la projection dans un avenir sans elle, tant cet état semble permanent et inéluctable à son jeune amant. Excluant la mort de Léa, il ne peut qu'envisager la sienne. La pulsion de vie incarnée par Sido dans *La Maison de Claudine* vient contrecarrer cette spirale mortifère, puisque le mouvement perpétuel de Sido l'inscrit dans une logique de continuité qui ne la fige pas mais n'exclut pas non plus la mort. Julia Kristeva oppose ainsi la « version mélancolique de la mémoire » portée par Chéri, « héros trop complaisant envers le passé qui tue », et « l'enthousiasme infantile de *La Maison de Claudine* qui vivifie »³³⁴, dans une logique qui permet la projection vers l'avenir, et un espoir de résolution des conflits intérieurs inhérents à la manière dont Colette est devenue auteur. La séparation entre écrits biographiques et récits de fiction n'a alors plus lieu d'être, puisqu'il apparaît ici clairement que la frontière entre eux est si poreuse qu'il est possible de voir que

332 MC., Pl.II, p.1056

333 FC., Pl.III, p.272-273

334 Julia Kristeva, *op.cit.*

des écrits de facture variée, mettant en avant les motifs les plus divers, peuvent être reliés et former des ensembles thématiques qui visent à expliquer en partie les choix artistiques de l'écrivain.

Conclusion :

Les *Claudine*, et plus généralement l'oeuvre de jeunesse, manoeuvrées par Willy, conservent, tout au long de la carrière de Colette, une importance primordiale. D'abord parce que le caractère vicié d'une vocation d'écrivain, de prime abord contrainte, interroge durablement la question de la légitimité et de l'envie d'écrire, mais aussi parce que chaque héroïne imaginée par la romancière peut être envisagée par le biais de Claudine, personnage primitif. Le cycle des *Claudine*, généralement perçu comme une série de romans à clés, donne une première approche des écrits que l'écrivain assume comme autobiographiques, dans la mesure où ceux-ci peuvent être interprétés comme une réparation de ce qui a été au départ perverti, d'où un jeu constant entre continuité et rupture dans les récits de vie de l'auteur. Pourtant, il semble excessif de considérer tout écrit présenté comme autobiographique comme authentique, si l'on appelle authenticité la conformité des faits à la réalité. On pourrait alors considérer que, dans une démarche artistique qui se veut sincère tout en éludant la question de la véracité des faits, Colette construit une figure d'auteur qui correspond à ce qu'elle souhaite livrer au lecteur plus qu'à la réalité, se constituant elle-même en personnage de fiction.

C'est pour cela que les *Claudine*, si elles ont influencé durablement les écrits présentés comme autobiographiques, sont également l'un des marqueurs importants permettant l'écriture des romans, si l'on appelle « roman » chez Colette un texte écrit ou non à la troisième personne, qui met en scène une héroïne autre qu'elle-même. Le cycle est le fondement des motifs essentiels que sont l'amour, le rapport à l'homme, mais aussi l'androgynie et la fluctuation des identités genrées. Ces thèmes, démultipliés dans l'ensemble de l'oeuvre et offrant à l'écrivain l'occasion de se projeter dans des personnages d'âge et de sexe différents, repoussent les normes d'analyse que sont les genres littéraires ou la chronologie, le lieu de l'écriture devant alors une parole globale, continue, insufflée au fil des textes sans réelle rupture entre eux.

Troisième partie :
Une écriture plurielle ?

Il semble désormais évident que les débuts d'écrivain de Colette ont joué un rôle fondamental tout au long de son œuvre, bien après qu'elle ait rejeté l'influence de Willy et condamné les *Claudine*. L'idée émise par son premier époux de lui faire écrire ses souvenirs d'enfance, la réticence qu'elle sembla émettre à ce sujet, et l'accomplissement final de la tâche laissent, comme nous l'avons déjà évoqué, transparaître une faille, qu'elle tente de dissimuler derrière un masque, ce même masque, successivement adopté puis renié, offrant la possibilité de voir une dimension biographique dans la totalité des textes, y compris ceux qui, écrits à la troisième personne, sont présentés et assumés comme des écrits de pure fiction. On pourrait alors considérer que l'auteur, loin d'établir une séparation claire entre ce qui relève du biographique et ce qui relève du fictif, utilise tous les vecteurs de création que sont les différents genres littéraires pour se dire, dépassant tout cloisonnement. Il est alors possible de se demander dans quelle mesure l'écrivain, mettant à profit les origines perverties de sa vocation, transcende les frontières de genre (littéraire comme sexuel) et d'identité, au service d'une écriture plurielle, qui assume une ambition totalisante impossible à satisfaire et fait de l'expression de l'inachèvement le but même de tous ses écrits. Dans un premier temps, l'écriture de Colette manifeste, consciemment ou non, une évolution dans la perception du « je » dispersé, puisque ce qui est présenté comme un morcellement au début de l'œuvre tend à devenir pluralité, construisant un « moi » assumé dans les contradictions de ses nombreux visages. Cette pluralité du « moi » s'accompagne nécessairement d'une pluralité générique qui lui fait écho, l'artiste utilisant toutes les ressources à sa disposition pour exprimer le mouvement perpétuel d'une identité sans cesse remise en cause. Enfin, loin de faire de ce glissement permanent d'une figure à l'autre l'expression pessimiste d'une aporie, Colette l'utilise comme dynamique de l'écriture, faisant de l'inachèvement le fondement de ce qu'il conviendrait d'appeler un art poétique, distillé par petites touches au fil de l'œuvre, dont les évolutions et les changements de perspective sont donnés à voir au lecteur.

I- Du morcellement à la pluralité

I-1. Un morcellement nécessaire

a- Le morcellement, force de vie

Comme nous l'avons déjà démontré, le morcellement est l'une des dynamiques primordiales de l'oeuvre de Colette, qui par là poursuit l'esthétique de dissimulation de soi à laquelle l'a contrainte Willy, en lui demandant d'écrire ses souvenirs d'enfance. En se dispersant au fil du texte et en adoptant les masques les plus variés, l'auteur sème le doute à la fois sur l'authenticité des faits, parfois sur sa propre sincérité, et présente le lecteur comme incapable de discerner ce qu'elle donne d'elle dans l'écriture. C'est pour cela que les textes de la romancière, qui pourtant reprennent inlassablement les mêmes sujets, sont également d'une grande variété, l'écrivain prenant soin de traiter ces motifs sous des prismes différents, la diversité des points de vue confirmant l'impossible unité de l'être et la difficulté pour lui de faire coïncider son attitude et ses valeurs. Ce morcellement nécessaire à toute production artistique est visible dès les débuts de Colette, d'abord parce qu'il s'agit pour elle de préserver, lorsqu'elle écrit sous l'égide de Willy, le coeur de son enfance, mais aussi parce que l'acte même d'écrire, qu'elle n'a pas décidé, est au centre de l'interrogation sur ce qui est pensé, voulu, et ce qui est effectif. C'est pour cela que le thème du refoulement, intimement lié au morcellement, est omniprésent, même s'il l'est de manière plus ténue que les motifs les plus connus de l'oeuvre que sont l'amour, la nature ou encore la mère. Le refoulement est en effet chez Colette ce qui met en exergue le morcellement du « moi », car invitant le lecteur à s'interroger sur l'écart impossible à réduire entre ce que l'on est, ce que l'on montre à l'autre, et ce que l'on pense. Cette faille surgit dès qu'il est question de rapports de domination, qu'ils soient amoureux ou familiaux. La vaste thématique de la domination amoureuse chez Colette est tout d'abord le lieu le plus évident de cette dispersion, puisque la romancière rend indispensable à la survie de l'amoureuse de ne pas se montrer telle qu'elle est. Dès les premiers écrits, Claudine s'échappe à Montigny pour dissimuler son désarroi face à la trahison de Renaud, et ne réapparaît que lorsque l'incident est accepté, et que le lien peut être renoué. Minne elle-même présente un étonnant décalage entre ce qu'elle donne d'elle aux hommes et ce qu'elle dit d'eux en son for intérieur, comme le montre la scène de la relation

avec le baron Couderc. A l'assurance de celui-ci (« je vais coucher avec Minne ! »³³⁵) répond la fragilité de la jeune fille, qu'elle tente de dissimuler, semant le doute chez son jeune amant :

Minne fit la moue, puis sourit. Une subite pudeur sembla l'oppresser, quand elle dut dénouer ses quatre jarretelles ; mais une fois en chemise, elle reconquit son calme et rangea méthodiquement, sur le velours de la cheminée, ses deux bagues et le bouton de rubis qui fixait son col à sa chemisette.

[...]

Toute renversée sur son bras, il la contempla de près, curieux du grain de peau, des veines, des tempes, vertes comme des fleuves, des yeux noirs où danse la lumière... Il se souvint d'avoir regardé avec la même passion la nacre bleue, les antennes plumeuses, toutes les merveilles d'un beau papillon vivant, capturé un jour de vacances... mais Minne se laissait déchiffrer sans battre des ailes...

[...]

Mais il se reprit, honteux devant cette enfant qui lui apprenait à la fois, en quelques minutes, la jalousie, le doute de lui-même, une petite convulsion du coeur inconnue, et cette paternité délicate qui peut éclore, chez un homme de vingt ans, devant la nudité confiante d'un être fragile, que l'étreinte fera peut-être crier...³³⁶

L'inertie remarquable de Minne témoigne d'une séparation totale entre le corps qu'elle offre à Jacques, ses discours enfantins (« Quand j'étais petite, Maman me coiffait comme ça... »³³⁷), et sa quête de jouissance (« Voilà, c'est fait... Encore un ! Le troisième et toujours sans succès. »³³⁸). Le caractère méthodique de son déshabillage, qui est présenté à la fois comme une « pudeur » et un signe d'« oppression », est perçu par le jeune homme comme un signe de la fraîcheur et de l'innocence de celle qui va s'offrir à lui, alors qu'elle-même voit en lui l'occasion d'expérimenter une sexualité qu'elle souhaiterait épanouie. Alors que la possession du corps de sa jeune maîtresse rappelle au baron Couderc des souvenirs d'enfance, et réveille en lui un émerveillement qu'il croyait enfoui, Minne, à l'inverse du papillon, « se laissait déchiffrer sans battre des ailes », témoignant davantage de son inertie face à un nouvel échec que d'une volonté de s'offrir totalement. Se présenter, de manière mensongère, comme un être univoque et stéréotypé (la jeune fille innocente au corps gracile, qui s'offre à un homme plus expérimenté) empêche l'autre d'accéder à la vérité de sa partenaire. C'est en ce sens que Paul

335 *IL.*, Pl.I, p.734

336 *Ibid.*, p.738-739

337 *Ibid.* p.738

338 *Ibid.* p.741

d'Hollander affirme que « sans prétendre tirer de l'oeuvre plus que Colette n'y a mis, on peut observer que, consciemment ou inconsciemment, le thème de l'évasion s'impose de plus en plus à l'écrivain ». ³³⁹Cette évasion pointée par d'Hollander serait favorisée par la difficulté, voire l'absence de volonté, de faire coïncider les différentes parties du « moi », rendant nécessairement tout être obscur à l'autre. L'absence de mouvement, l'offrande physique de soi sans lutte ne signifie pas le dévoilement irrémédiable de tout ce qui constitue le personnage. Ce sont les scrupules de Mitsou à accepter, par confort, l'idée d'une liaison avec le Lieutenant Bleu qui la rendent désirable aux yeux de celui-ci, le désir disparaissant lorsqu'il se rend compte de la platitude de cette dernière, qu'il pense incapable de tout second degré, et qu'il rejette à cause de son incapacité à être multiple et à le surprendre. L'inertie rend le ou la partenaire opaque, en occultant une part de lui-même, alors que l'éparpillement et le mouvement contribuent à le découvrir. C'est précisément ce paradoxe qui génère l'incompréhension entre Alice et Michel dans *Duo*, jusqu'à causer le suicide de ce dernier. L'époux voit dans la tromperie de sa femme le signe d'une offrande inconditionnelle à un autre, alors que celle-ci est tout à fait consciente du morcellement de sa personnalité, et sait qu'elle n'a donné à son amant qu'une part d'elle-même, ce qu'elle ne parvient pourtant pas à exprimer à son mari. :

« Le pire. Tu ne comprends même pas que le pire, c'est justement cette... cette amitié que tu as donnée à ce type, ces heures où vous causiez ensemble, avant de coucher ensemble. Tu as même prononcé le mot "confiance", ma parole. Tu as dit que ce type aimait les mêmes choses que toi...

- Pardon ! Ne confonds pas... Je me serai mal fait comprendre...

- Silence ! » cria-t-il de toute sa voix, en abattant ses deux mains sur le bureau, tout près d'Alice.

[...]

« Une surprise... Une griserie... Un coup de chaleur bien sale... Parbleu, nous savons ce que c'est, nous autres... Qu'il jette la première pierre, s'il en a le courage, celui... »

Elle le regardait, l'écoutait, muette et redevenue féroce. « Le plus drôle, c'est qu'il croit qu'il sait ce que c'est qu'un désir de femme... » Elle se permit un rire silencieux, pendant qu'il s'enfonçait dans l'ombre, entre les deux bibliothèques. ³⁴⁰

339 *Ibid.*, Notice, Pl.I, p.1420

340 *D.*, Pl.III, p.928

L'incompréhension entre le mari et la femme est ici évidente, puisque ce par quoi Alice pense rassurer Michel, à savoir la sincérité avec laquelle elle tente de raconter les motivations qui ont provoqué son aventure avec Ambrogio, conforte celui-ci dans sa souffrance et sa rancune. En expliquant à son époux que la liaison adultère était due, à la suite d'une maladie, à un « besoin de confiance et d'aide », ³⁴¹ qui explique sa faiblesse momentanée, elle ne répond pas aux attentes de ce dernier, qui voit dans la présence d'un dialogue avec l'amant le signe d'un don total de soi. La maladie, en tant qu'état de conscience altérée, se fait alors révélatrice du morcellement du « moi », puisque c'est elle qui met en exergue les pulsions les plus contradictoires de l'humain, comme ce fut déjà le cas, dès les débuts de Colette, dans la maladie de Claudine (« je ne parviens pas à m'expliquer comment la joie de mes réveils s'assombrit graduellement, dans le jour tombant, jusqu'à la mélancolie noire et au recroquevillement farouche, malgré les agaceries de Fanchette » ³⁴²). En ramenant la tromperie d'Alice à la vision masculine de l'adultère, qui rend excusable uniquement l'abandon physique auquel il devrait être réduit, Michel refuse à sa femme la possibilité de ne pas lui donner la totalité de sa personne, et nie l'hypothèse selon laquelle il pourrait ne pas la connaître absolument. Michel lui reproche précisément de ne pas lui avoir dit ce qu'il aurait souhaité entendre, et peine à accepter l'absence d'unicité de sa femme, en découvrant qu'elle peut être autre que l'image qu'elle lui donne à voir dans leur union, qui lui apportait jusqu'ici sérénité et stabilité. De la même manière, Alice ne découvre la multiplicité de son époux que lors du suicide final, et nie cette multiplicité en refusant l'idée du suicide (« Il se jeta sur la pente, traversa le boqueteau où la nuit régnait encore, et rencontra sous ses pas, lourde, retardée par son limon ferrugineux, la rivière qui battait à petit flot muet la clôture rompue du parc » ³⁴³ ; « Alice regardait encore une fois en elle-même le mort qui n'avait presque pas séjourné dans l'eau, le Michel pâle et reposé, ses cheveux mouillés que l'eau frisait. Elle n'avait pas d'horreur pour ce mort si bien boutonné, ce maladroït qui ne s'était pas méfié de la lourde argile rougeâtre. » ³⁴⁴). Dans ses hésitations, sa difficulté à expliquer l'adultère, elle témoigne d'un morcellement de sa propre personne qui rend obscures à elle-même les motivations de l'adultère : « elle fronça les sourcils, soulevée d'une tendre malveillance, qui ne distinguait pas encore son but, mais qui d'avance s'interposait entre Michel et la maladie, Michel et le danger, Michel et les blessures qui lui venaient de la main d'Alice » ³⁴⁵. L'oxymore employé ici souligne les sentiments contradictoires qui habitent Alice face à son mari,

341 *Ibid.*, p.926

342 *CP*, Pl.I, p.229

343 *D.*, Pl.III, p.980

344 *T.*, Pl.III, p.1219

345 *D.*, Pl.III, p.960

puisqu'il lui faut réparer elle-même le mal qu'elle lui a fait, par le biais d'un instinct maternel contradictoire, qui se veut à la fois protection et étouffement.

b- Un gage de fécondité littéraire

La richesse du personnage, et donc son potentiel romanesque, ne s'appréhendent donc que par sa diversité et son foisonnement, par la difficulté qu'il montre à se sentir un, et vaut tant qu'il est en quête d'unité, le morcellement devenant alors primordial pour l'écriture. Ainsi, lorsqu'après Claudine, Colette et Willy tentent de lancer les *Minne*, qui ne rencontrent pas le succès escompté, le récit prend fin lors du brusque retour au foyer conjugal de l'héroïne, qui se découvre un brusque intérêt pour Antoine. Ce texte est révélateur de l'importance que donne la romancière au morcellement du « moi » dans l'économie générale de l'oeuvre, puisque la découverte soudaine de sa propre unité justifie la fin du roman, les aventures de Minne ayant pu être poursuivies à l'infini si le texte avait connu le même succès que les précédents. De manière paradoxale, la vérité d'un être ne peut se percevoir que dans l'impossibilité de la saisir. Alice ne parvient pas à surmonter la mort de Michel, parce qu'elle refuse d'admettre le suicide, par lequel il lui faudrait accepter la part d'inconnu qui lui échappe. Ce qui rendait Chéri amoureux de Léa était précisément la distance qu'elle mettait entre eux, distance qui tend à s'effacer dès qu'elle sent qu'il lui est indispensable, ce qui précipite leur rupture. Phil est incapable de comprendre à la fois Vinca, qui oscille entre enfance désexuée et violent désir de femme, et Camille Dalleray, que l'âge plus avancé et l'expérience masculinisent, ce qui explique qu'il est tour à tour attiré par l'une et par l'autre. Lorsque Fred Peloux acceptait de ne pouvoir connaître sa maîtresse dans son entièreté, il admettait cette opacité comme participant à une forme de mystère du personnage, qui lui apparaissait, avec une connotation enfantine, comme une sorte de magie :

Il s'abandonnait et elle le soutenait entre ses bras.

« Si j'avais été la plus chic, j'aurais fait de toi un homme, au lieu de ne penser qu'au plaisir de ton corps, et au mien. La plus chic, non, non, je ne l'étais pas, mon chéri, puisque je te gardais. Et c'est bien tard... »

Il semblait dormir dans les bras de Léa, mais ses paupières obstinément jointes tressaillaient sans cesse et il s'accrochait, d'une main immobile et fermée, au peignoir qui se déchirait lentement.

« C'est bien tard, c'est bien tard... Tout de même... »

Elle se pencha sur lui.

« Mon chéri, écoute-moi. Eveille-toi, ma beauté. Ecoute-moi les yeux ouverts. N'ai pas peur de me voir. Je suis tout de même cette femme que tu as aimée, tu sais, la plus chic des femmes... »

Il ouvrit les yeux, et son premier regard mouillé était déjà plein d'un espoir égoïste et suppliant. Léa détourna la tête : « Ses yeux... Ah ! Faisons vite... » Elle reposa sa joue sur le front de Chéri.³⁴⁶

Lors de la scène de la séparation, l'enjeu principal de la liaison entre Léa et Chéri est révélé : jusqu'ici, Léa donnait l'apparence, par son expérience et la figure maternelle dévoyée qu'elle incarnait, de dominer la relation, même si le trouble qu'elle peinait à dissimuler lors de leur premier baiser laissait déjà entrevoir ses failles (« elle lui souriait de haut, sûre d'elle, mais elle ne savait pas que quelque chose demeurerait sur son visage, une sorte de palpitation très faible, de douleur attrayante, et que son sourire ressemblait à celui qui vient après une crise de larmes »³⁴⁷). Une fois l'éveil des sens et l'initiation sexuelle accomplie, c'est en homme que Chéri la considère, avec un regard à la fois critique et une volonté de possession pleine et entière, qui ne résistent pas à l'épreuve du vieillissement. Sachant, une fois Fred marié, qu'elle ne pourra soutenir longtemps la comparaison avec sa jeune épouse, Léa prend l'initiative de lui dessiller les yeux, en dépit de lui-même, puisqu'il feint de dormir, et de lui dévoiler ses propres contradictions internes, son échec à faire de Chéri « un homme », en le maintenant dans l'illusion d'une figure toute-puissante et protectrice, qui le préserverait de tous les obstacles liés à la vie adulte. En le forçant à ouvrir les yeux, Léa le contraint à devenir un homme en lui faisant prendre conscience de sa faillibilité et de l'impossibilité d'une liaison pérenne fondée sur l'illusion de la constance des êtres. C'est en ce sens qu'Elaine Harris affirme que « la tristesse, l'échec inhérent à l'amour réside dans le fait que c'est précisément le passage de l'enfance au désir précis de l'être sexué qui marque la perte de ce paradis auquel il aspire. Cette unité essentielle éparpillée dans la vie et aperçue de manière fragmentaire dans les différentes formes de l'amour, ne peut être reconstituée – mais « ternie » - que dans l'art ».³⁴⁸ Elaine Harris voit donc dans le morcellement du « moi » le signe du passage irrémédiable de l'enfance à l'âge adulte, mais aussi le rôle de l'art, qui reconstituerait, même de manière imparfaite, cette unité perdue. Néanmoins, l'échec ou plutôt l'imperfection des tentatives de reconstitution d'un « moi » unifié semble être le signe que le morcellement est nécessaire à l'accomplissement du projet artistique, l'art en lui-même étant à rechercher dans la quête plus que dans son résultat. En témoigne l'échec de la carrière d'écrivain du Capitaine,

346 C., Pl.II, p.826

347 *Ibid.*, p.737

348 Elaine Harris, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'oeuvre romanesque de Colette*, Nizet, 1973, p.86

qui se trouve frappé de l'incapacité d'écrire précisément parce qu'il tend vers l'achevé, et ne parvient pas à rassembler les parties diverses de son être en un tout cohérent. La nouvelle « Le manteau de spahi » peut, dans *La Maison de Claudine*, revêtir un aspect métalittéraire qui fait écho à la description plus précise qui est faite du père de Colette dans *Sido*. La mère de la narratrice y voit un objet précieux et chargé de symboles, qu'elle conserve jalousement (« "Ce ne sont pas des jouets", déclarait-elle gravement, et d'un tel air que je pensais justement à des jouets, mais pour les grandes personnes... »)³⁴⁹. En comparant le manteau de spahi, le burnous et la chéchia à des « jouets [...] pour les grandes personnes », l'auteur pointe la possibilité, pour les adultes, de retrouver à travers certains objets-vecteurs le sacré lié à l'enfance, qui serait lié au rêve inhérent à ces habits. Sido y projette en effet l'avenir de sa fille (« tu le garderas pour sortir du bal quand tu seras mariée »³⁵⁰) et les perçoit comme un héritage permettant la transmission et le prolongement des valeurs familiales (« ton père l'a rapporté de sa campagne d'Afrique »³⁵¹). Lorsque le manteau de spahi est mangé par les mites, les conséquences sont lourdes pour la mère, puisqu'il s'agit à la fois de constater l'impossibilité de préserver le souvenir des ravages du temps, mais aussi l'échec à transmettre une part de la mythologie familiale. La prise de possession par le père du manteau de spahi marque une ambition artistique, puisqu'il s'agit de conserver l'objet en démontrant que, découpé et modifié, il peut ne pas être perdu, à la manière des souvenirs d'enfance que Colette, dans l'espace de l'écriture, retravaille et modifie pour assurer leur permanence. L'échec du père est cependant annoncé par le rappel de ses faillites successives, qui n'entament pourtant pas la confiance de Sido (« que le vin mal bouché se fût gâté en six mois ; que la confection des caramels eût entraîné l'incendie d'un mètre de parquet [...] ne signifiait pas que mon père se fût trompé... »)³⁵². Le parallèle avec la création littéraire devient alors plus évident puisque c'est « dans son antre, nommé aussi bibliothèque », que le Capitaine emporte le manteau, pour le métamorphoser en ce qui pourra être conservé par la famille comme objet-symbole. L'écart entre la complexité de la réflexion (« il s'assit, réclama brièvement que je misse à sa portée la règle à calcul, la colle, les grands ciseaux, le compas, les épingles [...] et s'enferma au verrou »³⁵³) et le résultat dérisoire obtenu (« découpé en dents de loup, feuilleté comme une galette, et pas plus grand qu'une rose [...] un ravissant essuie-plumes »³⁵⁴), met en exergue avec une dimension comique évidente l'incapacité du père à magnifier ce qui est abîmé pour

349 *MC.*, Pl.II, p.1033

350 *Ibid.*

351 *Ibid.*

352 *Ibid.*, p.1034

353 *Ibid.*, p.1035

354 *Ibid.*

le transformer en un objet acceptable aux yeux de sa famille. Le Capitaine échoue à donner du sens au morcellement du manteau, qui, en plus d'être morcelé, se trouve réduit dans sa dimension physique et métaphorique, puisque loin de représenter la dimension potentiellement romanesque et épique de la vie familiale (la campagne d'Afrique), il devient un banal objet du quotidien. Cette nouvelle apporte un éclairage nouveau au chapitre de *Sido* intitulé « Le Capitaine », dans lequel Colette dévoile en partie ce qu'elle lui doit :

C'est lui qui se voulait faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément, d'écrire, et qui me valut le plus acide éloge conjugal – le plus utile à coup sûr :

« Aurais-je épousé la dernière des lyriques ? »

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.³⁵⁵

En faisant le portrait de son père, la romancière tente d'expliquer les pulsions obscures qui la poussent à écrire, même libérée de la contrainte de son premier époux, qui considérait avec ironie la tentation lyrique héritée du Capitaine. Colette devrait donc à Sido l'ambition totalisante de son œuvre, qui vise à embrasser l'ensemble du monde environnant, et à la figure paternelle « indécise, intermittente »³⁵⁶, la faille originelle, la sensation de dispersion du moi qui rend nécessaire l'écriture. La perception du père, « troué, barré de nuages, visible par fragments »³⁵⁷ explique l'impossibilité pour l'écrivain de présenter un visage unique, se faisant l'écho de la difficulté de Jules-Joseph Colette à se dévoiler, face à une épouse omniprésente et omnipotente, et à des enfants totalement habités par l'exubérance de leur mère. Si la figure poétique que représente le Capitaine est fragmentée, morcelée dans l'esprit de sa fille, celle-ci ne peut que se faire l'écho de ce morcellement dans ses œuvres. Bien après la mort de ce dernier, lors d'une entrevue de Colette avec une voyante, c'est non sans perplexité que la romancière se découvre davantage hantée par l'esprit de son père que par celui de sa mère :

D'un « esprit » où je fus bien obligée de reconnaître, trait pour trait, mon demi-frère, l'aîné, elle dit, apitoyée : « Je n'ai jamais vu un mort aussi triste ! »

« Mais, lui dis-je, vaguement jalouse, ne voyez-vous pas une femme âgée qui pourrait être ma mère ?

Le bon regard de Mme B*** errait autour de moi :

« Non, ma foi », répondit-elle enfin...

355 S., Pl.III, p.517

356 *Ibid.*, p.518

357 *Ibid.*

Elle ajouta, vive, et comme pour me consoler :

« Peut-être qu'elle se repose ? Ça arrive... Vous êtes seule d'enfant (*sic*) ?

- J'ai encore un frère.

- Là !... s'exclama bonnement Mme B***. Sans doute qu'elle est occupée avec lui... Un esprit ne peut pas être partout à la fois, vous savez... »

[...]

Quant à mon père... « Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être, et de son vivant il n'a pas pu. » Là, j'ai de quoi rêver, de quoi m'émouvoir.³⁵⁸

La curieuse séance de spiritisme à laquelle se livre l'écrivain lui apporte, qu'elle y croie ou non, des réponses qui vont à l'encontre de la mythologie familiale qu'elle a toujours imaginée et mise en relief dans ses écrits. Alors que Sido est perçue comme le centre de gravité du texte que le lecteur découvre, il est étonnant de constater son absence, qui serait à relier à l'attention que son fantôme porterait au second frère de Colette, qui occupe une place mineure dans les écrits de cette dernière, et se rapprocherait *a priori* davantage du père comme artiste raté. A l'inverse, le Capitaine, une fois mort, témoignerait d'une surprenante proximité avec sa fille, qu'il percevrait d'après Mme B*** comme la concrétisation de ce qu'il n'a pu être de son vivant. C'est pour cela que Nicole Ferrier-Caverivière affirme, dans *Colette l'authentique*, qu' « à travers cet homme de passion, et de pudeur, déçu et blessé par la vie, qui n'a cessé d'attendre et d'espérer, qui rêva d'amour, et de gloire, qui jamais enfin n'a pu tout dire de lui, elle touche au plus secret d'elle-même »³⁵⁹. La séance de spiritisme dévoile à Colette elle-même qu'elle doit ses sentiments les plus profonds non à la morale maternelle, si bien exposée dans l'oeuvre, mais à des mouvements souterrains, à un inachèvement constitutif qu'elle tient de la figure paternelle. Il s'agit donc d'une relecture à rebours des écrits précédents, qui demeurent en partie opaques à la romancière elle-même, puisqu'elle ne savait pas identifier clairement les raisons intimes qui la poussaient à écrire. La connaissance du père, plus que de la mère, permettrait donc la connaissance de soi, et le caractère insaisissable de ce dernier contribuerait à établir le morcellement et la fragmentation comme principes essentiels chez l'écrivain.

358 *Ibid.*, p.530-531

359 Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, PUF « écrivains », Paris, p.71

c- Du morcellement à l'ambition totalisante

Dans la continuité de ce qu'aurait souhaité être le Capitaine, il s'agit donc pour Colette non de « dire tout » d'elle, mais d'assumer cette incapacité primitive d'englober une totalité pour faire du morcellement le principe même du travail d'auteur. L'ambition totalisante de Sido, qui souhaite étendre son pouvoir sur toute sa maison et les êtres qui l'habitent, et la pudeur du père, être « mal connu, méconnu »³⁶⁰, habitent l'enfant, puis hantent l'écrivain, expliquant les motifs essentiels de l'œuvre. Tout d'abord, ces deux dynamiques à la fois complémentaires et antagonistes font du morcellement de soi la condition de tout travail d'auteur, et permettent de retracer son parcours. Il s'agit dans un premier temps de partir de l'échec, qui fut celui du Capitaine, à se dire, pour montrer que l'impossibilité de se dire, voire de se connaître soi-même dans sa totalité, est l'un des pré-requis de la réflexion de l'écrivain. C'est en projetant les aspects épars de sa personnalité dans différents espaces littéraires que celui-ci peut faire œuvre. Colette bâtit alors ses textes en acceptant l'idée que ces éléments puissent exister et se développer indépendamment les uns des autres. Ainsi, la romancière semble choisir le récit à la troisième personne pour permettre à ses différentes facettes de s'exprimer indifféremment, dans un espace narratif toujours plus étendu. Dans *Duo*, mais aussi dans *La Chatte*, l'écrivain donne l'illusion d'adopter le point de vue d'un personnage plus que d'un autre, mais il apparaît en définitive que chaque protagoniste est le lieu d'une projection de l'auteur. Dans *Duo*, tout d'abord, Colette semble, nous l'avons déjà expliqué, épouser davantage le point de vue d'Alice, qui incarne la femme adultère dont les désirs sont mal compris par un mari infantilisé et prisonnier d'un pesant carcan de conventions. Cependant, on pourrait entrevoir une projection des problématiques qui hantent l'écrivain dans le personnage de Michel, justement parce qu'il est infantilisé et réduit à sa qualité d'être subalterne qu'il convient de protéger par Maria et Alice, qui constituent le véritable « duo » du récit, et représentent elles-mêmes une unité, en tant que représentation maternelle et conjugale du féminin. On pourrait en ce sens rapprocher l'époux à la fois du Capitaine, puisque il doit composer avec le caractère intransigeant de son épouse, et avec les yeux scrutateurs et la perspicacité de la gouvernante, qui chez Sido ne font qu'un, mais aussi de Minet-Chéri, puisque il recherche, tout le roman durant, des stratégies pour s'évader de ce joug, évasion qui se concrétise dans le suicide final :

360 S., Pl.III., p.519

Il éteignit la lampe du bureau, mais n'ouvrit pas le tiroir qui contenait un revolver. « Moi, faire une chose pareille dans ma maison ? Montrer ça à Alice ?... Et Maria, qu'est-ce qu'elle dirait, Maria ?... »

[...]

Du bord de la terrasse il contempla Cransac clos et maussade, ses deux tours courtaudes sous leurs profonds chapeaux de tuiles. « Ah ! Mon Cransac... Mon Cransac aimé... »

[...]

Il s'anima de la malignité qui possède, à regarder courir les passants sous l'averse, l'homme qui s'est abrité à temps. « Oh, elle se débrouillera bien. Quand elle veut...[...] »³⁶¹

L'importance de Cransac pour Michel rappelle la dimension fondamentale et salvatrice de la maison natale pour Minet-Chéri, mais aussi la pulsion qui ramène invariablement Claudine à Montigny et aux grands bois de l'enfance. Incapable d'en faire un lieu sacré et accessible à lui uniquement, le personnage préfère céder à la mélancolie et au suicide, qui apparaît comme le pendant le plus noir de la retraite finale de Claudine, et de l'aveu de Gabrielle de l'incapacité à recréer la magie de la maison natale ailleurs que dans le texte. Pourtant, c'est cette possibilité qui différencie Colette-narratrice de ses personnages, puisque la capacité d'écrire ne l'enferme pas dans une fin. *La Chatte* témoigne d'une nuance moins sombre de la mélancolie, puisque l'incapacité du personnage masculin à être soi aboutit non à la mort mais à la rupture :

« Ce soir, où seras-tu ?

- Ici ! cria-t-il, et les larmes lui montèrent aux yeux.

« Mon Dieu ! Quel enfant !... » dit Mme Amparat, et il releva le mot avec une gravité de boy-scout.

« C'est possible, maman. Je voudrais justement prendre un peu conscience de ce que je dois faire, sortir de cette enfance... »

- Par où ? Par un divorce ? C'est une porte qui fait du bruit.

- Mais qui donne de l'air, osa-t-il répliquer vertement.

[...] »

Elle écoutait son fils avec douceur, sachant que certaines causes fructifient en effets imprévus, et qu'un homme est obligé, au long de sa vie, de naître plusieurs fois sans autre secours que le hasard, les confusions, les erreurs...³⁶²

361 *D.*, Pl.III, p.980
362 *LC.*, Pl.III, p.881

En évoquant avec sa mère la possibilité d'un divorce dont la cause est l'aversion de l'épouse pour la chatte Saha, Alain affirme vouloir « sortir de cette enfance », qui le ramène toujours à la maison natale, polarisée par le personnage de la chatte dont il ne parvient pas à se séparer. Le protagoniste est ici le lieu de pulsions contradictoires, puisque tout en souhaitant s'affranchir de ce qui l'infantilise, il ne peut renoncer à un animal qui devient la rivale amoureuse de Camille. L'écart entre l'attitude du fils, qui ne parvient pas à exprimer la source de son mal-être, et cherche dans la personne de son épouse la cause de la difficulté qu'il ressent à être en accord avec toutes les composantes de sa personnalité, et la pensée par aphorismes de la mère, bien consciente que tout être est multiple et contraint dans une vie à « naître plusieurs fois », sans parvenir à une identité unique et tangible, met en avant l'incapacité du jeune homme à évoluer, le figeant à tout jamais dans les lieux de l'enfance, attaché viscéralement à la chatte qui les symbolise. L'écrivain se situe alors à la croisée des chemins entre le père, qui échoue à transmettre la parole créatrice qui germe pourtant en lui, Alain, tiraillé entre ses velléités d'indépendance et son attachement irrationnel aux valeurs de l'enfance incarnées par Saha, et Michel, qui par incapacité à former les mots lui permettant d'exprimer ce qu'il ressent, choisit la mort. La romancière dépasse ces incapacités par le pouvoir de se projeter dans des personnages à la fois masculins, et féminins, pour y puiser ce qui peut lui permettre de se construire en tant qu'auteur, tout en laissant les aspects épars de sa personnalité étanches les uns aux autres dans la littérature, faisant de cette incompréhension un principe de création. Elle reprend alors à son compte l'échec, perçu comme masculin, à se dire dans toute sa vérité par la parole, tout en surmontant cette aporie par une force de caractère présentée comme typiquement féminine, et qui serait celle de Maria, d'Alice ou de Sido.

La figure de Colette écrivain se dessine alors par opposition à celles qui n'ont pas su assumer leur morcellement constitutif et originel. Minet-Chéri se construit ainsi en opposition avec sa sœur Juliette, et Gabrielle adulte connaît un parcours opposé à celui d'Achille. Dans un premier temps, la « sœur aux longs cheveux » est elle-même une métaphore du morcellement, puisqu'elle représente une partie de la famille qui ne peut s'intégrer au tout que forme la fratrie (« Que ma demi-sœur³⁶³ [...] s'enfermât dans sa chambre tout le jour ou s'exilât avec un mari dans une maison voisine, nous n'y voyions ni différence, ni

363 Il est remarquable que, pour parler de Juliette, Colette emploie le nom « demi-sœur », qui symbolise son double statut, dans la mesure où elle est à la fois membre de la famille et étrangère par son père, auquel elle semble, au moins par le physique, davantage reliée qu'à la mère. L'auteur signifie par l'utilisation de ce terme l'intrusion irrémédiable d'éléments qui mettent à mal le mythe d'une famille totalement unie, dans laquelle chacun pourrait trouver sa place et vivre en harmonie.

inconvenient »³⁶⁴). Si sa psychologie demeure inconnue à l'auteur, la contradiction entre sa pâleur et l'étonnante vivacité de sa chevelure (« tout ce qui était chair blanche, un peu anémique, semblait condamné d'avance à l'envahissement des cheveux »³⁶⁵) laisse penser qu'elle est habitée par des pulsions contradictoires, la difficulté qu'éprouve Sido à coiffer sa chevelure faisant écho à son incapacité à la retenir dans son giron (« ma mère [...] regardait, avec une sorte d'horreur, cette étrangère qui n'appelait à elle, dans son délire, que des inconnus »³⁶⁶). De fait, Juliette choisit la fuite face à ses contradictions internes, disparaissant de la mythologie familiale, ou du moins y occupant une place que Colette souhaite visiblement limiter. Dans un second temps, et de manière plus surprenante, l'auteur bâtit son image en opposition avec celle de son frère Achille, bien que tous les deux semblent partager une même admiration pour Sido. L'aîné, passionnément attaché à sa mère, tente d'appliquer de manière stricte ses principes, ce qui le condamne à rester mentalement figé dans l'enfance, et à devenir spectateur de son évolution. Il échoue à ce moment à faire du morcellement du « moi » une force : resté mentalement tout entier l'enfant de Sido, il n'est pas en accord avec l'homme qu'il est physiquement devenu et n'assume pas le fait d'être le lieu de puissances contradictoires. La « tristesse » d'Achille relevée par Mme B*** lors de la séance de spiritisme pourrait alors être perçue comme l'expression de la nécessité qu'il y a à maîtriser la dispersion du « moi » et les forces contradictoires qui habitent l'être, pour éviter tout figement qui conduirait à une mort prématurée, après s'être bercé de l'illusion que l'inaction peut maintenir vivace un moment de vie que l'on aurait souhaité permanent.

364 *MC.*, Pl.II, p.1018

365 *Ibid.*, p.1016

366 *Ibid.*, p.1018

I-2. Un éparpillement qui fait sens

a- Accepter les contradictions, une preuve de sagesse ?

Colette s'efforcera donc, au fil de son œuvre, d'accepter avec sagesse ces contradictions, et de tenter d'en tirer le meilleur parti en leur donnant du sens. Le parallèle avec le Capitaine est alors évident, puisque c'est par le vecteur artistique du chant que ce dernier parvient à assumer ses pulsions contradictoires et à offrir à sa famille un visage qui, s'il est mal compris, donne au moins l'illusion de l'unité :

Mal connu, méconnu... « Ton incorrigible gaieté ! », s'écriait ma mère. Ce n'était pas reproche, mais étonnement. Elle le croyait gai, parce qu'il chantait. Mais, moi qui siffle dès que je suis triste, moi qui scande les pulsations de la fièvre ou les syllabes d'un nom dévastateur sur les variations sans fin d'un thème, je voudrais qu'elle eût compris que la suprême offense, c'est la pitié. Notre carrure la refuse. A présent, je me tourmente, à cause de mon père, car je sais qu'il eut, mieux que toutes les séductions, la vertu d'être triste à bon escient, et de ne jamais se trahir.

Sauf qu'il nous fit souvent rire, sauf qu'il contait bien, qu'emporté par son rythme, il « brodait » avec hardiesse, sauf cette mélodie qui s'élevait en lui, l'ai-je vu gai ? Il allait, précédé, protégé par son chant.³⁶⁷

Le chant est utilisé par le Capitaine comme une protection, une manière de dissimuler une mélancolie permanente sous le masque de la gaieté. C'est peut-être de cette image paternelle originelle que s'est imposée à Colette, dès les *Claudine*, la nécessité de se dissimuler derrière un masque et, au-delà de l'influence de Willy, d'user d'une grivoiserie qui pourrait également trouver sa source dans l'adresse paternelle à cacher une vraie tristesse et des regrets authentiques derrière des propos légers. En affirmant que son père eut « la vertu d'être triste à bon escient, et de ne jamais se trahir », l'auteur démontre la capacité de la figure paternelle à donner du sens à sa mélancolie, qui prend d'autant plus d'épaisseur qu'il n'en laisse rien paraître. La romancière admire donc dans la figure paternelle sa capacité à dissocier ce qu'il est et l'image qu'il renvoie, tout en pointant la difficulté à exister au-delà du masque de la légèreté et de la gaieté. Le chant qui le protège devient, aux yeux des siens, sa seule prérogative. Le Capitaine échoue donc à exister au-delà de ce qu'il représente, et c'est ce risque qu'est parvenu à déjouer sa fille en choisissant de se disséminer dans l'espace textuel

367 S., Pl.III, p.519

dans une multitude de représentations. L'éparpillement fait alors sens, puisque c'est en se figeant dans une image unique de héros picaresque que le père est empêché d'écrire :

Sur un des plus hauts rayons de la bibliothèque, je revois encore une série de tomes cartonnés, à dos de toile noire.

[...]

« Viens donc voir », appela un jour mon frère, l'aîné [...] ...

La douzaine de tomes cartonnés nous remettait son secret, accessible, longtemps dédaigné. Deux cents, trois cents, cinq cents pages par volume ; [...] des centaines et des centaines de pages blanches...

Il y en avait tant, de ces pages respectées par la timidité ou la nonchalance, que nous n'en vîmes jamais la fin. Mon frère y écrivit ses ordonnances, ma mère couvrit de blanc ses pots de confitures, ses petites-filles griffonneuses arrachèrent des feuillets, mais nous n'épuisâmes pas les cahiers vergés, l'oeuvre inconnue.

[...]

J'y puisai à mon tour, dans cet héritage immatériel, au temps de mes débuts. [...] J'osai couvrir de ma grosse écriture ronde la cursive invisible, dont une seule personne au monde apercevait le lumineux filigrane qui jusqu'à la gloire prolongeait la seule page amoureusement achevée, et signée, la page de dédicace :

A ma chère âme,

son mari fidèle :

JULES-JOSEPH COLETTE ³⁶⁸

La « série de tomes cartonnés », restée inaccessible aux enfants du vivant du Capitaine, livre son « secret » presque par hasard et sans qu'aucun d'entre eux ait véritablement cherché à en percer le mystère. Le foisonnement de pages blanches vient symboliser les possibilités créatives du père, qu'il n'a jamais pu ou su concrétiser. L'artiste avorté est réduit ici à sa dimension picaresque, puisque jamais son projet artistique n'est considéré sérieusement par son entourage, qui utilise les feuillets à des fins prosaïques, comme écrire les « ordonnances », « couvrir [les] pots de confitures », ou griffonner des dessins d'enfant. Paradoxalement, c'est l'interprétation univoque du personnage qui donne lieu aux utilisations les plus diverses et infinies du papier où il aurait pu coucher son œuvre, ce qui démontre une nouvelle fois l'importance de la multiplicité dans le processus créatif, puisque c'est la diversité des usages familiaux du papier qui lui donne une véritable utilité. Le point d'orgue de cette utilisation de « l'oeuvre inconnue » est la prise de possession par la romancière elle-

368 *Ibid.*, p.532

même des feuillets paternels. Recouvrant de sa « grosse écriture ronde » la « cursive invisible », elle relègue définitivement l'ambition littéraire du père à un passé qu'il convient non seulement d'éluider, mais aussi de refouler (Sido s'emploie à épuiser les feuillets avec une « fièvre destructrice »³⁶⁹), pour prendre seule la place de narratrice de la mythologie familiale. Investissant l'espace, jusqu'à recouvrir la dédicace à Sido, elle matérialise par là sa réussite là où son père a échoué, le reléguant à une place subalterne dans la légende biographique, tout en s'inscrivant dans le destin qu'il lui a prescrit. La conquête de légitimité de Colette passe donc non seulement par la mise à distance de la tutelle de Willy, mais par la tentative, plus tardive, de redonner sa place à un père qui semble être la véritable origine de la vocation de l'auteur.

b- De l'éparpillement à l'hybridation

L'éparpillement du « moi » trouve alors son sens en ce qu'il prévient, comme nous l'avons dit plus haut, des risques qui conduisent au silence. L'ensemble des motifs qui parcourent l'oeuvre apparaissent alors comme les moyens de ne pas être frappée de l'empêchement d'écrire. Le Capitaine, remarquable par sa pudeur, échoue à devenir écrivain précisément parce qu'il ne parvient pas à faire cohabiter les parties diverses de son être et à les assumer toutes ensemble face à ses proches, qu'il préfère maintenir dans l'illusion d'une connaissance, même superficielle, de sa personne. C'est ainsi dans la relation épistolaire qu'il approche le plus la possibilité d'être écrivain : « Réduit à son village et à sa famille, envahi et borné par son grand amour, il livra le plus vrai de lui-même à des étrangers, à des amis lointains »³⁷⁰. La proximité est ici précisément ce qui empêche les potentialités de l'écriture de se développer, puisque c'est l'absence physique qui rend possible le plein développement de soi dans le cadre des lettres. C'est peut-être ce qui explique l'éloignement géographique prolongé de la fille, que Sido déplore souvent dans ses propres courriers, mais qui serait la première condition de la création. En se dispersant dans différents personnages, masculins comme féminins, l'auteur démultiplie cet éloignement, et par conséquent les possibilités artistiques. Cette nécessité explique l'hybridation générique, au sens mental comme littéraire, puisqu'en refusant de se projeter uniquement dans les protagonistes, essentiellement féminines, qui lui sont le plus facilement identifiables, Colette échappe à un lecteur, plus particulièrement à la lectrice que représente la mère, qui pourrait la figer dans un rôle qui

369 *Ibid.*

370 *Ibid.*, p.520-521

limiterait, et finirait par éteindre son potentiel créatif. Là se trouve sans doute l'origine du motif omniprésent de l'androgynie, qui permet d'assumer le morcellement du « moi » en se projetant sans complexe dans l'autre, puisque l'auteur tente de faire cohabiter la pulsion littéraire héritée du père, et une volonté d'embrasser la totalité du monde environnant qui viendrait plutôt de la mère. Prend alors sa pleine signification la façon dont Colette, au sein d'une même œuvre, adopte des points de vue parfois contradictoires, et donne un sens à cette contradiction en montrant que c'est elle qui rend possibles les relations humaines, mais aussi les relations de l'homme à l'animal et de l'homme à la nature. Dès ses premiers écrits, la romancière fonde la trame narrative sur les contradictions internes à Claudine, curieuse des hommes malgré des tendances lesbiennes, proche de la nature et à certains égards sauvage tout en étant l'une des élèves les plus cultivées et éduquées de sa classe, effrontée mais soucieuse des convenances au moment de passer à l'acte. C'est également la dualité entre une enfance à laquelle il peine à s'arracher et un élan vers l'âge adulte qui pousse Alain, dans *La Chatte*, à épouser Camille. Colette explore ici le versant négatif de cette dualité, puisque Saha, qui représente l'incapacité du héros à sortir de ses représentations enfantines pour entrer dans l'âge d'homme, se pose en véritable rivale de l'épouse, jusqu'au dénouement tragique qui fera qualifier la chute des neuf étages d'assassinat par Alain, et précipitera la rupture, et par là l'enfermement, jusqu'à la mort de la chatte, dans le paradis de l'enfance :

Dans le vestibule, il se ressaisit et ne gravit pas tout de suite l'escalier, parce que la nuit finissante et Saha l'appelaient. Mais il n'alla pas loin. Le perron lui suffit. Il s'assit dans l'ombre, sur une marche, et la main qu'il étendit rencontra le pelage, les moustaches en antennes subtiles et les fraîches narines de Saha.

[...]

Déjà elle embaumait la menthe, le géranium et le buis. Il la tenait confiante et périssable, promise à dix ans de vie peut-être, et il souffrait en pensant à la brièveté d'un si grand amour.

« Après toi je serai sans doute à qui voudra... A une femme, à des femmes... Mais jamais à un autre chat. »

[...]

Il dormit fiévreux, gorgé de rêves. A deux ou trois reprises il crut qu'il s'éveillait et reprenait conscience du lieu où il reposait, mais chaque fois, il fut détrompé par l'expression des parois de sa chambre, hargneuses et guettant un œil ailé qui voletait.

[...]

Le soleil, qu'il avait laissé en mai sur le rebord de la fenêtre, était devenu un soleil d'août [...]. « Comme l'été a vieilli », se dit Alain.³⁷¹

Au moment de réintégrer sa chambre, Alain est comme happé par la « nuit finissante », représentée par Saha. La volupté qu'il ressent à caresser l'animal, qui symbolise à la fois le cocon obscur et réconfortant de l'enfance, et l'harmonie avec un monde environnant (« elle embaumait, la menthe, le géranium et le buis ») qui n'est accessible qu'à eux, est contrée par l'expression tragique de la fatalité, à savoir « la brièveté d'un si grand amour ». Le personnage regrette ainsi de découvrir au réveil un « été vieilli », caractérisé par la force du soleil d'août, lui qui voit dans la naissance du jour et la pâleur d'un soleil printanier la mise en relation de deux mondes, celui de l'enfance et celui de l'âge adulte, et la possibilité de ne pas choisir. L'aube apparaît alors comme un seuil, et le choix de suivre Saha et la « nuit finissante » représenterait la volonté délibérée de ne pas sortir d'un Eden idéalisé et réconfortant. L'opposition entre la maison, où il doit composer le visage du jeune époux, dans laquelle il hésite à rentrer au moment où il aperçoit la chatte, et le jardin, lieu où toutes les pulsions peuvent s'exprimer, montre bien l'écart existant entre la représentation intérieure qu'a Alain du monde et l'image de lui qu'il convient d'y projeter. L'espérance de vie de la chatte est comparable au cycle de l'enfance, rapprochant encore davantage le choix final de l'animal d'une incapacité à se projeter dans l'âge d'homme. En souhaitant la mort de Saha, Camille a voulu précipiter l'arrachement de son époux au paradis originel, ce qui provoque irrémédiablement son exclusion d'un univers où elle n'a jamais vraiment eu sa place. Alain, qui éprouve à première vue une passion amoureuse pour la chatte, puisqu'avant d'épouser sa fiancée il regrette déjà « [leurs] nuits »³⁷², est en réalité rassuré par l'unité qu'elle semble lui apporter, et qui s'oppose à la disparité grimaçante de son entourage, qu'il entrevoit en rêve :

Il rêvait profusément, et descendait dans ses songes par étages. Au réveil, il ne racontait pas ses aventures nocturnes, jaloux d'un domaine qu'avaient agrandi une enfance délicate et mal dirigée, des séjours au lit pendant sa croissance brusque de long garçonnet filiforme. [...]

Parfois [les visages] périssaient en éclatant, s'éparpillaient en déchets faiblement lumineux. D'autres fois ils n'existaient qu'en tant que main, bras, front, globe optique plein de pensées, [...] et toujours cet œil bombé, qui, juste au moment de s'expliquer, tournait et ne montrait plus que son autre face noire...

371 *LC.*, Pl.III, p.881-882

372 *Ibid.*, p.818

Alain endormi poursuivit, sous la garde de Saha, son naufrage quotidien, dépassa l'univers des figures convexes et des yeux, descendit à travers une zone de noir qui n'admettait qu'un noir puissant, varié indiciblement et comme composé de couleurs immergées, au confins de laquelle il prit pied dans le rêve mûr, complet et bien formé.³⁷³

Le sommeil et le rêve sont des motifs récurrents de *La Chatte*, et viennent matérialiser le centre de gravité que représente pour Colette l'éparpillement du « moi », et la quête d'unité qu'il provoque. Alors que cette dissémination est perceptible, durant le jour, sans pouvoir être réellement nommée (Alain, conscient du regard porté sur sa relation avec Saha, hésite à avouer les causes profondes de la rupture avec Camille à sa mère), elle trouve sa pleine expression la nuit, puisque c'est dans les songes que les pensées sont véritablement morcelées, les visages difficilement reconnaissables « s'éparpill[ant] en faibles déchets lumineux ». L'œil scrutateur, « bombé, qui juste au moment de s'expliquer, tournait et ne montrait plus que son autre face noire », semble être celui de Saha, qui veille et observe son compagnon endormi, et qui détiendrait le mystère de leur attachement, sans pour autant en révéler le secret. C'est la « surveillance de Saha » qui permet au protagoniste de « dépasser » le morcellement des figures qui l'entourent, pour leur donner un semblant d'unité. La présence de la chatte est dans un premier temps perçue comme rassurante, car permettant de « prendre pied dans le rêve mûr, complet et bien formé » qui acquiert de fait une continuité apaisante. Mais cette continuité ne doit pas être confondue avec le sens. Colette insiste en effet sur « le noir puissant » qui seul est admis dans cette zone de rêve profond dont Saha est la garante. Il ne s'agirait pas alors de révéler la signification de l'éparpillement, mais bien de le dissimuler derrière une couleur plus sombre et plus épaisse. En mettant en exergue la particularité de ce noir, « varié indiciblement et comme composé de couleurs immergées », la romancière insiste sur l'absence d'unité sous une continuité apparente (il ne s'agit pas de relier les teintes entre elles mais de dissimuler leur variété), mais aussi sur la mélancolie produite par une telle uniformisation, le personnage se complaisant désormais dans le « noir ». L'éparpillement du « moi » entre les attentes maternelles, conjugales, mais aussi l'instinct de préservation incarné par l'animal, qui pousse Alain à refuser d'entrer dans un univers adulte marqué par le carcan des convenances, est la véritable motivation de l'écriture, puisque c'est au moment où le protagoniste choisit la chatte, et se trouve lui-même animalisé (« Alain à demi-couché jouait, d'une paume adroite et creusée en patte, avec les premiers marrons d'août, verts et hérissés »³⁷⁴), que se clôt le roman, en une forme d'échec : la

373 *Ibid.*, p.818-819

374 *Ibid.*, p.891

silhouette inquiétante de Saha, qui bondit dès qu'elle constate l'éviction de sa rivale, et le recroquevillement du protagoniste dans un lieu clos et sécurisé, qui n'exclut pas un sentiment de malaise, semble avoir exacerbé et non réduit les contradictions.

c- Faire coexister des tendances contraires pour faire œuvre littéraire

Cette mélancolie heureuse, décuplée dans le rêve, met en avant la présence troublante d'un décalage impossible à réduire entre l'enfance physique et l'enfance mentale. Alain, grandi malgré lui, retrouve dans le songe un « domaine » construit au fil d'une « croissance brusque de long garçonnet filiforme ». L'un des enjeux de l'œuvre de Colette, qui donne tout son sens à la dispersion du « moi », serait donc, non de rassembler en un même tout les composantes éparses de la psyché, mais de réduire le décalage existant entre les pulsions contradictoires qui habitent les personnages. Une fois encore, le frère aîné, Achille, prend une place primordiale dans le récit de la mythologie familiale, apparaissant comme celui qui n'aura jamais su réduire ce décalage. Les descriptions qu'en donnent les biographes de Colette sont concordantes, et correspondent, ce qui est relativement rare, avec ce qu'en dit l'auteur elle-même. Considérant son frère aîné comme « l'aîné sans rivaux »³⁷⁵, sujet à des « accès de misanthropie »³⁷⁶ causés par le malaise qu'il ressent face à des visites imprévues, la description qu'en fait Michel del Castillo concorde avec le portrait dressé par l'écrivain :

Passion partagée : Achille ne quitte pas sa mère, la soigne avec un dévouement aussi touchant que pudique ; chaque jour, il passe la voir, lui apporte une fleur, s'installe dans *son* fauteuil, boit l'infusion qu'elle lui a préparée, reste un long moment à causer avec elle.

[...]

Il est resté le sauvage qu'il était dans son adolescence. [...] Ce père de famille, médecin respecté, garde une inaptitude à vivre en société.³⁷⁷

Condamné à rester dans l'enfance par le mystère de sa naissance (officiellement Robineau-Duclos, il est probablement le fils illégitime de Jules-Joseph Colette), c'est cette faille originelle qui l'empêche de quitter tout à fait le giron familial, et l'attache à tout jamais, physiquement et mentalement, à Sido. Alors que Colette reconnaissait à son père la faculté d'« être triste à bon escient », et de « ne jamais se trahir »³⁷⁸, elle voit en Achille une infinie

375 S., Pl.III, p.534

376 *Ibid.*, p.549

377 Michel del Castillo, *op.cit.*, p.58-59

378 S., Pl.III, p.519

tristesse qui ne prend pas la peine de se dissimuler, et apparaît comme un aveu de faiblesse. Le frère aîné peine en effet à assumer le décalage, qui est déjà présent chez Alain, et encore plus chez lui, entre son apparence physique, marquée par un vieillissement prématuré, et son appartenance mentale pleine et entière à la maison d'enfance, et par-delà à Sido. Proche du Capitaine en ce qu'il fait rire ses filles, non par sa gaieté comme ce fut le cas de Jules-Joseph Colette, mais par ses « accès de misanthropie »³⁷⁹ qui le poussent à bondir par la fenêtre « à chaque coup de sonnette qu'il ne prévoyait pas »³⁸⁰, il partage avec la figure paternelle sa marginalité dans la sphère familiale, mais échoue, contrairement au Capitaine, à prendre dans la mythologie familiale une épaisseur, car laissant trop percevoir une mélancolie qui, étant si visible, lui ôte une partie de sa complexité. En témoignent les mentions qui en sont faites dans *La Maison de Claudine*, lorsqu'il s'agit de soigner Sido, et de l'empêcher de prendre ce que son entourage considère comme des risques : « Il voyait ma mère, chaque jour, puisqu'elle l'avait suivi et habitait le même village, il la soignait avec une passion dissimulée »³⁸¹. La dimension fusionnelle de la relation entre Sido et Achille est ici mise en évidence, puisque la mère n'a pu se détacher du fils, tout comme celui-ci se montre assidu à son chevet. La « passion dissimulée » avec laquelle il la soigne est équivoque : en tentant de cacher son attachement indéfectible à la figure maternelle, il le rend d'autant plus visible et remarquable aux yeux de sa sœur. Sido fait peu de cas des recommandations de son fils aîné, qui fait pourtant autorité en matière médicale, et parvient à échapper à sa vigilance, fuyant vers le jardin, lieu de tous les possibles :

Mon frère, revenant avant le soleil d'assister un malade dans la campagne, surprit un jour ma mère en flagrant délit de la pire perversité. Vêtue pour la nuit, mais chaussée de gros sabots de jardinier, sa petite natte grise de septuagénaire retroussée en queue de scorpion sur sa nuque, un pied sur l'X de hêtre, le dos bombé dans l'attitude du tâcheron exercé, rajeunie par un air de délectation et de culpabilité indicibles, ma mère, au mépris de tous ses serments et de l'aiguail glacé, sciait des bûches dans sa cour.³⁸²

Comme c'est le cas pour Alain dans *La Chatte*, Sido est irrémédiablement attirée vers l'extérieur la nuit tombée. Les sentiments du fils, qui avaient été précédemment évoqués, sont ici passés sous silence, au profit de la description de l'incroyable force de vie qui habite la septuagénaire pourtant proche de la mort. Le réseau lexical permettant d'en faire le portrait est

379 *Ibid.*, p.549

380 *Ibid.*

381 *MC.*, Pl.II, p.1055

382 *Ibid.*, p.1057

lié à l'enfance, puisque Sido est « rajeunie » par la « culpabilité » rafraîchissante qu'elle ressent. L'ironie avec laquelle Colette mentionne la « perversité » que constitue l'acte d'aller couper des bûches, véritable transgression des interdits médicaux, fait écho à la fuite par laquelle les enfants transgressaient les interdits maternels (« notre seul péché, notre méfait unique était le silence, et une sorte d'évanouissement miraculeux »³⁸³). La vieillese semble alors devenir le lieu de l'inversion de la relation parent-enfant, puisque c'est désormais la mère qui goûte le plaisir de la désobéissance que ses propres enfants ont tant savouré. Les fuites répétées de Sido viennent à rebours expliquer celles de son fils, tout en révélant les raisons de sa misanthropie. Si la mère sort de la maison pour rejoindre le jardin, elle demeure dans l'espace clos et sécurisant que celui-ci représente. De la même manière, Minet-Chéri considère la campagne environnante comme son propre territoire, par opposition à ce jardin, qui serait celui de sa mère, tout en gardant conscience de la délimitation de l'espace, et en ayant toujours à l'esprit l'idée d'un retour. Le cas d'Achille est différent, puisque ses fuites sont présentées comme n'ayant ni raison, ni but, « bond[s] réflexe[s] »³⁸⁴ conditionnés par des « accès de misanthropie »³⁸⁵, ce qui est accentué par son mutisme. Habité par des pulsions contradictoires, qui l'encouragent à rechercher sa mère tout en la fuyant, il échoue à donner un sens à un désir d'évasion, qui se présente à lui comme un instinct. C'est sans doute pour cette raison que le personnage peine, contrairement au capitaine, à dissimuler sa mélancolie. Alors que le père, s'il a échoué dans sa carrière d'écrivain, est qualifié de « poète »³⁸⁶ par sa capacité à revêtir des masques, le frère, par une absence de délimitation entre son environnement et son univers intérieur, est condamné à s'exclure du commerce des hommes, pour revenir à la seule personne capable d'accepter son appartenance pleine et entière au monde de l'enfance, sa propre mère : « Grisonnant, tôt vieilli de travail, il retrouvait l'élasticité de son adolescence pour sauter dans le jardin, et ses fillettes riaient de le voir. [...] Peut-être [...] qu'il se souvenait des évasions qui jadis le menaient à un lit d'enfant où il dormait demi-nu, chaste et voluptueusement seul ». De façon apparemment contradictoire, les signes du vieillissement se font particulièrement présents chez un homme qui n'est jamais parvenu à quitter réellement l'enfance. On peut alors se demander s'il ne faudrait pas rattacher ce vieillissement prématuré au refus de quitter l'enfance, les enfants et les vieillards étant souvent proches chez Colette, à la fois par leur déssexualisation, mais aussi par un détachement vis-à-vis du monde environnant qui apparaît souvent comme une toute-

383 *Ibid.*, p.970

384 *S.*, Pl.III, p.548

385 *Ibid.*, p.549

386 *Ibid.*, p.521

puissance. Achille reviendrait à Sido, car ne parvenant pas à faire coïncider au sein de sa personne l'enfant qu'il est toujours et l'adulte qu'il est devenu, il aurait choisi de retourner à l'enfance.

Le Capitaine et Achille seraient donc les représentants de deux tendances que Colette parvient à faire coexister en elle à travers l'écriture, qui sont la nécessité de se dissimuler pour continuer à être d'une part, et le choix du retour à la maison natale comme protection illusoire, mais réconfortante d'autre part. Ce qui différencie le père du (beau)-fils est justement la capacité d'« évasion mentale »³⁸⁷ du premier, qui semble absente chez le second, qui ne connaît que l'échappée physique, visible aux yeux de tous, et qui mène nécessairement à l'exclusion sociale. Le vecteur d'unification de ces deux tendances, qui préserve à la fois de la mélancolie noire d'Achille, et de l'incapacité d'écrire du Capitaine, serait l'appartenance de Colette au sexe féminin, qui lui apporterait une réelle compréhension du monde et de la morale distillée par Sido, morale dans laquelle la famille a puisé sa pulsion vitale. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà développé, l'appartenance au sexe féminin apporte aux héroïnes, dans les récits de Colette, un sens du compromis, voire de la soumission, qui rend possible la relation à l'autre, et qui est totalement absent chez les hommes. C'est parce que Claudine le décide que la fin de *Claudine en ménage* est heureuse, Renée accepte l'idée du compromis pour s'attacher Jean, de la même manière que Gigi épouse Gaston Lachaille en étant tout à fait consciente des probables déconvenues qu'implique cette union. Colette, forte de cette tendance féminine, parvient donc à faire cohabiter en elle une tentation du dévoilement héritée d'Achille qui ne savait pas se montrer autrement qu'en lui-même, avec ses contradictions et ses divisions, et le Capitaine, qui n'a pas été perçu dans sa complexité en raison du masque de gaieté qui était devenu, aux yeux des siens, la composante essentielle de sa personnalité. Alors que les deux hommes dont elle a hérité ces aspects regardent avec dévotion Sido, la mère, en ce qu'elle seule semble capable de faire la synthèse des mouvements contradictoires de chacun, « assise au bord de l'étang, [...] sembl[ant] recueillir mélancoliquement le bonheur de compter, gisants contre elle, [...] ses bien-aimés »³⁸⁸, le statut de femme de Colette, sa « pareille » et sa « rivale »³⁸⁹, lui permet d'utiliser les apprentissages maternels pour faire la synthèse de ses propres contradictions. Alors que les personnages masculins, à qui le féminin reste opaque, voient avant tout dans Sido un idéal rassurant et inatteignable, Colette y perçoit ce vers quoi elle doit tendre. L'auteur parvient à

387 « Alors, si j'ai conservé dans mon caractère quelque forme de l'"évasion mentale", c'est à lui que je la dois.

Il se dérobaient assez facilement. », Colette, *Mes Vérités*, entretiens avec André Parinaud, Ecriture, Paris, 1996, p.129

388 S., Pl.III, p.522

389 MC., Pl.II, p.1053

faire œuvre littéraire justement parce qu'elle manifeste une capacité de synthèse peut-être supérieure encore à celle de Sido : héritant de la tentation lyrique du père, et de la mélancolie du frère, la romancière utilise la morale de la mère comme le vecteur grâce auquel un sens est donné aux tendances qui cohabitent en elle, faisant d'une multiplicité assumée la condition de la construction de soi.

I-3. Construire, se construire

a- Se construire, un apprentissage perpétuel ?

Faire œuvre d'écrivain chez Colette équivaudrait donc à faire cohabiter les différentes parties du « moi » et à accepter leurs contradictions, voire leur affrontement, au sein d'une même personne. Chaque texte de l'écrivain apparaît alors comme un apprentissage de cette construction, qui trouve son origine dès ses débuts, puisqu'il lui faudra faire cohabiter au sein d'un même parcours littéraire dévoiement et glorification du souvenir d'enfance. Plusieurs étapes de la construction du « moi » sont visibles au fil de l'œuvre, de manière non chronologique. Il est en effet étonnant de constater que c'est Claudine, l'héroïne première, qui semble la plus sereine et présentant le moins de contradictions internes, du moins à la fin du cycle, allant jusqu'à reprocher à Annie ses errements dans *La Retraite sentimentale* :

« Ma pauvre Annie... » Heureusement, elle n'est ni mienne, ni pauvre, et ce n'est pas ma pitié qui s'exhale ainsi, mais mon remords, un vague et mesquin petit remords de rien du tout... Je la tyrannise ou l'oublie avec une méchanceté de sauvage, un sans-gêne de Huron, jusqu'à ce que je sente, derrière ses paupières brunes et allongées comme des coques d'aveline, des larmes prêtes à jaillir... Elle ne me reconnaît pas, ni moi.

[...]

L'ombre d'un homme a changé tout cela. Ma basse petite femelle d'Annie, ingénu chausson à figure de vierge, se range toujours du côté de la culotte. Culotte fallacieuse, trompeux écrivain.³⁹⁰

Après avoir loué l'évolution de sa relation avec Renaud, qui désormais « aime plus finement, et de plus loin »³⁹¹, et dont elle dit qu'il est « celui qu'[elle a] modelé à [sa] ressemblance »³⁹², Claudine décrit, en créant de fait un saisissant effet de contraste, la dégradation de son lien avec Annie suite à l'arrivée de Marcel à Casamène. Le « remords » dont elle fait état, qui est peut-être celui de n'avoir su changer Annie comme elle a changé Renaud, vient perturber une quiétude mise à mal par l'irruption de l'homme dans la vie des deux femmes, qui ravive l'appétence d'Annie pour une sexualité qui la contraint à accepter le joug masculin, suscitant chez son amie un mépris qui rappelle celui qu'elle entretenait, dans le premier volume du cycle, pour les camarades de son école. Mais Claudine, qui a elle aussi évolué, fait de cette

390 *RS.*, Pl.I, p.899

391 *Ibid.*, p.898

392 *Ibid.*

méchanceté le symptôme d'une fragilité, alors qu'elle lui permettait plutôt d'incarner une posture de supériorité dans *Claudine à l'école*. L'intrusion de l'homme, qui rappelle Annie à ses instincts, précipite la perte du lien entre les deux amies, et fait prendre conscience à la narratrice qu'il n'est de pacification possible qu'à partir du moment où l'homme, dans sa dimension charnelle, est exclu. Epuré de la question du désir, le mariage de Claudine et Renaud n'en est que renforcé, et la mort de ce dernier apparaît comme l'ultime étape vers une existence sereine et pacifiée. La sérénité retrouvée de l'héroïne coïncide ainsi avec la fin du roman, l'unité retrouvée du « moi » étant utilisée comme ressource narrative permettant la clôture d'un cycle.

Néanmoins, dans les écrits ultérieurs, Colette met cette unité apparente au service de dynamiques différentes, pour la placer au coeur du récit, et en faire l'une des principales causes des interrogations, puis de l'échec amoureux. La rupture d'Alain et de Camille dans *La Chatte*, si elle est en partie causée par l'incapacité de ce dernier à préférer son épouse à Saha, est également due à la difficulté qu'il éprouve à aimer la multiplicité de sa femme et les tendances contradictoires qui l'habitent. Celle-ci, tentant de donner d'elle-même le visage qu'elle imagine le plus favorable, et usant de ce fait de postures et d'artifices, est révélée dans sa vérité par des gestes instinctifs et discrets qu'elle ne peut maîtriser, et qui font apparaître, aux yeux de son mari, sa médiocrité (« Quand elle ne fait pas attention, son encolure la rend courtaude. Légèrement, légèrement courtaude »³⁹³). Pourtant, ce sont également les gestes non souhaités de Camille qui peuvent la rendre séduisante aux yeux du jeune homme, ce qui explique son trouble:

Camille, les bras levés et noués en anses derrière sa nuque, l'appelaient du regard. Mais il n'avait d'yeux que pour l'ombre. « Qu'elle est belle sur le mur ! Juste assez étirée, juste comme je l'aimerais... »

Il s'assit pour les comparer l'une à l'autre. Flattée, Camille se cambra, tendit ses seins, et fit la bayadère, mais l'ombre savait ce jeu-là mieux qu'elle. Dénouant ses mains, la jeune fille marcha, précédée de l'ombre exemplaire. Arrivée à la porte-fenêtre béante, l'ombre bondit de côté et s'enfuit dans le jardin, sur le cailloutis rosé d'une allée, étreignant au passage de ses deux longs bras, le peuplier couvert de gouttes de lune... « C'est dommage... », soupira Alain. Il se reprocha mollement ensuite à aimer, en Camille, une forme perfectionnée ou immobile de Camille, cette ombre, par exemple, un portrait, ou le vif souvenir qu'elle lui laissait de certaines heures, de certaines robes...³⁹⁴

393 *LC.*, Pl.III, p.813

394 *Ibid.*

Alors que Camille regarde Alain dans une posture artificielle qui se veut séductrice, celui-ci est absorbé par son ombre, dont elle ne peut maîtriser l'aspect ni la forme, qu'il perçoit comme une sublimation de son épouse. Alors qu'il compare l'idéal que représente l'ombre à sa femme réelle, celle-ci se sent « flattée », ce qui démontre que l'enjeu de l'observation dont elle est l'objet lui reste hermétique. Dès le début du roman, l'issue est prévisible et l'échec de la relation annoncée, d'une part parce que Camille est incapable de pressentir que l'amour ne peut se limiter aux artifices de la séduction et se joue aussi dans la capacité à assumer simultanément les différentes facettes de son être, d'autre part parce qu'Alain refuse de reconnaître la multiplicité de son épouse et regrette que les visions fugaces dans lesquelles Camille lui apparaît comme conforme à ses souhaits puissent être intangibles et inaltérables. En refusant le caractère insaisissable du « vif souvenir qu'elle lui laissait de certaines heures, de certaines robes », le jeune homme regrette de ne pouvoir trouver dans sa conjointe une permanence dans la perfection, ce qui explique l'échec de la relation. De la même manière, Camille, en tentant de dissimuler sa multiplicité et en souhaitant donner d'elle-même l'image la plus unifiée et cohérente possible, s'ôte le pouvoir de séduire son époux, et s'attire même son inimitié, car mettant d'autant plus en relief la fadeur, voire le manque d'élégance de certains comportements inconscients. La chatte devient alors un ressort narratif de premier plan, puisque, énigmatique car appartenant à une race autre et non douée de parole, elle incarne la perfection qu'Alain déplore de ne pas trouver chez les humains (« Ce n'était pas seulement une petite chatte que j'apportais. C'étaient la noblesse féline, son désintéressement sans bornes, son savoir-vivre, ses affinités avec l'élite humaine... »³⁹⁵). La vie intérieure de Saha lui restant en partie inaccessible, Alain peut percevoir en elle une permanence dans la perfection qu'il ne retrouve pas dans sa fiancée, d'autant plus que cette dernière se distingue par une agressivité souvent considérée dans les romans de l'auteur comme un comportement censé être masculin. Dans *Le Blé en herbe*, Phil est ainsi agacé par la soumission de Vinca, et perçoit vaguement la gêne que provoquerait chez lui un tempérament plus hardi et effronté :

Encore une fois la simplicité de sa petite compagne et la soumission qu'elle osait avouer, cette manière femelle de révéler des lares anciens et modestes, le laissaient muet, déçu mais vaguement apaisé. Eût-il accepté Vinca exubérante, le nez tourné vers l'aventure et piétinant, comme une cavale à l'entrave, devant le long et dur passage de l'adolescence ?...³⁹⁶

Comme nous l'avons déjà expliqué, la femme chez Colette se distingue de l'homme par sa souplesse et sa capacité à se soumettre librement, et c'est précisément le refus du compromis,

395 *Ibid.*, p.825

396 *BH.*, Pl.II, p.1195

qui prive Camille de cet attribut féminin essentiel, qui précipite le divorce. Si l'incapacité à faire cohabiter des pulsions diverses en soi provoque l'exclusion sociale, l'absence de diversité, si elle n'empêche pas l'intégration à la société, prive cependant d'un possible retour aux richesses du paradis originel de l'enfance. Pour l'écrivain, se projeter dans différents personnages permet donc d'expérimenter le potentiel de chaque pulsion qui l'habite, pour en faire une perversion ou une sublimation qui dans tous les cas lui permet d'éclorre en tant qu'auteur. L'androgynie peut alors être considérée comme une tentative, non de créer dans l'espace de la littérature un être total, mais de se projeter librement et sans contrainte dans tous les personnages de l'oeuvre, sans frontière de sexe, d'âge ou d'identification biographique.

L'ensemble des écrits de Colette peut alors être perçu comme un dépassement de ce que Willy, qui a formé son épouse au métier d'écrivain et très certainement orienté son projet vers une omniprésence de la dimension autobiographique, recherchait dans les *Claudine*, à savoir la possibilité d'une transposition claire de la fiction à la réalité, faisant de tout récit un roman à clé. La romancière reprend à son compte le jeu littéraire induit par son premier époux, tout en remettant en question la crédibilité littéraire du genre même du roman à clé. Il apparaît en effet clairement que figer une personne réelle sous les traits d'un seul personnage romanesque est présenté comme un exercice sclérosant, qui entrave la créativité et conduit à produire des ouvrages de piètre qualité. Lorsque Colette, dans *La Vagabonde*, présente Henry Gauthier-Villars sous les traits de Taillandy, elle prend soin de décrire un personnage totalement vide, que l'obsession de soi conduit à l'échec artistique et à une forme d'imposture.

A part son fameux « velouté », je ne crois pas qu'Adolphe Taillandy ait du talent. Mais je reconnais volontiers que ses portraits sont, pour les femmes surtout, irrésistibles.

D'abord, il voit blond, résolument. La chevelure même de Mme de Guimont-Fautru, cette sèche brune, il l'a parée de reflets sanguins et dorés, venus on ne sait d'où et qui font d'elle – répandus sur sa mate figure, sur son nez – une orgiaque vénitienne.

Taillandy a fait mon portrait aussi, autrefois... On ne sait plus que c'est moi, cette petite bacchante au nez lumineux, [...] et je me souviens encore de ma surprise à me découvrir si blonde. Je me souviens aussi du succès de ce pastel et de ceux qui suivirent. Il y eut le portrait de Mme de Guimont-Fautru, de la baronne Avelot, de Mme de Chalis, de Mme Robert-Durand, de la cantatrice Jane Doré, puis nous arrivons à

ceux, moins illustres à cause de l'anonymat des modèles, de Mlle J.R., de Mlle S.S., de Mme U., de Mme Van O..., de Mrs F.W...³⁹⁷

En décrivant l'oeuvre de Taillandy, la narratrice souligne le caractère répétitif de celui-ci, puisqu'il attribue des caractéristiques semblables – la blondeur notamment – à toutes celles dont il réalise le portrait. Renée distingue le « talent » du caractère « irrésistible » des portraits, comme si le pouvoir d'attraction de ceux-ci pouvait être totalement indépendant d'une quelconque ambition artistique. Le véritable art de Taillandy consisterait en réalité à pourvoir les femmes qu'il peint d'attributs qui correspondent à ses propres canons de beauté, au risque de les uniformiser totalement, à commencer par Renée qui ne se reconnaît plus dans le pastel réalisé par son ex-époux. La narratrice met en exergue une accumulation de portraits qui perdent tout intérêt au fur et à mesure que l'on glisse vers l'anonymat des modèles, et dénonce le risque qu'il y a à ne vouloir peindre que des personnages reconnaissables, même si leur réalité est quelque peu déformée par celui qui les représente. La multiplicité des visages dissimule la monotonie de la représentation, et la reconnaissance du peintre n'est qu'un leurre, puisqu'elle n'est liée qu'au statut social des modèles et non à la qualité de la représentation. La narratrice dénonce ainsi l'artifice qui préside à la carrière de Taillandy, en affirmant qu'elle « ne lui [a] pas connu d'autre talent que le mensonge »³⁹⁸ et que « ce balzacien génie du mensonge a cessé brusquement, un jour, de [la] désespérer, et même de [l']intriguer ». ³⁹⁹ Il s'agit ici de démontrer que prétendre représenter au sens strict du terme des êtres existants est une tromperie, puisque c'est avant tout lui-même que l'artiste peint (ce que tend à prouver Taillandy en affirmant « je ne veux pour modèle que mes maîtresses »⁴⁰⁰), mais aussi que le mensonge invétéré et compulsif, s'il crée dans un premier temps le trouble et l'illusion de la multiplicité, cache une absence de fond totale, puisqu'aucun des personnages dont le rôle est endossé n'est pleinement investi. En refusant d'offrir un seul visage, qui serait celui de Claudine, au lecteur, l'écrivain assure avant tout sa pérennité artistique, et place au coeur de toute démarche de création le devoir de renaître de manière effective à travers différents visages. A partir du moment où l'être écrivain crée un personnage, il y laisserait nécessairement une part de lui-même qui, pourtant, ne peut suffire à le dire entièrement. Reconnaître des êtres connus, ou retrouver Colette dans ses oeuvres, serait donc pour le lecteur une tâche complexe et difficile à mener, puisque la démarche de l'auteur consisterait en la

397 V, Pl.I., p.1082

398 *Ibid.*, p.1082

399 *Ibid.*, p.1083

400 *Ibid.*, p.1082

construction d'une figure transversale et multiple, qui se dévoile de manière parcellaire au fil des récits, sans jamais pouvoir être cernée dans son ensemble.

Un tel procédé est particulièrement favorable à la création, puisqu'il permet d'user librement des critères qui sont censés permettre l'identification d'un personnage à son auteur, comme l'emploi de la première personne ou la correspondance entre le sexe de l'auteur et celui du personnage. Comme nous l'avons déjà précisé, l'écriture à la première personne, de la même manière que l'utilisation de son nom propre n'est pas, chez Colette, un gage absolu d'appartenance du texte au genre autobiographique. De la même manière, l'appartenance des protagonistes au sexe masculin ou féminin ne peut suffire à déterminer leur proximité avec leur auteur. En ce sens *Le Blé en herbe* et *La Chatte* apparaissent comme deux romans étonnamment complémentaires, puisque les enjeux de pouvoir et de séduction sont proches, mais les rapports de force inversés. *La Chatte* tout d'abord présente un jeune couple peu expérimenté, mais qui s'apprête à se marier, et exécute son projet au cours de l'oeuvre. Dans ce roman, l'incompréhension vient de l'épouse qui voit, non sans raison, dans la chatte Saha une rivale qui finalement emportera la lutte qui les oppose. Alain, qui pourtant n'est pas exempt de défauts, est présenté comme un être plus complexe et plus délicat que son épouse, ce que Colette met en relief par l'utilisation du point de vue interne et du discours indirect libre : « elle riait un peu douloureusement, en réfrénant son envie. Et c'est lui qui baissait les yeux pour cacher une appréhension qui n'était pas exclusivement voluptueuse: "Quel ravage de désir sur ce visage... [...] Qui lui a appris à me devancer ainsi" »⁴⁰¹. Au début de la vie commune d'Alain et de Camille, le désir physique est bien plus présent chez la jeune femme que chez son époux, et marqué par un désir de possession qui est généralement perçu chez Colette comme masculin. Camille est ainsi présentée par son propre conjoint comme une jeune fille sans grâce et sans profondeur, habitée exclusivement par le désir physique et la soif de possession (de son mari comme de la maison natale de celui-ci, comme le montre l'intérêt qu'elle prend pour les travaux qui s'y déroulent). A l'opposé, Alain est décrit comme un être à la sensibilité exacerbée et à la faculté d'analyse aiguë. Face à l'omniprésence de son épouse et au pressentiment de l'échec de leur mariage, il cherche en lui-même les raisons de ce qu'il nomme leur « inconciliabilité »⁴⁰² :

Car elle notait, orgueilleuse, l'habitude qu'Alain prenait d'user d'elle, habitude presque hargneuse, rapide corps à corps d'où il la rejetait, haletant, pour gagner le côté frais du lit découvert.

401 *LC*, Pl.III, p.842-843

402 *Ibid.*, p.847

Elle l'y rejoignait ingénument et il ne le lui pardonnait pas, quoique silencieusement il lui cédât à nouveau. A ce prix il pouvait, après, rechercher en paix les sources de ce qu'il nommait leur inconciliabilité.

[...]

La vue d'un cheveu très noir, collé au bord d'une cuvette, lui donna la nausée. Puis la névrose changea, et quittant la nuance s'en prit à la forme. Alain se mit à blâmer qu'un esprit créateur [...] eût modelé Camille en suffisance, mais sans rien abandonner à la fantaisie ou à la prodigalité. Il emportait son blâme, et son regret, dans le vestibule de ses songes, pendant l'instant incalculable réservé au paysage noir, animé d'yeux convexes, de poissons à nez grec, de lunes et de mentons.⁴⁰³

Alors que Camille voit comme un signe d'attachement la façon presque animale dont Alain prend possession d'elle et semble, comme c'est le cas chez de nombreux personnages féminins de Colette, considérer la brutalité de l'homme et la passivité de la femme comme l'une des conditions de la réussite d'une relation, ce dernier, pourtant non sans désir pour elle, y voit la condition permettant le retour à la solitude et à la réflexion. En précisant qu'il ne « lui pardonnait pas » la manière dont Camille le sollicitait une seconde fois, la romancière met en exergue l'écart existant entre un époux tourné vers l'obscurité, le silence et l'introspection, et une épouse pour qui la mise en lumière, la parole et la transparence sont fondamentales. En qualifiant de « névrose » l'aversion d'Alain pour le contraste entre le cheveu noir et la cuvette blanche, l'écrivain pointe le caractère anormal d'une attitude qui ne peut aboutir qu'au néant, car fondée sur le déni d'une imperfection pourtant constitutive de la réalité, dont l'entrée dans l'âge adulte devrait pourtant faire prendre pleinement conscience. Lorsque cette « névrose » se déplace et concerne le corps de Camille, le regret concerne cette fois le caractère « suffisant » de sa constitution. L'absence de « prodigalité » et de « fantaisie » déplorée par Alain fait écho à la représentation erronée qu'il semble avoir de la multiplicité de l'être : il perçoit en effet comme fade la présence, chez Camille, de qualités physiques équitablement et harmonieusement réparties, et regrette une abondance qui pourrait pourtant être considérée comme monstrueuse (« d'autres fois il transigeait, à demi endormi, et préférerait une gorge encombrante, une mouvante et double monstruosité de chair aux cimes irritables »⁴⁰⁴), préférant le déséquilibre qu'induirait le fait de voir une qualité recouvrir jusqu'à l'excès toutes les autres, à l'équilibre d'attributs physiques modérément représentés. Vue à travers le prisme du rêve, la quête de perfection initialement menée par le jeune homme

403 *Ibid.*, p.848

404 *Ibid.*, p.849

devient une quête de l'excès, toute qualité, si elle est surreprésentée, devenant grimaçante et monstrueuse. Loin de déterminer un projet ou une évolution qui pourrait se concrétiser, le blâme d'Alain reste confiné au domaine du songe, rejoignant les figures fragmentées et désunies auxquelles il peine à donner un sens. Dans *La Chatte*, Colette explore donc l'échec d'une construction du « moi » qui prendrait en considération les aspects multiples et contradictoires de l'être, puisque c'est en refusant la multiplicité et les contradictions de son épouse que le jeune homme s'enferme pour une durée déterminée dans le huis clos de l'enfance, protégé par la figure tutélaire de la perfection que représente Saha. *Le Blé en herbe* présente des tensions similaires, mais il est remarquable que la figure de l'introspection soit désormais féminine, puisque c'est le personnage de Vinca qui est désormais mis en valeur, même si le recours à la focalisation interne est plus harmonieusement réparti entre les protagonistes. Comme Alain et Camille, Vinca et Phil se connaissent de longue date, et semblent promis l'un à l'autre, mais c'est ici la naissance du sentiment amoureux qui est analysé. Phil, à l'inverse d'Alain qui semble avoir déjà connu quelques jeunes femmes, découvre le plaisir physique avec la Dame en blanc, et utilise cette expérience pour tenter de manifester à Vinca sa supériorité, même si cette dernière démontre avec force sa capacité à déjouer la posture qu'il adopte, en se soumettant librement à celui qu'elle aime :

Il rougit dans l'ombre, et tenta de s'expliquer :

« Tu comprends, ce congre que tu tourmentais dans son trou...

Le sang de cette bête sur ton croc à homards... J'en ai eu brusquement le coeur tourné...

- Ah ! Oui, le coeur... tourné... »

Le son de la voix fut si intelligent que Philippe retint son souffle effrayé. « Elle sait tout. » Il attendit l'écrasant récit, et l'explosion des larmes, des plaintes. Mais Vinca resta muette, et après un long temps, comme après la pause calme qui suit la foudre, il risqua une question timide :

« Et cette faiblesse-là suffit pour que tu aies l'air de ne plus m'aimer ? »

Vinca tourna vers lui la tache nébuleuse et claire de son visage, serré entre les deux haies rigides de ses cheveux :

« Oh, Phil, je t'aime toujours, malheureusement, ça n'y change rien. »

[...]

Elle parlait avec une douceur sibylline , qu'il n'osa interroger davantage et dont il n'osa se réjouir. Vinca le suivit dans doute dans son mouvement de repli mental, car elle ajouta subtilement :

« Tu te souviens des scènes que tu me faisais, et des miennes, il n'y a pas trois semaines, parce que nous nous impatientions d'avoir quatre ans, cinq ans à nous morfondre avant de nous marier ? ... Mon pauvre Phil, je crois bien que j'aimerais retourner en arrière et redevenir enfant, aujourd'hui... »⁴⁰⁵

Alors que Phil ne parvient plus à assumer devant Vinca sa liaison avec Camille Dalleray, qu'il considère comme une trahison, et justifie son malaise par la cruauté enfantine de sa compagne, la jeune fille se distingue à la fois par sa perspicacité et par sa résilience, puisqu'elle semble signifier par sa réponse qu'elle n'est pas dupe, sans toutefois exprimer ouvertement une quelconque jalousie. Alors que le jeune homme, conscient qu'il a été percé à jour, attend des « larmes » et des « plaintes », il est frappé par la dureté de son amie qui lui oppose une résignation à la fois ingénue et pleine de lucidité. Ses paroles sont « sibyllines », ce qui n'est pas pour autant la marque d'une quelconque stratégie amoureuse, la peine à se faire comprendre tenant davantage à une difficulté ce qui est de l'ordre du ressenti profond, de l'indicible et qui se fait d'autant plus innommable qu'il s'agit d'émois encore jamais vécus auparavant. C'est donc paradoxalement la cruauté enfantine de Vinca, qui se plaît à tourmenter Philippe comme elle tourmentait le congrès, avec pour seul but de jouir d'une supériorité dont elle ignore les causes profondes mais savoure les effets, qui lui permet d'avoir accès à la vérité de l'âme humaine, débusquant la culpabilité de son ami, sans forcément en connaître les motifs, et tirant profit d'elle, sans pour autant mettre en place une stratégie amoureuse. Le regret déjà formulé de l'enfance apparaît comme la prise de conscience encore confuse de l'arrivée à un moment de bascule, dans lequel le masque va devenir fondamental, sans pour autant déjà adopter cette vision du monde en général, et des liens amoureux en particulier. Dans *La Chatte*, c'est l'absence d'ingénuité qui perd la jeune épouse aux yeux d'Alain. Elle se rapproche alors davantage de la rouerie de Camille Dalleray, ce qui déroute son mari, et le pousse à trouver refuge auprès de Saha (« Il respirait sur son corps l'arôme même de sa solitude, l'âpre parfum félin de la buginne et du buis fleuri. [...] Aucune maîtresse ne lui avait donné de prévoir Camille et sa facilité de jeune fille, Camille et son appétit sans calcul, mais aussi Camille et son point d'honneur de partenaire offensé »⁴⁰⁶). Dans ce dernier texte, le malaise vis-à-vis du sexe féminin est lié à une absence de conformité

405 *BH.*, Pl.II, p.1231

406 *LC*, Pl.III, p.862

de la femme non seulement aux stéréotypes genrés, mais aussi à la construction du personnage qui a jusqu'ici été prépondérante chez Colette. Si Camille frappe Alain par son naturel, c'est parce qu'elle parvient à le conserver au-delà de l'enfance, alors que c'est précisément l'apprentissage de la dissimulation et de la composition qui est, chez l'écrivain, fondamentale à l'entrée dans l'âge de femme. Il est en effet peu courant de découvrir chez les jeunes femmes les signes d'une agressivité sexuelle, souvent dévolue à l'homme, le désir féminin de possession physique apparaissant généralement dans l'âge mûr, ce qui se traduit alors par la prédominance physique de certains traits masculins. Ainsi, Camille Dalleray apparaît à Phil comme « un beau garçon »⁴⁰⁷, Léa est pour Fred Peloux « un frère »⁴⁰⁸. Le personnage féminin de *La Chatte* est atypique chez Colette dans la mesure où il s'agit pour l'auteur de présenter une femme jeune, mais déjà sûre d'elle et de sa séduction, qui détone dans l'univers feutré de la famille dans laquelle elle vient d'entrer. S'il s'agit de mettre en relief l'écart entre une famille Amparat représentante d'une vieille bourgeoisie en déclin, et une famille Malmert, issue des couches populaires, mais en pleine ascension, la particularité du personnage de Camille peut apparaître comme le signe d'un renouvellement social et moral à travers lequel la romancière interroge la validité du lien entre homme et femme tel qu'elle l'imagine et le construit depuis les *Claudine*. *La Chatte* peut alors être perçu comme une réécriture à l'inverse du *Blé en herbe*, par laquelle Colette explore un type de lien amoureux qui s'oppose à ceux qu'elle décrit généralement. La blondeur de Vinca devient celle d'Alain, le brun de la chevelure de Phil devient celui de la chevelure de Camille. La violence verbale et la provocation physique employées par Phil pour asseoir sa domination deviennent celles de Camille.

Phil se tourna violemment vers son amie.

« Toi, toi, qui supportes tout ça, qu'est-ce que tu comptes faire ? »

Sous son regard noir, elle reprit sa petite figure incertaine :

« Mais la même chose, Phil... Je ne passe pas mon bachot, moi.

- Tu seras quoi ? Tu te décides, ou non, pour le dessin industriel ?

Ou la pharmacie ?

- Maman a dit... »

Il rua de colère comme un poulain, sans se lever :

« "Maman a dit... !" Oh ! Quelle graine d'esclave ! Qu'est-ce qu'elle a dit, "maman" ?⁴⁰⁹

407 *BH.*, Pl.II, p.1233

408 *C.*, Pl.II, p.736

409 *BH.*, Pl.II, p.1194

« Cette journée d'hier !... soupira Camille. Quand on pense qu'il y a des gens qui se marient si souvent !... »

La vanité lui revint, et elle ajouta :

« C'était d'ailleurs très bien. Aucun accroc. N'est-ce pas ?

- Oui, dit Alain mollement.

- Oh ! Toi... C'est comme ta mère ! Je veux dire que du moment qu'on n'abîmait pas le gazon de votre jardin, et qu'on ne jetait pas de mégots sur votre gravier, vous trouviez tout très bien. N'est-ce pas ? N'empêche que notre mariage aurait été plus joli à Neuilly.⁴¹⁰

C'est avec dérision que Camille comme Philippe, pour asseoir leurs velléités d'indépendance, considèrent les relations de Vinca et d'Alain avec leurs mères respectives. Alors que le protagoniste du *Blé en herbe* s'irrite de l'importance que donne son amie à l'avis de sa mère, la jeune épouse de *La Chatte* déplore la ressemblance de son mari et de Mme Amparat dans tout ce qui concerne leur domaine, et le fait savoir d'une manière relativement tapageuse. A l'inverse, la réserve pleine de sous-entendus de Vinca est proche du comportement d'Alain, puisque c'est elle qui permet au personnage d'asseoir une emprise morale sous-jacente qui dépasse largement le cadre des attitudes peu subtiles de Phil et de Camille. Pourtant, alors que Colette écrit deux œuvres très semblables en inversant le rapport de force naissant entre le jeune homme et la jeune femme, il est remarquable que le constat final diffère extrêmement peu. Phil, s'il a réussi à posséder Vinca, est à la fin du roman dans une incompréhension et une méconnaissance totale de la signification de cet acte pour sa compagne. Il ne parvient pas à cerner la gravité de l'instant et échoue à entrer dans l'âge adulte (« Il ne songea pas non plus que dans quelques semaines l'enfant qui chantait pouvait pleurer, effarée, condamnée, à la même fenêtre. Il cacha son visage au creux de son bras et contempla sa propre petitesse, sa chute, sa bénignité »⁴¹¹). De la même manière, Alain, en ignorant totalement les ravages de la jalousie provoquée par Saha, et en méprisant les défauts de sa femme, qu'il oppose à la perfection supposée de la chatte, s'enferme dans le paradis de l'enfance et refuse de devenir pleinement homme. L'écrivain explore donc des rapports de force totalement inversés, mais aboutit à un constat identique, qui est l'échec de l'homme à devenir une figure tutélaire, cette image étant au pire abandonnée, condamnant le personnage à errer sur les lieux de l'enfance, au mieux créée de toutes pièces par la femme, qui accepte de se soumettre librement et ainsi de conférer à l'homme une supériorité sociale qui seule permet de créer un lien durable et

410 *LC.*, Pl.III, p.830

411 *BH.*, Pl.II, p.1270

cohérent. A l'inverse, Camille, par son refus du compromis et son manque de subtilité, échoue à devenir une figure concurrente de Saha, et est donc vouée à la disparition de la maison de famille comme du texte :

« ”Déjà elle organise, déjà elle jette des fils de trame, des passerelles, déjà elle ramasse, recoud, retisse... C'est terrible. C'est cela que ma mère prise en elle ? C'est peut-être très beau en effet. Je ne me sens pas plus en mesure de la comprendre que de la récompenser. Comme elle est à l'aise dans tout ce qui m'est insoutenable... Qu'elle s'en aille maintenant, qu'elle s'en aille...”

Elle s'en allait, en se gardant de lui tendre la main. Mais elle osa, sous l'arcade de verdure taillée, le frôler vainement de ses seins embellis. Seul, il s'effondra dans un fauteuil et près de lui, sur la table d'osier, surgit prodigieusement la chatte.⁴¹²

Alain s'étonne de la prodigieuse capacité de son épouse à se recréer après l'échec de leur mariage, et perçoit cette attitude comme un manque de grandeur d'âme et comme une disposition d'esprit extrêmement prosaïque, qui s'oppose totalement à la pureté qu'il voit en Saha. L'écrivain cultive l'ambiguïté puisque, si le don de Camille pour jeter « des fils de trame », « recoudre », « retisser », peut être considéré comme une métaphore de son propre travail, l'absence totale de décence avec laquelle elle frôle « vainement de ses seins » un époux que des stratégies de séduction aussi évidentes laissent insensibles, elle s'exclut définitivement de son univers, tout en s'offrant, par la manière dont elle façonne déjà un avenir, la possibilité d'être ailleurs. Si l'art semble du côté d'Alain, le pragmatisme est du côté de Camille, et c'est l'exclusion mutuelle des préoccupations des deux protagonistes qui provoquent la fin de leur mariage, et par là du récit. La projection de différentes attitudes et caractères dans des personnages d'âge, de sexe et d'époques différents permet donc à l'auteur de donner du sens à ce qui au départ semble morcelé. En expérimentant différentes postures et en se disséminant dans les protagonistes les plus divers, l'écrivain démontre que la ligne directrice ainsi qu'une forme de sagesse se dégagent naturellement sans qu'il soit nécessaire de formuler les « idées générales »⁴¹³ pour lesquelles Colette dit n'avoir aucune appétence particulière. La construction d'un projet et d'une figure d'auteur cohérents ne passeraient donc pas par la mise en forme claire et prédéfinie d'un objectif clair, mais par la mise en résonance de motifs qui, abordés selon des points de vue et de techniques narratives différentes, aboutissent au même constat final. Il n'y aurait donc pas un mouvement

412 *LC.*, Pl.III, p.891

413 *FB.*, Pl.IV, p.968

clairement défini et ascendant qui se développerait au fil des textes pour aboutir à une résolution, mais une succession d'interrogations et de projections, par lesquelles affleure une morale issue de la récurrence des situations.

b- De la contradiction à la pluralité : construction d'un être au monde

C'est en ce sens que la figure de l'androgynisme devient, chez Colette, le centre de gravité d'une œuvre qui se comprend à partir de la répétition des situations, quelle que soit la voix narrative choisie et la manière dont l'écrivain se peint. En effet, la romancière décrit au fil des textes deux âges qui permettent d'atteindre une forme de toute-puissance, qui sont l'enfance et la vieillesse, l'entre-deux étant caractérisé par sa dimension mouvante, fluctuante et souvent indéterminée. Alors que l'entrée dans l'âge adulte, donc dans une forme de détermination de genre, est marquée par la nécessité de faire des choix et de renoncer aux yeux du monde à une part de soi-même pour rendre possible la relation à l'autre, l'enfance comme la vieillesse, dégagées de toute contrainte et de toute nécessité de plaire, sont les âges qui permettent à l'individu de laisser affleurer toutes les composantes du « moi ». Ainsi, l'écrivain présente une identité primitive, celle de l'enfant, qui se trouve déconstruite à l'entrée dans l'âge adulte, avant d'être régénérée par la vieillesse et l'abandon de ce qui pourrait relater à une identité de genre, l'acceptation de la multiplicité de l'être étant la condition de sa construction et de sa reconnaissance, même si celle-ci s'avère souvent tardive. Les protagonistes sont nécessairement doubles, la dimension créatrice de la parole ne s'exprimant qu'à travers la confrontation dans un premier temps, puis la complémentarité des aspects les plus divers de leur personnalité, les personnages exclusivement « mâles » ou « femelles » se trouvant assez rapidement réduits à la disparition ou au silence. Dès le cycle des *Claudine*, Colette rend cette perspective fondamentale, puisque le caractère mythique de sa première héroïne tient dans l'expression en elle de pulsions contradictoires, qui constituent l'essentiel de la trame narrative de l'ensemble. Dès *Claudine à l'école*, l'ambiguïté des relations entre l'héroïne et Aimée Lanthenay est le point d'ancrage de la progression du roman, et Claudine se distingue des autres personnages féminins par l'équilibre subtil entre masculin et féminin qui compose sa personnalité. Anaïs ne parvient pas à séduire Dutertre, car étant trop marquée par un manque de sensualité qui se déploie dès l'adolescence (la narratrice l'appelle la « grande bringue »⁴¹⁴, aux « cheveux ni bruns ni blonds, la peau jaune, [...] longue

414 CE., Pl.I, p.70

comme une rame à pois »⁴¹⁵), et qui est représenté de la manière la plus caricaturale par Mlle Sergent, « la figure bouffie et toujours enflammée, le nez un peu camard, entre deux petits yeux noirs, enflammés et soupçonneux »⁴¹⁶). Les sœurs Lanthenay utilisent leur pouvoir de séduction pour s'octroyer un certain confort matériel, sans toutefois aller au-delà, l'absence de complexité de leur caractère les condamnant à jouer un rôle secondaire dans le cycle (Aimée, objet de désir et maîtresse exigeante, présente un intérêt littéraire qui se limite aux sous-entendus égrillardes commandés par Willy ; Luce, dans *Claudine à Paris*, se livrera à une forme de prostitution qui agira comme un repoussoir sur Claudine, qui l'exclut définitivement). L'héroïne, à l'opposé, intrigue par l'équilibre des forces pourtant contradictoires qui l'habitent. Capable d'une séduction typiquement féminine, et ayant l'intuition de son pouvoir sur les hommes, elle expérimente, dès *Claudine à l'école*, des stratégies qui font d'elle l'élève la plus admirée de l'école communale (« nous le [Dutertre] trouvons fort aimable ; mais je le sais une telle canaille que je ne ressens devant lui aucune timidité, ce qui scandalise les camarades »⁴¹⁷). Pourtant, loin d'utiliser ces atouts à des fins matérielles, comme c'est le cas d'Aimée, elle se montre tout à coup revêche et apeurée au moment de passer à l'acte, et adopte alors des attitudes qui pourraient être davantage perçues comme enfantines, et plutôt garçonne, mais qui la protègent contre une uniformité qui pourrait causer sa perte :

Pour me dégourdir les idées, j'organise une grande partie de « grue » avec mes camarades, et les « gobettes » de la deuxième division, qui deviennent assez grandes personnes pour que nous les admettions à jouer avec nous. Je trace deux raies distantes de trois mètres, je me place au milieu pour faire la grue, et la partie commence, semée de cris pointus et de quelques chutes que je favorise.⁴¹⁸

Suite à l'épisode de séduction initié par Dutertre, et à la découverte du mariage prochain d'Aimée Lanthenay et d'Armand Duplessis, Claudine, même si elle présente la chose de manière à en relativiser l'importance, choisit le jeu pour mettre un instant à distance les doutes et les interrogations que suscitent possiblement chez une adolescente la prise de conscience de son pouvoir d'attraction sur les hommes, et de la complexité des relations entre hommes et femmes. Le jeu apparaît ici comme une protection, par laquelle la narratrice se préserve des liens troubles qui se nouent entre les adultes qui l'entourent, et évite de les considérer avec sérieux. Par là, elle maintient une distance et une dérision qui lui permet de

415 *Ibid.*, p.11

416 *Ibid.*, p.12

417 *Ibid.*, p.22

418 *Ibid.*, p.60

dissimuler ses failles. A partir de cette héroïne fondatrice, l'oeuvre de Colette paraît se construire en opposant les personnages doués d'une complexité qui leur confère un caractère atypique, et les personnages univoques, voués à l'insignifiance et à une disparition rapide. Néanmoins, le caractère multiple des héros, qu'ils soient hommes ou femmes, constitue un ressort narratif de premier plan en ce qu'il met en scène, comme nous l'avons déjà évoqué, la difficulté à constituer une personnalité qui fasse la synthèse de ces courants contradictoires, synthèse qui n'est possible que dans l'enfance ou la vieillesse. L'objectif premier de l'écriture serait de mettre en exergue des personnages tentant de retrouver l'harmonie perdue de l'enfance, de reconstruire une unité pulvérisée par l'entrée dans l'âge adulte, et qui ne peut être à nouveau atteinte, mais partiellement, que dans la vieillesse. L'enfant tout d'abord est marqué par l'absence d'appartenance sexuelle, qui lui permet toutes les expérimentations et toutes les transgressions, se forgeant ses propres limites au-delà des principes éducatifs reçus par ailleurs. C'est ce qui pousse Joël July à affirmer que « dès qu'il n'est plus sous le regard moralisateur d'un adulte, [l'enfant] adopte au gré de ses activités des attitudes qu'on pourrait dire asexuées, même si pour autant elles ne sont pas dénuées de perversité puisque la perversité n'est l'apanage d'aucun des deux sexes en particulier »⁴¹⁹. C'est parce qu'elle est encore partiellement indéterminée sexuellement que Vinca sème le trouble chez Phil, entré par l'initiation qu'il a reçue dans l'âge adulte (« qu'avait-il donc conquis, la nuit dernière, dans l'ombre parfumée, entre des bras jaloux de le faire homme et victorieux ? Le droit de souffrir ? Le droit de défaillir de faiblesse devant une enfant innocente et dure ? »⁴²⁰). De la même manière, c'est l'attitude garçonne de Minet-Chéri, puis de Bel-Gazou, qui agit comme une protection vis-à-vis de l'intrusion maternelle, l'androgynie permettant alors à l'enfant d'incarner une forme de toute-puissance qui se libère des conventions et des normes morales :

Ma courtoisie rurale déridait les buveurs, qui entrevoyaient soudain en mon père un homme pareil à eux – sauf la jambe coupée – et « bien causant, peut-être un peu timbré »... la pénible séance finissait en rires, en tapes sur l'épaule, en histoires énormes, hurlées par des voix comme en ont les chiens de berger qui couchent dehors toute l'année... Je m'endormais parfaitement ivre, la tête sur la table, bercée par un tumulte bienveillant.

[...]

La victoria repartit sans moi le lendemain, revint le soir et ne repartit plus.

419 Joël July, « Les gestes androgynes de l'enfant chez Colette », in *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.116

420 *BH.*, Pl.II, p.1228

« Tu as renoncé à tes conférences ? » demanda, quelques jours après, ma mère à mon père.

Il glissa vers moi un coup d'oeil mélancolique et flatteur, leva l'épaule :

« Parbleu ! Tu m'as enlevé mon meilleur agent électoral... »⁴²¹

Lorsque Colette enfant accompagne son père lors de sa tournée électorale, pour l'assister lors de « conférences populaires contre l'alcoolisme »⁴²², il est remarquable que c'est le pouvoir d'attraction lié à son statut d'enfant, et non de jeune fille, qui convainc les électeurs (elle est qualifiée par son père d' « agent électoral »), puisqu'elle apparaît comme détachée de toute la politique de santé destinée aux adultes et promue par le père, ce qui lui offre la possibilité d'être ivre, l'ivresse lui ouvrant un domaine du songe qui n'appartient qu'à elle, et dont la mère est exclue. En lui interdisant de poursuivre l'expérience, Sido réintègre la norme sociale et retranche à Minet-Chéri un espace de liberté dont elle-même était absente, et où sa fille n'était pas considérée comme individu de sexe féminin, ce qui lui offrait la possibilité d'incarner différents personnages, de l' « enfant chargé de présenter au jongleur les œufs de plâtre », à la « petite demoiselle », puis à l' « agent électoral »⁴²³. De la même manière, c'est lorsqu'elle sort du rôle dévolu à la petite fille pour devenir un être singulier habité par la masculinité comme par la féminité que Bel-Gazou devient pleinement indépendante et supérieure à son entourage par la pleine maîtrise qu'elle a de l'entièreté de son être :

Elle a donc appris à coudre. Et bien qu'elle ressemble davantage – une jambe nue et tannée pliée sous elle, le torse à l'aise dans son maillot de bain - à un mousse ravaudant un filet qu'à une petite fille appliquée, elle n'y met point de répugnance garçonnière. Ses mains, passées au jus de pipe par le soleil et la mer, ourlent en dépit du bon sens ; le simple « point devant », par leurs soins, rappelle le pointillé zigzagant d'une carte routière, mais elle boucle avec élégance le feston, et juge sévèrement la broderie d'autrui.⁴²⁴

L'ensemble des contradictions de Bel-Gazou, ici mises en scène par Colette, compose pourtant un ensemble harmonieux, qui n'apparaît comme tel que parce qu'elle les assume et les perçoit comme faisant normalement partie d'elle-même. Alors que son physique de « mousse ravaudant un filet » la rapproche du garçon, elle emploie à la couture une application féminine, et semble considérer l'irrégularité des points qu'elle tisse, qui rappellent à la mère une « carte routière », comme participant à des considérations esthétiques

421 *MC.*, Pl.II, p.995

422 *Ibid.*, p.993

423 *Ibid.*, p.993-994

424 *Ibid.*, p.1082

nécessairement personnelles, qui n'empêchent de fait pas de juger avec sévérité un travail qui lui est extérieur. La force de l'enfant, qui lui permet d'être, dès la naissance, un être construit et harmonieux tiendrait donc à sa capacité à se considérer en lui-même et pour lui-même sans tenir compte du regard extérieur, la manière dont il s'en protège par le mensonge étant alors dégagée de toute condamnation morale. En témoigne le rapport de Bel-Gazou au mensonge :

Elle rentre, et la vigne rouge pendante caresse, au seuil, ses cheveux et ses épaules. Bel-Gazou reste toute seule, désœuvrée, dans le jardin.

Elle vient de mentir froidement, abominablement, et pourtant sa conscience ne lui reproche rien. Bel-Gazou n'a point l'âme retorse. Elle sait ce qu'il faut, voilà tout. Quand on a une mère très gentille, comme la sienne, et qui a des palpitations, on s'arrange pour ne pas l'inquiéter.

« Que je monte ou non dans le noyer, ou sur la grille, se dit Bel-Gazou, ce n'est pas ça qui a de l'importance. Tout le monde grimpe sur des noyers et à cheval sur des grilles. Mais comme maman ne veut pas comprendre ça, c'est plus honnête de lui dire que je n'y monte pas. Plus honnête... ce n'est pas le mot... C'est plus... plus délicat, voilà. »⁴²⁵

Alors que le mensonge est perçu par la mère comme froid et abominable, celui-ci est au contraire considéré par l'enfant comme une marque de délicatesse, liée à une certaine condescendance à l'égard de l'adulte qui, si compréhensif qu'il soit, ignore l'ensemble de petites règles disparates qui régissent la nature et permettent son bon fonctionnement. Les valeurs de l'adulte, qui reposent sur une logique héritée des normes sociales et sur la nécessité de faire ce qui est acceptable au regard de l'autre, s'opposent donc aux valeurs enfantines, qui s'appuient sur un bon sens naturel qui ne prend autrui en compte que dans la mesure où il s'agit de ne pas froisser sa sensibilité, tout en conservant une capacité irréductible à agir uniquement selon soi-même. L'accès à l'âge adulte, par l'importance qu'il donne au regard extérieur, disperse cette harmonie, qu'il s'agit de reconstruire sans pour autant aboutir à un enfermement pathologique dans l'enfance, qui est l'écueil rencontré par les personnages masculins que sont Chéri, Alain, ou encore le frère même de Colette, Achille.

Au fil des textes et par la manière dont elle projette des parts d'elle-même dans des personnages de sexe, d'âge et de condition diverses, la romancière tente donc de rendre cette reconstruction du « moi » possible, la figure de l'androgynie apparaissant alors comme celle qui permet, passée l'enfance, d'appréhender au plus près cette harmonie perdue. Il est en effet difficile de parler, avant d'adolescence, d'androgynie, puisque c'est alors l'indétermination

⁴²⁵ Colette, *La Maison de Claudine, Appendices*, « Fragments manuscrits I », in *Œuvres*, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol.II, p.1086

sexuelle qui prédomine au sein d'un être alors unique et harmonieux. L'androgynie survient dans un premier temps à l'adolescence, lorsque se distinguent et se confrontent au sein d'une même personne les tendances masculines et féminines. Au sujet du *Blé en herbe*, Nicole Albert affirme que « ce roman d'éducation sentimentale et de rivalité amoureuse draine des interrogations qui dépassent son propos apparent : le sexe sous la plume de Colette appelle toujours à une réflexion sur le genre et ses confusions ».⁴²⁶ Cela signifierait que, passée l'enfance, et depuis l'étape-clé de l'adolescence, le personnage colettien ne peut se concevoir comme exclusivement masculin ou féminin, ce qui génère une quête d'identité qui offre la trame narrative première de tout roman. C'est dans *Le Pur et l'Impur* que l'écrivain aborde de la manière la plus précise l'importance capitale de l'androgynie dans la compréhension du monde et de soi-même, puisqu'elle y présente les figures androgynes comme les plus aptes, sinon à se confronter au monde, du moins à le saisir dans sa totalité, parfois non sans mélancolie ni résignation. Dans cette galerie de portraits qui donne à voix l'homosexualité masculine comme féminine, et les différentes nuances de l'androgynie, qu'elles aillent du travestissement à une androgynie intérieure beaucoup plus subtile et portée par l'auteur elle-même, il apparaît clairement que la mouvance de l'identité sexuelle détermine la manière d'être au monde, qui ne peut être unique et constante :

La séduction qui émane d'un être au sexe incertain ou dissimulé est puissante. Ceux qui ne l'ont jamais subie l'assimilent au banal attrait des amours qui évincent le principe mâle. C'est une confusion grossière. Anxieux et voilé, jamais nu, l'androgyne erre, s'étonne, mendie tout bas... Son demi-pareil, l'homme, est prompt à s'effrayer, et l'abandonne. Il lui reste sa demi-pareille, la femme. Il lui reste surtout le droit, et même le devoir, de ne jamais être heureux. Jovial, c'est un monstre.⁴²⁷

En décrivant l'attrait exercé par l'androgynie sur ceux qui le côtoient, Colette met en exergue la nécessité pour cette figure de l'entre-deux de maintenir un équilibre subtil entre masculin et féminin, sans jamais dévoiler un penchant plus que l'autre, étant libre de composer, au gré des circonstances, avec l'un ou l'autre visage. La gravité constitutive de cet être double tient au fait que, conscient du caractère instable et mouvant de toute manière d'être au monde, il accepte de ne pouvoir se construire qu'en tant qu'être en mouvement et adaptable, donc de renoncer à l'existence de principes généraux et d'une vérité unique et rassurante. La jovialité le rapprocherait du « monstre », dans la mesure où, assumant de manière pleine et entière son

426 Nicole Albert, « A la recherche du genre perdu : figures de l'entre-deux dans l'oeuvre de Colette », in *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.107

427 *P.etI*, Pl.III, p.596

hybridité constitutive, l'androgynie présenterait comme un simple jeu de rôle la possibilité de passer d'une identité à l'autre, et non comme le signe d'une interrogation profonde sur la capacité de l'humain à être au monde de façon stable et intangible. En ce sens, le travestissement apparaît chez Colette comme une perversion, car il métamorphose la compréhension intime qu'a l'androgynie du monde en posture et en déguisement, dans une esthétique carnavalesque. C'est ce que la romancière avait esquissé dans le cycle des *Claudine*, en décrivant le milieu homosexuel parisien fréquenté par Marcel, et ce qu'elle développe dans *Le Pur et l'impur* :

Un débutant dans la carrière diplomatique eut la malencontreuse idée de nous amener, un jour, son ami intime, Bouboule. En robe de Chantilly noir sur fond bleu ciel, boudeur sous sa capeline de dentelle, gauche comme une rustaude à marier, des joues comme des brugnons – mais faut-il s'étonner qu'un garçon boucher de dix-sept ans soit la fraîcheur même ? -, Bouboule nous glaça d'étonnement, n'eut aucun succès et s'en aperçut. Foulant, de ses pieds énormes, le volant inférieur de sa jupe, il nous quitta. Il n'alla d'ailleurs pas loin, à quelques jours de là, jusqu'à un suicide inexplicable et maladroit de gros enfant indécis et dépité.⁴²⁸

A travers le portrait de Bouboule, l'écrivain suggère la différence essentielle entre ce qui relève du travestissement, et ce qui a trait à l'androgynie. Le contraste entre les attributs physiques masculins du jeune homme (« ses pieds énormes », « des joues comme des brugnons », « un garçon boucher »), et la tenue qu'il porte, tentant d'y joindre les attitudes appropriées (« boudeur sous sa capeline de dentelle »), renvoient une image ridicule, dont il ne parvient à s'extraire que par le suicide. Alors que cet acte désespéré devrait lui conférer la gravité qui le constituerait en tant qu'être androgynie, figure de l'entre-deux, c'est sans aucune compassion que la romancière évoque cette fin prématurée, qui ne lui a pas permis d'accéder à l'état vers lequel il tendait ostensiblement et maladroitement, et qui lui était refusé. Pour pouvoir être comprise et permettre à l'être de se construire, l'indétermination doit donc être intérieure et ne pas nécessairement être révélée par le geste, voire par l'apparence physique. En se posant comme témoin des amours homosexuelles et en ne faisant que très vaguement allusion à ses propres expériences lesbiennes, Colette oppose une attitude ostentatoire qui, si elle brouille l'identité, ne permet pas la construction du « moi », et sa masculinité beaucoup plus ténue et intériorisée, qui, si elle n'apparaît pas au premier abord, frappe par la suite ses interlocuteurs, et contribue à leurs yeux à en faire une personnalité d'exception, ce qui probablement permet à l'acte créateur d'avoir lieu. *Le Pur et l'impur* retrace ainsi son

428 *Ibid.*, p.633

parcours intérieur, puisqu'elle juge avec sévérité sa manière d'être femme « sous [sa] chevelure sacrifiée, quand [elle] singeait le garçon »⁴²⁹, tout en affirmant viser « le véritable hermaphrodisme mental »⁴³⁰ :

Je vise le véritable hermaphrodisme mental, qui charge certains êtres fortement organisés. Si la parole décrétable de Damien me fâcha⁴³¹, 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. Mais l'homme, lui, ne s'y trompait pas. Il me savait virile par quelque point que j'étais incapable de situer, et fuyait, bien qu'il fût tenté. Puis il revenait, plein de griefs et de méfiance.⁴³²

Colette oppose ici l'androgynie de façade, qui s'apparenterait davantage au travestissement et à la caricature, à une androgynie beaucoup plus profonde et intériorisée, liée à la manière d'être au monde, sans qu'il soit possible de définir avec précision à quoi tient la virilité de la narratrice, qui agit à la fois comme une force de répulsion et d'attraction sur l'homme. C'est cette ambivalence qui permet à l'auteur de construire son œuvre, et par là de se construire, puisqu'elle éprouve au fil des textes la difficulté de ses héroïnes à offrir « un brave corps bien femelle » à l'homme, puis à mettre en question ce don de soi par la présence latente d'une ambiguïté sexuelle que le récit tente d'expliquer sans y parvenir.

Le fil rouge des écrits de Colette serait donc, dès les *Claudine*, la tentative d'expliquer, si ce n'est de résoudre, les fluctuations de l'identité de genre, et d'en faire la condition de la création de héros romanesques dignes d'intérêt, tout récit relatant la difficulté à déchiffrer la part de masculinité qui vient contrarier l'expression d'une féminité exclusive et inversement. Il est remarquable que Colette ne présente pas, dans ses romans, de parcours allant de l'extrême jeunesse à l'âge le plus avancé, mais concentre le travail d'écriture sur une dimension particulière, comme pour montrer la difficulté qu'il y a à réunir les attitudes disparates et parfois contradictoires adoptées au cours d'une vie, et l'impossibilité pour le personnage de donner à son être une cohérence globale transcendant les années. Nous avons déjà évoqué l'âge de l'enfance, qui est le seul, avec en partie celui de la vieillesse sur lequel nous reviendrons, qui permette d'appréhender au mieux l'être dans sa globalité. Une large part de l'œuvre de Colette est consacrée à l'âge adulte, qu'on pourrait situer entre le moment de bascule de l'adolescence et l'entrée dans la vieillesse, et qui semble être le moment de vie

429 *Ibid.*, p.590

430 *Ibid.*, p.586

431 « Vous, une femme ? Vous voudriez bien... », *Ibid.*

432 *Ibid.*

où les contradictions s'expriment de la manière la plus déroutante pour le personnage, mais la plus fructueuse du point de vue de la création artistique. Enfin, la vieillesse apparaît comme le temps d'une résolution paradoxale, puisqu'elle permet de revenir à l'indétermination sexuelle qui était celle de l'enfance, à laquelle s'ajoute l'expérience et la perte des illusions. Alors qu'André Parinaud, qui vient de l'interroger au sujet de l'enfance, évoque sa « sérénité actuelle », la romancière lui répond :

Qu'appellez-vous ma sérénité ? Ne pensez pas que je bénéficie d'une sérénité particulière. Etant donné mon âge, appelez cela, d'une façon plus véridique, une sorte de résignation. Non, c'est un mot trop mélancolique. Appelons ça une attente... Je ne sais pas ce qui va m'arriver. Je sais que je disparaîtrai, mais je ne sais pas de quelle façon. Je ne sais rien, mais l'attente ne m'est pas douloureuse. Il est vrai qu'on s'ingénie, autour de moi, à me rendre le temps bref et à me donner le plus de contentement possible. Je ne peux pas vous dire que je veux aussi nier que j'attends.

C'est peut-être cela la sérénité.⁴³³

Alors qu'André Parinaud vient d'interroger Colette au sujet du bonheur, vis-à-vis duquel la romancière prend ses distances, après l'avoir enjoint à se « méfier » du « profond mystère de l'enfance »⁴³⁴, qui consisterait à « ne pas dévoiler bonheur et malheur », il la questionne au sujet de sa « sérénité » actuelle, qui serait liée à l'âge. L'écrivain remet ici en cause la notion de sérénité, et cristallise dans cette réponse tout ce qui semble constituer le ferment des personnages vieillissants tels qu'ils sont décrits dans son œuvre. Avec l'âge, la quête de l'identité semble s'amenuiser au profit de l'« attente ». Cela signifierait qu'une fois admis que le morcellement du « moi » ne pouvait trouver de résolution, l'acceptation de l'inconnu et de l'impossibilité de prévoir ce qui doit advenir est la seule sagesse qu'il serait possible d'acquérir. Ces considérations livrées par Colette trouvent de nombreux échos dans ses récits, puisque les personnages vieillissants sont marqués par l'acceptation du caractère inévitable de l'inconnu. En témoigne les personnages de Léa et de ses amies, dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*, l'excès de virilité présent chez la femme venant sceller l'abdication de l'être face à ses contradictions internes, la surreprésentation des caractéristiques masculines chez une femme venant annuler les particularités de chaque sexe, conférant à la personne âgée, dégagée de toute quête intérieure, la jovialité qui fait, pour Colette, de l'androgynie un « monstre ». La baronne de la Berche est ainsi décrite comme ayant « d'inflexibles épaules de curé paysan, un grand visage que la vieillesse virilisait à faire peur. Elle n'était que poils dans les oreilles,

433 Colette, *Mes Vérités*, entretiens avec André Parinaud, coll. Ecriture, Paris, 1996, p.145

434 *Ibid.*, p.144-145

buissons dans le nez et sur la lèvre, phalanges velues »⁴³⁵. La version caricaturale de la dame âgée que constitue la baronne de la Berche apparaît comme le reflet exagéré d'autres vieillards dépeints dans l'œuvre, à commencer par Sido qui affirme à sa fille qu'« on a bien du mal à conserver les caractéristiques d'un sexe, passé un certain âge »⁴³⁶. A la différence de l'enfant, la personne âgée considère avec nostalgie son existence, mais possède une distance qui lui permet d'accepter avec sagesse l'inconnu qui, désormais, s'incarne dans la mort à venir, et d'admettre le fait qu'il n'est pas de construction de soi dans une continuité, mais dans l'apprentissage d'une renaissance permanente et nécessaire. Colette transforme donc un morcellement et un éparpillement en apparence incohérents en pluralité qui démontre que la multiplicité n'empêche pas l'harmonie, et que la construction d'une œuvre et d'une figure d'auteur passe par l'acceptation d'une instabilité originelle qui, au lieu d'être perçue comme le signe de la difficulté d'être au monde, doit plutôt être conçue comme la possibilité offerte d'appréhender le monde dans sa totalité.

435 C., Pl.II, p.755
436 MC, Pl.II, p.1052

II- Pluralité générique

II-1. Du roman au journalisme, du journalisme au roman

a- Aux origines du roman, les écrits de presse ?

C'est le fait d'ériger cette pluralité en norme esthétique qui explique à la fois la multiplicité générique de l'oeuvre de Colette, qui conserve malgré tout une certaine unité, comme le montrent ses rapports complexes à l'écriture journalistique. Colette a en effet multiplié, tout au long de sa carrière, les collaborations dans des journaux aussi variés que *L'Eclair*, *Le Matin*, *La Revue de Paris*, *La Cocarde*, *Le Mercure de France*, *Vogue*, *Femina*, *Marie-Claire*, qui ont pour la grande majorité nourri des recueils publiés par la suite au même titre que son oeuvre romanesque. Le journalisme apparaît donc comme un biais pour travailler la forme brève, mais aussi pour ancrer encore davantage l'oeuvre de l'écrivain dans l'esthétique du morcellement dont nous avons déjà parlé. La pluralité qui s'exprime chez l'écrivain est alors générique, au sens littéraire du terme, les écrits journalistiques rejoignant les écrits autobiographiques et romanesques dans une esthétique commune, qui serait celle de l'expression de soi dans toutes ses contradictions. Dans son ouvrage *l'écriture-corps chez Colette*, Carmen Boustani affirme que la journaliste « ne peut pas se détacher de l'événement, [qu']elle le vit et en fait partie », mais aussi qu'elle « construit sa vie », en posant « une problématique, donnant une valeur à ce qui est considéré comme insignifiant »⁴³⁷. Cela signifierait qu'elle dépasse le rôle d'observateur généralement attribué au journaliste pour intégrer pleinement ses articles à la problématique générale de son oeuvre. Ainsi, si l'écrivain a été grand reporter et écrit des textes qui narrent les grandes affaires judiciaires qui lui sont contemporaines, comme le procès de Landru ou la terreur semée par la bande à Bonnot, une part importante des écrits parus dans la presse ont par la suite nourri ses textes romanesques, parmi lesquels *Le Blé en herbe*, comme le rapportent Gérard Bonal et Frédéric Maget : « Jusque là, ces livres – même un roman comme *Le Blé en herbe* – étaient pour la plupart composés de textes épars, d'abord publiés dans la presse avant d'être réunis en volume. Elle pouvait ainsi mener de front son métier de journaliste et celui d'écrivain. »⁴³⁸ En évoquant les écrits de Colette d'avant 1926, Gérard Bonal et Frédéric Maget mettent en exergue le lien intime existant entre journalisme et roman, l'un nourrissant l'autre, et démontrant à quel point

⁴³⁷ Carmen Boustani, *L'écriture-corps chez Colette*, Delta, 2002, p.44-46

⁴³⁸ Préface à *Colette journaliste*, texte établi, présenté et annoté par Gérard Bonal et Frédéric Maget, Libretto, 2010, p.29

la classification générique revêt peu d'importance chez l'auteur, l'unité tenant davantage au regard porté sur l'événement qu'au genre auquel serait censé appartenir un texte. Les deux critiques mettent en avant la dimension pratique de cette orientation, puisqu'il s'agirait avant tout de pouvoir concilier deux métiers, l'aspect financier n'étant jamais totalement absent chez Colette. Mais au-delà de ces considérations, qui pourraient faire envisager certains recueils comme un recyclage pur et simple, le regroupement ultérieur des chroniques pourrait être perçu comme une manière de rechercher la cohérence de chaque période de collaboration, et de mettre en lumière le caractère particulier de tous ces moments, qui correspondraient chacun à une étape singulière de la démarche artistique. En faisant paraître ses textes dans les journaux, puis en les reprenant sous forme de romans, ou de recueil, l'écrivain manifeste la porosité d'un genre littéraire à l'autre, et démontre une fois de plus que la cohérence de son œuvre ne peut être recherchée dans une quelconque classification, chaque regard porté sur le monde pouvant nourrir indifféremment tout type d'écrit, le choix de classer un texte dans un genre ou un autre devenant une question de support plus que de fond.

Une fois posée cette indétermination, qui fait écho à l'indétermination du « moi » que nous avons déjà évoquée, le journalisme peut apparaître comme le laboratoire qui permet à Colette à la fois d'affûter son regard sur le monde, mais aussi de mettre en abyme la démarche, dont nous avons déjà fait état, d'unification de visions et d'êtres au monde extrêmement diversifiés. Lorsque Colette grand reporter décrit la guerre dans *Les Heures longues*, ce n'est pas la dimension historique du conflit qui importe, mais le regard porté sur celui-ci par celles qui vivent à la périphérie du champ de bataille, comme si mettre en lumière tout ce qui était du registre de l'anecdotique permettait de révéler la tragédie qui se joue mieux encore que par la description d'un champ de bataille :

Le soir, vers neuf ou dix heures, je risque une furtive promenade hygiénique à pas peureux [...]. Pas un réverbère, pas un bruit, pas une lumière aux volets fermés, entre les rideaux croisés. Mais parfois un cri étouffé, une fuite de petits pieds feutrés, un souffle haletant : j'ai heurté, sans le vouloir, une des prisonnières volontaires que cache Verdun, une de ces épouses cloîtrées, voilées, qui respirait l'air de la nuit. On connaît ici ces amoureuses, retournées à une vie orientale ; si on les nomme tout bas, on ne les trahit guère. On en cite une qui depuis sept mois n'a pas franchi le seuil de sa geôle, ni vu un visage humain, hormis celui qu'elle aime. On dit qu'elle écrit, au loin, qu'elle est la plus heureuse des femmes...⁴³⁹

439 *HL.*, Pl.II, p.493

Lorsque l'écrivain se rend à Verdun pour y suivre son époux Henry de Jouvenel, elle est frappée par l'apparente indifférence des habitants face au conflit tout proche, perçu comme un phénomène naturel auquel il convient de s'adapter (« il m'a fallu huit jours pour comprendre qu'ici, dans ce Verdun engorgé de troupes, [...] la guerre, c'est l'habitude, le cataclysme inséparable de la vie comme la foudre ou l'averse »⁴⁴⁰). C'est alors le contraste entre la résignation des civils et la conscience qu'a la journaliste de ce qui se joue à une distance infime qui fait surgir toute l'horreur du conflit, qui consisterait en une accoutumance glaçante au pire. C'est en ce sens que Samia Bordji affirme que « loin des champs de bataille, des drames et des expériences sociales nouvelles bouleversent la vie quotidienne. Les idées, les mentalités, les rapports humains sont modifiés pour toujours. »⁴⁴¹ L'auteur oppose les Verdunois, accoutumés à se protéger des bombardements, aux épouses venues guetter une éventuelle permission de leurs maris, qui deviennent sous sa plume de véritables héroïnes, car porteuses d'un imaginaire romanesque que chacun peut convoquer. Narrant ses propres sorties nocturnes d'épouse, la journaliste évoque les silhouettes croisées semblables à des fantômes et entrevues par fragments, ayant en commun leur frayeur, leur discrétion, mais aussi leur soumission librement consentie, puisque Colette parle de « prisonnières volontaires ». Le sacrifice amoureux qu'elles consentent, mis en relief par leur absence d'identité particulière et par leur condamnation à l'obscurité, trouve un écho romanesque dans l'imaginaire oriental esquissé par l'écrivain, qui voit dans la ville de Verdun un étrange gynécée regroupant des êtres revenus à la conception archaïque d'une féminité cachée au monde extérieur. Par le parallèle qu'elle établit entre l'attente des épouses et celle des femmes du sérail, Colette confère à la guerre une dimension tragique, qui ne se joue pas dans la violence la plus palpable de la bataille, mais dans les marges, qui ont pour fonction de révéler les ressorts les plus profonds de l'âme humaine, qui érigent le soldat en héros épique, et construisent une mythologie guerrière. Si le contraste entre les femmes venues attendre des nouvelles de leurs époux et les autochtones est si saisissant, c'est parce que le regard extérieur porté sur le conflit par ces épouses, dont la venue à Verdun est elle-même porteuse d'une dimension romanesque, est totalement détaché des contingences matérielles liées à la proximité du front, ce qu'elles persistent à entretenir en se cloîtrant en journée, pour ne sortir que la nuit. La mention de celle qui « depuis sept mois n'a pas franchi le seuil de sa geôle », et qui « écrit, au loin, qu'elle est la plus heureuse des femmes », met en relief l'enfermement de ces personnages, qui préfèrent vivre dans une attente qui autorise encore l'illusion, que de se confronter à une réalité qui, en

440 *Ibid.*, p.492

441 Samia Bordji, « L'envers du front », in *Cahiers Colette* n°35, Société des amis de Colette, 2014, p.109-119

ramenant les problèmes des civils durant la guerre à la stricte question de la survie, pointerait l'inutilité de leur démarche. On pourrait observer que la journaliste, en se rendant elle-même sur les lieux du conflit dans l'espoir d'y retrouver Henry de Jouvenel, se confond avec les femmes qu'elle décrit, mais que son statut d'écrivante lui confère une certaine hauteur, précisément parce qu'elle est contrainte à une certaine prise de distance avec ce qui se déroule autour d'elle. Elle échappe à la condition de celles qui attendent, grâce à l'écriture qui permet de faire le lien entre une conscience aigüe de la réalité et l'enfermement dans une conception du monde purement romanesque.⁴⁴²

Le journalisme tel qu'il est conçu par Colette ne serait donc pas simplement la retranscription fidèle et parfois subjective d'événements observés, il serait aussi une façon d'adopter un point de vue surplombant qui préparerait à la posture de supériorité adoptée dans ses œuvres plus tardives. Il s'agirait d'un laboratoire permettant à Colette d'expérimenter des techniques d'écriture qui trouvent leur plein développement à partir de *La Naissance du jour*, lorsque la romancière ralentit ses activités journalistiques pour se consacrer à l'écriture d'œuvres plus longues et plus complexes. Le roman peut être perçu comme une amplification de la forme brève de l'article, dans la mesure où il autorise, plus que la chronique, le travail d'invention. Les mentions faites de la guerre dans *La Fin de Chéri* peuvent ainsi être perçues comme le réinvestissement des notes prises par Colette dans *Les Heures longues* :

Je n'ai pas encore rencontré d'infirmières neurasthéniques. Le secret de leur sérénité ne tient peut-être pas tout entier dans le don total qu'elles font de leur activité physique et morale. Peut-être leur optimisme s'alimente-t-il de celui des blessés – car je n'ai pas non plus rencontré de blessés neurasthéniques. Je n'ai vu de tristes, dans une salle où l'on compte, pour douze hommes, vingt et un bras et vingt jambes, que les gens bien portants, les passants, les visiteurs.⁴⁴³

Lorsqu'elle décrit les infirmières de guerre, et leur relation avec les blessés, la journaliste pointe l'absence de tristesse et même l'espoir qui préside aux soins. L'activité incessante de ces femmes trouve son écho dans le personnage d'Edmée, dont l'occupation permanente contraste avec l'oisiveté de Chéri, qui se fait éclatante lorsqu'il l'accompagne pour ses visites aux mutilés :

Chéri escorta Edmée, renifla l'odeur antiseptique qui évoque implacablement celle des corruptions masquées, reconnut un camarade

442 On peut rapprocher l'enfermement de l'épouse du soldat de la « geôle » qu'avait connue Colette, par amour aussi sans doute, avec Willy. Colette échappe en partie ici par l'écriture à un nouvel emprisonnement symbolique, comme son talent de romancière lui avait permis de s'émanciper de son premier mari.

443 *HL.*, Pl.II, p.482

parmi les « pieds gelés » et s'assit sur le bord de son lit, en s'efforçant à la cordialité telle qu'on l'enseigne dans les romans de guerre et les pièces patriotiques. Cependant, il sentait bien qu'un homme valide, échappé à la guerre, n'a point de pareils ni d'égaux parmi les mutilés. Il vit le vol blanc des infirmières, la couleur cuite des têtes et des mains sur les draps, autour de lui. Une impotence odieuse pesa sur lui, il se surprit à recourber un des ses bras par scrupule, à traîner un peu la jambe. Mais l'instant d'après c'est malgré lui qu'il dilatait ses poumons et foulait le dallage, entre des momies couchées, d'un pas dansant. Il révéra Edmée avec impatience, à cause de son autorité d'ange gradé et de sa blancheur.⁴⁴⁴

Lors de la visite aux malades, Chéri ressent une forme de malaise lié à une culpabilité sourde vis-à-vis de ceux qu'il voit, et par laquelle il ne peut s'empêcher de « recourber un de ses bras », de « traîner un peu la jambe », comme pour justifier sa présence dans ce lieu. Tout comme Colette dans *Les Heures longues*, il constate l'entrain de son épouse soignante, mais ne parvient pas à déceler chez les blessés la pulsion de vie que la journaliste y percevait, les considérant avant tout comme des « momies ». L'écrivain retravaille ici une matière déjà abordée dans ses chroniques, la dimension romanesque et l'adoption du point de vue d'un personnage rescapé du champ de bataille, y apportant un éclairage nouveau. L'extériorité de la romancière au champ de bataille lui a en effet donné de percevoir l'espoir avec lequel les mutilés attendent leur guérison, alors que Chéri, lui-même encore hanté par la guerre, ne voit dans ces corps alités que le signe d'une perte irrémédiable et de la fin d'une époque. Le recul historique, ainsi que l'agilité de l'écrivain à glisser d'une posture à l'autre, lui ont permis d'explorer, en partant d'une chronique journalistique, le fond d'une âme humaine, même si celle-ci exprime l'exact opposé de ce qu'elle avait cru percevoir en visitant elle-même les malades. Le passage de l'article au roman permet donc un regard rétrospectif sur une vision du monde qui, si elle est valide au moment où elle s'exprime, ne résiste pas toujours à l'épreuve du temps. La pluralité générique, en ce qu'elle autorise à remettre en cause ce qui était présenté comme un instantané plus que comme une vérité, apparaît alors comme la démonstration, au cœur de l'écriture, qu'il n'est de vérité que relative, puisque la certitude se désagrège nécessairement à l'épreuve du temps. Malgré l'espoir des blessés mis en avant par Colette dans *Les Heures longues*, cette incertitude qui détermine chez l'écrivain la construction de l'humain, donc la construction de l'oeuvre, est esquissée par l'évocation du rapport qu'entretiennent les soldats à l'écoulement du temps :

444 FC., Pl.III, p.194

Leur hâte de guérir est révélée par leur sagesse même, l'immobilité appliquée, le soin de ne pas déplacer un pansement, l'intensité du regard qu'ils tournent vers la fenêtre et la porte. Mais que l'un des douze vienne demander : « Quelle heure est-il ? »

Onze voix lui répondent, se récrient, discutent une avance ou un retard d'un quart d'heure. Car ils l'avouent tous, amputés crâneurs ou blessés mélancoliques, ce lieu-ci est un lieu où l'on sent le prix des minutes et des heures, et l'austère, l'inexorable lenteur du sablier.⁴⁴⁵

La pulsion de vie, la « hâte de guérir » qui habite les soldats est contrebalancée par l'attente et par la sourde conscience de la lenteur de l'écoulement du temps. Alors que Colette entretient pour elle-même un rapport ambigu au vieillissement, déplorant en apparence l'avancée en âge qui éloigne de l'enfance, affirmant à André Parinaud n'avoir pas souhaité vieillir⁴⁴⁶, tout en considérant la vieillesse comme l'âge de l'apaisement, il est ici remarquable qu'elle représente les mutilés comme enfermés dans un temps figé, dont seule une hypothétique guérison leur permettrait de sortir. Alors que la vieillesse, comme nous l'avons déjà signalé, signifie l'acceptation d'une attente irrémédiable et jamais résolue, puisqu'on ne peut savoir comment on va mourir, la situation des hommes alités, encore jeunes, est différente car cette attente autorise une projection dans l'avenir. C'est ce qui différencie les soldats décrits dans *Les Heures longues* de Chéri : bien qu'ayant conservé son intégrité physique, l'état expectatif dans lequel il se trouve ne peut trouver d'issue. A l'instar des personnes âgées, il vit une attente sans but, et c'est le décalage entre son âge réel et l'absence d'horizon, qui renvoie à la vieillesse, qui cause son malaise, puis son suicide :

Chaque jour, éveillé tôt ou tard, il commençait une journée d'attente. Il ne s'était pas méfié d'abord, croyant d'abord à la persistance d'une morbide habitude militaire.

[...]

Il réfléchissait maintenant, en proie à l'oisiveté, si légère avant la guerre, si variée, sonore comme une coupe vide et sans fêlure. Pendant la guerre aussi, il avait subi la règle militaire de la fainéantise, la fainéantise sauf le froid, la boue, le risque, le guet, même un peu le combat. Entraîné au loisir par sa vie de jeune homme voluptueux, il avait impunément vu dépérir de mutisme, de solitude et d'impuissance, autour de lui, des compagnons vulnérables et frais. Il avait assisté aux ravages qu'opérait, sur des êtres intelligents, la disette de papier imprimé, comparable à la

445 *HL.*, Pl.II, p.483

446 « Je ne pense pas que j'aie beaucoup désiré vieillir ni avancer en âge », *Mes Vérités*, entretiens avec André Parinaud, *op.cit.*, p.144

privation d'un toxique quotidien. [...] Ainsi il avait appris à renforcer d'orgueil sa patience, qui planait sur deux ou trois idées, sur deux ou trois souvenirs tenaces, hauts en couleur comme les souvenirs des enfants, et sur l'incapacité d'imaginer sa propre mort.⁴⁴⁷

L'oisiveté, qui semblait si naturelle à Chéri avant la guerre, devient ici le ferment d'une mélancolie profonde qui ne peut aboutir qu'à la mort du personnage. Type du dandy de la Belle Epoque, Chéri se heurte à un monde nouveau d'après-guerre, dans lequel la vanité et le vide ne peuvent trouver leur place. C'est ce que Colette, en évoquant dans ses chroniques la vivacité étonnante des blessés, exposait dans *Les Heures longues*, et dont elle développe le pendant négatif dans *La Fin de Chéri*, le roman permettant un regard à rebours sur les articles saisis sur le vif, et faisant la part de ce qui est intangible et de ce qui est dévolu à une inexorable mutation. Si les habitudes de Chéri, ayant vécu, quasi-orphelin, dans un climat mortifère, l'ont protégé durant la guerre, elles le laissent démuni une fois le conflit achevé, comme si sa propre décadence anticipait le cataclysme, sans pour autant le préparer à y survivre.

b- L'écriture journalistique, littérature à part entière

Les chroniques de guerre de Colette ont donc nourri son œuvre romanesque, lui permettant de développer et de prolonger les instants saisis sur le vif lorsqu'elle était au plus près du front. Néanmoins, les articles livrés par l'auteur ne peuvent être réduits à de simples germes de créations ultérieures plus abouties. Certes, Maurice Goudekot a affirmé que la romancière, sans cesse acculée par les créanciers, faisait feu de tout bois : « passant d'un éditeur à l'autre, toujours traquée par le besoin d'argent, ses livres composés [...] sont un peu faits avec tout ce qui lui tombait sous la main. [...] Qu'une œuvre si peu méditée, si soumise au caprice, pût, abordant des sujets si divers, offrir une telle unité, sans jamais une faiblesse d'écriture, une complaisance de l'auteur envers soi, plus d'un en resta étonné. »⁴⁴⁸ Dans cet extrait, le troisième époux de Colette embrasse tout le paradoxe et toute la complexité de l'écrivain, puisqu'il s'agit, au moment où il se charge de l'édition de ses *Œuvres complètes*, de trouver la cohérence et la continuité d'écrits soumis au « caprice », en apparence écrits au gré des circonstances, sans projet clairement prédéfini. Goudekot affirme ainsi que « certains textes figurent par erreur dans deux ouvrages différents », et que « le renom de bien des

447 FC., Pl.III, p.193-195

448 Maurice Goudekot, *Près de Colette*, Flammarion, 1956, p.242-244

écrivains eût sombré en un tel salmigondis. »⁴⁴⁹ Cela signifierait à la fois qu'il est vain de chercher une cohérence dans l'aspect épars des écrits de Colette, puisqu'elle-même semble avoir considéré la mise en ordre de ses écrits avec une certaine désinvolture, et que cette cohérence s'impose d'elle-même, puisque la romancière a échappé à la perte de crédibilité qui aurait à coup sûr frappé tout autre écrivain. La puissance de certains recueils de Colette, composés à partir d'articles donnés dans des journaux divers, tiendrait donc à sa capacité, par sa seule écriture, à transcender les catégories génériques, pour donner une véritable force littéraire à ce qui serait censé relever du journalisme. Ainsi, il est remarquable que les textes présentés comme des chroniques journalistiques ne diffèrent guère, du point de vue stylistique, des nouvelles de *La Maison de Claudine*, parues originellement dans *Le Matin*, puisque ce qui est mis en exergue est avant tout le ressenti personnel plus que le fait historique, relégué au second plan, et apparaissant davantage comme un décor permettant de se mettre en perspective plus que comme le centre de gravité du texte. C'est en ce sens que, dans le volume XIII des *Œuvres complètes*, publié en 1970 chez Flammarion⁴⁵⁰, sous l'égide de Maurice Goudek, l'éditeur rappelle qu'« il était inévitable que le journalisme attirât à lui celle qui, considérant les êtres, les choses et les événements d'un regard particulièrement aigu, disposait d'un bonheur d'expression qui n'est pas près d'être égalé. »⁴⁵¹ Colette ne pouvait donc, d'après ces lignes, que s'adonner à l'écriture journalistique, dans la mesure où celle-ci lui permettait de donner la pleine mesure de son talent, puisqu'il adjoignait au nécessaire sens de l'observation le goût de la forme courte, mais aussi une capacité toute propre à l'auteur de faire ressentir au lecteur ce qu'elle-même a perçu lorsqu'elle a eu l'occasion d'observer les faits qu'elle relate. En témoigne la manière dont la chroniqueuse évoque la foule qui se masse devant *Le Matin* le soir des élections législatives d'avril 1914 :

Un seul beau cri, sincère, magnifique, unanime, salue, comme le bouquet resplendissant d'un feu d'artifice, la défaite de Thalamas. Cela prend, une minute, les proportions d'une allégresse populaire ; une petite dame gentille fourre son « édition spéciale » sous le nez d'un inconnu et lui saute au cou :

« Thalamas est battu, monsieur, Thalamas est battu !

- Oui, madame ! » claironne le monsieur.

449 *Ibid.*, p.243

450 Le recueil *Dans la Foule* a paru originellement le 6 décembre 1918. Rapidement épuisé, il n'est réédité que dans le tome IV des *Œuvres complètes*, édition du Fleuron (1949), avant d'être à nouveau publié chez Flammarion dans le volume XIII des *Oeuvres complètes*, sous l'égide de Maurice Goudek, qui lui adjoindra quelques autres textes.

451 Préface au volume XIII des *Œuvres complètes* de Colette, Flammarion, 1970, reproduite par Alain Brunet et Claude Pichois, in *Dans la foule*, « Note sur le texte », Editions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, vol.II, p.1479

[...]

Que tout cela semble gai, quelle légèreté dans ce peuple, qui déguise et trompe, par des rires et des propos libres, son attente obstinée ! ... Légèreté apparente, car ce n'est pas le hasard qui l'a si minutieusement documenté. Elle est politicienne, cette foule ironique, j'aurais tort de m'y tromper. Qu'il passe, sur ces mille visages mauves, une parole de tempête ou le vent d'un affront, ils ne s'appellent plus les badauds, ils s'appellent la Révolution.⁴⁵²

Colette démontre ici que ce sont les comportements individuels, les réactions en apparence insignifiantes qui, assemblées, forgent le destin d'un peuple et décident de l'Histoire. En alternant la description d'une foule compacte, qui semble être une seule personne, et l'observation d'individus la composant, l'écrivain met en exergue le caractère exemplaire de l'anecdote, dont l'Histoire serait l'amplification et l'universalisation. Lorsque la journaliste décrit la supposée défaite de Thalamas, elle utilise le singulier pour évoquer le cri de la foule, les adjectifs choisis et placés en apposition mettant en relief, de manière progressive, son unicité (« sincère, magnifique, unanime »). Elle illustre son propos par la retranscription du dialogue entre une femme et un homme, perçus comme représentatifs de l'« allégresse » qui saisit la foule. Cette nécessité d'aller vers le particulier vise à démontrer à quel point la ferveur populaire est lisible, et même prévisible, dans l'adjonction d'histoires singulières *a priori* insignifiantes. C'est ainsi que Colette conclut son article, puisqu'elle signale l'écart entre la désinvolture qui est donnée à voir et le mouvement intérieur contradictoire d'extrême inquiétude, d'autant plus présent qu'il cherche à se dissimuler. L'important, à l'issue de la chronique, n'est pas de connaître le nom du vainqueur du premier tour des élections législatives, mais de savoir ce qui, dans le comportement de la foule, indique les événements à venir. En opposant la légèreté apparente d'un peuple qui « déguise et trompe, par des rires et des propos libres, son attente obstinée », au « vent d'un affront », qui mène à la Révolution, l'écrivain énonce la fragilité des principes de toute société, et explique que le monde ne peut se déchiffrer qu'en ayant conscience que la frivolité est un masque, de nombreux indices laissant augurer la conscience aiguë qu'a la population de la difficulté de la situation politique. Bien qu'elle ait toujours prétendu ne pas avoir vocation à mettre par écrit des idées générales, Colette mène ici, de manière à peine voilée, une réflexion profonde sur le sens de l'Histoire et sur ce qui en définit les mécanismes. La description de la foule, qui dissimule une réelle inquiétude sous une apparente bonhomie, apparaît comme une mise en abyme de son propre travail depuis ses débuts, puisqu'il s'agit pour elle de mettre en perspective des

452 Colette, *DLF*, Pl.II, p.619

mouvements d'âme qui touchent profondément l'Humain, à travers des expériences individuelles apparemment vaines et superficielles.

Colette semble donc appliquer au travail de journaliste les mêmes principes d'écriture que dans ses romans, et ne semble pas considérer la question de l'appartenance générique comme un élément déterminant de la création. Cela expliquerait la publication sous forme de recueils de l'ensemble de ses articles, qui participeraient autant à l'oeuvre que les écrits de fiction, mais aussi l'intitulé de sa chronique dans *Le Matin*, « Contes des mille et un matins », qui pointe l'hybridité générique des textes, entre réalité et fiction. Il ne faut pas pour autant percevoir cette référence à la fiction comme le signe de la non-conformité du récit aux faits, ce qui serait contraire aux principes du journalisme, mais comme une capacité d'apporter aux événements une coloration littéraire qui en fait comprendre les mécanismes secrets. Les nouvelles de *La Maison de Claudine*, appartenant à la même rubrique du *Matin* que les articles recueillis dans *Les Heures longues* ou *Dans la Foule* pourraient par conséquent être considérés comme des chroniques, au même titre que les textes de ces deux recueils. Il est cependant remarquable que la postérité ait davantage retenu les textes de *La Maison de Claudine* comme une oeuvre fondatrice et représentative de l'écriture colettienne, alors que les opus précédemment cités sont généralement perçus comme des compilations, plus ou moins abouties, de textes épars, regroupés thématiquement sans véritable rigueur. Si l'attention portée par Colette à la mise en ordre des nouvelles de *La Maison de Claudine* est évidemment supérieure à celle des *Heures longues* et de *Dans la Foule*, le choix des thèmes abordés constitue également une part considérable de ce qui a permis à une mise en volume de chroniques de devenir un classique scolaire de la littérature. Dans un premier temps, le choix du titre, comme la place prépondérante réservée au récit d'enfance, inscrit le recueil dans les attentes des lecteurs, démontrant la dimension primordiale des écrits de jeunesse, qui ont élevé le souvenir d'enfance comme fondement de toute mise en récit. Lorsqu'elle étudie le traitement scolaire qui est fait de *La Maison de Claudine*, Marie-Odile André constate que ce sont les nouvelles représentant « la petite » qui sont mises en valeur, ainsi que le roman familial mis en place par Colette :

Recomposée par le prisme scolaire, *La Maison de Claudine*, outre que sont mis à l'écart tous les sujets moralement dérangeants ou scabreux, se présente donc sous un jour assez précis : l'extension spatiale et temporelle du recueil se trouve notablement réduite dans la mesure où l'ouvrage donne l'impression de se recentrer sur un lieu – Saint-Sauveur [...] - et un moment privilégié correspondant à l'enfance de « la petite » sur lequel le

recueil se resserre au point de se donner pour ce que, justement, il n'est pas, un recueil de souvenirs d'enfance.⁴⁵³

S'il semble catégorique d'affirmer que *La Maison de Claudine*, qui accorde une large place à l'enfance et à la figure centrale de la mère, n'est pas un recueil de souvenirs d'enfance, il est en revanche juste de constater que le regard porté sur le texte l'épure généralement de tout ce qui pourrait contribuer à mettre à mal le roman familial, pourtant construit et voulu, par Colette. La figure ambiguë de la sœur disparaît, de même que les nouvelles renvoyant à un passé antérieur à la naissance de Colette, que sont « Le Sauvage » ou « La fille de mon père »⁴⁵⁴. L'impact des écrits de jeunesse demeure, dans la mesure où ceux-ci déterminent l'horizon d'attentes du public, qui voit dans le récit du souvenir d'enfance l'essentiel de la figure de l'écrivain. Néanmoins, il serait catégorique et pessimiste d'affirmer que seuls les motifs récurrents que sont Saint-Sauveur et Sido déterminent la construction de l'image colettienne dans l'imaginaire collectif, passant de fait sous silence, en dépit de l'écrivain, tout un pan de son travail. Tout d'abord, la romancière a elle-même bâti ce roman familial, par des mécanismes de mise en scène d'elle-même que nous avons déjà évoqués. Ensuite, ce qui explique la mise en lumière de *La Maison de Claudine* en particulier est peut-être justement l'absence d'universalité du souvenir s'opposant à une perception des événements qui, si elle est dans sa finesse et dans la précision de son expression, particulière à Colette, ne peut être mise en question, et rencontre une identification plus évidente. Dans les textes sur la guerre, ou sur les faits divers, Colette décrit des souvenirs collectifs, et parvient à faire adopter au lecteur son point de vue sur des événements qu'il a lui-même vécus ou dont il a suivi le déroulement dans la presse. Dans des écrits plus personnels, l'auteur évoque un souvenir qui lui est propre, et le lecteur, s'il est touché par la figure tutélaire de Sido ou par le récit de l'unité familiale, voit cependant lui échapper, comme nous l'avons déjà exposé, la figure de Colette qui demeure ambiguë dans le mécanisme d'attraction et de répulsion que lui inspire la maison natale. L'importance prise par *La Maison de Claudine* peut s'expliquer par la mise en exergue d'une faille qui cherche sa résolution au fil de l'œuvre. Cela explique à la fois, dans un mouvement paradoxal, la classicisation de ce texte, qui implique un mécanisme d'épuration ne conservant que ce qui correspond au type formé par l'imaginaire collectif, et la part d'ombre par laquelle l'écrivain, tout en ne cessant de se livrer, fait apparaître l'écriture

453 Marie-Odile André, *op.cit.*, p.222

454 Marie-Odile André établit le classement de la récurrence des nouvelles de *La Maison de Claudine* dans les manuels scolaires à la page 221 de son ouvrage, les trois textes les plus utilisés sont « Où sont les enfants ? », « Le Veilleur », et « Ma mère et les bêtes ». On remarquera que, dans le cas du « Veilleur », la narratrice est adulte, mais que le texte met en son cœur le récit d'enfance, à travers le personnage de Bel-Gazou.

autobiographique comme une mise en scène de soi. L'hybridité est donc présente chez Colette jusque dans ce qui en a fait une figure de la littérature, puisque les chroniques retenues par la postérité sous le titre *La Maison de Claudine* le sont à la fois parce qu'elles correspondent à une attente, mais aussi parce qu'elles échappent en partie à l'identification du lecteur à l'auteur. La figure d'écrivain se bâtit alors sur une imparfaite adéquation entre sa vision et celle du lecteur, par laquelle il conserve toujours un temps d'avance qui lui permet à la fois d'échapper aux catégorisations figées et d'anticiper les évolutions du monde qu'il lui faut accompagner de son regard singulier. Si les apprentissages premiers de Colette sont encore une fois fondamentaux (l'entreprise de Willy était avant tout fondée sur sa capacité à écrire des romans dans l'air du temps, et de capter l'esprit de son époque), elle les dépasse ici, dans la mesure où, à la différence de son premier époux qui tombe dans l'oubli pour n'être resté qu'un homme de la Belle Epoque, elle accepte les permutations liées au temps qui passe, transcende les genres et les époques, l'expérience journalistique, intimement liée à celle de la romancière, lui permettant d'approcher la multiplicité des visions du monde, pour se faire elle-même porteuse de visions multiples.

II-2. Vers le « tout fictionnel »

a- Donner une dimension littéraire à la réalité

Il est ainsi remarquable que l'auteur, par les portraits qu'elle dresse de personnages existants dans ses chroniques journalistiques, exploite une théâtralité qui constitue l'un des fils rouges de ses écrits. Depuis le personnage de Claudine interprété par Polaire, jusqu'à *Chéri*, qui a l'origine devait être une pièce de théâtre, et qui a fini par l'être, les liens de la romancière avec l'art dramatique ont toujours été particulièrement forts. La dramaturgie occupe en effet une place centrale dans *Chéri*, au départ pièce en un acte, devenue un roman, lui-même repris et développé pour être porté à la scène.⁴⁵⁵ Dans la Notice de l'édition Pléiade, Claude Pichois reprend les propos tenus par Colette au *Journal* le 10 décembre 1921 :

Au *Journal*, le 10 décembre 1921, Colette déclare que, dans son esprit, *Chéri* et Léa avaient d'abord été des personnages de théâtre : « J'hésitais longtemps, regardant émerger de l'ombre les silhouettes indistinctes de la femme mûre, de l'homme trop jeune. Ils se précisèrent, échangèrent ces répliques, ces gestes et ces regards qui font de deux amants deux adversaires, et j'écrivis... un troisième acte que, faute de premier et de deuxième actes, j'abandonnai. »

[...]

Le 12 décembre, elle précise à L.Robert de Thiac : « Contrairement à ce qui se fait d'habitude, *Chéri* n'a pas été tiré du roman. J'avais d'abord conçu une œuvre dramatique en un acte et c'est la substance de la pièce qui m'a servi à bâtir mon roman. / M. Berstein avait accueilli favorablement mon acte mais il m'avait conseillé d'en faire trois, car un acte aussi important était difficile à placer dans un spectacle. [...] » Et bien plus tôt, dans une lettre à Francis Carco, que l'on peut dater de la fin du mois d'août 1919 : Figurez-vous que ma pièce va être un roman [...] et que j'ai déjà quarante-trois pages d'écrites !!! »⁴⁵⁶

Dans sa déclaration du 10 décembre 1921, l'écrivain met en exergue à la fois l'importance de la dimension visuelle et gestuelle du texte, mais aussi la difficulté qu'elle éprouve, dans le cadre de l'écriture théâtrale, à développer des intrigues qui trouvent leur plein épanouissement dans le roman. L'essentiel de ce qui se joue entre le jeune homme immature et la femme d'âge

⁴⁵⁵ Dans la Notice à *Chéri* de l'édition Pléiade, Claude Pichois revient sur la genèse du roman et sur la difficulté à en identifier l'origine précise. Son premier modèle serait Clouk, apparu dans les « contes » du *Matin*. Elle serait ensuite passée par l'étape intermédiaire de l'écriture d'une pièce en un acte, avant d'écrire un roman, lui-même porté ultérieurement à la scène. (Notice de *Chéri*, Pl.II, p.1536-1537)

⁴⁵⁶ Notice de *Chéri*, Pl.II, p.1537-1538

mûr qui fait son éducation sentimentale se trame dans les regards et les attitudes, comme le montre dans le récit la scène qui oppose Chéri à sa jeune épouse Edmée :

Toute la jeune force amoureuse et mal disciplinée d'Edmée creva en cris, en larmes, en gestes des mains tordues ou ouvertes pour griffer :

« Va-t-en ! Je te déteste ! Tu ne m'as jamais aimée ! Tu ne te soucies pas plus de moi que si je n'existais pas ! Tu me blesses, tu me méprises, tu es grossier, tu es... tu es... Tu ne penses qu'à cette vieille femme ! Tu as des goûts de malade, de dégénéré, de..., de ... Tu ne m'aimes pas ! Pourquoi, je me demande, pourquoi m'as-tu épousée ? ... Tu es... Tu es... »

[...]

Edmée fondit brusquement et tomba sur un siège où elle se ramassa toute, et elle se mit à sangloter avec passion, avec une frénésie qui ressemblait à un rire houleux et aux saccades de la joie. Son gracieux corps courbé bondissait, soulevé par le chagrin, l'amour jaloux, la colère, la servilité qui s'ignore, et cependant, comme le lutteur en plein combat, comme le nageur au sein de la vague, elle se sentait baignée dans un élément nouveau, naturel et amer.⁴⁵⁷

La vivacité de la tirade d'Edmée suggère la dimension scénique imaginée par Colette. Elle développe pourtant la description des sanglots d'Edmée, faisant d'elle une jeune fille brusquement entrée dans l'âge adulte par son mariage avec Chéri, dont la fatuité annonce celle de Phil dans *Le Blé en herbe*, alors qu'Edmée pourrait se rapprocher de Vinca, en raison de l'honnêteté amoureuse dont elle fait preuve et de la violence de ses sentiments. Dans le fragment de pièce rapporté par Claude Pichois dans le Dossier de *Chéri*, cette dimension du personnage d'Edmée est largement atténuée, en raison précisément de l'absence d'instance narrative qui viendrait détailler et interpréter ses réactions :

EDMÉE : Encore des choses... des choses que je ne veux pas dire... que je te dirai à ton retour... Je te les dirai (*appuyée à lui*) quand nous serons chez nous boulevard Lannes, quand je ne serai plus ta « nouvelle » mais ton ancienne compagne, quand tu reconnaîtras mon pas dans l'escalier, mon parfum dans les armoires, et qu'il ne t'arriveras plus de chercher mon nom avant de m'appeler : « Heu... Edmée ? » (*Elle se serre contre lui, très émue.*) Ça va être l'heure, je le sens, ça va être l'heure... Je te dis au revoir ici, parce que tout à l'heure, il y aura du monde...⁴⁵⁸

Ici, c'est Edmée elle-même qui suggère à Chéri, sur le point de partir au front, la difficulté à être sa « nouvelle [...] compagne », alors que le statut d' « ancienne », par la particularité de

457 C., Pl.II, p.772-773

458 *Ibid.*, Pl.II, Appendice II [*Chéri soldat*], p.867

son « pas dans l'escalier » et de son « parfum dans les armoires », lui offre une emprise sur son époux. L'émotion d'Edmée est beaucoup moins forte que celle qui est dépeinte dans le roman (les circonstances ne sont certes pas les mêmes), et elle est simplement suggérée dans les didascalies (« *elle se serre contre lui, très émue* »). La situation se rapproche en revanche de celle de *La Fin de Chéri*, qui décrit le retour du front du personnage masculin, et présente une Edmée beaucoup plus sûre d'elle face à un époux perdu. On peut donc constater que le recours au texte théâtral permet à l'écrivain de forger des personnages et des intrigues qui trouvent leur plein développement dans le roman grâce aux interventions de l'instance narrative.

Au sujet de *Gigi*, Thanh-Vân Ton-That fait également remarquer que le texte « prend une dimension théâtrale, parce que ”dessinés d'un trait mordant et assuré”, les ”cinq personnages fortement typés”⁴⁵⁹ qui au départ jouent des rôles trop connus (la fausse ingénue, le séducteur) sont en réalité à la recherche de leur propre identité, ce qui se traduit par la quête et la reconnaissance du nom. »⁴⁶⁰Néanmoins, la dimension romanesque de la nouvelle est également fondamentale, dans la mesure où c'est elle qui permet de transcender la réalité peu reluisante du demi-monde de la Belle-Epoque, pour faire de Gigi une véritable héroïne, et faire du récit un véritable condensé des problèmes psychologiques, culturels et sociaux liés aux relations entre hommes et femmes. L'impression d'inachèvement laissée par la fin en suspens de la nouvelle est contrebalancée par la présence, en filigrane, d'une structure narrative et de personnages qu'on retrouve dans d'autres textes de Colette. Comme nous l'avons déjà évoqué, la parenté de Gigi avec Claudine et Vinca est patente, et c'est le potentiel romanesque de l'héroïne qui lui permet, même s'il n'est pas totalement exploité, d'échapper partiellement au type littéraire auquel elle est apparentée :

Elle restait debout devant lui, silencieusement et respirant vite.

Son embarras ne dérobait rien d'elle, ni le double battement de sa gorge sous l'étroit corsage, ni une rougeur meurtrie en haut de ses joues, ni la palpitation de sa bouche close mais destinée à s'ouvrir et à savourer...

« Voilà autre chose ! s'écria-t-elle enfin. Mais alors vous êtes un homme affreux ! Vous êtes amoureux de moi et vous voudriez m'entraîner dans une vie où je ne me ferais que de la peine, où tout le monde potine sur tout le monde, où les journaux écrivent des méchancetés... [...] »

459 Maurice Goudek, *op.cit.*, p.221

460 Thanh-Vân Ton-That, « *Gigi*, une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.86

Elle éclata en sanglots violents qui firent autant de bruit qu'une quinte de toux. Gaston la ceignit de ses bras pour l'incliner vers lui comme une branche, mais elle lui échappa et se réfugia entre le piano et le mur.⁴⁶¹

Ici, l'écrivain narre une scène qui décrit la réalité du demi-monde et la difficulté pour les jeunes filles comme Gigi de vivre dans une société où elles doivent savoir s'imposer pour se forger un statut. Le discours tenu par l'héroïne ainsi que la naïveté apparente de ses propos (« Voilà autre chose ! [...] Mais alors vous êtes un homme affreux ! ») la rapprochent du type théâtral de la (fausse) ingénue (on peut percevoir une parenté entre Gigi et Agnès, de *L'École des femmes*⁴⁶²), et le récit qui est fait de sa réaction donne de l'épaisseur au personnage, en mettant en exergue la douleur du passage de l'enfance, qu'elle n'a pas encore quitté, à un âge adulte qu'elle perçoit comme effrayant et parsemé d'obstacles. La mention de la « bouche close mais destinée à s'ouvrir et à savourer » fait le lien entre le présent de l'enfance marqué par le refus, et un avenir qui laisse pressentir l'épanouissement futur de la jeune fille, même si la forme ramassée de la nouvelle ne laisse pas la place au développement de cet aspect.

Nombre de textes courts de Colette sont ainsi marqués par une dramatisation qui leur insuffle un certain dynamisme, mêlée à des considérations de l'instance narrative par lesquelles les scènes de la vie courante deviennent littérature. En témoigne la nouvelle des *Vrilles de la vigne* intitulée « En Baie de Somme ». La narratrice y raconte non sans humour la scène de la vie familiale à laquelle elle assiste :

Beau temps. On a mis tous les enfants à cuire ensemble sur la plage. Les uns rôtissent sur le sable sec, les autres mijotent au bain-marie dans les flaques chaudes. La jeune maman, sous l'ombrelle de toile rayée, oublie délicieusement ses deux gosses et s'enivre, les joues chaudes, d'un roman mystérieux, habillé comme elle de toile écrue...

[...]

« Maman, dis donc, maman... »

[...]

« Quoi ?

- Maman, Jeannine est noyée.

- Qu'est-ce que tu dis ?

- Jeannine est noyée », répète le bon gros petit garçon têtue.

[...]

461 G., Pl.IV, p.473

462 Il existe un écart d'âge relativement important entre Lachaille et Gigi, comme c'est le cas entre Arnolphe et Agnès. On peut également considérer dans les deux cas l'existence d'un lien filial, puisque Gigi appelle Gaston Lachaille « tonton », et qu'Agnès est la pupille d'Arnolphe. Ce lien est dans les deux cas dévoyé par les projets d'union formés par les deux hommes.

La jeune maman tourbillonne comme une mouette et va crier... quand elle aperçoit la « noyée » au fond d'une cuve de sable, où elle fouit comme un ratier...

« Jojo ! Tu n'as pas honte d'inventer des histoires pareilles pour m'empêcher de lire ? Tu n'auras pas de chou à la crème à quatre heures ! »

Le bon gros écarquille des yeux candides.

« Mais c'est pas pour te taquiner, maman ! Jeannine était plus là, alors je croyais quelle était noyée.

- Seigneur, il le croyait !!! et c'est tout ce que ça te faisait ? »

Consternée, les mains jointes, elle contemple son gros petit garçon, par-dessus l'abîme qui sépare une grande personne civilisée d'un petit enfant sauvage...⁴⁶³

Ici, l'auteur présente la scène en utilisant à la fois une phrase non verbale (« Beau temps »), qui se rapproche d'une didascalie, et l'ironie qui, par le biais du lexique culinaire (« les uns rôtissent, [...] les autres mijotent au bain-marie »), permet de signaler la présence de la narratrice, puisque elle invite le lecteur à contempler la scène avec la distance amusée qui est la sienne. Elle laisse ensuite place au dialogue entre la mère et son petit garçon, ce qui insuffle un certain dynamisme à un récit porté par une action burlesque, donc à dimension éminemment théâtrale, tout en ponctuant les paroles rapportées d'interventions qui tissent un lien entre ce qui se produit et le lieu où les faits se déroulent (la mère est comparée à « une mouette », Jeannine dans sa cuve de sable « fouit comme un ratier »), transformant en littérature un épisode de plage assez banal. La narration de l'anecdote se clôt sur un motif cher à Colette, puisqu'elle rappelle le décalage existant entre la « grande personne civilisée » et le « petit enfant sauvage » : Jojo, qui est le premier à avoir pris conscience de la disparition de sa sœur, est pourtant puni pour avoir manifesté peu d'affliction, et donc pour avoir manqué aux valeurs morales de la mère, représentante de la société « civilisée ». Elle-même adopte une position surplombante en vertu de l'angoisse ressentie en apprenant la supposée noyade, alors qu'elle avait manqué à son devoir de surveillance. C'est donc la manière de disposer les dialogues, de les rapporter, et de les commenter qui crée un équilibre par lequel le lecteur ressent la réalité de ce qui a été observé ou vécu, en même temps qu'il parvient à relier les anecdotes évoquées à l'esthétique générale de l'œuvre. L'auteur transforme alors ce qui est de l'ordre du vécu en littérature à part entière.

463 VV., Pl.I, p.1038-1039

Ainsi, les prises de parole des personnages qui ont ou non existé dans l'œuvre de Colette sont marquées par une théâtralisation qui semble devoir faire tendre le travail de l'écrivain vers une prééminence de la fiction, remettant totalement en cause le critère de conformité à la réalité, qui différencierait les écrits autobiographiques des écrits de fiction. Au fil des textes, Colette, marquée par l'origine de sa vocation d'écrivain, par laquelle, sous l'égide de Willy, elle a dévoyé le souvenir d'enfance sous forme de prétendus romans à clé, explore une troisième voie : il ne s'agirait plus d'opposer réalité et fiction, autobiographie et roman, mais de considérer qu'au-delà des classifications, tout écrit est le fruit d'un acte créateur, dont l'unique sujet est l'artiste. Si la romancière se refuse aux idées générales, c'est bien parce que celles-ci ouvrent nécessairement le récit à l'autre, et rendent le « moi » plus vulnérable et plus sujet à la critique extérieure. En bâtissant une œuvre exclusivement fondée sur une perception individuelle du monde, dans ce qu'il a de plus anecdotique, la romancière construit à la fois des principes suffisamment larges pour susciter l'intérêt du lecteur qui peut en quelque sorte s'y reconnaître, tout en s'octroyant une absolue liberté de traitement des thèmes abordés. Cette perspective rejoint la manière dont Colette pratiquait le journalisme, que nous avons déjà évoquée, puisqu'en donnant à ses chroniques le ton de la fiction, elle s'octroyait la possibilité, par la seule observation et retranscription, de pénétrer l'âme de personnalités connues de tous, que le lecteur redécouvre sous la plume de Colette, tout en y reconnaissant les traits auxquels elles sont généralement réduites. En témoigne le portrait que l'écrivain fait de Jaurès dans *Dans la foule* :

Celui-ci est le vomitor de la parole. [...] Sa voix roule comme un char cahoté, et rencontre tout sur son chemin : le cliché, la bourde, le raconter, même l'heureuse période, équilibrée, sonore, solide, qu'il bouscule pour courir plus loin et trouver mieux ou pire.

Il boit en hâte, et parle. Il s'essuie le front, et parle. Il défie un contradicteur, qui n'a rien dit. [...] Il affirme, après soixante-quinze minutes de retentissement : « Je suis à bout de forces !... » mais l'heure n'est pas encore d'enregistrer cette promesse vague... Là-dessus, il parle. Il lève une face de Titan foudroyé, où l'on peut voir qu'il a la barbe dure et le nez mou. Il parle, que dis-je ? Il s'élève au ton de la plus prophétique lamentation, et ensevelit nos ruines sous sa voix, grande et tumultueuse comme la mer. »⁴⁶⁴

L'écrivain expose ici les qualités de Jaurès orateur, en mettant l'accent sur les particularités physiques du personnage, tout en occultant de manière surprenante les réactions du public,

464 *DLF*, Pl.II, p.595-596

qu'il s'agisse des députés ou des spectateurs. Les choix de la journaliste mettent en lumière la dimension incantatoire des interventions de Jaurès, tout en soulignant, par la mention de détails liés au visage ou à l'attitude, les failles du personnage, qui devient par là romanesque, comme le montre la phrase « il lève une face de Titan foudroyé, où l'on peut voir qu'il a la barbe dure et le nez mou. » La comparaison de l'homme politique à un « titan foudroyé », mise à distance par l'utilisation du groupe nominal « une face », souligne le caractère théâtral du jeu auquel se livre le député à l'Assemblée nationale. La chute, « où l'on peut voir qu'il a la barbe dure et le nez mou », vient clore avec un décalage ironique la phrase, donnant une coloration presque comique à l'évocation d'un personnage en passe de devenir historique, qui apparaît alors dans toute son ambivalence et dans toute sa complexité. Lorsque Roger Martin du Gard décrit, dans *Les Thibault*, Jaurès, il utilise des procédés à la fois semblables et différents de ceux de Colette :

Jaurès n'apportait rien de nouveau. [...] Pourtant ces banalités généreuses faisaient passer à travers cette masse humaine à laquelle Jacques appartenait ce soir, un courant de haute tension qui la faisait osciller au commandement de l'orateur, frémir de fraternité ou de colère, d'indignation ou d'espoir, frémir comme une harpe au vent. D'où venait la vertu ensorcelante de Jaurès ? de cette voix tenace, qui s'enflait et ondulait en larges volutes sur ces milliers de visages tendus ? de son amour si évident des hommes ? de sa foi ? de son lyrisme intérieur ? de son âme symbolique, où tout s'harmonisait par miracle, le penchant à la spéculation verbeuse et le sens précis de l'action, la lucidité de l'historien et la rêverie du poète, le goût de l'ordre et la volonté révolutionnaire ? Ce soir, particulièrement, une certitude têtue, qui pénétrait chaque auditeur jusqu'aux moelles, émanait de ces paroles, de cette voix, de cette immobilité : la certitude de la victoire toute proche, la certitude que, déjà, le refus des peuples faisait hésiter les gouvernements et que les hideuses forces de la guerre ne pouvaient pas l'emporter sur celles de la paix.⁴⁶⁵

Dans l'épisode du meeting international lors duquel intervient Jaurès et auquel assiste Jacques, dont le point de vue est adopté, Roger Martin du Gard pointe, plus de vingt ans après les faits, des éléments similaires à ceux qu'avait pu mettre en exergue Colette. La voix, notamment, est présentée comme s'enflant et ondulante « en larges volutes », faisant écho à la comparaison qu'établissait Colette, qui la percevait comme « grande et tumultueuse comme la mer. » L'auteur des *Thibault* choisit la focalisation interne, par laquelle les pensées de Jacques

⁴⁶⁵ Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, tome VII, « L'Été 1914 » [1936], Gallimard, Paris, 1964, vol. III, p.98-99

s'exprimaient, représentatives à la fois de l'air du temps, puisque c'est la performance oratoire de l'homme qui est mise en relief, et mettant à distance le personnage par le statut d'observateur qui est celui du protagoniste, en dénonçant le caractère prévisible et démagogique de ses discours. De la même manière, notre écrivain, conservant sa propre perception, utilise, nous l'avons déjà relevé, une forme de distanciation, cette fois par l'ironie, qui crée une faille chez celui dont les interventions sont retranscrites, le rendant beaucoup plus humain. C'est là que la différence entre Roger Martin du Gard et Colette révèle l'essence de l'art poétique de cette dernière. Le premier, tout en reconnaissant les défauts de Jaurès, finit par en dire ce que l'Histoire a retenu, à savoir celui d'un orateur de génie capable de galvaniser les foules et doté d'une absolue sincérité. Il dresse, dans le cadre d'une fiction, le portrait d'un personnage historique, et ancre, par la référence au contenu de son discours et au contexte, son récit dans le réel, la fiction devenant alors prétexte à la retranscription d'une réalité dont les lois dépassent les personnages, qui en sont les acteurs, les témoins, mais dont l'intériorité n'occupe pas la place centrale. A l'inverse, notre romancière, faisant ici œuvre de chroniqueuse, ne consacre aucun de ses mots au fond, mais décrit la forme et les artifices rhétoriques employés par le député. De fait, la dimension théâtrale de l'intervention à l'Assemblée Nationale est d'autant plus évidente que le discours est totalement vidé de son contenu, dont la retranscription apporterait pourtant au lecteur du *Matin* un éclairage important sur la situation politique du pays. La critique sous-jacente de Colette se rapprocherait alors de celle de Roger Martin du Gard : si Jaurès parvient par ses dons de rhéteur à galvaniser les foules, le contenu de son discours reste relativement creux. Pourtant, là où l'auteur des *Thibault*, en évoquant l'« âme symbolique », « le penchant à la spéculation verbeuse et le sens précis de l'action, la lucidité de l'historien et la rêverie du poète », reste dans le cadre de ce qui est attendu par le lecteur au sujet de Jaurès, perçu comme un homme pétri de contradictions, mais habité d'une sincérité et d'une capacité exceptionnelle à transmettre ses vues et à convaincre, notre écrivain choisit, en ancrant la description qu'elle fait de l'homme dans des détails insignifiants, d'en montrer un aspect moins connu, et de révéler la part de mise en scène qui régit ses interventions. En le décrivant en train de boire ou de s'essuyer le visage, la chroniqueuse met l'accent sur l'anecdote, et présente l'homme comme un comédien sur scène, elle-même devenant spectatrice. Le lecteur sort alors de la dimension journalistique pour entrer pleinement dans la dimension littéraire, puisque l'enjeu est désormais de découvrir comment l'être dont on raconte l'histoire endosse son rôle et l'assume. Alors que Colette souligne le manque de régularité de l'orateur, dont la voix « rencontre tout sur son chemin : le cliché, la bourde, le raconter, même l'heureuse période,

équilibrée, sonore, solide, qu'il bouscule pour courir plus loin et trouver mieux ou pire », mettant sur le même plan la rhétorique classique, les propos démagogiques et les manœuvres basses. La spécificité du député viendrait alors du caractère extrêmement composite et paradoxal de ses prises de paroles qui, par le biais d'une voix unique et singulière, produisent la synthèse des aspects les plus grandioses et les plus vils du discours politique. C'est cette dimension presque romantique d'un personnage alliant le sublime et le grotesque qui le rend éminemment littéraire, dans la mesure où la voix puissante et incantatoire qui relie ces deux parts « ensevelit nos ruines ». Cette métaphore signifierait que l'adhésion aux idées politiques, ancrées dans une temporalité délimitée, n'est que secondaire, et que c'est le mode d'expression de Jaurès qui lui offre la possibilité de figurer dans le roman national, la manière dont il hypnotise ceux qui l'écoutent transcendant les divergences d'opinion et les contingences liées à l'époque. Il est alors curieux de constater que c'est Colette, pourtant censée manier ici une écriture journalistique ancrée dans l'Ici et le Maintenant, qui dégage de l'anecdotique la loi universelle qui va, dans le futur, expliquer l'accession de Jaurès au statut de mythe fondateur pour une partie de la classe politique, alors que Roger Martin du Gard, qui pourtant écrit, à distance des événements, une œuvre de fiction, en adoptant les codes et les problématiques de l'époque, génère une œuvre profondément ancrée dans son temps. Le roman semble avoir valeur de chronique historique, et la chronique devient, en transformant Jaurès en personnage littéraire, récit de fiction. Colette, racontant son expérience à l'Assemblée nationale, en dit alors beaucoup sur sa propre manière d'écrire et de se projeter dans ses textes : tout comme Jaurès parvient, par la dimension poétique de sa parole, à rendre compte des bassesses et des grandeurs de la vie politique, et à unifier les contradictions par une voix qui, si elle « roule comme un char cahoté », envoûte l'auditeur par sa seule puissance incantatoire, la romancière dépasse, comme nous l'avons déjà signalé à de nombreuses reprises, ses contradictions internes pour se dire à travers une voix unique et unifiée, même si les projections d'elle-même sont multiples. Tout comme l'écrivain se raconte, il est remarquable que Jaurès soit, sous la plume de Colette, avant tout soucieux de lui-même (« il défie un contradicteur, qui n'a rien dit », « je suis à bout de forces »), et de la manière dont il apparaît aux yeux de ceux qui l'écoutent. Même dans le cadre de son activité de journaliste, Colette choisirait donc des thèmes et des personnages qui, loin de l'éloigner de la littérature, illustreraient son projet artistique, au même titre que l'ensemble de ses récits.

b- La fiction, liberté d'inventer et de s'inventer

L'auteur s'octroie alors la possibilité, par la fine observation du monde qui est la sienne, de pénétrer l'âme de ceux qu'elle observe, par les plus insignifiants de leurs gestes, et d'en dégager ce qui peut contribuer à justifier sa démarche artistique. Tout, chez la romancière, serait donc voué à devenir fiction, puisque l'important ne serait plus de relater des faits conformes à la réalité, ni même la vision du monde des êtres utilisés comme matière, mais de faire prévaloir la perception de celle qui écrit, et de distordre le réel pour le faire entrer dans les codes de l'esthétique colettienne. En témoigne le personnage de Bel-Gazou, présentée comme la fille de Colette, qui fait rapidement son apparition dans les chroniques de Colette pour *Le Matin*, sous des traits que l'on retrouve dans les lettres de l'auteur à ses connaissances, que cite Francine Dugast-Portes :

Colette adresse à Hamel un long portrait de sa fille à cinq mois : « un beau petit corps vigoureux », un caractère trempé, une « gaieté rassurante », une autonomie précoce et « des cils noirs couleur de mer orangeuse » (*OCC* 16, p.89). Un peu plus tard elle voudrait éprouver la fierté de lui montrer « cette puissante petite fille à tête de garçon. » (*Ibid.*, p.92). On songe à tous ces textes où Colette évoque sa propre vigueur d'enfant, son autonomie, son androgynie.⁴⁶⁶

Il est remarquable que dès sa naissance, Colette de Jouvenel soit doublement assimilée à la figure d'auteur forgée par sa mère, à la fois par son prénom mais aussi par la description qui est faite d'elle, qui se rapproche de l'enfant qu'était Minet-Chéri. Dans l'espace de la correspondance privée, Bel-Gazou apparaît déjà comme un type enfantin plus que comme une enfant singulière, représentant l'enfance telle que la romancière la conçoit et la décrit dans ses œuvres. Les lettres écrites à ses proches pourraient alors déjà être considérées comme un travail littéraire, visant à la fois à expérimenter l'écriture de l'enfance et sa réception, les premiers textes mettant en scène la fille de l'écrivain reprenant les motifs tissés par sa mère dans ses écrits épistolaires. Ils établissent clairement le lien entre les deux protagonistes littéraires que sont Minet-Chéri et Bel-Gazou :

Elle écrit, sans papier, sans encre ni plume ; elle écrit, la bouche pincée, avec des pauses, des mordillements hésitants du petit doigt, des ratures, une mimique parfaite d'écrivain, elle qui ne sait pas, ou si peu, écrire... Ah ! qu'écrit-elle ? Et à qui ? Je n'y peux tenir. Je tombe, lourdement, au milieu de son jeu raffiné :

466 Francine Dugast-Portes, « Bel-Gazou personnage littéraire », in. *Cahiers Colette* n°34, Société des amis de Colette, 2013, p.16

« A qui écris-tu, Bel-Gazou ? »

Par chance, le charme résiste à ma voix. Bel-Gazou ne s'éveille pas à la réalité et répond du fond de son rêve :

« J'écris à mon frère.

[...]

- Comment est-il habillé ?

- Le dimanche, en blanc. Mais pour tous les jours, il a un costume marin, avec une petite cravate rouge. Il ne veut que des cravates rouges. »

« *Il ne veut que des cravates rouges...* »

Très loin, très loin dans mon souvenir, je vois se lever une pâle petite forme – je ne l'avais donc pas oubliée ? -, la créature de mes premières divagations d'enfant, une petite compagne inventée ; je la nommais Marie, et je lui faisais place le soir dans mon lit de fer... (« Mais quelle manie prend cette enfant de se coucher sur l'extrême bord de son lit ? », s'écriait ma mère).

... Elle s'appelait Marie et ne voulait porter que des tabliers à carreaux. J'ai envie de confier ce détail à Bel-Gazou. Il me semble que cette confiance me hisserait très haut dans son estime. Il me semble qu'elle comprendrait, enfin, que nous sommes parentes, que nous sommes pareilles.⁴⁶⁷

Comme ce sera encore le cas dans *La Maison de Claudine*, Colette donne à lire une chronique mettant en scène Bel-Gazou livrée à sa rêverie. A la différence de « La couseuse », dans laquelle le monde de l'enfant restait irrémédiablement fermé à l'adulte, « Fantômes » fait état d'un état de conscience altéré atteint par la fillette dans le jeu, qui ne songe plus à exclure sa mère de ses pensées les plus secrètes, mais les partage avec elle, créant chez cette dernière la tentation d'établir un nouveau lien entre elles en lui confiant l'existence d'une amie imaginaire comparable au frère inventé par Bel-Gazou. L'accès à l'intimité du jeu enfantin est perçu à la fois comme une intrusion et comme une possibilité offerte de faire de la fille le double littéraire de la mère. Par son jeu, la fillette lui donne en effet l'accès à des souvenirs d'enfance qu'elle pensait oubliés, ou du moins profondément refoulés, et cette réactivation est à l'origine de l'acte créateur. Il ne s'agirait donc pas de raconter l'enfance de Bel-Gazou pour faire œuvre autobiographique, mais bien de l'inscrire dans un espace fictionnel qui dit, au-delà des faits, les fantasmagories qui font le mythe de l'enfance. Ce ne serait plus, dans cette mesure, la fiction qui se conformerait à la réalité, mais la réalité qui se conformerait à la fiction. Si Colette a souvent reproché aux lecteurs peu avertis de tenter de retrouver dans leur

467 *Ch.E.*, Pl.II, p.889-890

entourage les personnages de ses romans, il semblerait qu'elle effectue le chemin inverse, en tentant de percevoir, dans les êtres qu'elle décrit, la dimension littéraire qu'elle tente d'expurger de tout ce qui ne peut entrer dans le mythe qu'elle bâtit au fil des textes. Les écrits présentés comme autobiographiques sont alors surtout narrés sous la forme brève de nouvelles, ce qui s'explique par l'absence de stabilité de la réalité qui s'oppose à la permanence de la figure créée dans les textes. Là encore Colette, bien après la fin des *Claudine*, tire parti de ses apprentissages originels, puisqu'elle semble avoir acté la nécessité d'épouser les mutations du monde et de la société pour perdurer. Claudine, vue simplement comme double littéraire de Colette, la fige dans un type dont il lui a été difficile de s'extraire. L'utilisation de la forme courte lui permet alors de faire plus à loisir évoluer ses personnages, ou au contraire de les faire disparaître. De fait, l'aventure littéraire de Bel-Gazou s'interrompt dès que, grandissant, elle adopte une posture divergente par rapport aux attentes maternelles. Alors qu'elle est apparue à de nombreuses reprises et de manière éparse dans les *Contes des mille et un matins*, il est remarquable que c'est lors de la mise en forme la plus aboutie des nouvelles qui lui sont consacrées, dans *La Maison de Claudine*, que la fille de la romancière apparaît comme vouée à disparaître définitivement des écrits littéraires de sa mère. Si Colette utilise la réalité au service de la fiction, il est néanmoins remarquable que ses inspirations cessent d'en être dès que leur évolution ne leur permet plus d'entrer dans le cadre de la poétique voulue par l'écrivain. Celle-ci, si elle déforme les faits pour les mettre au service de son œuvre, se garde donc bien de donner des êtres une image mensongère en ce qu'elle entre en discordance totale avec la réalité. L'auteur semble, alors qu'elle est au sommet de sa carrière, tirer les leçons de l'écriture des *Claudine* : s'il est possible, sans scrupule particulier, de faire entrer une personne existante dans l'espace fictif en choisissant d'extraire ce qui, dans son être au monde, est le plus à même d'illustrer l'esthétique colettienne, un écart trop grand entre la réalité de celui qui est décrit et sa représentation dans le récit disqualifient son emploi, car l'enfermant dans un type, et condamnant l'écrivain à la caricature.

C'est cette subtilité dans l'approche qui offre à l'écrivain une grande liberté : en ramenant, de manière totalement assumée, toute inspiration à l'idée de fiction littéraire, et en faisant de manière délibérée d'hommes, de femmes et d'enfants ayant une existence empirique des êtres de fiction, elle manifeste l'idée selon laquelle l'écriture permet d'offrir une vision magnifiée de soi, et de se présenter non comme on est, mais comme on souhaiterait être. Dans le même temps, la nécessité d'une conformité minimale entre ce qui est écrit et ce qui est observable autorise l'auteur à explorer les failles de ceux qu'elle raconte, expliquant parfois les raisons de leur disparition ou de leur peu de présence dans l'œuvre :

Ma mystérieuse demi-sœur venait de se marier, à sa guise, si mal et si tristement qu'elle n'espérait plus que la mort : elle avala je ne sais quels cachets et le voisin vint prévenir ma mère. Mon père et ma sœur ne s'étaient guère liés en quelque vingt années. Mais mon père, qui regardait souffrir « Sido », dit sans élever le ton, et d'un accent enchanteur :

« Allez dire au mari de *ma* fille, au docteur R***, que, s'il ne sauve pas cette enfant, ce soir il aura cessé de vivre. »

Quelle suavité ! Je fus saisie d'enthousiasme. Le beau son, plein, musical, comme le chant de la mer en courroux !⁴⁶⁸

Lorsqu'elle évoque la tentative de suicide de sa sœur, la narratrice accorde plus d'importance à la réaction du Capitaine qu'à la volonté de Juliette de mourir, reléguée au rang d'information subalterne (« elle avala je ne sais quels cachets »). Ayant à plusieurs reprises signalé le mystère auréolant sa demi-sœur, et la qualifiant d'« étrangère »⁴⁶⁹, Colette ne développe pas les raisons qui ont poussé celle-ci à tenter de mettre fin à ses jours, et n'invente pas non plus des circonstances qu'elle ignore. En revanche, ayant assisté au discours tenu par son père, elle le retranscrit car elle lui confère une portée musicale et poétique en accord total avec ce qu'elle connaît de la personnalité de celui-ci. C'est donc par la connaissance des membres de sa famille que Colette leur laisse une place dans son œuvre. Ils y sont alors présents dans la mesure où ils contribuent à la construction de l'image que l'écrivain veut donner d'elle-même, et disparaissent s'ils ne servent pas cette mise en perspective. C'est alors la mort de Sido qui lui permet, précisément, une permanence dans l'œuvre, et qui lui vaut aussi d'être la seule proche à qui Colette consacre une, voire deux œuvres entières, *Sido* et *La Naissance du jour*. Appartenant désormais entièrement au souvenir et à la parole de sa fille, la figure maternelle tutélaire ne peut plus être sujette à des évolutions qui creuseraient l'écart entre l'existence réelle et l'existence littéraire. Ce n'est pas pour autant que la morale distillée par Sido se fige, d'une manière qui serait quelque peu mortifère, dans un idéal qui ne serait plus appelé à évoluer. Si Colette, extrayant de sa mère les caractéristiques qui en font une figure littéraire, conserve les grandes lignes du personnage dans tous les récits qui la mettent en scène, il est remarquable que la posture narrative qu'elle lui attribue évolue au fil des textes, de manière à mettre en scène un véritable dialogue, donnant l'impression au lecteur que l'écrivain construit la mythologie d'un être encore vivant. Lorsqu'elle évoque Sido dans *La Maison de Claudine*, Colette trace les grandes lignes de ce qui deviendra la figure centrale de son œuvre. Pourtant, si les traits essentiels de la mère tels qu'ils seront développés dans les

468 S., Pl.III, p.518

469 *Ibid.*, p.547

écrits ultérieurs sont déjà présents, les aspérités et la fêlure familiale originelles sont également mises en relief, notamment à travers les nouvelles « Le Sauvage », mais aussi « La fille de mon père », qui expliquent en partie la femme que Sido est devenue aux yeux du capitaine Colette, mais aussi de ses enfants :

La fille de mon père vint quand j'avais huit ans. Le Gorille me dit : « Elevez-la. C'est votre sœur. » Il nous disait *vous*. A huit ans, je ne me trouvais pas embarrassée, car je ne connaissais rien aux enfants. Une nourrice heureusement accompagnait la fille de mon père. Mais j'eus le temps, comme je la tenais sur mes bras, de constater que ses doigts ne semblaient pas assez fuselés. Mon père aimait tant les belles mains. Et je modelai séance tenante, avec la cruauté des enfants, ces petits doigts mous qui fondaient entre les miens... La fille de mon père débuta dans la vie par dix petits abcès en boule, cinq à chaque main, au bord de ses jolis ongles bien ciselés. Oui... tu vois comme ta mère est méchante... [...] Mais je n'ai rien avoué. Le mensonge est tellement fort chez les enfants... Cela passe généralement, plus tard... Deviens-tu un peu moins menteuse, toi qui grandis, Minet-Chéri ? »

[...]

« Je l'ai bien soignée après, tu sais, la fille de mon père... J'ai appris. Elle est devenue jolie, grande, plus blonde que toi, et tu lui ressembles, tu lui ressembles... [...] »⁴⁷⁰

Affrontant sa première expérience éducative alors qu'elle n'a que huit ans, Sido semble présenter à Minet-Chéri « la fille de [son] père » comme s'il s'agissait d'un essai la préparant à ses maternités à venir. En ne la qualifiant pas de « sœur », elle renonce à la considérer en égale, étant toutes deux enfants, mais pose déjà sur elle un regard qui est celui de l'adulte sur un enfant abandonné dont on lui aurait confié la garde. Pour autant, la dimension imparfaite et défaillante de la maternité incarnée de façon si précoce surgit en ce que la jeune Sidonie, dans le souci de plaire au père, façonne à sa convenance les doigts du nouveau-né, provoquant chez lui une inflammation visible. Le décalage entre la vision enfantine et celle de l'adulte est ici mise en exergue, puisque si la fillette de huit ans pensait agir dans le but de faire plaisir, considérant que la conformité au supposé idéal paternel constituait un atout par lequel le nourrisson acquerrait la reconnaissance de celui-ci, la femme y voit un signe de méchanceté. Peut-être faut-il trouver dans ce constat la faille originelle de Sido qui, abandonnant son rôle d'enfant pour celui de mère, doit renoncer à la concurrence naturelle existant entre deux filles d'un même père, et biaise pour exprimer sa réticence envers le nouveau-né. Ce qui aurait pu

470 MC., Pl.II, p.1007

constituer un motif romanesque est dévié par le statut intermédiaire occupé par la jeune Sidonie, qui n'est ni la sœur exemplaire qui élève l'enfant perdu, ni la demi-sœur mauvaise qui se livre à la torture d'une nouvelle arrivée qu'elle envierait. En soulignant la ressemblance de sa propre fille avec « la fille de [son] père », elle place l'éducation qu'elle donne à sa fille dans la lignée de celle qu'elle a tenté de donner au premier enfant dont elle a dû s'occuper, tentant de corriger les erreurs commises, mais creusant, paradoxalement, par le seul fait d'en faire le récit, les fêlures provoquées par la première tentative. En effet, si l'idée de la torture physique, qui paraît assez naturelle chez l'enfant tel qu'il est généralement décrit chez Colette, s'efface, la nécessité impérieuse d'être modelé de manière à plaire au parent dominant reste, tout en devenant plus ténue. En rapprochant le mensonge qui fut le sien à l'époque de l'attitude de Minet-Chéri, Sido interroge en creux cette dernière, comme pour l'inciter à suivre son exemple et à trouver une voie qui lui permettront de s'extirper de la tendance, perçue comme adolescente, à la dissimulation. Dans les écrits suivants mettant en scène Sido, ces épisodes fondateurs sont moins présents, voire complètement absents, puisqu'il s'agit désormais de glorifier exclusivement le lien au monde créé par un personnage devenu mythe, dont il convient d'atténuer les faiblesses pour en faire véritablement le centre de gravité de l'oeuvre. L'évolution dans la façon de raconter la mère se décide dès *La Naissance du jour*, puisqu'en alternant la retranscription des lettres de cette dernière avec un récit de fiction dont elle est elle-même l'objet, Colette crée une porosité entre les genres épistolaires et romanesques, mais aussi entre une correspondance privée, qui n'est pas destinée à la publication, et des écrits dont la fonction est de faire oeuvre littéraire. En démontrant que les lettres de Sido ont leur place dans un récit autofictionnel, la romancière donne à celle-ci un double statut, puisqu'elle en fait à la fois un écrivain et un personnage romanesque. En effet, les écrits, placés en alternance avec la trame narrative, occupent une place centrale et donnent l'illusion d'un véritable dialogue entre la mère et la fille, dont l'enjeu serait l'intrigue amoureuse qui lie cette dernière à Vial :

Quand Vial était ici, pendant deux étés consécutifs, sa présence...

Non, je parlerais mal de lui. Je te remets le soin, ma compagne subtile, de louer un Vial que tu n'as pas connu.

[...]

Je vais donc jouer très souvent chez mon petit marchand de laine. Il m'attend fidèlement. Il me demande chaque fois si je veux une tasse de thé, parce que je suis « une dame » et que le thé est une boisson distinguée. Nous jouons, et je pense à ce qui est emprisonné dans ce petit gros homme. Qui le saura jamais ? Cela me rend curieuse. Mais je dois

me résigner à ne jamais le savoir, encore bien contente d'être certaine qu'il y a quelque chose, et d'être la seule à le savoir.

[...]

Ce n'est pas elle qui eût brutalement questionné : « Vial, tu t'es donc attaché à moi ? » De pareils mots flétrissent tout... Eh quoi, des regrets ? Ce garçon ordinaire ?... Il n'y a point de castes en amour. Demande-t-on à un héros : « Petit marchand de laine, m'aimez-vous ? » Pousse-t-on, avec cette hâte, toutes choses vers leur fin ?⁴⁷¹

La romancière établit ici un lien explicite entre ce qui se joue entre elle et Vial, et ce qui s'est passé entre Sido et un petit marchand de laine, probablement amoureux d'elle. En affirmant qu'à travers la lettre qu'elle s'apprête à retranscrire, sa mère loue « un Vial [qu'elle n'a] pas connu », l'auteur suggère que le petit marchand de laine et Vial sont deux figures superposables, malgré toutes leurs différences, qu'elles soient physiques, sociales, mais encore statutaires, puisque l'un est personnage de fiction, alors que l'autre a visiblement existé. Elle établit ainsi que la conduite de la figure maternelle face à son admirateur, transcendant toutes les considérations d'âge, de classe et de place dans la société (Colette affirme qu'« il n'y a point de castes en amour »), doit servir d'exemple à toutes les conduites amoureuses. Le respect du secret devient alors fondamental, et le non-dit devient l'essentiel de la relation. Cela semble s'opposer en tout point à l'attitude de Colette, qui non seulement met en mots, face à Vial, le lien qui les unit, mais n'a de cesse de transcrire des intrigues amoureuses réelles ou fictives, à l'inverse des préceptes de Sido, et se désole de son incapacité à respecter ses dires. La capacité du petit marchand de laine à devenir un « héros » romanesque réside justement dans le mystère qui l'auréole, entretenu par la femme aimée qui refuse de demander confirmation de ce qu'elle pressent. C'est justement le non-dit qui provoque la force du lien, comme si les mots devaient l'entacher et le détruire. Par le questionnement qu'elle établit à la fin de l'extrait précédemment cité, Colette semble disqualifier sa propre attitude, mais aussi remettre en question toute écriture de l'amour puisque, paradoxalement, c'est le fait de taire l'attachement amoureux qui rend celui-ci romanesque et digne d'être raconté. En remplaçant une description de Vial par cette lettre de Sido, l'écrivain tente d'appliquer la loi maternelle édictée dans cet écrit, en laissant le lecteur mettre en relation le petit marchand de laine et le personnage masculin central de *La Naissance du jour*. C'est à travers ce texte que la romancière inclut pour la première fois la mère dans la fiction, à la fois puisqu'il s'agit de donner à ce qu'elle a pu vivre une épaisseur

471 NJ., Pl.III, p.363

romanesque, mais aussi parce qu'elle utilise sa correspondance pour valider ou non l'attitude qu'elle-même a pu avoir dans le cadre d'un récit inventé.

Cette utilisation des textes de la mère dans *La Naissance du jour* ouvre la voie à l'écriture de *Sido*, qui apparaît comme une série de portraits en actes de la mère, dont chaque séquence contient en germe un roman potentiel. L'organisation en triptyque du texte (« Sido », « Le Capitaine », puis « Les Sauvages ») donne tout d'abord à voir un certain équilibre, et l'auteur semble vouloir donner une harmonie et une cohérence au récit familial, jusqu'ici décrit de manière fragmentée, par les nouvelles de *La Maison de Claudine*, ou les lettres commentées de *La Naissance du jour*. En consacrant à chaque entité familiale (la mère, le père, les frères) un chapitre dédié, Colette donne l'impression de vouloir expliquer, mais aussi idéaliser le mythe familial, peut-être de manière quelque peu artificielle. Maurice Delcroix rappelle ainsi que « rien ne dit que le plan d'ensemble, qui frappe pourtant par son systématisme [...], ait été envisagé dès le départ. [...] La décision de réunir la famille dispersée et de la proposer à l'avidité de Ferenczi, à supposer qu'elle ait été prise suffisamment tôt, n'a pas entraîné la continuité de l'écriture, ni d'ailleurs son unité »⁴⁷². Cela signifierait que l'apparente quête d'unité incarnée par *Sido*, qui rassemble pour la première fois en un livre unique les bribes de la mémoire familiale, pourrait être due en partie au hasard et à l'insistance de l'éditeur. En ce sens, on peut rapprocher cette œuvre des écrits de jeunesse de Colette, et y percevoir une certaine constance dans le fait de puiser dans le souvenir pour satisfaire les demandes éditoriales. On peut alors considérer que la romancière, comme elle a appris à le faire avec Willy pour les *Claudine*, utilise un certain nombre de stratégies d'écriture qui lui permettent de faire de *Sido* un type romanesque, qui viendrait conjurer le premier du genre qu'elle a créé avec le personnage de Claudine. En effet, il est tout d'abord remarquable que l'auteur reprenne des situations déjà présentes dans les précédents livres consacrés à *Sido*, pour les magnifier, les développer, et les filer tout au long du texte. Ainsi, le rapport de *Sido* à Paris, et la mise en avant de la Province, constituent l'un des fils conducteur du récit, déjà présent en germe dans *La Maison de Claudine* :

Ce fut le moment que choisit le châtelain, absent depuis une quinzaine, pour revenir de Paris et quérir les bons avis du notaire de X... Il trouva la notairesse qui servait le thé. Près d'elle, le premier clerc de l'étude, un géant osseux et ambitieux, comptait ses points sur l'étamine bien tendue d'un tambour. [...] Debout, M. d'Avricourt récitait des vers, encensé par les soupirs des femmes oisives, et son regard oriental ne s'abaissait point sur elles.

472 Maurice Delcroix, Notice de *Sido*, in *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », vol.III, p.1459

Je n'ai jamais su au juste par quelles brèves paroles, ou par quel silence plus sévère, le châtelain flétrit la « dernière mode de Paris » et éclaira l'aveuglement étrange de ces braves gens qui le regardaient, l'aiguille en l'air. Mais j'entendis maintes fois raconter que le lendemain matin la troupe levait le camp, et qu'à l'hôtel de la Poste il ne restait rien de Lagardère, d'Hernani, du gendre impertinent de M.Poirier – rien qu'un écheveau de soie et un dé oubliés. (MC., Pl.II, p.1023-1024)

Ne l'eussé-je pas tenu d'elle, qu'elle m'eût donné, je crois, l'amour de la province, si par province on n'entend pas seulement un lieu, une région éloignés de la capitale, mais un esprit de caste, une pureté obligatoire des mœurs, l'orgueil d'habiter une demeure ancienne, honorée, close de partout, mais que l'on peut ouvrir à tout moment sur des greniers aérés, son fenil empli, ses maîtres façonnés à l'usage et à la dignité de leur maison.⁴⁷³

Dans la nouvelle « Mode de Paris », l'écrivain narre l'émoi avec lequel le village de X... reçoit la troupe du comédien d'Avricourt, et fait le portrait comique des hommes qui se mettent à broder pour suivre la « mode de Paris ». Le châtelain, qui est le seul à fréquenter Paris, condamne de manière ferme, rapide et définitive la caricature de l'univers parisien qu'offre le salon de la notairesse. Ici déjà Colette donne à sa nouvelle la couleur d'une fiction, puisqu'elle imagine un salon dans lequel, enfant, elle n'a pu se rendre, et décrit un groupe de provinciaux attirés par la capitale qui peuvent faire écho à certains personnages du théâtre de boulevard, tels ceux que met en scène Labiche dans *La Cagnotte*. L'élitisme, manifesté par le fait que c'est précisément celui qui fréquente Paris qui est le plus apte à le remettre en cause et à affirmer la supériorité de la simplicité provinciale, annonce la manière dont le thème sera traité dans *Sido*. Tout comme le châtelain est auréolé d'un sentiment de supériorité du fait de sa demeure et de la possibilité qu'il a, contrairement aux autres habitants du village, de se rendre à Paris, Sido manifeste sa différence par l'« orgueil d'habiter une demeure ancienne » et « honorée », ce qui rend confère une valeur indubitable à son jugement sur Paris, qui s'oppose à l'idéal que représenterait la province. La « pureté obligatoire des mœurs », qui détermine en partie la perception de la province que l'auteur aurait héritée de sa mère, s'oppose à la représentation qui en était faite dans le cycle des *Claudine*, où le village de Montigny était le lieu de toutes les perversions. Par là, l'écrivain montre qu'il ne s'agit pas de livrer au lecteur des faits authentiques, mais bien de construire un contre-modèle à ce qui avait été esquissé dans les écrits de jeunesse, et donc d'assumer la fictionnalisation du

473 S., Pl.III, p.496

souvenir. En reprenant, dans *Sido*, les considérations sur Paris déjà présentes dans *La Maison de Claudine*, sans que celles-ci soient pourtant reliées explicitement à la mère, Colette construit, au fil des textes dont elle est le centre, le personnage de Sido comme le lieu de convergence de souvenirs dont les origines sont les plus diverses. La dimension biographique, et le dessein de faire le portrait d'une femme ayant réellement existé devient alors secondaire, puisqu'il s'agit simplement de faire de ce personnage exemplaire le lieu où convergent les souvenirs, dont la répétition conditionne l'importance. La romancière prend pour point de départ les caractéristiques maternelles qui frappent par leur permanence et y greffe, de façon de plus en plus complexe au fil des textes, des faits marquants, dont rien ne dit qu'ils aient été perçus par Sido de la manière dont Colette les décrit, mais auxquels la figure tutélaire donne une résonance nouvelle. Le livre éponyme qui donne la place centrale à Sido explique donc à rebours sa présence dans *La Maison de Claudine* et *La Naissance du jour*, puisqu'il s'agit, au-delà de toute tentative autobiographique, d'imaginer, dans un mouvement commémoratif, ce qu'aurait pu être un monde compris, dès l'origine, selon la morale distillée par elle. L'écrivain ne fait pas évoluer, au fil des textes, le personnage, mais la manière dont elle le raconte pour en faire le porte-parole de ses propres interrogations sur le rapport entretenu au souvenir et au lien familial, et mettre en scène, dans un dialogue purement imaginaire, son impossible quête de vérité.

III- Une écriture de la totalité, vers un impossible achèvement

III-1. La recréation du lien au monde : Colette poète ?

a- Un rapport ambigu à la poésie

C'est en ce sens que, reléguant définitivement au second plan toute ambition autobiographique, Colette met au centre de son écriture une vision du monde qui s'affranchit totalement de la volonté d'être conforme à la réalité, tout en refusant en apparence d'idéaliser les souvenirs évoqués. En effet, elle semble, comme nous l'avons déjà démontré, vouloir se mettre en scène comme un être faillible, qui peine à se faire comprendre par le monde environnant. Tout commence par le rapport à la cellule familiale qu'elle décrit, avec laquelle la distance est d'abord générée par le traitement qu'elle a fait de sa mémoire dans les écrits de jeunesse, qu'elle n'évoque pas directement mais dont on peut sentir tout le poids :

Levée au jour, devançant parfois le jour, ma mère accordait aux points cardinaux, à leurs dons comme à leurs méfaits, une importance singulière. C'est à cause d'elle, par tendresse invétérée, que dès le matin, et du fond du lit je demande : « D'où vient le vent ? » A quoi l'on me répond : « Il fait bien joli... [...] il fait vilain... Un temps de saison. » Il me faut maintenant chercher la réponse en moi-même [...].

[...]

Des présages, décolorés par sa mort, errent encore autour de moi. L'un tient au zodiaque, l'autre est purement botanique : quelques signes jouent avec les vents, les lunaisons, les eaux souterraines. C'est à cause d'eux que ma mère trouvait Paris fastidieux, car ils n'étaient libres, efficaces, péremptoires, que dans notre province.

[...]

Je me gourmande d'avoir égaré, jusqu'au dernier, ces baromètres rustiques, grains d'avoine dont les deux barbes, aussi longues que celles des crevettes-bouquet, viraient, crucifiées sur un carton, à gauche, à droite, prédisant le sec et le mouillé.⁴⁷⁴

Dans un premier temps, l'écrivain évoque l'incompréhension existant entre une lecture du monde héritée de Sido, qui laisse parler les éléments, et voit dans chaque manifestation de la nature une signification, et l'interprétation des événements qui est faite par les membres d'un entourage parisien dans lequel Colette s'est, d'elle-même, intégrée dès son premier mariage.

474 S., Pl.III, p.504-505

L'auteur oppose la superficialité des réponses qui lui sont apportées, qui ne concernent que l'appréhension immédiate des conditions climatiques, et la perception de l'univers portée par la figure maternelle, qui transcende ce qui est le plus évidemment tangible, pour déceler dans tout phénomène un présage ou une vérité sous-jacente. Colette, en affirmant avoir égaré les « baromètres rustiques », ou les « grains d'avoine » qui permettaient à Sido d'interpréter le monde, souligne la perte de repères qu'implique pour elle la vie parisienne et l'appartenance à un monde lettré qui a oublié le sens profond des mouvements de l'univers. On peut alors considérer que son travail d'écrivain vise à recréer le lien entre elle et le monde, en substituant aux objets employés par la mère la parole, dont la puissance évocatrice fait revivre les convictions maternelles. C'est en ce sens que les textes colettiens paraissent éminemment poétiques, si l'on estime que la poésie consiste en la recréation d'un lien sacré au monde, par lequel le poète perçoit la signification profonde et souvent dissimulée de toutes les manifestations de la nature. En mettant en scène l'échec de la quête de sens, et en déplorant son incapacité à être à la hauteur de Sido et d'hériter de manière effective de sa capacité à lire le monde, l'écrivain met en écrit une poésie commémorative, qui tire paradoxalement sa puissance poétique du regret face à l'incapacité à retrouver le lien poétique à l'univers. La faille et les défauts qui sont soulignés par Colette seraient donc précisément ce qui autoriserait à retrouver le lien au monde. En effet, c'est consciente des erreurs du passé et des failles qui la constituent que Sido construit son propre personnage, prenant face aux événements une hauteur qui lui permet d'appréhender son environnement en toute lucidité, et d'en percevoir la dimension à la fois unique et universelle, ce qui lui donne accès à une forme de poésie qui se traduit davantage par les gestes que par les mots :

Une jeune fille blonde, pas très jolie et charmante, à grande bouche et à menton fin, les yeux gris et gais, portant sur la nuque un chignon bas de cheveux glissants, qui coulaient entre les épingles, une jeune fille libre, habituée à vivre honnêtement avec des garçons, frères et camarades. Une jeune fille sans dot, trousseau ni bijoux, dont le buste mince, au-dessus de la jupe épanouie, pliait gracieusement : une jeune fille à taille plate et épaules rondes, petite et robuste.⁴⁷⁵

Dans la nouvelle « Le Sauvage », Colette présente une Sido jeune, dont elle n'hésite pas à signaler les défauts physiques, qui deviennent, au fil du texte, les signes premiers d'une harmonie intérieure et d'une capacité inégalée à saisir le monde. Comme c'est également le cas dans *Sido*, l'auteur met en exergue le décalage existant entre la figure maternelle, jeune fille « habituée à vivre honnêtement avec des garçons », « sans dot, ni trousseau ni bijoux », et

475 MC., Pl.II, p.971

la norme sociale, qu'elle transcende pourtant pour devenir exemplaire. C'est en effet par sa capacité à transformer en qualités des défauts physiques et moraux normalement présentés comme rédhibitoires que la mère parvient à s'ériger en figure de référence. C'est ce qui explique la volonté manifestée par le Sauvage de l'épouser, mais aussi la possibilité pour ses enfants de grandir hors des normes. A la nouvelle « le Sauvage », présente dans *La Maison de Claudine*, répond en effet le dernier chapitre de Sido, consacré aux frères, intitulé « Les Sauvages », dans lequel la narratrice montre comment le goût de l'isolement, découvert avec beaucoup d'amertume lors de son premier mariage, a été magnifié pour devenir un réel art de vivre :

Ils étaient si doux que nul ne pouvait les atteindre ni les diviser.

L'aîné commandait, le second mêlait, à son zèle, une fantaisie qui l'isolait du monde. Mais l'aîné savait qu'il allait commencer ses études de médecine, tandis que le second espérait sourdement que rien ne commencerait jamais pour lui, sauf le jour suivant, sauf l'heure d'échapper à une contrainte civilisée, sauf la liberté totale de rêver et de se taire... Il l'espère encore.⁴⁷⁶

L'isolement et le repli sur soi des deux frères fait écho à celui du premier époux de Sido, qui « chevauch[ait] seul, [...] chass[ait] sans chien ni compagnon », puis « retournait à ses vignes, à ses bois spongieux, s'attardait aux auberges des carrefours où tout est noir autour d'une longue chandelle »⁴⁷⁷. Pourtant, là où le premier mari donne à voir le versant négatif de la solitude, les frères de Colette la représentent en ce qu'elle a de plus admirable, et révélatrice de personnalité hors du commun. Si Sido feint de s'inquiéter pour eux en les appelant « sauvages » et en s'interrogeant sur leur avenir, elle se satisfait en réalité de la proximité avec la nature que confère à ses deux fils leur retrait par rapport au monde civilisé. Achille et Léo seraient donc la sublimation de l'enfermement connu par leur mère dans le passé, mère qui, par l'éducation qu'elle leur donne, pense leur permettre, par la conscience supérieure qu'elle a de leur nature profonde, de vivre selon leurs goûts et leurs aptitude :

Quand des parents ordinaires font souche d'enfants exceptionnels, il y a de grandes chances que les parents éblouis les poussent, fût-ce à grands coups de pied dans le derrière, vers des destinées qu'ils nomment meilleures. Ma mère, qui tenait pour naturel, voire obligatoire, d'enfanter des miracles, professait ainsi que « l'on tombe toujours du côté où l'on penche » [...].⁴⁷⁸

476 S., Pl.III, p.532

477 MC., Pl.II, p.972-973

478 S. Pl.III, p.537

La romancière donne ici une vision ambiguë de la figure maternelle, puisqu'elle est à la fois assimilée aux « parents ordinaires » qui poussent leurs enfants à accomplir des « destinées qu'ils nomment meilleures », tout en étant présentée comme dotée d'une capacité étonnante à « enfanter des miracles », et croyant en l'existence d'un don d'exception en chacun de ses enfants. Sido, par la manière dont elle parvient à découvrir un potentiel particulier chez chacun d'eux, et à le sublimer, pourrait donc être perçue comme une figure du poète, puisque, en apparence, elle transcende et enchante le réel. Cependant, son prosaïsme, incarné par le recours au dicton populaire « l'on tombe toujours du côté où l'on penche », et son inquiétude typiquement maternelle face au devenir de ses enfants, la poussent à considérer le don artistique comme un métier et non comme une vocation détachée de toute considération matérielle. C'est en ce sens que, non sans humour, Colette souligne l'insistance de Sido, qui lui demande au sujet d'un fils désormais « âgé de quarante-quatre ans » s'il « a un peu de temps pour travailler son piano »⁴⁷⁹. Ce n'est donc pas la mère qui incarne le poète, puisque, comme Léo l'a bien senti, c'est précisément elle qui entrave la sensibilité artistique en la contraignant dans un cadre précis, celui du travail. Refuser de travailler le piano a été pour le fils une manière d'échapper à la mère et de préserver intact son univers intérieur. L'écrivain affirme ainsi que Sido « n'accepta jamais que son fils lui échappât », et que celui-ci a « échappé [...] successivement à tout », pour devenir « un sylphe de soixante-trois ans », vivant « de peu » et « méprisant les grossiers vêtements des hommes »⁴⁸⁰. La poésie émanant du personnage de Léo est donc intrinsèque à son refus de grandir, paradoxalement manifesté par la manière dont il échappe à l'influence d'une mère qui fait office de passeur entre un monde naturel dépourvu de lois et en même temps remarquable par sa pureté et la société civilisée des hommes.

C'est pour cela que Colette, bien que mettant en valeur le statut de poète de son père ou de son frère Léo, les présente avant tout comme des figures d'artistes ratés. Le Capitaine est en effet décrit comme un homme désespéré par l'empêchement d'écrire qui le frappe, la transmission de sa poésie se limitant à un chant mal compris par son entourage :

Mal connu, méconnu... « Ton incorrigible gaieté ! » s'écriait ma mère. Ce n'était pas reproche, mais étonnement. Elle le croyait gai, parce qu'il chantait. Mais, moi qui siffle dès que je suis triste, moi qui scande les pulsations de la fièvre ou les syllabes d'un nom dévastateur sur les

479 *Ibid.*

480 *Ibid.*

variations sans fin d'un thème, je voudrais qu'elle eût compris que la suprême offense, c'est la pitié. Notre carrure la refuse.⁴⁸¹

La réaction de Sido ressemble à certains égards à celle de l'entourage parisien de la romancière, puisqu'en soulignant à tort la gaieté du Capitaine, elle ne parvient pas à saisir le sens caché de son chant, qui révèle en réalité une profonde mélancolie. La fille souligne sa proximité sur ce point avec un père qu'elle affirme pourtant avoir « mal connu », puisqu'elle associe spontanément le chant à la tristesse. Le chapitre consacré au père permet donc d'affiner et de complexifier la représentation que donne l'auteur de l'héritage familial, puisque, si la source d'inspiration fondamentale semble être la mère, il apparaît désormais que la capacité d'exprimer dans sa dimension la plus intime le souvenir d'enfance soit issue du père :

C'est lui, à n'en pas douter, c'est lui qui me domine quand la musique, un spectacle de danse – et non les mots, jamais les mots ! - mouillent mes yeux. C'est lui qui voulait se faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément, d'écrire, et qui me valut le plus acide éloge conjugal – le plus utile à coup sûr :

« Aurais-je épousé la dernière des lyriques ? »⁴⁸²

Il est remarquable que Colette, si elle considère le lyrisme paternel comme la clé lui permettant de ressentir une émotion profonde face à une œuvre d'art, ne considère pas la littérature, les « mots » comme un vecteur susceptible de lui procurer cette sensation primitive, alors que c'est, paradoxalement, l'art qu'elle pratique et qui l'a fait connaître. Par là, elle reproduit le vertige paternel de la page blanche et exprime une angoisse qui, alors même qu'elle a accompli l'œuvre rêvée par son père, ne la quitte pas. C'est en ce sens que Julia Kristeva affirme que « Ce sera un accomplissement génial, mais non sans que la fille conserve, au fond d'elle-même, l'angoisse de l'amputé et la crainte de ne jamais y arriver. Jusqu'à sa fin, Colette sera hantée par le spectre du Capitaine, qui lui impose d'une part le besoin « membru » d'écrire [...] et, de l'autre, la crainte de lui ressembler, la menace d'impuissance »⁴⁸³. Cela signifierait donc que, pour pouvoir écrire, il faut être capable de sortir de soi-même et de dissocier ses propres sentiments de la projection qui en est faite dans l'espace textuel. En faisant référence au commentaire de Willy lui reprochant ses accès de lyrisme, la romancière souligne la nécessité, pour faire œuvre, de savoir dissimuler l'intime de concevoir l'écrit comme une manière de se protéger plus que de se livrer. L'échec de la

481 *Ibid.*, p.519

482 *Ibid.*, p.517

483 Julia Kristeva, « Ni dépression, ni perversion : éclosion (ou le « roman familial » de Colette *tout contre* celui de Freud) », *La révolte intime : Colette*, Séminaire doctoral, www.kristeva.fr/seminaire2012.html

carrière d'auteur du Capitaine s'expliquerait en partie par son incapacité à prendre de la distance vis-à-vis de l'émotion première, pour la retravailler et la transformer en récit qui, s'il transmet l'essence d'une pensée, parvient à préserver son auteur. De manière apparemment contradictoire, c'est lorsque le sentiment est travesti qu'il devient, aux yeux du lecteur, plus lisible. Par conséquent, si la pulsion poétique est bien présente chez Colette par le biais d'accès de lyrisme, c'est bien sa capacité à contenir ceux-ci qui lui permettent de réaliser son œuvre. En affirmant que « lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels » sont en elle « mêlés, superposés », et qu'elle est « assez sage à présent, assez fière pour les départager en [elle] »⁴⁸⁴, la narratrice explique que c'est la cohabitation en elle des influences de Sido et du Capitaine qui seule lui permet d'écrire, la clé de l'inspiration résidant uniquement dans l'équilibre de ces deux pulsions. La puissance invocatoire de la mère, si elle peut apparaître dans un premier temps comme le signe de la parole poétique, serait en réalité ce qui viendrait tempérer, par son caractère extrêmement prosaïque et lié au monde tel qu'il est, des accès de lyrisme qui, s'ils donnent une véritable dimension poétique à l'écrivain, l'isolent du monde et l'empêchent de fait d'écrire.

b- La mise en échec de la parole poétique

Colette, si elle connaît des élans lyriques qui la poussent vers la poésie, ne peut être pleinement perçue comme poète, dans la mesure où la poésie est perçue comme le risque d'être coupée d'un environnement que l'écrivain perçoit, à égalité avec sa propre personne, comme l'objet principal de ses récits. La poésie apparaît à l'écrivain comme un risque plus que comme un véritable but, l'enjeu de l'œuvre étant alors de contrebalancer les impulsions lyriques héritées du père par le prosaïsme de la mère. De fait, il est remarquable que Sido, si elle apprend à sa fille à déchiffrer la nature, parle assez peu de ses propres sentiments, ou que l'évocation de ceux-ci soient très souvent présentés comme oubliés en totalité ou partiellement par la fille, qui devient la dépositaire d'une mémoire incomplète, qui reproduit uniquement ce que sa propre sensibilité est capable de saisir et de s'approprier. De nombreux objets ayant pour la mère une valeur affective sont ainsi détruits, car ne trouvant aucun écho dans la psyché de l'auteur, comme c'est le cas pour les souvenirs conservés du Sauvage : « dans le mortier dépoli, ébréché, je pourrais encore piler les amandes, mêlées au sucre et au zeste de citron. Mais je me reproche de découper en coussins et en sacs à main le cachemire à

484 S., Pl.III, p.517

fond cerise. Car ma mère [...] soignait châte et mortier avec amour.»⁴⁸⁵ La destruction méthodique et consciente du châte hérité du premier époux de Sido, et la culpabilité qui y est associée démontre à la fois une volonté d'expurger tout ce qui échappe à sa compréhension et qui obscurcit une figure maternelle solaire, et la nécessité de reprendre cette matière, de la déconstruire et de la reconstruire dans l'espace du texte. Comme elle crée des « coussins » et des « sacs à main » à partir d'une matière dont l'origine est difficilement acceptable pour celle qui fut la fille d'un autre homme que le Sauvage, Colette se réapproprie les souvenirs légués par la mère, et les transforme pour les rendre acceptables aux yeux de sa propre sensibilité, et donc s'octroyer la possibilité de les écrire. Il s'agirait alors, en détruisant les objets réels, de se les approprier en les reconstruisant dans l'espace de la parole. Si l'écrivain hérite de son père l'impulsion par laquelle elle perçoit les fêlures et les subtilités qui la rendent capable de transformer en littérature le quotidien, c'est la capacité léguée par sa mère de se construire un personnage et de faire bonne figure qui lui permettent de réaliser une carrière d'auteur. Il semblerait que la littérature, pour Colette, ne puisse devenir effective qu'en parvenant à dominer la pulsion et à discipliner l'émotion, qui ne peut suffire pour écrire, la mise en ordre des mots nécessitant un agencement et un travail qui entrent en contradiction avec un lyrisme qui, s'il existe seul, est perçu comme nécessairement désordonné et peu compréhensible, donnant accès à une émotion beaucoup plus authentique que la littérature, qui agit comme un filtre. C'est en ce sens que l'artiste se dit touchée par les disciplines impliquant le geste, plus spontané et sur lequel il est impossible de revenir une fois qu'il a été effectué, mais « jamais » par « les mots »⁴⁸⁶, qui laissent supposer un travail qui suggère une prise de distance par rapport à l'émotion première. Il serait ainsi nécessaire de construire une figure maternelle stable, qui échappe aux excès qui caractérisent le Capitaine et expliquent ses échecs, dans ses aspirations artistiques comme politiques, et de garder à l'esprit les premiers conseils distillés par Willy qui mettait en garde son épouse contre l'excès de lyrisme dans les descriptions. Dès le commencement de sa carrière, Colette tente donc de préserver un équilibre entre une pulsion créatrice et une volonté d'embrasser le monde qui la tireraient vers la poésie, et un attachement à l'aspect concret et pratique des choses, qui la pousserait à tenir compte de l'effet produit, de la dimension commerciale des écrits, et de la façon dont ceux-ci peuvent la mettre en valeur. Paradoxalement, c'est l'excès d'inspiration qui provoque l'impossibilité d'écrire. Les récits mettant en exergue le Capitaine le présentent comme empêché dans ses actions par son sentimentalisme exacerbé, et une absence de conscience du prosaïsme de ce

485 MC., Pl.II, p.973

486 S., Pl.III, p.517

qui l'entoure. Lorsqu'il décide, dans *La Maison de Claudine*, de se lancer en politique, l'échec est causé par son incapacité à se mettre à la portée des villageois qu'il rencontre, son seul attachement réel au territoire qu'il prétend représenter étant incarné par sa fille, rapidement écartée de la campagne :

Dès que le mot « politique » obséda son oreille d'un pernicieux cliquetis, il songea : « Je conquerrai le peuple en l'instruisant, j'évangéliserai la jeunesse et l'enfance aux noms sacrés de l'histoire naturelle, de la physique et de la chimie élémentaire, je m'en irai brandissant la lanterne à projections et le microscope [...] ... Je ferai des conférences populaires contre l'alcoolisme d'où le Poyaudin et le Forterrat, à leur habitude buveurs endurcis, sortiront convertis et lavés dans leurs larmes !... »

[...]

Une torpeur consternée, puis des applaudissements timides saluaient la fin de la « causerie instructive ». [...] Mais mon père, magnifique, ne quittait pas ses mornes évangélisés sans offrir à boire, tout au moins, au conseil municipal.

[...]

Ma courtoisie rurale déridait les buveurs, qui entrevoyaient soudain en mon père un homme pareil à eux – sauf la jambe coupée – et « bien causant, peut-être un peu timbré »...⁴⁸⁷

Le père est ici présenté comme un personnage à la fois comique et pathétique, à la dimension presque picaresque. Il apparaît comme mû soudainement par une conscience politique aiguë, le lyrisme qui l'habite étant d'abord perceptible par la musicalité que Colette attribue au nom « politique », qui aurait, en premier lieu, charmé le Capitaine et l'aurait poussé à tenter de faire campagne. La grandiloquence de ses projets, et l'élan avec lequel il exprime sa volonté d'instruire le peuple, évoquent à la fois le guide religieux (« j'évangéliserai »), le chef guerrier (« je conquerrai »), mais aussi la figure romantique héritée de Victor Hugo, poète guide du peuple. Pourtant, le décalage entre l'image qu'il souhaite incarner et le matériel utilisé pour éclairer les « évangélisés » (« la lampe à projections », « le microscope »), condamnent sa tentative à l'échec, en révélant son inadaptation au public visé par les conférences. Sa fille, qui constitue son seul lien avec le monde paysan auquel il s'adresse, permet aux buveurs de formuler une opinion sur le Capitaine qui prend la forme du bon sens populaire, l'expression familière « un peu timbré » résumant l'inadaptation du père au monde, par laquelle ceux qui l'écoutent reconnaissent la qualité de son langage (« bien causant »), sans en percevoir le sens. De la même manière, le plus jeune frère de Colette, Léo, présenté comme une image du

487 MC., Pl.II, p.993-994

poète, est submergé par un univers intérieur qui le coupe de la réalité qui l'entoure et l'empêche de créer un lien avec un public potentiel :

Sa modeste besogne de scribe, il l'a élue entre toutes pour ce qu'elle retient, assise à une table, sa seule et fallacieuse image d'homme. Tout le reste de lui, libre, chante, entend des orchestres, compose, et revole à la rencontre du petit garçon de six ans qui ouvrait toutes les montres, hantait les horloges municipales, collectionnait les épitaphes, foulait sans fatigue les mousses élastiques et jouait du piano, de naissance... Il le retrouve aisément, revêt le petit corps agile et léger qu'il n'a jamais quitté longtemps, et il parcourt un domaine mental où tout est à la guise et à la mesure d'un enfant qui dure victorieusement depuis soixante années.⁴⁸⁸

Habité par la musique qui lui confère un lyrisme aigu, Léo Colette échoue, ou plutôt refuse de communiquer au monde toute l'ampleur de son talent, puisque rechercher une reconnaissance le contraindrait à accepter de se plier aux attentes d'un public constitué d'adultes et de connaisseurs. C'est donc pour conserver une liberté totale de création que le frère de l'écrivain choisit un métier peu rémunéré par lequel il offre « sa seule et fallacieuse image d'homme », concentré et penché sur son travail, qui n'est en réalité qu'une coquille vide. Si le Capitaine ne parvient pas à exprimer le plus profond de son âme, car il n'a qu'une conscience incomplète de l'incompréhension existant entre lui et son environnement, Léo assume cette incompréhension et choisit de vivre en marginal, « enfant qui dure victorieusement depuis soixante années », plutôt que de créer une image de lui-même acceptable aux yeux du monde. La romancière le présente donc comme un éternel enfant, ce qui est confirmé par Claude Pichois et Alain Brunet dans la biographie qu'ils consacrent à l'écrivain :

Le 12 janvier, Willy meurt dans l'appartement qu'il occupait depuis 1924 au 159 de la rue de Suffren. [...] La fin de sa vie avait été triste et impécunieuse. [...] Ce qui ne l'empêchait pas d'accueillir Léo Colette, le frère malheureux : « Il n'a plus rien – disait Willy à P. Varenne-, même pas de vêtement de rechange. Il s'en console et c'est en riant qu'il me dit avec l'accent de la famille : ”Ma sœur trouve que je ne suis pas assez chic quand je vais la voir. Alors je lui répons : *Paye-moi un beau costume et je serai le Brummel [sic] de Levallois.*” / Malheureusement, reprit Willy, je ne peux, moi, que lui offrir des timbres, sa passion. Je lui en achète quand les fonds ne sont pas trop bas. »⁴⁸⁹

Il est frappant de constater que c'est Willy, réduit à l'indigence, qui accueille le frère de Colette et continue à en apprécier le caractère burlesque et décalé, comme si tous deux,

488 S., Pl.III, p.538

489 Claude Pichois, Alain Brunet, *op.cit.*, p.383

appartenant à une époque révolue, se rejoignent dans une forme de figement qui empêche toute évolution, et par là toute insertion dans le monde. La romancière, par les reproches qu'elle fait à Léo sur sa tenue, paraît peu indulgente et peu préoccupée par les soucis d'argent rencontrés par celui-ci. Pourtant, si elle ne semble pas éprouver de compassion vis-à-vis du dénuement de celui-ci, c'est précisément dans celui-ci qu'elle perçoit toute l'originalité de son frère, qui lui confère son statut de poète. Un peu plus loin, les biographes citent en effet une lettre écrite par Colette à Hélène Picard, dans laquelle elle écrit : « Mon pauvre frère a quitté la vie tout à fait, il y a huit jours. [...] Aucune souffrance, il n'a jamais su qu'il mourait. Je ne l'entendrai plus jouer du piano, de ses doigts gercés et qui semblaient tout gourds, et d'où sortaient des sons d'une qualité scintillante et ronde. »⁴⁹⁰ Cet hommage, confronté aux propos de Willy, peut sembler étonnant, mais il met en relief l'inadaptation constitutive de Léo à la société, l'expression « tout à fait » signalant qu'il a passé une partie de sa vie, en particulier de sa vieillesse, dans un entre-deux dont lui-même n'avait pas conscience. En opposant ses « doigts [...] gourds » à la « musique scintillante et ronde » qu'ils produisent, l'auteur met en exergue la discordance entre l'image renvoyée par le personnage et ses qualités artistiques. L'absence d'intégration du musicien à la société serait ici la cause de l'incompréhension dont il est victime, incompréhension que seuls peuvent déjouer quelques initiés, comme la romancière elle-même, sa propre réussite étant due à sa capacité à se forger une image qui transcende les faiblesses que pourrait lui conférer un excès de lyrisme, et à maîtriser, par le langage, des sentiments dont le désordre empêcherait la parole de trouver son public. C'est probablement une des raisons pour lesquelles le centre de gravité des écrits dans lesquels Colette évoque sa famille est Sido. Face aux deux figures avortées du poète que nous avons précédemment évoquées, Colette apporte en effet une conscience, héritée de sa mère et du jugement sévère qu'elle pouvait porter sur elle, de l'imperfection constitutive de l'être humain, et de la vanité de la quête d'un idéal. Si le père et le frère échouent à créer car vivant exclusivement dans un univers qui leur est propre et peinant à établir un lien avec le monde environnant, la fille, associant perception lyrique de ce qui l'entoure et souci du concret, fait cohabiter au sein de son écriture les influences de Sido et du Capitaine, dont l'alliance seule permet l'acte d'écriture.

490 *Ibid.*, p.512

c- Un lyrisme maîtrisé

Les récits familiaux de Colette montreraient donc en partie l'évolution et la mise en ordre des pensées et des sentiments qui permettent d'accéder à une littérature qui, si elle se rapproche de l'écriture poétique par ses accès de lyrisme, s'en dégage aussi et la transcende par la maîtrise de l'image d'écrivain qu'elle manifeste. Il s'agirait alors, au fil des textes, de découvrir les mécanismes qui font passer d'un sentimentalisme débordant à la construction raisonnée d'une œuvre littéraire. Dès le début de sa carrière, l'écrivain est façonné par un époux qui, s'il reconnaît le talent brut de sa jeune femme, tente de le canaliser en corrigeant ses tentatives pour les faire correspondre à l'horizon d'attente de l'époque. Les écrits de Colette répéteraient alors à l'infini ce schéma, puisque la mère prend le relais de Willy dans le rôle du guide par lequel ses créations littéraires deviennent des expressions du « moi » socialement reconnues et acceptables. Nous avons déjà cité Maurice Goudekot, qui s'étonnait de la force et de la cohérence qui jaillissaient de l'œuvre de son épouse, alors même que celle-ci donnait en tous points l'image d'un désordre constant qui rendait à ses propres yeux l'ordonnement de ses textes difficiles. Il semblerait en réalité qu'une logique sous-jacente vienne donner toute leur cohérence aux textes, le souci de compiler les nouvelles en recueil étant lié autant à un souci économique et aux contrats avec les éditeurs qu'à la volonté de donner à voir une image de soi propre à susciter une certaine admiration. Léo et le Capitaine auraient raté leur vocation artistique pour n'avoir pas su accepter de se contraindre et d'ordonner leur pensée pour la rendre lisible. Leur destinée explique peut-être en partie la crainte, visible chez la romancière, vis-à-vis d'un genre poétique qui, s'il permet au lyrisme de s'exprimer avec ferveur, peut également générer une incompréhension qui éloigne du public et fait perdre à l'auteur la maîtrise qu'elle souhaite avoir sur son image. C'est peut-être en ce sens que l'écrivain établit implicitement une chronologie de l'apprentissage du métier d'auteur, où l'âge poétique serait celui de l'enfance. Si cet âge de libre création désordonnée est nécessaire pour former un adulte sensible, l'incapacité à le dépasser mène nécessairement à l'échec et à l'incapacité de transmettre, comme le suggère Colette dans *Mes Cahiers* :

Qui peut dire comment, par quel grain miraculeux, un esprit enfantin s'ensemence de poésie ? Il s'aide du saugrenu, de l'incompréhensible, du plastique sans pensée, du scandé obtus, de ces sortes de comptines, enfants difformes de la rime et du rythme, qu'il ressasse en secret, hors des avis de l'adulte et du jugement des gens raisonnables.⁴⁹¹

491 Colette, *Mes Cahiers*, in. *Oeuvres complètes*, t.14, Club de l'honnête homme, Editions du Centenaire, Paris, 1973

En tentant d'expliquer la manière dont la poésie parvient à s'immiscer dans l'esprit enfantin, la romancière souligne l'absence de lien entre signifiant et signifié qui préside à la conception enfantine du monde, lui donnant une absolue liberté quant au sens à apporter aux mots employés, attribué de manière totalement arbitraire et uniquement en fonction de leur sonorité et de la résonance qu'ils trouvent dans l'imaginaire du jeune enfant. C'est ainsi que Minet-Chéri découvre, dans « Le curé sur le mur », le nom « presbytère » :

Loin de moi l'idée de demander à mes parents : « Qu'est-ce que c'est, un presbytère ? » J'avais recueilli en moi le mot mystérieux, comme brodé d'un relief rêche en son commencement, achevé en une longue et rêveuse syllabe...

[...]

Une imprudence perdit tout, pendant une de ces minutes où une enfant, si grave, si chimérique qu'elle soit, ressemble passagèrement à l'idée que s'en font les grandes personnes...

« Maman ! Regarde le joli petit presbytère que j'ai trouvé !

- Le joli petit... quoi ?

- Le joli petit presb... »

Je me tus, trop tard. Il me fallut apprendre - « Je me demande si cette enfant a tout son bon sens... » - ce que je tenais tant à ignorer, et appeler « les choses par leur nom »...

[...]

J'essayai encore de réagir... Je luttai contre l'effraction, je serrai contre moi les lambeaux de mon extravagance, je voulus obliger M.Millot à habiter, le temps qu'il me plairai, dans la coquille vide du petit escargot nommé « presbytère »...⁴⁹²

La manière dont l'enfant s'approprié, puis est contrainte de se détacher du nom « presbytère », une fois qu'elle est confrontée à son sens réel, signe la perte brutale de l'illusion selon laquelle le sens des mots peut être arbitrairement décidé, et varier en fonction de la sensibilité de celui qui les utilise et des circonstances dans lesquelles il est employé. C'est ici la mère qui fait office de passeur entre un monde de l'enfance marqué par une forme de toute-puissance et la norme qui signe l'entrée, sinon dans l'âge adulte, du moins dans une réalité qui contraint l'acceptation des règles qui la régissent. L'écriture de Colette témoigne donc de cet entre-deux : si elle ne peut être qualifiée de pleinement poétique en ce qu'elle renonce à utiliser toutes les potentialités du langage pour employer les mots dans leur sens le plus précis, elle conserve la nostalgie de ce pouvoir, entrevu durant l'enfance, qui aurait pu lui

492 MC., Pl.II, p.986-987

permettre de disposer de manière totalement libre et sans entrave d'une langue dont elle a perçu toutes les potentialités. L'influence de Willy apparaît alors fondamentale : en incitant son épouse à embrasser la carrière d'auteur, et en retravaillant les passages des *Claudine* qu'il juge trop lyriques, il introduit dans l'esprit de celle-ci l'idée que la littérature, pour plaire au plus grand nombre, doit nécessairement se défaire d'une émotivité trop marquée, et préférer la distance, voire l'ironie, à l'expression authentique du « moi ». De ce point de vue, Willy est le pendant négatif de Sido : alors que celle-ci, par sa proximité avec la terre et la nature, fait du contrôle de l'émotivité la condition du passage à l'âge adulte, Henry Gauthier-Villars est celui qui accélère la perte des repères de l'enfance et de l'adolescence, sans pour autant les remplacer par des éléments concrets permettant l'accès à une forme de maturité, le renoncement au lyrisme n'empêchant pas, chez lui, l'utilisation d'un langage ampoulé qui, s'il manifeste une maîtrise certaine des codes sociaux et une conscience des goûts de son époque, n'échappe pas à la superficialité et à l'artifice.

Forte de ces deux influences qui, si elles semblent à première vue contradictoires, se rejoignent en ce qu'elles viennent brider un excès de lyrisme qui aurait pu nuire à sa carrière, l'écrivain semble poursuivre, au fil des œuvres, une quête d'équilibre par laquelle elle pourrait se livrer à l'expression de sentiments profonds, tout en conservant un souci du concret par lequel elle échappe à l'échec de son père, mais aussi de son frère Léo. La romancière s'approprie en même temps qu'elle met à distance une conception de la poésie héritée du romantisme selon laquelle le poète, fort d'un lien sacré et unique au monde, se fait guide de l'humanité. Comme nous l'avons évoqué plus haut, c'est cette façon de se percevoir qui mène le Capitaine, figure poétique par excellence chez Colette, au ridicule et à l'insuccès de sa courte carrière politique. Pour autant, l'auteur ne renonce pas totalement à une forme d'expression poétique, puisque la tentative de recréer un lien perdu à l'univers en narrant le souvenir d'enfance est par essence poétique, les fêlures et les échecs successifs de cette quête donnant précisément tout son sens à l'être au monde. Ainsi, le lyrisme de l'écrivain laisse transparaître une fragilité qui autorise la prise de conscience artistique, mais doit, pour que l'écriture soit possible, être tempéré par un attachement indispensable au concret. Il est ainsi remarquable que, lorsque Colette évoque l'indicible émotion qui l'étreint à l'écoute d'une musique ou à la vue d'une danse, elle se rapproche du lyrisme incompris de son père, alors que la tentative de mettre en mots ces émotions la rapproche de sa mère. En affirmant, dans *La Naissance du jour*, que Sido est meilleur écrivain qu'elle, la romancière met en exergue la capacité supérieure du personnage à donner du sens à un environnement parfois difficile à déchiffrer, et à modeler le monde qui l'entoure :

Ainsi parlait-elle, sans jamais chercher ses mots ni quitter ses armes, j'appelle armes ses deux paires de « verres », un couteau de poche, souvent une brosse à habits, un sécateur, de vieux gants, parfois le sceptre d'osier, épanoui en raquette trilobée, qu'on nomme « tapette » et qui sert à fouetter les rideaux et les meubles.

[...]

« Quand j'essuie longtemps et avec soin mes tasses de Chine, disait-elle, je me sens vieillir... »

Elle atteignait, loyale, la fin de la tâche. Alors elle franchissait les deux marches de notre seuil, entrait dans le jardin. Sur-le-champ tombaient son excitation morose et sa rancune. Toute présence végétale agissait sur elle comme un antidote, et elle avait une manière étrange de relever les roses par le menton pour les regarder en plein visage.⁴⁹³

La mère apparaît ici comme une figure souveraine, à qui les attributs les plus modestes que sont les « verres » ou la « tapette » confèrent aux yeux de sa fille une domination totale sur tout ce qui l'entoure. La narratrice, en précisant que Sido parlait « sans jamais chercher ses mots », la constitue en figure rassurante capable d'expliquer à Minet-Chéri ce qui l'entoure, dans un mouvement résolument tourné vers l'extérieur. Supportant mal les tâches ménagères, qui supposent une immobilité et un relatif enfermement, Sido revêt véritablement sa dimension tutélaire une fois dans son jardin, sa capacité à personnifier la nature et à entretenir une relation privilégiée avec l'univers végétal expliquant son assurance et sa sérénité. Cette faculté de donner vie aux éléments est éminemment poétique, mais elle semble se déployer de manière spontanée, sans être l'objet d'une prise de conscience claire de la part de la protagoniste. C'est alors la fille qui devient le relais de cette conscience et qui se charge de décrire, dans l'espace textuel, le lien particulier qui unit Sido à la nature. Le personnage maternel est alors vecteur d'une poésie du monde précisément parce qu'en utilisant, comme nous l'avons déjà précisé plus haut, le langage dans sa fonction la plus simple, il n'a pas le sentiment d'être poète, ce qui provoque chez Minet-Chéri l'admiration et la souffrance à la fois :

D'un geste, d'un regard elle reprenait tout. Quelle promptitude de main ! Elle coupait des bolducs roses, déchaînait des comestibles coloniaux, repliait avec soin les papiers noirs goudronnés qui sentaient le calfatage. Elle parlait, appelait la chatte, observait à la dérobée mon père amaigri, touchait et flairait mes longues tresses pour s'assurer que j'avais brossé mes cheveux... Une fois qu'elle dénouait un cordon d'or sifflant, elle

493 S., Pl.III, p.498-499

s'aperçut qu'au géranium prisonnier contre la vitre d'une des fenêtres, sous le rideau de tulle, un rameau pendait, rompu, vivant encore. La ficelle d'or à peine déroulée s'enroula vingt fois autour du rameau rebouté, étayé d'une petite éclisse de carton... Je frissonnai, et crus frémir de jalousie, alors qu'il s'agissait seulement d'une résonance poétique, éveillée par la magie du secours efficace scellé d'or...⁴⁹⁴

L'enfant est ici absorbée par la domination sans partage de la mère, dont la lucidité et l'omniprésence irradient. Le « cordon d'or », utilisé pour réparer le rameau, établit un lien entre une nature parfois inquiétante et en proie à la destruction, et une intervention humaine qui, par le biais d'une harmonie totale avec le végétal, répare et apaise. L'intégration totale de Sido à l'univers des plantes vient ici justifier la « jalousie » que la narratrice croit ressentir, et qui est en réalité le sentiment diffus d'entrer, grâce au secours indéfectible porté par le personnage aux plantes, dans le secret de la création. L'interprétation de l'adulte vient ici se substituer à l'impression enfantine, comme pour montrer que c'est désormais dans l'espace du texte que le lien au monde unique créé par Sido peut être renouvelé et exprimé. Néanmoins, on peut s'interroger sur la possibilité de rétablir cette poésie du monde par la parole et par le texte : les interventions de Sido dans son jardin sont aux yeux de la narratrice poétiques précisément parce qu'elles n'ont pas conscience d'ouvrir la porte à la poésie ; le Capitaine, figure avortée du poète, échoue à écrire parce que le lyrisme intérieur et effréné qui l'habite ne peut être mis en mots. Il subsiste toujours un décalage entre la pensée, l'image de soi, et les actes : Sido, qui maîtrise supérieurement le langage, et crée un lien unique au monde, n'est pas poète car ne conçoit pas la potentialité artistique d'actes totalement spontanés et détachés du souci de se peindre, alors que le Capitaine, empli d'ambitions artistiques et de considérations générales sur le monde, se trouve face à l'impossibilité d'écrire faute de savoir reconnaître, dans ce qui l'entoure, les mécanismes par lesquels il pourrait exprimer un être au monde unique et singulier. Ce sont ces deux mouvements de pensée apparemment antagonistes que Colette fait cohabiter dans son œuvre, ce qui explique qu'elle puisse écrire des textes poétiques, sans écrire de poésie, et utiliser le lyrisme, sans pour autant être pleinement lyrique. Lorsque Maurice Delcroix affirme que la romancière consacre dans *Sido* le genre de la « commémoration poétique »⁴⁹⁵, il met en relief la dimension totalisante d'une œuvre qui, échappant aux classements génériques et se démarquant par la multiplicité des registres employés, tente de faire cohabiter au sein d'un même texte des influences diverses et parfois contradictoires, et de concilier l'émotion d'un souvenir encore vivace à la volonté

494 *Ibid.*, p.497

495 Maurice Delcroix, Notice de *Sido*, Pl.III, p.1462

d'expliquer, par le lexique le plus précis possible, les mécanismes internes du fonctionnement d'une cellule familiale.

III-2. *Le Fanal bleu* : une mutation déterminante de la voix narrative ?

a- Une désincarnation progressive de la voix narrative

Il semble donc difficile, à la lumière de ces influences complexes, de bâtir une figure d'auteur unique, qu'il serait aisé de définir et dont les œuvres pourraient être tout aussi aisément catégorisées. Ce serait alors pour dépasser la nécessité d'offrir au lecteur une image d'elle lisible et harmonieuse que Colette, au-delà de la mise en scène d'elle-même que nous avons déjà évoquée, se livre à une désincarnation progressive de la voix narrative qui, paradoxalement, accentue la possibilité d'embrasser le monde, et lui offre une liberté de ton et de posture entière. Ce sont les dernières œuvres qui témoignent le plus de cette volonté de se détacher d'un corps devenu encombrant. Il ne s'agit pas de renoncer à la dimension charnelle de l'écriture, centrale chez l'écrivain, mais de recréer, dans l'espace textuel, un être capable de se moduler au gré des réflexions et des observations de l'auteur :

En attendant que je ne bouge plus, je ne bouge guère. Je me berce sur mon ancre, sous le fanal bleu, qui n'est rien d'autre qu'une forte lampe commerciale au bout de son long X extensible, bleue et juponnée de papier bleu. Immobile, elle a pourtant soufflé, à mon voisinage, le nom dont il l'a baptisée, le nom d'une lumière qui sillonne les mers. « Votre fanal madame Colette, vous n'imaginez pas comme il était joli hier dans le brouillard... Ah ! Vous pouvez dire que vous ne l'économisez pas, votre fanal bleu ! A toute heure, au petit matin, 8 heures, quelquefois 7 heures et demie... » Je ne peux rien leur cacher, pas même le moment, matinal en effet, où la lueur du fanal bleuit la cafetière brune et le pot à lait blanc. Je fais de moins en moins la différence entre les heures de la nuit et les heures du jour, l'heure de lire, d'écrire, de regarder, toutes sont bonnes... L'heure de conjecturer, de me remémorer... Bientôt je confondrai, enfin, l'heure de travailler et l'heure de conjecturer.⁴⁹⁶

Le motif de l'immobilité domine *Le Fanal bleu*, le récit apparaissant comme une manière de se créer, quand l'empêchement du corps vient contredire la vivacité de l'esprit. La métaphore maritime, utilisée tout au long du texte pour désigner le lit occupé par l'écrivain, matérialise le nouveau rapport au corps établi dans le texte : il ne s'agit plus désormais de penser le monde en étant à l'écoute d'un corps qui le comprend et entre en harmonie avec lui, mais bien de projeter des actions fantasmées sur une réalité souvent plus contraignante. La perte des

496 *FB.*, Pl.IV, p.996-997

repères temporels, qui accompagne un enfermement et une immobilité qui éloignent du rythme du jour et des saisons qui guidait jusqu'ici la narratrice, provoque une remise en cause complète d'un rapport au monde jusqu'ici gouverné par le lien charnel à l'environnement, enfermant dans un premier temps la narratrice dans une logique qui lui est propre, instituant un décalage constant avec son entourage :

Me demander ce que peut bien faire Gide, mon tentant Gide, jamais assez vu, assez lu, et l'agitation d'une folle entreprise ne seront qu'un seul et même souci L'esprit de folle entreprise, c'est l'envie de copier, par exemple, le joli tapis que Jean Cocteau a acheté pour sa campagne... Soudain, il me le faut, il me le faut... Mais le tapis est à Milly... Il me le faut, soudain il me le faut, je l'appelle par le téléphone : un chœur me répond ; mes voisins de Montpensier s'alarment, Jean Cocteau est requis par l'étranger, Jean Marais tourne dans un studio... Qu'à cela ne tienne, on enverra à Milly Paul-de-la-librairie (c'est plus facile à dire que Paul Morihien), on enverra un avion, on enverra l'empereur des Indes...⁴⁹⁷

Lorsqu'elle décrit les vagabondages de l'esprit auxquels elle se livre, immobilisée et isolée dans une temporalité qui lui est propre, Colette met en exergue le décalage qui s'insinue entre ce qu'il conviendrait d'appeler ses lubies et la manière dont elle les perçoit, et la façon dont son entourage se met en frais pour les satisfaire. En qualifiant d'« esprit de folle entreprise » ce qui la pousse, en dépit de tout sens commun, à souhaiter ardemment des objets apparemment insignifiants, comme le tapis vu chez Cocteau, elle rejoint les caractéristiques de la vieillesse déjà observées chez Sido dans *La Maison de Claudine*. Cependant, alors que Sido, encore capable de se déplacer, était réfrénée dans ses ardeurs par ses enfants, la romancière, rivée à son lit, incapable de satisfaire seule ses désirs est contrainte d'utiliser les moyens de communication modernes pour obtenir l'objet qu'elle convoite. C'est d'ailleurs non sans humour et en utilisant de nombreux procédés d'exagération et de gradation (« on enverra un avion, on enverra l'empereur des Indes... ») que la romancière décrit la réaction excessive d'amis bienveillants qui emploient tous les moyens possibles pour la contenter. Le décalage existant entre l'auteur et son entourage a, depuis ses débuts, souvent été mis en avant dans le texte, puisqu'elle s'est tour à tour présentée comme la jeune épouse provinciale inadaptée à la vie parisienne d'un homme de lettres en vue, puis comme une femme divorcée, mime et danseuse nue, à la marge de la société littéraire à laquelle Willy l'avait présentée. Son divorce avec Henry de Jouvenel, puis sa liaison avec son beau-fils Bertrand contribuent à nouveau à créer un décalage avec les convenances sociales, et elle construit une image d'elle-

497 *Ibid.*, p.997

même vieillissante qui surplombe le reste de son entourage par une sagesse et une conscience de la nature et du monde environnant héritée de Sido. Le rapport de l'écrivain à la vieillesse diffère pourtant de celui de sa mère, dans la mesure où la force vitale de cette dernière était dépendante de sa capacité d'action, le signe annonciateur de sa mort étant le renoncement à se mouvoir (« c'est seulement une fois que je vis, un matin, la cuisine froide, la casserole d'émail bleue pendue au mur, que je sentis proche la fin de ma mère »⁴⁹⁸). A l'inverse, la narratrice du *Fanal bleu*, empêchée depuis longtemps de se déplacer, voit dans sa capacité à se projeter et à s'imaginer sa force vitale, l'effervescence de son entourage contribuant alors à la pulsion de vie par laquelle elle continue d'écrire et adapte sa poétique à ses nouvelles conditions d'existence. C'est en ce sens qu'elle lie intimement son écriture à son incapacité physique :

J'avoue mon inaptitude. Déjà, sur le parcours de Toulouse-Fès-Toulouse, j'ai appris que dominer n'est pas mon lot. Ma poésie est à ras de terre. « Regarde, tu sais que nous passons au-dessus de ton pays natal ? » Et tu crois, mon compagnon, que je vais reconnaître mon pays natal dans cette brume fuyante, croisillée de routes, quadrillée de champs, fendue d'un grand éclair d'eau dont tu me dis que c'est l'Yonne ? Ne l'espère pas. Une chose est sûre. Si la fantaisie malicieuse qui gîte au coeur, toujours impénitent, des septuagénaires m'inspire, si je dois ensemble compter avec l'impotence et l'esprit de curiosité qu'elle engendre, je ne veux plus recourir qu'à l'avion, économe de mes heures. Pendant qu'il me porte je l'oublie, sa fonction magique est de supprimer les parcours. Ainsi nous ne touchons que le point de départ et le but lointain, accouru subreptice au-devant de nous. Ma poésie est à ras de terre. Mais tu la détiens, avion, qui seul peut descendre... [...] J'atteins la plus grande merveille : ma chambre rouge et blanche, mon lit sur lequel naviguer, mon fanal bleu comme un clair de lune de théâtre : tout cela, je l'ignorais, est à quatre heures de Nice.⁴⁹⁹

Bien consciente que son impotence constitue un frein à sa « poésie à ras de terre », qui ne peut se créer que dans une proximité immédiate à la nature, Colette, en chantant les vertus, mais aussi les défauts, du moyen de transport moderne qu'est l'avion, adapte à la fois sa vision et sa condition physique au monde qui l'entoure et éprouve une nouvelle façon d'en faire partie. L'évolution de la narratrice est palpable dans ce passage, puisque l'avion est au départ perçu comme la cause d'une perte de repères, le changement de perspective provoquant l'absence

498 MC., Pl.II, p.1056

499 FB., Pl.IV, p.1029-1030

de reconnaissance du pays natal, la sauvagerie de la nature luxuriante laissant place à un paysage ordonné, dont ne subsiste à son souvenir que la brume « croisillée de routes » et « quadrillée de champs ». Néanmoins, si la vue surplombante offerte par le vol crée une contradiction entre ce que l'écrivain voit désormais de l'Yonne et ce dont elle se souvient, elle offre également l'occasion d'une rêverie propice à de nouvelles aventures littéraires, puisqu'il s'agit désormais, non de se remémorer l'anecdote vécue, mais de se l'imaginer pour contrer la mort approchante. C'est pour cela que l'écrivain voit, dans l'avion, une « fonction magique » : abolissant les trajets et les distances, il permet à l'auteur vieillissant et soucieux de l'écoulement du temps de ne se consacrer qu'à la seule raison de ses déplacements, sans considérations superflues, et de conserver intacte son énergie pour la rencontre avec le lieu visité.

b- La littérature comme pulsion de vie : faire œuvre pour réenchanter le monde

La romancière expérimente donc, dans *Le Fanal bleu*, des stratégies qui lui permettent de pallier son immobilité, le mouvement de vie présent dans l'écriture venant relayer celui qui n'est plus possible dans une réalité hantée par le figement et la mort. C'est donc pour conjurer une fin inéluctable que l'écrivain reproduit, dans l'espace du texte, les vellétés d'action qui ne lui sont désormais plus permises. C'est pour cela que, lorsqu'elle décrit sa condition physique, Colette affirme que « le pire [...] n'est certes pas le déplacement, s'il s'effectue en automobile. Le pire, c'est dix pas dans l'appartement, [...] et le geste étourdi, jeune, vif, qui prétend ramasser la canne, atteindre le livre, - ô jeunesse invétérée, agilité devenue purement mentale [...]. »⁵⁰⁰ En mettant à mal l'idée reçue selon laquelle la vieillesse empêche les longs voyages, et en lui opposant un quotidien autrement plus douloureux, l'auteur expose l'idée selon laquelle la longueur de parcours effectués par la machine et non par l'humain autorise celui-ci à se créer un double illusoirement capable, alors que les gestes les plus banals le ramènent à la dimension « purement mentale » d'une agilité d'esprit qui s'oppose désormais à la faiblesse du corps. Plus que jamais dans *Le Fanal bleu*, Colette se met en scène comme tentant d'échapper à une contrainte physique réelle en imaginant, dans l'espace de l'écriture, des stratégies par lesquelles elle s'invente, totalement résistante à l'idée de la fin et d'une mort de plus en plus présente. Consciente que l'univers qui l'entoure échappe de plus en plus à son influence, Colette invente alors une manière de se le réapproprier, comme c'est le cas

500 *Ibid.*, p.985

lorsqu'elle évoque les répétitions de *Chéri* pour la radio, que sont venus faire devant elle Yvonne de Bray et Jean Marais :

Une des trois voix m'était la plus proche, celle d'Yvonne de Bray. [...] Des inflexions que je n'attendais pas, que je n'avais pas indiquées, mettait le texte à portée de l'auditoire sans yeux... Une actrice d'une si grande valeur – et d'un si total désintéressement – devrait pouvoir jouer tous les rôles...

[...]

Jean Marais, jouer *Chéri* ? Pourquoi non ? [...] Pour le moment mes trois interprètes sont là, près de mon flanc alité, ils jouent, non mon texte, mais avec mon texte. Ils sont gais comme des êtres dont la vie a un but, une chimère, une lumière, compte sur des incarnations successives.

[...]

Tout cela pour moi-même, auditeur unique ? Je ne m'y trompe pas ; tout cela pour eux-mêmes, en dépit d'eux-mêmes, pour l'honneur.⁵⁰¹

Alors qu'elle décrit la répétition qui se déroule chez elle, la romancière, dans un double mouvement, souligne à la fois le détachement de sa personne qui explique que les acteurs s'approprient son texte, faisant apparemment fi de ses préconisations, et le sens que cette interprétation donne à leur existence, sens qu'il semble falloir chercher dans le rapport au monde que l'écrivain a mis à l'honneur au fil des textes. En effet, la gaité, qui signifierait que la vie a « un but, une chimère, une lumière », est un motif récurrent du récit colettien, la tristesse du Capitaine étant due à l'absence de but, et à l'échec de toutes ses tentatives de réalisations. Les « incarnations successives » sont alors les différents biais par lesquels l'auteur, au fil de sa carrière, se crée différentes postures selon les circonstances, la stabilité et l'uniformité condamnant à la disparition. L'écrivain semble ici se mettre en retrait des interprètes et feint de ne plus avoir le « but » qui guide les trois comédiens présents chez elle, mais cette absence est en réalité une nouvelle posture, prétexte à une nouvelle évolution puisque la construction d'une figure auctoriale capable d'affronter précisément l'absence d'horizon constitue un objectif à part entière. Les acteurs qui s'approprient *Chéri* apparaissent comme les relais de l'esthétique colettienne, puisqu'en reprenant à leur compte l'histoire et les traits des personnages, et en se livrant à une interprétation passionnée qui démontre qu'ils se plient aux contraintes du texte autant qu'ils en inventent de nouvelles potentialités, Yvonne de Bray et Jean Marais reproduisent, dans l'espace théâtral, ce que l'écrivain a produit tout au fil de ses œuvres : s'adaptant à la fois au texte et aux attentes du public, ils se créent et se

501 *Ibid.*, p.992-993

transforment à l'infini, dans un mouvement perpétuel, dont le souci ne serait plus de plaire aux auditeurs, mais de faire coïncider leur voix avec ce qu'ils sont au moment où ils interprètent le texte de Colette. La dimension radiophonique du projet joue alors un rôle fondamental : réduits, pour les auditeurs, à n'être que des voix, les comédiens n'abdiquent pas pour autant la dimension charnelle du jeu, puisque Jean Marais « s'écroule dans les bras d'Yvonne de Bray, qui soudain sont assez forts pour soutenir, bercer ce poids d'athlète. »⁵⁰² Par là, l'auteur prouve que la voix, même si elle est contrainte à ne plus s'exprimer que dans sa dimension orale, ne peut être totalement dissociée du corps qui la produit. Habités par les personnages qu'ils interprètent, Jean Marais et Yvonne de Bray parviennent à transcender des enveloppes charnelles *a priori* inadaptées à Chéri et Léa tels qu'ils ont été imaginés par Colette. Privée du soutien de ce corps qui échappe désormais à son contrôle, la romancière décrit ici, en s'appuyant sur la répétition à laquelle elle assiste, le processus par lequel la voix narrative, si elle se voit contrainte de se dissocier d'un corps qui ne peut désormais plus se faire le réceptacle des sensations qui lui permettent d'être au monde, trouve un relais dans le texte, dont la puissance évocatrice donne une épaisseur et un relief à l'environnement, faisant presque imaginer au lecteur que l'écrivain, bien qu'entravée, demeure à tout jamais capable de dire et de se dire, comme le montre son rapport au spectacle théâtral :

Mais qu'il fait bon en ce lieu ! Comme il est favorable à toute irréalité !
Le rouge et l'or croulent sur les balcons, les moulures, les plafonds. A portée de mon avant-scène paradent des acteurs que je toucherais de la main ; aucun d'eux n'est parfait, aucun ne saurait être indifférent. Deux ou trois d'entre eux me jettent le bonjour clandestin, le salut de la prune qui perce un moment leur mensonge...

Au-dehors bat la pluie de Paris, qu'il me faut traverser pour regagner mon refuge où il ne pleut ni ne vente. [...] Au sein de la foule, je me plierai de nouveau à la timidité qui châtie les infirmes, car ils craignent par-dessus tout la pitié sincère et l'obligeance. L'espace d'un trottoir, le temps de monter en voiture, je serai trempée comme tout le monde, réjouie d'être allée au théâtre comme tout le monde un dimanche en matinée, pourvue d'images vives, occupée, le reste du jour, de ce qui ne me concerne en rien mais s'attache à moi, de ce qui est l'effort d'autrui, l'art d'autrui et, plus aimée encore, mieux comprise encore que sa réussite, l'intelligente erreur d'autrui.⁵⁰³

502 *Ibid.*, p. 992

503 *Ibid.*, p. 990-991

Lorsqu'elle se rend au théâtre, la romancière est habitée par la vérité à laquelle le lieu donne accès. En le définissant comme « favorable à toute irréalité », elle le rapproche de sa propre esthétique, puisqu'elle le perçoit comme l'endroit où peuvent s'assumer toutes les projections du « moi » dans une fiction. L'écrivain souligne la frontière ténue existant entre l'être réel et le personnage, puisque les comédiens, alors qu'ils sont sur scène, laissent voir à la spectatrice connue et expérimentée qu'elle est qui ils sont. Le théâtre apparaît alors comme le lieu où la romancière vieillissante peut retrouver un nouveau souffle, puisqu'entourée d'êtres qui, tout en assumant leur « mensonge » laissent affleurer leurs fêlures, elle trouve une nouvelle fois, dans le monde environnant, la preuve que la construction d'un « moi » multiple et ambigu dans l'oeuvre est relayée par d'autres moyens d'expression artistiques, qu'elle utilise pour continuer à vivre. Lorsqu'elle sort du théâtre, la romancière se dit donc heureuse de se sentir « comme tout le monde », mais rappelle que la représentation à laquelle elle a assisté, sans pour autant y intervenir directement, est en réalité prétexte à se mirer et à voir dans ce qui « s'attache » à elle le prolongement d'une vision tissée au fil des textes. La fausse modestie par laquelle Colette se dit, après le spectacle, captivée par « ce qui ne [la] concerne en rien mais s'attache à [elle] », et par « l'intelligente erreur d'autrui » démontre que, quoi qu'il advienne et quelle que soit l'entrave que constitue son corps, l'auteur trouvera manière nouvelle de se projeter, qui lui permettra de continuer à écrire. Il en résulte une impression de fuite en avant perpétuelle et la conscience pour le lecteur d'un inachèvement intrinsèque à une oeuvre qui met en scène un écrivain tout-puissant, qui réinvente et réenchante à sa guise le monde qui l'entoure, en se déterminant, et c'est tout le sens du « fanal bleu » décrit par son voisinage, comme un guide, dernière représentante d'un monde révolu dont elle a décrit les figures tout au long du texte. C'est donc dans ses derniers écrits que la poétique de Colette prend tout son sens, puisque la multiplicité des postures qu'elle adopte apparaît comme le témoignage d'une capacité d'adaptation qui lui a permis de transcender les catégories, les genres, et les époques.

Conclusion :

La pluralité de l'oeuvre de Colette s'établit à donc tous les niveaux. Tout d'abord, il s'agit, par la multiplication des instances narratives, mais aussi des projections de l'auteur dans l'espace du récit, de créer une figure multiple et protéiforme, qui échappe nécessairement, partiellement au moins, au lecteur. Nous avons développé, dans les deux premières parties de notre étude, la manière dont la romancière construit au fil des textes des figures autoriales multiples qui, si elles contribuent à la dévoiler, lui permettent également de jouer d'images et d'identités multiples, pour se préserver et ne jamais se livrer totalement, malgré la dimension autobiographique des textes. Cette incapacité constitutive du lecteur à saisir l'écrivain dans son essence est savamment orchestrée et mise en scène, et permet à la romancière d'adopter une posture surplombante, par laquelle elle considère, non sans ironie parfois, les tentatives menées pour tenter de la découvrir. C'est probablement à l'origine de la vocation de Colette qu'il faut chercher cette pluralité, la réduction du souvenir d'enfance au roman à clé et à un personnage au caractère au départ figé devenu un type littéraire poussant l'auteur, une fois dégagée de l'emprise de son premier époux, à explorer d'autres voies, sans oublier pour autant les apprentissages distillés par ce dernier. Ainsi, l'écrivain en quête de sens met par écrit sa propre évolution, de manière à faire d'un morcellement hérité de la spoliation du souvenir d'enfance une pluralité, véritable condition de toute écriture. La multiplication des instances narratives, initiée dès *Claudine s'en va*, texte dans lequel l'héroïne du cycle originel laisse la parole à un double (Annie) qui incarne un autre versant de la femme, et de son rapport à l'homme, tend à démontrer que l'auteur, lorsqu'il s'agit de se dire, refuse de se limiter au carcan d'une identité bien définie, et choisit de se projeter librement dans les personnages les plus divers, quels que soient leur âge, leur genre, leur histoire.

C'est cette construction d'une figure autoriale multiple et capable de se projeter selon son envie dans tous types de personnages et de situations qui permet à Colette d'explorer les genres littéraires les plus variés, allant jusqu'à remettre en cause la notion de catégorie générique : peu importe le genre auquel appartient le texte, l'essentiel réside dans le regard porté sur le monde environnant. Quelle que soit la forme utilisée, les motifs tissés sont les mêmes : le roman, la nouvelle, la chronique de presse, permettent d'évoquer les thèmes centraux de l'oeuvre que sont la mère, le souvenir d'enfance, ou le lien à la nature. C'est probablement ce qui explique la possibilité pour Colette, parfois pressée par les éditeurs, de constituer des recueils, abolissant une possible distinction de genre entre la nouvelle et la

chronique journalistique. La délimitation générique est donc souvent complexe, voire impossible chez Colette : les textes, fictifs ou non, se nourrissent les uns les autres et entretiennent un jeu d'écho par lequel, faisant fi de la conformité ou non à la réalité objective, l'écrivain démontre la maîtrise qu'elle a sur son œuvre sous un désordre apparent. Ainsi les textes de Colette se répondent les uns aux autres, ce qui remet en cause la possibilité d'un reniement des *Claudine*. Comme nous l'avons démontré dans nos deux premières parties, la reprise du prénom de l'héroïne dans *La Maison de Claudine* dépasse le cadre d'un simple projet commercial. Il s'agit pour l'auteur de reprendre des motifs déjà évoqués dans le cycle originel, et de les développer, ou de leur donner un sens nouveau. Nous avons en ce sens évoqué la maison, dont la protection symbolique vient pallier l'absence de la mère, et les grands bois, dans lesquels Claudine se réfugie quand son besoin de solitude est irréprouvable. Ces thèmes sont repris dans *La Maison de Claudine*, où la demeure familiale apparaît comme le domaine de Sido, et la campagne environnante comme l'échappatoire des enfants. La maison d'enfance reste centrale dans toute l'œuvre (on pense à l'attachement de Michel à Cransac dans *Duo*, ou encore à la nécessité, pour Julie de Carneilhan, de retourner au domaine familial après la trahison d'Herbert), rappelant la liberté que s'octroie la romancière de transformer et d'interroger des motifs inlassablement repris, sans poser de limite de genre, et sans confiner la matière biographique au seul récit de sa vie.

La vie nourrit donc la fiction, autant que la fiction nourrit la vie. La nécessité impérieuse de dépasser les frontières génériques pour imposer une vision du monde, quel que soit le vecteur utilisé, témoigne alors d'une ambition totalisante, puisque l'auteur semble utiliser tous les moyens à sa disposition pour recréer un lien à l'univers, perdu avec l'intrusion de Willy, mais dont Sido avait livré le secret. Il n'est plus question ici de recréer, dans la réalité, l'univers de la mère. Colette elle-même admet avoir « égaré, jusqu'au dernier, » les « baromètres rustiques »⁵⁰⁴ de Sido, s'avouant à elle-même être en partie incapable de vivre selon ses principes, ce qui ne l'empêche pas de se faire le relais de sa parole, de la transmettre et de la magnifier. C'est donc en faisant, par le biais de l'écriture, la synthèse entre les velléités artistiques d'un père, écrivain raté, et d'une mère par laquelle le monde, dès l'enfance, a pris son sens, que Colette réalise à la fois une œuvre commémorative et tournée vers l'avenir, puisqu'il s'agit avant tout de réaliser ce que le Capitaine n'a pu accomplir. De cette quête d'équilibre entre les deux influences naît une crainte vis-à-vis d'une poésie qui, si elle apparaît à travers les accents de lyrisme de l'écrivain, n'est jamais totalement assumée, comme si la peur de ne pas parvenir à aller au bout du désir d'écriture du père restait, quoi

504 S., Pl.III, p.505

qu'il arrive, présente. C'est en ce sens que, dans ses derniers textes, Colette, dans une ultime projection, se mire dans les êtres qui l'entourent, comme s'il s'agissait, refusant le figement imposé par la vieillesse et par la mort, de s'assurer une continuité et de démultiplier les représentations d'elle-même dans le monde. Par là s'impose le principe d'inachèvement de l'oeuvre, l'auteur réfutant une mort qui condamnerait à n'exister que par une image figée et définitive, l'ambiguïté demeurant le moyen le plus sûr d'y échapper.

Conclusion générale

A l'issue de ce travail de recherche, nous avons donc pu mesurer la difficulté d'appréhender l'influence des écrits de jeunesse sur l'oeuvre ultérieure de Colette qui, s'ils semblent avoir été condamnés et mis à distance de manière définitive par l'auteur, n'en demeurent pas moins à l'origine d'une vocation et d'une entrée en littérature inattendues. En ce sens, la reprise du prénom Claudine, plus de vingt ans après la parution du premier volume du cycle originel, constitue une preuve de l'influence des écrits de jeunesse sur l'auteur bien après la rupture avec Willy et le partiel reniement des premières oeuvres. Nous avons dans un premier temps tenté de démontrer comment, par-delà les stratégies commerciales, ce réinvestissement était un véritable indice d'un attachement plus profond aux origines de son métier que Colette n'a bien voulu l'admettre, puisqu'en reprenant des motifs déjà abordés, même s'ils ont été en partie dévoyés, dans les *Claudine*, elle manifeste le désir de se réapproprier des souvenirs qui, dit-elle, lui ont été en partie dérobés lors de sa collaboration avec Willy. Même si la romancière choisit pour rédiger les nouvelles de *La Maison de Claudine* une forme différente (la succession de récits brefs à l'origine parus dans la presse), et assume clairement la dimension autobiographique, elle donne une importance fondamentale à des thèmes qui étaient présents en creux dans le cycle, où ils n'occupaient pas pour autant une place centrale. Les questions du lien à la nature et du retour à la maison natale sont en effet prépondérantes, alors qu'elles apparaissaient comme secondaires dans les premières *Claudine*, constituant un procédé permettant de conférer une certaine épaisseur romanesque à une héroïne confrontée à des figures plus ou moins insipides. Le goût de l'isolement et des grands bois est ainsi ce qui différencie Claudine de ses camarades de classe, et le retour à Montigny après la trahison de Renaud et Rézi dans *Claudine en ménage* constitue un ressort dramatique qui autorise à la fois une introspection, à laquelle ne se livrent pas les autres personnages, et le pardon final.

C'est pourtant la présence de ces ébauches encore peu exploitées qui autorise l'évolution et la maturation de l'esthétique de Colette : à la lumière de ce jeu d'échos, tous ses écrits, indépendamment du genre littéraire auquel ils sont censés appartenir et des conditions dans lesquels ils ont été rédigés, semblent reprendre inlassablement les mêmes motifs, et en explorer de nouvelles potentialités. Au fil de sa propre vie et de sa propre carrière, Colette construit à travers le texte l'image d'elle-même qu'elle souhaite renvoyer au lecteur, et il est probable que les *Claudine* ne soient pas à exclure de ce jeu de masques complexe puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, c'est avec roquerie et avec un certain goût pour la grivoiserie que la jeune épouse de Willy évoquait dans les salons parisiens ses souvenirs d'école. En effet, il semble vain, à l'issue de cette analyse, de rechercher dans ses écrits des

cloisonnements d'époque, de thème, ou de genre. Même si, en apparence, l'œuvre colettienne se bâtit par ruptures successives en lien étroit avec les données biographiques, la reprise inlassable des mêmes motifs et leur modulation selon l'image que l'écrivain souhaite renvoyer au lecteur démontre que c'est en réalité à subtil jeu d'échos et de reprises que se livre Colette. Les motifs appelés à devenir récurrents dans l'œuvre, tels l'attachement au pays natal et aux bêtes, ou l'androgynie, sont déjà présents dans les *Claudine*, qui en donnent, du moins au début, une vision grimaçante et caricaturale : Montigny est caractérisé par ses personnages grotesques, méprisés dès le début de *Claudine à l'école*⁵⁰⁵, la figure de l'androgynisme, si centrale dans l'esthétique colettienne, est déformée dans la figure du travesti incarnée notamment par Marcel. Les écrits ultérieurs apparaissent alors comme l'occasion de reprendre et de faire évoluer ces motifs, pour les purifier de l'influence de Willy et démontrer leur place significative dans l'économie générale de l'œuvre. Alors que le pays natal accueille à nouveau Claudine à la fin de *La Retraite sentimentale*, lui offrant la sérénité, mais condamnant le cycle en empêchant la narratrice de devenir autre que ce qu'elle a toujours donné à voir au lecteur⁵⁰⁶. La demeure familiale ferme définitivement ses portes à Minet-Chéri, dans une vision à la fois plus pessimiste, mais aussi plus féconde sur le plan artistique, puisque la récréation dans le texte d'un paradis à jamais perdu devient l'un des fondements de l'écriture. De la même manière, si le travesti offrait l'occasion aux auteurs des *Claudine* de multiplier les allusions grivoises et les situations cocasses, son pendant plus pur que constitue l'androgynisme est un point central de l'œuvre, puisqu'il permet à la romancière d'explorer les figures de l'entre-deux, et de bâtir des personnages plus subtils, faisant des êtres rencontrés de véritables héros romanesques dans *Le Pur et l'impur* :

« La paire d'hommes que je viens brièvement de peindre, il est vrai qu'elle m'a donné l'image de l'union, et même de la dignité. Une espèce d'austérité la couvrait, austérité nécessaire et que, pourtant, je ne puis comparer à nulle autre, car elle n'était pas de parade ni de précaution, ni engendrée par la peur morbide qui galvanise, plus

505 La société de Montigny est méprisée dès le premier chapitre de *Claudine à l'école* (« je n'ai jamais eu de camarades de mon espèce, car les rares familles bourgeoises de Montigny envoient, par genre, leurs enfants en pension au chef-lieu, de sorte que l'école ne compte guère pour élèves que des filles d'épiciers, de cultivateurs, de gendarmes et d'ouvriers surtout ; tout ça assez mal lavé. », *CE.*, Pl.I, p.10). Pourtant l'attachement de la narratrice aux lieux de l'enfance est manifeste, précisément en raison de leur sauvagerie qui ouvre à tous les possibles (« C'est un village, et pas une ville, les rues, grâce au ciel, ne sont pas pavées ; les averses y roulent en petits torrents, secs au bout de deux heures ; c'est un village, pas très joli même, et que pourtant j'adore » *Ibid.*, p.7).

506 A la fin de *La Retraite sentimentale*, Claudine réintègre, entourée de ses bêtes, le paradis familial, et semble assumer, voire souhaiter, la possibilité de ne pas en sortir et de résister aux sollicitations extérieures (« Toute la force inemployée qui bat si paisiblement dans mes artères, je m'en armerai contre ce vulgaire ennemi », *RS.*, Pl.I, p.953). Cela lui permet à la fois d'affirmer sa supériorité sur la société qu'elle fréquentait jusqu'alors, mais la condamne aussi à un isolement sans fin (« Nous sommes seuls, à jamais » *Ibid.*, p.955).

souvent qu'elle ne les bride, tant de pourchassés. [...] Seule parmi mes « monstres » d'autrefois, j'ai nommé « pure » et aimé l'atmosphère qui bannissait les femmes.

[...]

Avec douceur je me retourne donc vers les monstres qui m'ont, un long bout de chemin, accompagnée, car ce bout de chemin n'était pas commode... « Monstres »... C'est bientôt dit. Va pour monstres. Mais, ceux-là qui me distraient de moi-même, qu'au fond de moi je suppliais, pouvais-je les nommer ainsi, et leur dire : « ô monstres, ne me laissez pas seule... Je ne vous confie rien, que ma crainte d'être seule, vous qui êtes ce que je connais de plus humain, de plus rassurant au monde... Si je vous appelais "monstres", quel nom donnerais-je à ce qu'on m'inflige pour normal ? [...] »⁵⁰⁷

C'est ici non sans lyrisme que Colette décrit un milieu homosexuel qui lui donna « l'image [...] de la dignité ». Cela signifie que l'auteur, au fil de ses écrits, et plus précisément ici dans *Le Pur et l'impur*, reconsidère les motifs qui traversent son œuvre, pour élever ceux qu'elle a pu, dans sa jeunesse, dégrader par la caricature qu'elle en faisait. Alors que Claudine exprimait son dégoût d'un milieu homosexuel parisien dont le trait est grossi, Colette reconnaît, dans la « monstruosité » des personnages fréquentés, la force et la puissance créatrice qui lui ont permis de continuer à être, donc d'écrire. Il ne s'agit donc pas de rejeter catégoriquement le microcosme fréquenté durant ses jeunes années, mais de lui reconnaître une influence autre, en retravaillant les motifs qu'il a inspirés, pour les rendre cohérents avec l'image auctoriale que la romancière tente de construire.

A la lumière de ces échos, il semble donc peu aisé d'affirmer que Colette, au fil de ses écrits, s'est efforcée de mettre catégoriquement à distance des œuvres de jeunesse qui, paradoxalement, trouvent leur place et leur sens au fur et à mesure que leur auteur avance en âge. En effet, alors que les premiers textes écrits après la rupture d'avec Willy témoignent d'une volonté de se dégager visiblement de l'influence de ce dernier (la mort de Renaud dans *La Retraite sentimentale* en est le symbole le plus évident, de même que la métaphore du rossignol développée au début des *Vrilles de la vigne*⁵⁰⁸), les textes plus tardifs de l'écrivain cultivent davantage l'ambiguïté quant à son rapport aux *Claudine*. On peut alors s'interroger sur le statut particulier des *Mes Apprentissages*, règlement de comptes avec Willy, mais aussi

507 *P.etL.*, Pl.III, p.638-639

508 « [Le rossignol] crut mourir, se débattit, ne s'évada qu'au prix de mille peines, et de tout le printemps se jura de ne plus dormir, tant que les vrilles de la vigne pousseraient.

[...]

Je ne connais plus le somme heureux, mais je ne crains plus les vrilles de la vigne... » (VV., Pl.I, p.958-960)

aveu de l'influence de ce dernier sur le reste de sa carrière. Ainsi, Colette affirme que c'est aux Monts Boucons qu'elle apprit à mettre les apprentissages hérités de Willy au service de sa propre indépendance personnelle et littéraire (« En somme, j'apprenais à vivre. [...] Pendant que j'écrivais *La Retraite sentimentale*, [...] je développais des forces qui n'avaient rien à voir avec la littérature. [...] Je n'en étais pas encore à vouloir fuir le domicile conjugal [...]. Mais je changeais. Qu'importe que ce fût lentement ! Le tout est de changer »⁵⁰⁹). C'est donc au cours de son premier mariage qu'est née sa vocation d'écrivain, dans la mesure où les difficultés rencontrées lui ont permis de se forger une identité artistique, d'apprendre à maîtriser son image et de déterminer la part d'elle-même qu'elle souhaite laisser apparaître dans l'œuvre. Ainsi, lorsque Colette intègre Sido à l'œuvre, il semblerait que ce soit en partie pour racheter le dévoiement des souvenirs de jeunesse, théorie que nous avons développée au cours de ce travail. Au fil des écrits, nous pouvons donc constater que les *Claudine* prennent tout leur sens dans l'économie générale de l'œuvre, puisque c'est par rapport à elles que Colette bâtit sa vision de l'art et du monde en général. En refusant de livrer au public ses souvenirs d'enfance les plus chers lors de leur écriture, en se mettant en scène de manière outrancière, puis en affirmant qu'elle n'était pas Claudine⁵¹⁰, la romancière fait du masque une nécessité et la condition même de la poursuite du métier d'écrivain, ménageant chez son lecteur à la fois la tentation de voir dans chaque roman un roman à clé, tout en semant le doute sur l'authenticité des faits relatés dans les textes dits autobiographiques.

C'est en ce sens qu'il convient de conserver une certaine prudence quant à une classification trop figée des écrits de Colette, chaque terme employé s'avérant rarement satisfaisant pour qualifier son œuvre. La journaliste donne une épaisseur romanesque aux hommes dont elle raconte l'histoire (nous avons évoqué à ce sujet les cas de Landru et de Jaurès), la chroniqueuse de la vie quotidienne narre les tragédies qui peuvent se nouer dans l'intimité du cercle familial, qu'il s'agisse de la rupture de sa sœur Juliette avec sa famille, ou des luttes qui se jouent entre les bêtes, qui font écho à cet événement⁵¹¹. Les romans eux-

509 MA., Pl.III, p.1041

510 « J'ai le regret de vous dire que vous vous trompez totalement et qu'il n'y avait entre le caractère de celle que vous appelez Claudine et le mien aucune espèce de ressemblance, ni même d'analogie. » (Colette, *Mes Vérités*, entretiens avec André Parinaud, op.cit., p.85)

511 Le départ de Juliette est vécu par Sido comme un véritable déchirement, et elle ne renonce pas à l'accompagner à distance (« Alors je vis ma mère serrer ses propres flancs, [...] et elle commença d'aider, de doubler, par un gémissement bas, par l'oscillation de son corps tourmenté et l'étreinte de ses bras inutiles, par toute sa douleur et sa force maternelles, la douleur et la force de la fille ingrate qui, si proche, si loin d'elle, enfantait. » (MC., Pl.II, p.1020-1021) De la même manière, la trahison du chaton Kamaralzaman, qui préfère Noire du Voisin à sa mère Moune, la pousse à « [résigner] ses droits de mère et de nourrice, et [contracter] sa mélancolie errante, son indifférence aux intempéries et sa haine des chattes noires » (MC., Pl.II, p.1069). Si la réaction de Sido vis-à-vis de Juliette semble opposée à celle de Moune, puisqu'elle accompagne Juliette par-delà le relatif éloignement géographique, Colette explore dans les deux cas la réaction maternelle face à l'abandon filial.

mêmes sont riches de résonances avec la biographie de l'auteur, *Chéri* préfigurant la liaison de Colette et de Bertrand de Jouvenel, *La Vagabonde* et *Julie de Carneilhan* traçant à mots couverts un portrait peu flatteur des deux ex-époux de la romancière. Il est donc peu évident de scinder les écrits autobiographiques et les écrits de fiction, tout comme de considérer comme des textes isolés les articles de presse, dont le ton est similaire à celui des écrits littéraires. Il nous a été en ce sens difficile d'établir une répartition, qu'elle soit générique ou thématique, des œuvres, tant les réseaux qui se tissent entre elles sont denses. Stéphanie Michineau, dans la thèse qu'elle a consacrée à l'œuvre de Colette, souligne que la dimension autobiographique se joue à différents degrés, et ne peut entrer dans une classification aussi rigoureuse que celle que suggère Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique*.⁵¹² Nous avons donc préféré nuancer, au fil de notre étude, les termes « écrits autobiographiques » et « écrits de fiction », utilisés dans les titres, et préféré parler de textes assumés comme autobiographiques, ou présentés comme fictionnels, dans la mesure où la catégorisation générique semble, chez Colette, relever davantage d'une posture d'auteur plus que d'une détermination claire et sans ambiguïté d'un genre de prédilection. Il est donc remarquable que certains textes acquièrent, au fil de la vie de leur auteur et de la perception qu'en a le lecteur, un statut différent. On peut bien sûr songer aux *Claudine*, qui ont probablement été conçues comme des romans à arrière-plan autobiographique, ont été perçues par le lecteur comme des romans à clé, et qui ont pu être considérées par la suite comme des autofictions, par le choix fait par Willy de présenter Colette et Polaire, les deux incarnations de Claudine, comme des *twins*, justifiant une mise en scène de leur propre existence qui devient une projection du roman dans la réalité. Le lecteur de l'époque pourrait alors être tenté de croire, incité à cela par la publicité faite autour de ces romans, que ceux-ci sont une mise en écrit des aventures réelles ou fictives d'un type littéraire qui trouve une existence empirique dans les personnages de Polaire et de Colette Willy, qui ne se distinguent alors presque plus de l'être de fiction dont elles font la promotion. Stéphanie Michineau considère ainsi que « ce n'est qu'*a posteriori* que le cycle des *Claudine* accède au rang d'autofiction : cela commence à se dessiner à partir de *Claudine à Paris* lorsque Colette s'exhibe à la ville en Claudine puis est définitivement entériné par l'auteur lui-même dans un livre tel que *Mes Apprentissages* où la dimension autofictionnelle du personnage de Claudine n'est plus à mettre en doute. »⁵¹³ De la même manière, la genèse de *Chéri* est souvent liée, dans l'imaginaire collectif, à la liaison de Colette

512 « Alors que Lejeune ne transige pas dans *Le Pacte autobiographique* sur le critère d'identité en fonction duquel on pourrait accorder ou non le statut d'autobiographie à un texte. Il serait question de « tout ou rien », « il n'y aurait pas de degrés possibles » selon lui, rappelons-nous qu'il en arrivait à cette conclusion au terme d'une confrontation entre roman et autobiographie nous laissant envisager qu'une simple ressemblance ne saurait suffire à établir un protocole d'identité. » (Stéphanie Michineau, *op.cit.*, p.65)

avec Bertrand de Jouvenel, alors qu'elle est en réalité postérieure à l'écriture du roman.⁵¹⁴ L'auteur reprend donc, au fil de ses écrits, une manière d'aborder la littérature qui semble héritée de sa collaboration avec Willy : il ne s'agit pas forcément de mettre en roman la matière autobiographique, il peut souvent être question de se prendre pour point de départ, de se projeter dans l'espace de la fiction, et d'explorer le champ des possibles. La rupture narrative présente dès *Claudine s'en va* permet à Colette à la fois de donner la parole à Annie, pendant timoré de Claudine, mais aussi d'explorer, dans le cadre du roman, son propre statut d'épouse soumise. Nous avons de fait souligné que c'est paradoxalement dans le roman que l'écrivain donne généralement à voir ses failles, alors qu'elle cherche à construire une image idéalisée d'elle-même dans les écrits qui se donnent comme autobiographiques : l'échec de ses deux premiers mariages sont très peu évoqués dans les textes où Colette se présente comme la narratrice, alors qu'ils sont centraux dans des romans comme *La Vagabonde* ou *Julie de Carneilhan*. Même si les portraits dressés de Taillandy et d'Espivant sont de nature à discréditer ses deux époux, avec lesquels ils partagent de nombreux traits, les hésitations des deux héroïnes tendent à en montrer les faiblesses et, parfois, l'absence de fermeté. Renée accepte un nouveau joug amoureux à la fin de *L'Entrave*, et Julie finit à nouveau trahie par d'Espivant. L'héroïne de *L'Entrave* dit avoir trouvé dans son attachement à Jean un certain apaisement, puisqu'elle est « ralentie, adoucie, changée »⁵¹⁵, ce qui ne l'empêche pas de ressentir la relation amoureuse comme une geôle, puisqu'elle est « à jamais amarrée »⁵¹⁶. Trahie par Herbert et définitivement séparée de lui, comme de Coco Vatar, Julie « projetait tour à tour de téléphoner à d'Espivant, de lui dire merci, de l'injurier, mais surtout de l'appeler à elle, de mendier... »⁵¹⁷, démontrant la conscience du caractère néfaste du lien avec son ex-époux, mais aussi de l'ambivalence de ses sentiments et de la difficulté à adopter une

513 *op.cit.*, p.67. Pour justifier une possible classification *a posteriori* des *Claudine* dans l'autofiction, Stéphanie Michineau s'appuie sur les travaux de Pierre-Alexandre Sicart, qui voit dans l'autofiction une manière d'« assumer » et de « revendiquer » ce qui est « caché » ou simplement « pressenti » dans le roman autobiographique. (« L'autofictionneur est un grand enfant, aux plaisirs sophistiqués. C'est aussi un grand enfant qui s'affirme, qui s'avance en personnage sur le devant de la scène du soi, au contraire de l'auteur de romans autobiographiques qui se « cache » derrière son texte. », Pierre-Alexandre Sicart, *Autobiographie, Roman, Autofiction*, cité par Stéphanie Michineau, *op.cit.*, p.72) En s'habillant comme Claudine et en s'exhibant avec Polaire qui en joue le rôle au théâtre, Colette assumerait alors la projection du « moi » dans l'espace de la fiction, et accepterait l'idée d'être le modèle de l'héroïne, même si tout ce qui est écrit ne correspond pas forcément de manière exacte à des faits avérés.

514 Dans son texte « La vérité sur "Chéri" », publié au début du tome II des *Œuvres* de Colette dans la Pléiade, Bertrand de Jouvenel affirme : « C'est un personnage qu'elle a inventé. Et plus tard elle me dira : « Ce que l'on écrit arrive », citant Oscar Wilde. Il est donc plausible qu'elle ait voulu vivre après ce qu'elle avait écrit. » (Bertrand de Jouvenel, « La vérité sur *Chéri* », Pl.II, p.LV) Claude Pichois et Madeleine Raaphorst-Rousseau soulignent, dans la notice du texte, qu'il « arrive que la vie imite la littérature » (Notice de *Chéri*, Pl.II, p.1542)

515 *E.*, Pl.II, p.463

516 *op.cit.*

517 *JC.*, Pl.IV, p.307

attitude ferme. A la différence de ces deux textes, *Mes Apprentissages*, qui se présente comme le récit des années de mariage et de collaboration littéraire avec Willy, décrit le parcours d'une jeune épouse naïve et influençable vers le statut de femme de lettres, et présente les errements de l'auteur comme des éléments concourant à sa légende : en se décrivant comme une jeune provinciale égarée dans le milieu littéraire parisien, et contrainte de dévoyer ses souvenirs d'enfance pour satisfaire un mari vénal, Colette ne se contente pas de mettre en avant son supposé aveuglement : elle démontre que de cet aveuglement naissent des « apprentissages » qui ont contribué à construire la figure d'une romancière qui, si elle est connue de tous et si sa vie forme la matière principale de ses livres, se définit toujours comme échappant à un lecteur qui aurait tôt fait d'en concevoir une image figée et immuable. Les histoires de Renée ou de Julie de Carneilhan prennent fin lorsqu'elles décident soit d'assumer en pleine conscience de se soumettre à l'homme, soit de se retirer pour retrouver la nature, non sans regret (« Mais surtout elle revoyait [...] les chemins creux qui avaient autrefois serré l'un contre l'autre, pareillement heureux de chevaucher à l'étroit, Julie et un cavalier... »⁵¹⁸).⁵¹⁹ Considérant avec une certaine condescendance le lecteur qui prétend lui donner des conseils d'écriture, Colette se peint néanmoins avec une certaine modestie, parfois feinte probablement, qui démontre cependant que son œuvre est pensée non comme une succession d'écrits appartenant à des genres, à des époques et à des codes esthétiques bien définis, mais comme un tout fluctuant qui, s'il peut à certains égards témoigner d'une ambition totalisante, établit également l'inachèvement et la remise en question permanente comme principes dominants. Dans *Le Fanal bleu*, elle affirme ainsi : « Ma chance veut que je ne sache, en matière de littérature, ni patienter, ni enseigner. Qu'enseignerais-je, sinon le doute de soi, à ceux qui, dès le plus jeune âge secrètement infatués, s'aiment au lieu de se flageller? »⁵²⁰ Après avoir cité quelques lettres d'admirateurs et d'écrivains qui se pensent en devenir et qui n'hésitent pas à lui donner leurs conseils, la romancière, en soulignant son manque de patience et son incapacité supposée à inculquer l'art de la littérature, démontre que sa

518 *op.cit.*, p.314

519 De ce point de vue, Claudine est probablement l'héroïne qui, dans son attitude, se rapproche le plus de Colette, puisque à la fin de *La Retraite sentimentale*, elle décide de se retirer définitivement du monde, sans pour autant exclure une tentation qu'elle se dit prête à rencontrer et à assumer (« L'autre tentation, la chair, fraîche ou non ?... Tout est possible je l'attends. Cela ne doit pas être terrible, un désir sans amour. », *RS.*, Pl.I, p.953). La mort de Renaud et donc l'absence de l'homme contribuent probablement à cette sérénité nouvelle, puisqu'elle est libre à la fois de vivre selon le rythme de la maison familiale, mais aussi d'idéaliser un époux dont elle imagine une présence réconfortante épurée du vice qui était perceptible dans *Claudine en ménage* notamment (« Ils sont partis, [...] nous sommes seuls. Seuls, avec le fantôme qui me protège, avec le fantôme de celui que j'aime... », *RS.*, Pl.I, p.951).

520 *FB.*, Pl.IV, p.1019

supériorité et son statut de femme de lettres se sont construits d'abord par la remise en question perpétuelle de soi et de ce qu'elle donne à voir d'elle dans l'espace du texte.

C'est pour cela que nous avons choisi de démontrer, dans la troisième partie de notre travail, que le morcellement apparent, qui rend à première vue complexe l'emploi d'un lexique précis et rendant compte avec exactitude des textes de Colette, est en réalité une pluralité bâtie pas à pas par l'auteur, qui semble faire de l'abandon des catégories génériques un principe d'écriture. Consciente qu'aucun genre littéraire ne peut être pratiqué sans interférences dès les *Claudine*, récits qui ne peuvent être conçus comme pleinement autobiographiques en raison de la contrainte sous laquelle ils paraissent avoir été écrits, l'auteur semble décider de laisser s'exprimer, à travers les écrits les plus variés, une voix narrative unique et singulière, qui transcende non seulement les genres, mais également la question de l'authenticité des faits, pour donner à voir un fonctionnement humain qui demeure le même, qu'il concerne les êtres réels ou les personnages de fiction. C'est peut-être cette façon de mettre sur un même plan des textes de conception, de longueur et de tonalité différentes qui permet de déceler une étonnante cohérence d'un ensemble souvent composé de textes courts, réunis la plupart du temps en recueils sous la pression éditoriale⁵²¹. Cette pluralité apparaît alors comme l'essence même de l'esthétique de l'auteur, héritée des apprentissages de ses jeunes années auprès de Willy, qui lui ont appris à adopter une certaine méfiance vis-à-vis d'une figure auctoriale univoque qui devient vite sclérosante et empêche la créativité de se développer (ce dont Willy a lui-même été victime, limité à son statut de personnage haut en couleurs de la Belle Epoque, qui peine à conserver sa place dans un microcosme littéraire secoué par la guerre) . L'inachèvement apparaît alors comme le fondement de l'œuvre, dont l'intérêt serait moins de conter des histoires que d'être le miroir d'une voix qui s'écoute et qui pense sans cesse aux différentes manières de se projeter dans l'espace de la littérature. C'est en ce sens que Colette n'hésite pas à évoquer, non sans une feinte modestie, la genèse de ses textes, ni à donner, parfois, quelques conseils d'écriture :

J'écris cela sans rire, et en levant la tête je me regarde, sans rire, dans le miroir penché, puis je me remets à écrire.

Aucune crainte, même celle du ridicule, ne m'arrête d'écrire ces lignes, qui seront, j'en cours le risque, publiées. Pourquoi suspendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d'années, ce

521 Dans la Notice de l'édition Pléiade de *La Chambre éclairée*, Alain Brunet et Claude Pichois précisent que « la précipitation – visible aussi dans la mutilation d'un fragment par l'éditeur – plus que la réflexion a présidé à ce rassemblement, qui répondit sans doute à une offre de l'éditeur, provoquée par le succès de *Chéri* . » (*Ch.E.*, Notice, Pl.II, p.1580)

que je sais de moi, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'en invente et ce que j'en devine ?⁵²²

Ici, la romancière se met en scène écrivant, esquissant la possibilité du ridicule, et mettant par là en exergue la question du regard du lecteur. Ce risque semble pourtant vite balayé, la continuité de l'écriture paraissant plus forte et semblant préserver l'auteur d'une perception de son œuvre qui pourrait être négative. L'écrivain présente en effet les obstacles rencontrés et les multiples évolutions de ses textes comme une nécessité impérieuse du travail littéraire. Chaque livre ne doit plus alors être conçu comme un objet clos et bien défini, mais comme une projection du « moi » qui fait sens par rapport au reste de l'œuvre, participant à la « course de [la] main sur le papier », vouée à ne jamais prendre fin, car participant à la volonté de se présenter comme un être indéfinissable et jamais figé dans une identité unique. Ainsi, dans *Les Heures longues*, Colette donne à son amie Valentine des conseils d'écriture qui pourraient être son propre art poétique :

« [...] Ne manquez pas, non plus, de noter le jour et l'heure où la jument âgée mettra bas ; relatez les potins de votre cercle d'amies, finissez par le dernier joli mot de votre petit garçon, et laissez de côté [...] la guerre. Lui écrire "n'importe comment" c'est charmant, lui écrire "comme il faut" est mieux. Faites attention qu'il est votre mari, qu'il vous aime, qu'il vous lit – qu'il vous juge, et que vous devez triompher de la plus difficile épreuve : une longue séparation. [...] Songez qu'à travers tout, et sans cesse, celui que vous attendez n'aura pensé [...] qu'à vous seule, et qu'avant de vous évanouir dans ses bras il faudra lui donner le temps de savoir que vous êtes, ponctuellement, celle qu'exige sa confiance d'homme sûr de retrouver, sûr d'êtreindre ensemble sa nouvelle fiancée et sa compagne fidèle. »⁵²³

La romancière distille ici ses recommandations à une amie qui écrit à son époux parti au front. Elle lui suggère d'éviter de parler de la guerre et des circonstances politiques pour se concentrer sur les détails du quotidien (« les potins de [son] cercle d'amies », « le dernier joli mot de [son] petit garçon »), de manière à renvoyer au mari l'image qu'il attend d'elle (« il vous juge », précise Colette), et à construire une image d'elle-même qui lui permette de dévoiler différents aspects de sa personnalité qui, s'ils sont bien différents les uns des autres, doivent coexister au sein d'un même être et doivent pouvoir s'exprimer alternativement. La femme forte et consciente de la difficulté de la guerre ne peut exister sans la jeune fille frivole et attachée aux petits détails du quotidien, et Colette tente d'expliquer à Valentine que c'est

522 *NJ.*, Pl.III, p.315

523 *HL.*, Pl.II, p.488

précisément sa capacité à endosser « ponctuellement » un rôle qui ne lui est pas forcément coutumier qui crée l'attachement de son époux. L'adaptabilité devient dès lors l'une des forces de la femme, et c'est elle qui attire la confiance de l'homme, qui pressent qu'il a trouvé une compagne capable de se transformer au gré des circonstances et de ne donner à voir, en pleine conscience, que la part d'elle-même qui convient à la situation. Pourtant, en précisant que le mari souhaite « être ensemble sa nouvelle fiancée et sa compagne fidèle », l'écrivain met en exergue la nécessité d'harmonie qui préside à cette capacité à se métamorphoser, les différentes parties du « moi » étant alors englobées dans un même tout. Se donner à voir par fragments permettrait à l'écrivain de distiller uniquement ce qu'elle souhaite donner au moment voulu, sans exclure une ambition totalisante qui ne peut se percevoir à l'échelle d'une seule œuvre mais de façon transversale. Colette témoigne alors de sa spectaculaire capacité à créer et à offrir au public une nouvelle image d'elle-même à chaque étape de sa vie, s'adaptant à la fois à des contingences d'ordre privé et aux évolutions de la société, tout en le prenant à contrepied, lui rappelant qu'il ne peut la saisir dans sa vérité, et que l'interprétation de ses écrits ne peut qu'être lacunaire, comme le montrent les allusions au lecteur partial qu'est le journaliste :

« Et parmi vos projets littéraires, madame, est-ce que... »

[...] Si je ne voyais pas trembler son stylo, je le prendrais pour l'ange du culot en personne. Des projets, mon garçon ? Mais bien sûr. A soixante-treize ans moins un quart, on a toujours des projets. [...]

Mais ces projets-là ne sont pas pour toi.⁵²⁴

Ecrire sur Colette équivaut donc à accepter l'idée d'un doute permanent, et du caractère nécessairement incomplet de ce qui peut être dit de l'œuvre, comme si l'auteur n'avait jamais renoncé à la nécessité développée lors de la collaboration avec Willy de se protéger, de ne pas se livrer totalement en dépit d'une œuvre essentiellement centrée sur le « moi », et de conserver une ambiguïté qui offre la possibilité d'une relecture infinie et plurivoque des textes.

524 EV., Pl.IV, p.839

BIBLIOGRAPHIE

Colette, œuvres citées :

Colette, *Claudine à l'école*, [1900] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *Claudine à Paris*, [1901] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *Claudine en ménage*, [1902] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *Claudine s'en va*, [1903] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *L'Ingénue libertine*, [1909] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *La Retraite sentimentale*, [1907] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *Les Vrilles de la vigne*, [1908] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *La Vagabonde*, [1910] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume I, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1984, 1686p.

Colette, *L'Envers du Music-hall*, [1913] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p.

Colette, *L'Entrave*, [1913] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p.

Colette, *Les Heures longues*, [1917] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p.

Colette, *Dans la foule*, [1918] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p

Colette, *Mitsou*, [1919] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p

Colette, *Chéri*, [1920] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p

Colette, *La Chambre éclairée*, [1922] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p

Colette, *La Maison de Claudine*, [1922] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p.

Colette, *Le Blé en herbe*, [1923] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, 1794p.

Colette, *La Fin de Chéri*, [1926] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *La Naissance du jour*, [1928] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Sido*, [1930] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Le Pur et l'impur*, [1932] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Prisons et paradis*, [1932] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *La Chatte*, [1933] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Duo*, [1934] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Mes Apprentissages*, [1936] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Discours de réception à l'Académie royale belge de langue et de littérature française*, [1936] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Le Toutounier*, [1939] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume III, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1991, 1984p.

Colette, *Journal à rebours*, [1941] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette, *Julie de Carneilhan*, [1941] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette, *Le Képi*, [1943] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette, *Gigi*, [1944] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette, *L'Etoile Vesper*, [1946] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette, *Pour un herbier*, [1947] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette, *Le Fanal bleu*, [1949] *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume IV, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 2001, 1582p.

Colette journaliste : chroniques et reportages, 1893-1955, texte établi, présenté et annoté par Gérard Bonal et Frédéric Maget, Libretto, Paris, 2010, 437p.

Colette, *Mes Cahiers*, in. *Oeuvres complètes*, t.14, Club de l'honnête homme, Editions du Centenaire, Paris, 1973

Correspondance :

Colette, *Lettres à sa fille (1916-1953)*, Éditions Gallimard, coll. Folio, Paris, 2003, 644p.

Colette, *Lettres à ses pairs*, texte établi et annoté par Claude Pichois et Roberte Forbin, Flammarion, Paris, 1973, 454p.

De Sido à Colette :

Lettre du 22 février 1910, « Lettres de Sido à Colette », *Cahiers Colette* n°33, 2012, p.86

Lettre du 3 décembre 1910, « Lettres de Sido à Colette », in *Cahiers Colette* n°33, Société des amis de Colette, 2012, p.88-89

Entretiens :

Colette, André Parinaud, *Mes vérités, entretiens avec André Parinaud*, Ecriture, Paris, 1996, 231p.

Bibliographie critique :

Sur l'autobiographie et le roman:

Romans :

Serge Doubrovski, *Fils*, Galilée, Paris, 1977, 469p.

Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, tome VII, « L'Été 1914 » [1936], Gallimard, Paris, 1964, vol. III, 565p.

Stendhal, *Le Rouge et le noir*, [1830], Flammarion, coll. GF Dossiers, Paris, 2013, 640p.

Essais généraux :

Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique : enjeux contemporains*, Champs Vallon, coll. Détours, Seyssel, 2005, 488p.

Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1991, 150p.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, édition revue et augmentée, Points, coll. Essais, 1996, 382p.

Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 2001, première publication en 1972 chez Grasset, 364p.

Article :

Jacques Lecarme, « L'Autofiction : un mauvais genre ? » in *Autofictions & Cie, colloque de Nanterre*, Université Paris X, éd. Centre de Recherches Interdisciplinaires sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, coll. Cahiers RITM, 1993

Sur Colette :

Essais :

Marie-Odile André, *Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain : le cas de Colette*, Recherches textuelles n°4, Université de Metz, 2000, 404p.

Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Espace, demeure, écriture. La maison natale dans l'œuvre de Colette*, Librairie Nizet, Paris, 1992, 220p.

Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Droz, Genève, 1993, 313p.

Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Klincksieck, Publications de l'Université de Paris X Nanterre, Paris, 1972, 170p.

Gérard Bonal, Michel Remy-Bieth, Michel del Castillo (préf.), *Colette intime*, Phébus, coll. Beaux livres, Paris, 2004, 446p.

Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, l'Harmattan, Paris, 2002, 253p.

François Caradec, *Feu Willy*, Editions 13, Carrère distribution, Issy-les-Moulineaux, 1984, 333p.

François Caradec, *Willy, le père des Claudine*, éd. Arthème Fayard, Paris, 2004, 394p.

Mélanie E. Collado, *Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Marcelle Tinayre, Emancipation et résignation*, l'Harmattan, coll. Espaces littéraires, Paris, 2003, 236p.

Graciela Conte-Stirling, *Colette ou La force indestructible de la femme*, L'Harmattan, Paris, 2002, 382p.

Graciela Conte-Stirling, *Colette et Sido : le dialogue par l'écriture*, L'Harmattan, Paris, 2009, 181p.

Régine Detambel, *Colette : comme une flore, comme un zoo : un répertoire des images du corps*, Stock, coll. Echanges, Paris, 1997, 324p.

Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 1999, 221p.

Jacques Dupont, *Colette*, Hachette, coll. « Supérieur », série « Portraits littéraires », Paris, 1995, 247p.

Jacques Dupont, *Physique de Colette*, Presses Universitaires du Mirail, *Essais de littérature*, coll. « Cribles », Toulouse, mars 2003, 231p.

Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, PUF « écrivains », Paris, 1997, 237p.

Maurice Goudekot, *Près de Colette*, Flammarion, Paris, 1956, 283p.

Elaine Harris, *L'approfondissement de la sensualité dans l'œuvre romanesque de Colette*, Librairie Nizet, Paris, 1973, 253p.

Paul d'Hollander, *Colette, ses apprentissages*, éditions Klincksieck, Presses de l'Université de Montréal, Paris, 1978, 422p.

André J. Joubert, *Colette et "Chéri"*, A.-G. Nizet, Paris, 1972, 215p.

Julia Kristeva, *Le Génie féminin III : Colette*, Gallimard, coll. Folio, série « Essais », originellement paru aux éditions Fayard, Paris, 2002, 618p.

Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, coll. "EPU", série "Lettres & Langues - Lettres modernes", 2008, 374p.

Marine Rambach, *Colette pure et impure, bataille pour la postérité d'un écrivain*, Editions gaies et lesbiennes, 2004, 207p.

Josette Rico, *Colette ou le désir entravé*, essai, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », Paris, 2004, 276p.

Zeina Tamer Schlenoff, *Le bonheur chez la femme colettienne*, Peter Lang, New York, 1997, 129p.

Ouvrages collectifs :

Marie-Françoise Berthu-Courtivron Francine Dugast-Portes, *Colette, ambivalences et paradoxes*, Textuel, coll. Passion, Paris, 2004, 191p.

Julia Kristeva, sous la direction de, *Notre Colette*, Centre Roland Barthes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2004, 113p.

Wittner Laurette, Welzer-Lang Daniel, sous la direction de, *Les Faits du logis*, Aleas, coll. Vie et société, Lyon, 1996, 255p.

Articles :

Nicole Albert, « A la recherche du genre perdu : figures de l'entre-deux dans l'œuvre de Colette », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.101-114

Marie-Christine Bellosta, « *La Retraite sentimentale* : un écrivain à la conquête de son honnêteté », *Cahiers Colette* n°11, « Colloque de Cerisy 1988 », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 1989, p.77-91

Marie-Françoise Berthu-Courtivron, « La mère comme dynamique de l'écriture : distanciation et identification », *Cahiers Colette* n°11, « Colloque de Cerisy 1988 », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 1989, p. 53 à 74

Gérard Bonal, « La confusion des genres : le personnage d'Alain dans *La Chatte* », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.131-141

Gérard Bonval, « J'appartiens à un pays que j'ai quitté. Colette à Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1873-1891 », *Colette*, textes rassemblés par Véronique Dufief-Sanchez, L'Échelle de Jacob, coll. « La Toison d'or », Dijon, 2004, p.1-26

Samia Bordji, « L'envers du front », in *Cahiers Colette* n°35, Société des amis de Colette, 2014, p.109-119

Francine Dugast-Portes, « Bel-Gazou personnage littéraire », in *Cahiers Colette* n°34, Société des amis de Colette, 2013, p.13-27

Francine Dugast-Portes, « Colette, écrire le vieillir », in *Ecrire le vieillir*, sous la direction d'Alain Montandon, 246p.

Françoise Giraudet, « Écriture, identité(s) et signatures. De Minet-Chéri à Colette », *Colette*, L'Échelle de Jacob, coll. « La Toison d'or », Dijon, 2004, p. 27 à 39

Michèle Hecquet, « Claudine et le journal d'écolière », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, *Roman 20-50* n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.27-39

Michèle Hecquet, « Colette lectrice de Balzac », *Cahiers Colette* n°11, « Colloque de Cerisy 1988 », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 1989, p. 157-169

Bertrand de Jouvenel, « La vérité sur Chéri », in. Colette, *Œuvres*, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Volume II, sous la direction de Claude Pichois, Paris, 1986, p.LV-LVIII

Joël July, « Les gestes androgynes de l'enfant chez Colette », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.115-127

Elisabeth Ladenson, « Colette et le XIXe siècle », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.23-34

Nicole Laval-Turpin, « Sur le front intérieur, images de femmes », *Cahiers Colette* n°35, Société des amis de Colette, 2014, p.73-83

Eliane Lecarme-Tabone, « Gigi et ses sœurs », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.69-82

Michel Mercier, « Colette et le pur objet de l'écriture », *Cahiers Colette* n°11, « Colloque de Cerisy 1988 », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 1989, p.93-107

Michel Mercier, « Gigi ou l'amour à sa naissance », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.57-68

Stéphanie Michineau, « Colette, une œuvre « transgénérique » ou la modernité de l'écriture ? », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.35 à 47

Stéphanie Michineau, « L'Autofiction dans l'œuvre de Colette », *Cahiers Colette* n°30, « Echanges », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2008, p.123-136

Francis Marcoin, « Claudine, pour et contre l'école », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.7-26

Christian Morzewski, « Gaminerie, grivoiserie et lyrisme dans *Claudine à l'école* », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.41-55

Gabriella Tegye, « Les jeux de l'écriture et ses enjeux », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.95-116

Thanh-Vân Ton-That, « Gigi : une nouvelle entre projet romanesque et esthétique théâtrale », *Claudine à l'école et Gigi*, sous la direction de Michèle Hecquet, Roman 20-50 n°23, Villeneuve d'Ascq, 1997, p.83-94

Nanaé Tsuda, « Claudine est-elle une héroïne nouvelle ? Les contradictions du « féminisme » dans les premières œuvres de Colette », *Cahiers Colette* n°31, « Colette, complexités et modernités », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2009, p.59-69

Nanaé Tsuda, « Les fonctions du "chat" dans les premières œuvres de Colette », *Cahiers Colette* n°30, « Echanges », Société des amis de Colette, Flammarion, Paris, 2008, p.105-121

Biographies :

Dominique Bona, *Colette et les siennes*, Grasset, Paris, 2017, 426p.

Gérard Bonal, *Colette : « je veux faire ce que je veux »*, Perrin, Paris, 2014, 361p.

Michel del Castillo, *Colette, une certaine France*, Gallimard, coll. Folio, 1999, 350p.

Jean Chalon, *Colette, l'éternelle apprentie*, Flammarion, coll. Livre de poche, 1998, 382p.

Claude Francis, Fernande Gontier, *Colette*, Perrin, Paris, 1997, 439p.

Madeleine Lazard, *Colette*, Gallimard, coll. Folio, série « Biographies », 2008, 399p.

Herbert Lottman, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marianne Véron, *Colette*, Fayard, Paris, 1990, 496p.

Claude Pichois, Alain Brunet, *Colette*, Flammarion, coll. Livre de poche, 1999, 733 p.

Michèle Sarde, *Colette libre et entravée*, Stock, coll. « Femmes dans leur temps », Paris, 1978, 483p.

Albums :

Pichois Claude et Vincenette, iconographie choisie et commentée par, *Album Colette*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade Album, Paris, 1984, 322p.

Site internet de référence :

www.kristeva.fr/seminaire2012.html

Table des matières

Remerciements	p.2
Liste des abréviations	p.3
Introduction générale	p.6
 Première partie : De <i>Claudine à l'école</i> à <i>La Maison de Claudine</i> : de l'autobiographie à l'autofiction dans l'oeuvre de Colette	
Introduction	p.16
<u>I- De <i>Claudine à l'école</i> à <i>La Retraite sentimentale</i> : véritable inspiration autobiographique ou œuvres imposées ?</u>	p.18
I-1. Le cycle des <i>Claudine</i>, une autobiographie déguisée ?	p.18
a- Reconnaissance des lieux	p.18
b- Reconnaissance des êtres	p.23
c- Reconnaissance de l'auteur ?	p.27
I-2. L'intervention problématique de Willy : la dénaturation de l'œuvre ?	p.33
a- Un sujet imposé	p.33
b- Une posture d'auteur	p.37
c- L'ouverture paradoxale de perspectives romanesques nouvelles	p.42
I-3. <i>La Retraite sentimentale</i>, une œuvre nécessaire	p.46
a- Un épisode non imposé	p.46
b- La confrontation de deux figures féminines : Claudine et Annie	p.50
c- Un huis clos nécessaire	p.55

<u>II- La Maison de Claudine, entre continuité et rupture</u>	p.60
II-1. La réappropriation problématique de Claudine, dans une œuvre autobiographique assumée	p.60
a- Réappropriation du nom	p.60
b- Réappropriation des lieux	p.63
c- Réappropriation du personnage	p.67
II-2. Inscrire les <i>Claudine</i> dans l'œuvre	p.74
a- Une mise à distance définitive des <i>Claudine</i> ?	p.74
b- Une recréation du cycle	p.79
c- Mettre à distance les <i>Claudine</i> pour mieux les réintégrer à l'œuvre	p.85
II-3. L'irruption de la figure maternelle ou la quête d'une cohérence interne	p.91
a- La résolution du cycle	p.91
b- Assumer les <i>Claudine</i> en les éclairant d'une perspective nouvelle	p.96
c- La figure de l'auteur : une « Claudine » à dimension maternelle ?	p.102
<u>III- Un jeu de masques complexe : naissance d'une voix romanesque</u>	p.107
III-1. Complexité du point de vue : la remise en cause de l'écriture biographique	p.107
a- Multiplication des points de vue	p.107
b- Un jeu de masques assumé	p.112
c- Une écriture biographique est-elle encore possible ?	p.116
III-2. Des autofictions ?	p.123
a- Jouer avec les codes littéraires	p.123
b- De <i>Claudine à l'école</i> à <i>La Maison de Claudine</i> : des autofictions ?	p.128
c- De l'autofiction au roman	p.132

III-3. Une démultiplication du visage de l'auteur, pour une voix romanesque unique et unifiée	p.138
a- Plusieurs facettes d'un même miroir : la construction d'une figure de femme	p.138
b- Plusieurs figures pour une même voix : construire une figure d'auteur	p.142
c- Vers la construction du mythe	p.148
 Conclusion	 p.154

Deuxième partie : L'œuvre de jeunesse, fondement de l'esthétique colettienne ?

Introduction	p.157
--------------------	-------

I- Permanence du personnage de Claudine dans les œuvres autobiographiques p.159 |

I-1. Les stigmates des débuts p.159 |

a- L'ombre de Willy

b- Une quête de sincérité faussée

c- Racheter la faute initiale

I-2. Les *Claudine*, condition de l'écriture biographique ? p.182 |

a- Un point de départ impossible à retrancher

b- Libérer l'imaginaire

c- Une libération artistique

I-3. Transformer le « je » biographique en personnage de fiction p.209 |

a- Claudine, personnage prétexte ?

b- Mettre en doute le « je » autobiographique

c- Une écriture à la première personne a-t-elle encore un sens ?

II- Permanence de Claudine dans les œuvres de fiction	p.236
II-1. Interroger la notion de personnage	p.236
a- Exploiter les traditions romanesques	p.236
b- ... pour mieux remettre en cause le personnage	p.243
c- La mise en question de l'identité	p.254
II-2. Questionner la validité de la voix narrative	p.266
a- L'androgynie, un affranchissement ?	p.266
b- La féminisation des personnages d'autorité : une écriture de la quête	p.279
c- Etre un(e) autre pour exister en tant qu'auteur	p.290
II-3. Interroger l'écriture : de la biographie à la fiction, de la fiction à la biographie	p.303
a- <i>La Vagabonde</i> , une œuvre à la croisée des chemins	p.303
b- <i>Chéri</i> , préfiguration de <i>La Maison de Claudine</i> ?.....	p.314
Conclusion	p.322

Troisième partie : une écriture plurielle ?

Introduction	p.324
I- Du morcellement à la pluralité	p.325
I-1. Un morcellement nécessaire	p.325
a- le morcellement, force de vie	p.325
b- Un gage de fécondité littéraire	p.329
c- Du morcellement à l'ambition totalisante	p.334
I-2. Un éparpillement qui fait sens	p.338
a- Accepter les contradictions, une preuve de sagesse ?	p.338
b- De l'éparpillement à l'hybridation	p.340
c- Faire coexister des tendances contraires pour faire œuvre littéraire	p.344

I-3. Construire, se construire	p.349
a- Se construire, un apprentissage perpétuel ?	p.349
b- De la contradiction à la pluralité : construction d'un être au monde	p.361
<u>II- Pluralité générique</u>	p.371
II-1. Du roman au journalisme, du journalisme au roman	p.371
a- Aux origines du roman, les écrits de presse ?	p.371
b- L'écriture journalistique, littérature à part entière	p.377
II-2. Vers le « tout fictionnel »	p.383
a- Donner une dimension littéraire à la réalité	p.383
b- La fiction, liberté d'inventer et de s'inventer	p.392
<u>III- Une écriture de la totalité, vers un impossible achèvement</u>	p.402
III-1. La recreation du lien au monde : Colette poète ?	p.402
a- Un rapport ambigu à la poésie	p.402
b- La mise en échec de la parole poétique	p.407
c- Un lyrisme maîtrisé	p.412
III-2. <i>Le Fanal bleu</i>, une mutation déterminante de la voix narrative ?	p.418
a- Une désincarnation progressive de la voix narrative	p.418
b- la littérature comme pulsion de vie : faire œuvre pour réenchanter le monde	p.421
Conclusion	p.425
Conclusion générale	p.428
Bibliographie	p.439
Table des matières	p.451