HAL
open science

Le retour au pays natal dans l'oeuvre de Colette

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

To cite this version:

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. Le retour au pays natal dans l'oeuvre de Colette. Colette, nouvelles approches critiques, Minard, 1986, 2-7078-1072-X. hal-03174468

HAL Id: hal-03174468

https://hal.science/hal-03174468v1

Submitted on 19 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le retour au pays natal dans l'œuvre de Colette

Colloque international Colette, Sarrebrück, Allemagne (B. Bray dir.),
22-23 juin 1984,
Colette, nouvelles approches critiques, Paris, Nizet, 1986, p.139-150

MARIE-FRANÇOISE BERTHU-COURTIVRON

Nous allons retracer l'évolution générale du retour dans l'œuvre et étudier ensuite ses différentes mises en scène dans chaque roman concerné. Le pays natal revient chez Colette de façon cyclique dans le roman ou l'autobiographie, rarement dans les deux à la fois.

- D'abord dans la série romanesque des *Claudine*, le pays est la reproduction fidèle de la réalité bourguignonne et le retour est vécu comme une compensation au tourment sentimental.
- Dans la période suivante, le pays natal disparaît des romans et se retrouve dans les récits-souvenirs. Le retour s'efface de ce fait ou bien il échoue (comme dans un des rares romans où il apparaît : *Chéri*). Car la fonction première du pays est alors d'être si précieux qu'il ne peut être que perdu.
- Puis jusqu'en 1943, Colette recompose avec le thème qui est transformé dans le roman et qui s'éloigne de plus en plus du modèle réel. Et pourtant le retour y devient plus fréquent, non plus comme compensation à un amour malheureux mais, comme dans *La Chatte*, motif d'un amour malheureux. Le thème a donc pris de la force, il devient noyau de l'intrigue, tout en se détachant du réel. Il ne s'agit plus de se raccrocher à ce qui ne peut plus revivre, mais de recréer à l'infini la sécurité que donne tout pays natal. Ainsi Carneilhan ne ressemble en rien à la maison de Saint-Sauveur dans la réalité ; la maison de Neuilly dans *La Chatte* est coupée d'un contexte régional ; quant au toutounier, il propose une vision encore plus dépouillée et condensée du *pays natal* : il est la caricature d'un besoin premier, l'archétype par excellence du nid.
- Dans les récits-souvenirs qui constituent la dernière forme d'écriture de Colette, le retour disparaît et il est même directement exclu.

L'autobiographie et le roman ne répondent donc pas au même besoin : que Colette ait oscillé d'une forme à l'autre de façon si régulière montre que la tentation de l'impossible retour reste toujours en elle une faiblesse qu'elle cherche à maîtriser jusqu'à la maturité finale où elle accepte enfin le non-retour.

Ce thème évolue dans deux directions : à la fois vers la réussite du retour et vers un pays de plus en plus imaginaire. Il se développe en trois étapes.

- Dans les *Claudine*, le pays où l'on revient est principalement le pays réel bourguignon. Le thème se cherche : après deux tentatives qui échouent, le retour final est réussi.
- Dans *Chéri*, on assiste à l'échec du retour et à l'autodestruction qu'il entraîne.
- Dans les derniers romans concernés : *La Chatte*, *Le Toutounier* et *Julie de Carneilhan*, le retour est définitivement un succès, dans un pays de plus en plus sublimé.

Le cycle des *Claudine* présente le thème de façon constante : il est réalisé trois fois, mais, dans deux cas, ne débouche sur rien. Le premier retour – vécu avec le mari comme dans la réalité – est un pèlerinage : voué d'avance à l'échec puisque le pays est à la fois présent et perdu, ce qui est encore plus pénible pour Claudine que de le posséder mentalement.

Le blocage se concrétise devant la maison :

> Les yeux fixes, j'ai regardé l'anneau de cuivre usé où je me pendais pour sonner, au retour de l'école. Je l'ai tant regardé que je le sentais dans ma main. (*Claudine en ménage*, I, p. 431)

Claudine est contrainte à la possession dans l'abstention que prônera Sido dans les récits de la maturité et que sa fille ne parvient jamais à pratiquer. Symboliquement d'ailleurs, Claudine ne peut s'empêcher de toucher un volet. Le chagrin de Claudine montre en outre que si la maison est seulement louée, dans le roman ainsi que dans la réalité, elle est pourtant ressentie comme perdue à jamais.

Le deuxième retour est un refuge. Mais entre les deux, Colette invente le retour du père qui permet celui de la fille : il faut que les parents vivent au pays natal pour que l'ordre naturel soit préservé. Comme par enchantement, la situation se débloque. L'intrigue perd en vraisemblance ce qu'elle gagne en symbolique car le roman – calque de la réalité dans cette première étape – ne propose aucune issue.

Le deuxième retour aboutit à un principe, à un rêve de conciliation amour/pays natal : « La vieille et normale chimère de vivre en couple, à la campagne » (*Mes apprentissages*, VII, p. 224), qui ne conduit qu'à l'ambiguïté du titre suivant, *Claudine s'en va* : on la croyait déjà partie, et le roman débute à Paris : Claudine a donc suivi Renaud et accepté un nouveau compromis à l'amour. Mais ceci reste sous-entendu : l'ellipse est révélatrice. Il faudra attendre la fin de *Claudine s'en va* pour que l'héroïne s'en aille vivre ce qui a été retardé d'un livre. Mais le retour de Claudine avec Renaud ne sera jamais vécu ni raconté puisque le roman suivant les verra séparés, unis dans le pays natal grâce à la mort de Renaud, à laquelle Colette doit procéder pour que le retour puisse se réaliser.

La relation à l'espace confirme que le retour à deux est impossible. Juste après son mariage, Claudine partait en voyage : « Je vais gaîment à la suite de Renaud... […] Moi je le suis » (*Claudine en ménage*, I, p. 437). Dans le roman suivant, la relation est inversée, Claudine devient l'initiatrice : « J'ai appris à Renaud à connaître combien ce pays est beau. Il me suit » (*Claudine s'en va*, II, p. 93). Dans le dernier roman du cycle, seule l'évacuation du mari peut actualiser le retour, ce qu'avoue Claudine dans les bois de Montigny :

> Je leur appartiens de nouveau, à présent que leur ombre [...] n'inquiète plus celui qui m'y suivait en étranger, vite las, vite angoissé sous leur voûte de feuilles... (*La Retraite sentimentale*, II, p. 262)

Le retour ne peut être effectué que dans la solitude. Et pourtant celui d'Annie échoue. Le refuge ne fonctionne pas automatiquement chez tous les personnages. Claudine possède ce qui manque à Annie, « la joie qui colore et aveugle à la fois », le sentiment d'appartenance qui stimule la faculté d'idéalisation. Par contrecoup, Colette peut offrir à Claudine un troisième retour qui est réussi : la coïncidence de cet espace intérieur idéal et de l'espace extérieur du pays natal. C'est le retour le plus parfait que Colette s'offrira jamais.

Dans *La Retraite sentimentale*, le retour de Claudine est à la fois irréel et symbolique – non seulement parce qu'il n'a jamais eu lieu dans la réalité – mais aussi parce que certaines données spatiales sont faussées. Tout d'abord le lieu où se réfugie Claudine à la mort de Renaud n'est jamais nommé et les lecteurs comprennent qu'ils ne sont plus à Casamène mais à Montigny grâce au contexte et à quelques indications topographiques : il est fait mention de « la Montagne aux Cailles » et Marthe précise : « Nous couchons à Auxerre ce soir, vous savez. C'est à côté d'ici, cinquante kilomètres » (II, p. 257). Mais deux éléments nouveaux s'opposent : d'abord l'existence d'un jardin d'en haut et d'en bas, reproduction fidèle du jardin de Saint-Sauveur, qui n'apparaissait pas dans les premiers *Claudine*. Il semble donc, dans un sens, que l'on se rapproche de la réalité. Et, deuxièmement, la répétition à Montigny d'un

épisode qui avait lieu chaque soir à Casamène : l'arrivée d'un crapaud, d'un hérisson et d'une chauve-souris. « Ah !... voici ma chauve-souris fidèle ! » s'exclame Claudine (II, p. 260). C'est bien la même. Ici, au contraire, on s'éloigne de la réalité. En effet, la Franche-Comté que Colette vient de perdre à l'époque où elle écrit *La Retraite sentimentale* est perçue comme Saint- Sauveur. La fin du roman présente une sorte d'espace imaginaire en superposant les données de plusieurs pays perdus : Montigny pour Claudine, Saint-Sauveur et la Franche-Comté pour Colette.

Le jardin d'en haut, redécouvert à la fin, fournit une illustration de cet espace imaginaire. Tout n'y est que destruction. Certes elle est annoncée dans *Claudine en ménage* où il est prédit que le rosier cuisse-de-nymphe « mourra à la peine ». Et elle est confirmée dans l'autobiographie puisque l'on trouve dans *La Maison de Claudine* « un noyer dont l'ombre intolérante tuait les fleurs ». Mais le phénomène prend une ampleur toute particulière à la fin de *La Retraite sentimentale* :

> [...] mon domaine détruit et luxuriant, jardin qui n'est plus un jardin, mur que les racines puissantes du noyer ont crevé d'abord, puis jeté bas [...]… Le rosier cuisse de nymphe est mort, lui aussi, il est mort d'avoir trop fleuri… (II, p. 251)

La mort – celle de Renaud – est étendue à tout le jardin. « Le lierre remplace la glycine, tord la gouttière [...] et ne trouvant plus où grimper, tend vers le ciel un robuste bras tordu... » (*ibid*.) La glycine – pourtant très solide dans les récits-souvenirs – a ici disparu avec ses fleurs. Plus symbolique, le mouvement du lierre vers le ciel, comme la mort de Renaud, prend la dimension d'une interrogation vers l'infini, d'un aveu d'impuissance ou peut-être d'un défi...

Le jardin d'en bas est décrit dans *La Maison de Claudine* comme un « potager 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 » (VI, p. 13). Mais il n'est dans *La Retraite sentimentale* qu'un jardin de fleurs. Pourtant l'aspect de nid est déjà présent :

> [...] je l'emmène jusqu'au jardin d'en bas, terrasse chaude, étroit jardin de curé où je soigne mes fleurs communes, phlox que le soleil violacé, aconits dont le bleu se délaie, soucis ronds et vermeils [...]… (II, p. 251)

Soit en amplifiant le réel par la destruction du jardin d'en haut, soit en le transformant par la disparition du potager d'en bas, Colette a créé un jardin symbolique : comme le jardin, Claudine est détruite en surface par la mort de Renaud ; on trouve en bas ce qui reste en profondeur en elle : les fleurs les plus belles. Cela signifie d'abord sa connivence avec la nature, dernière ressource qui lui reste, mais révèle aussi que Claudine possède au fond d'elle-même, dans ce nid intérieur, une force vitale indestructible. En offrant ses roses à Annie, Claudine lui donne le meilleur d'elle-même et lui souhaite la même force. Seule l'amitié peut comprendre ce partage. Mais c'est aussi la Colette écrivaine qui offre à la Colette réelle le courage de lutter.

Le thème du retour s'efface des récits-souvenirs jusqu'en 1930, et on ne le trouve que dans *Chéri* et *La Fin de Chéri*, où il est destiné à l'échec dès le départ. Désormais le pays natal n'est plus un pays constitué et précis. L'évocation se dépouille et seule la maison reste. Mais l'intrigue se complique aussi de plusieurs maisons qui sont rivales. A chaque femme correspond sa maison. A Charlotte, la fausse mère, échoit la maison-bazar que Chéri semble découvrir seulement à son retour de noces : c'est que le mariage l'a sorti de son cadre, la vraie maison maternelle (celle de Léa), qui reste inconsciemment pour lui la référence.

Le mariage coupe toujours de la maison natale : qu'il ramène Chéri à la maison de sa

mère biologique, Charlotte, montre qu'elle ne fonctionne pas comme la maison maternelle.

Deux mouvements opposés vont rendre la vie impossible à Chéri et littéralement le figer dans l'espace : sa femme vient habiter chez Charlotte alors que Léa quitte Paris. Chéri veut échapper à ces deux mouvements qu'il sent intimement liés et ne trouve comme remède que l'espace neutre de l'hôtel. L'amitié essaie de lui ouvrir de nouveaux horizons : Desmond habite avec lui à l'hôtel et la Copine lui offre le réconfort ambigu de son appartement. Paradoxalement, c'est lorsque Léa revient à Paris que l'espace redevient vivable pour Chéri : il retourne habiter avec sa femme dans la maison de Charlotte qui n'est plus perçue comme piège puisque le retour à la maison de Léa est désormais possible.

Elle incarne donc bien pour Chéri la maison maternelle. Le surnom de « Nounoune » donné à Léa est proche en effet du « toutounier ». Par des sonorités primitives et rassurantes, ces deux noms délimitent une sorte d'espace vital de sécurité. Et le prénom même de Léa, par son allusion au frère, résonne de façon plus symbolique que le « Lulu » de la première version. Les relations sentimentales sont ainsi perçues comme directement liées à l'espace.

> « Qu'est-ce que tu veux que je te raconte ? Ce n'est pas compliqué. Je rentre ici, voilà. » (*Chéri*, V, p. 166)

Ce que Léa néglige, c'est que Chéri ne lui est pas seulement revenu, à elle, mais surtout à sa maison. Quand il est soulagé de revoir Ernest ou quand il parle avec Rose, elle s'impatiente, ne comprenant pas le lien fondamental qui unit le fils symbolique (« nourrisson méchant ») à l'espace. Dès leurs retrouvailles, elle rêve d'un départ à deux, que Chéri est incapable d'envisager. Le problème est que si Chéri revient à la maison maternelle et à la mère, il retrouve en même temps l'amante. Quand il revient faire le bilan de son éducation, Chéri prend ses premières distances vis-à-vis de la mère, comme le fait Minet-Chéri en désobéissant à Sido. Mais il ne trouve en face de lui qu'une amante jalouse. L'inceste rend le retour impossible par un double mouvement d'attirance et de fuite face à la mère-amante. Schéma que connaît Minet-Chéri mais, elle, a pris ses précautions. La relation univoque à Sido est renforcée par l'attirance ambiguë vers Adrienne : « Je crois que j'aimais surtout, en Mme Saint-Alban, tout ce qui l'opposait à ma mère […] » (*La Maison de Claudine*, VI, p. 105). Deux femmes différentes, deux maisons différentes et si Minet-Chéri perd l'amante potentielle, la mère lui reste acquise. Moins prudent, Chéri se voit chassé et la quête du refuge se poursuit dans les deux volumes. C'est pourquoi *La Fin de Chéri* a une structure parallèle à celle de *Chéri*.

Si la maison du couple est enfin construite (la maison d'un couple qui s'effondre est toujours plus longue à construire, comme dans *La Chatte*) elle remplace celle de la fausse mère Charlotte, mais n'apporte pas plus de sécurité à Chéri. Ironiquement même, lui qui voulait y régner en maître en sera chassé et s'y sent bientôt exclu. La quête reprend parallèlement au premier roman et le mène chez Desmond, mais « l'odeur de la maison lui barr[e] la route comme une corde tendue » (*Chéri*, V, p. 202). Chéri essaie alors d'inventer un ailleurs en partant de Paris en voiture : voyages-fuites avec l'amie du moment, la baronne, qui rappellent ceux qu'Alain et Camille effectuent dans la journée pour se donner l'illusion de voyager. Fausse évasion qui ne trompe pas l'amie.

En apprenant le déménagement de Léa, Chéri est de nouveau tenté par l'image du nid et d'un retour possible :

> « J'ai vu son nouvel appartement. C'est petit, mais c'est douillet... ». Chéri s'accrocha à ces deux mots : « petit mais douillet » (*Chéri*, V, p. 213)

Ces mots font revivre le rêve ancien. Et voilà Chéri dans l'appartement de Léa à s'ennuyer

« comme un homme qui s'est trompé d'étage ». La relation à l'espace reste toujours première.

La maison a rétréci en même temps que Léa s'est élargie : Chéri est doublement floué.

Il essaie alors d'imaginer un espace neuf : dans tout le roman, Chéri ne cesse d'aller ailleurs. Dans un épisode parallèle à celui du premier roman, la Copine va lui procurer cet espace, de nouveau ambigu, car le cadre de la garçonnière va refermer sur lui le piège : ambivalence du trou noir qui agit comme nid mais aussi comme tombeau. Voilà l'antithèse du retour parfait et lumineux de *La Retraite sentimentale*. Comme elle a exécuté Renaud, entrave au retour de Claudine, Colette exécute Chéri parce qu'il est interdit de retour.

Mais le retour manqué appartient à la vie réelle de Colette, et la fiction a précisément pour but de réaliser le désir impossible. C'est pourquoi dans les trois romans suivants : *La Chatte*, *Le Toutounier*, *Julie de Carneilhan*, le retour est réussi. Mais l'étape de Chéri a été décisive car elle a redistribué les données du pays natal en le rétrécissant.

La Chatte s'organise selon un schéma semblable de logis qui s'opposent : d'une part, l'appartement de Patrick avec, à l'intérieur, l'abri que se crée Alain ; d'autre part, la maison natale incluant aussi un deuxième lieu : le futur appartement conjugal. Chacun des deux logis principaux s'oppose à l'autre et chacun offre, dans ses murs, un contre-espace illusoire.

L'appartement de Patrick est en effet le contraire de la maison natale : petit, coupé du sol, perdu au neuvième étage. Rien d'étonnant à ce qu'un terrien comme Alain s'y sente déraciné. Il se crée un substitut de nid dans « la salle d'attente » – espace étroit et resserré – en *attendant* (justement) d'avoir assez de courage ou d'exaspération pour réintégrer le pays natal. Première solution bâtarde que cet avorton de nid, à l'intérieur d'un espace étranger. La maison natale de Neuilly possède elle aussi son excroissance : le futur appartement que l'on construit dans ses flancs pour le jeune ménage. Alain pensait que cette localisation permettrait le retour et qu'il pourrait tirer la sécurité habituelle de la proximité de la maison. Mais il se heurte à la deuxième solution bâtarde. D'abord la construction du nouvel appartement passe par la destruction d'une partie du domaine natal :

> Un vieil if arraché mourait très lentement, la tête en bas, sous sa chevelure de racines. « Jamais, jamais je n'aurais dû permettre cela », murmura Alain. « C'est une honte. » (*La Chatte*, VII, p. 393)

Destruction symbolique qui montre que l'espace du mariage est – sans compromis possible – rival de celui de la maison natale. Mais aussi l'invasion de Camille risque de détruire le nid de l'intérieur. En effet Camille viole le sacré de la maison en projetant une chambre d'enfant, un tennis, symboles d'action, alors qu'Alain, lui, ne projette que de « se retirer ». C'est à ce moment-là qu'Alain décide inconsciemment de revenir seul chez lui, l'épisode de la chatte n'étant qu'un détonateur. Les composantes de ce retour sont toujours symboliques : une autre fois déjà, il était revenu à l'heure de la sieste quand « le jardin et la maison dormaient ». A la fin du roman, Alain revient la nuit et la maison dort encore. Ce sommeil semble placer la maison en position d'attente pendant l'absence d'Alain.

> « Il grelottait dans la nuit tiède en attendant que la grille s'ouvrît. » (*La Chatte*, VII, p. 451)

Et l'auteure insiste : « […] Alain trembla plus fort, en s'appuyant d'un pied sur l'autre, comme par un froid vif. » (*ibid*.). Le froid est corrélatif de l'exclusion de la maison natale. Le corps mis en danger est en même temps bouleversé par l'émotion et le suspense de la réintégration imminente. Celle-ci est rendue possible par la connivence d'un personnage-relais : « C'est moi, Émile, dit-il quand la face sans couleur du vieux valet s'appuya aux barreaux » (*ibid*.). L'importance des domestiques est fondamentale dans l'attachement au monde natal. De même

que Chéri compte retrouver Ernest en permanence dans la maison de Léa, Alain revient autant à Émile qu'à la maison, et le vieux domestique prend une figure mythique de Saint Pierre gardant le paradis. Quand Alain a donné le mot de passe et s'est fait reconnaître, Saint Pierre lui ouvre la grille. « Rien n'a changé » pourrait être la conclusion de *La Chatte*. Émile en est le garant. *La Chatte* est le roman du pays natal le plus intolérant. Peut-être pour conjurer l'échec de *Chéri*...

L'espace du *Toutounier* est, quant à lui, l'un des plus originaux de la littérature. Il a perdu toutes les caractéristiques du domaine : maison, jardin, région, ce qui montre que la perte est finalement assumée. Reste l'essentiel : le nid. Il correspond aussi à un rétrécissement de l'espace dans la vie de Colette : le chemin va du château à la maisonnette et de la maisonnette au divan, confirmant la place importante que jouent les meubles dans l'attachement au pays natal.

Le toutounier – issu peut-être du sommier-divan où Colette avait guéri de sa maladie rue Jacob – est plus qu'un divan. Il est comparé à une route forestière, à une caverne, à une personne qu'on embrasse et qu'on respecte : plus l'espace rétrécit, plus le potentiel onirique s'accroît. Prémonitoire, Colette agence le radeau-divan. Mais le toutounier est aussi une ambiance, un ensemble d'habitudes, de rites : ainsi les occupantes du logis s'appellent « les toutounières » et elles utilisent un « ton toutounier ». De même, dans *Julie de Carneilhan*, on parle d'un « air de hauteur carneilhane », du « bleu carneilhan »... D'un logis-substantif, on crée un adjectif qui se décline à souhait et qui réactive ainsi la présence du pays. Pays tellement intériorisé qu'il est constitutif des héros. Au début, Alice cherche un refuge dans son pays natal : « Elle appelait machinalement : “ Le toutounier... Le toutounier... ” » (VIII, p. 126), comme si le mot servait à lui seul à conjurer la peur. Mais son retour prend bientôt une autre dimension : il permet – provoque même – le départ des deux sœurs (c'est Alice qui donne à Colombe l'argent nécessaire à l'aventure). Mais Colette conjugue cette tentation de la dispersion en lui opposant un élément stable et rassurant : alors que l'on vient de rappeler le passé des « quatre filles sans mère », Alice endosse justement ce rôle de mère en entretenant la maison natale. Tout comme elle-même a été recueillie par ses sœurs, elle prépare leur retour car elle sait que l'espace sentimental ne détourne jamais longtemps. Et le tableau final des trois sœurs couchées ensemble sur le divan permet d'effacer toutes les défections (incluant celle de l'aînée toujours absente) et de recréer l'unité originelle de la nichée complète :

> […] il ne lui vint aux lèvres que le nom de la quatrième fille, lointaine et perdue de l'autre côté de la terre. [...]
> - C'est toi Bizoute ? Bizoute, tu es là ? (*Le Toutounier*, VIII, p. 161)

« Où sont les enfants ? » criait Sido. Alice assume tout du retour au pays natal en faisant revivre le schéma rassembleur de Sido. Par-delà les vagabondages de sa fille, Sido reste, comme Alice, un point de convergence, sublimé dans le roman. La dernière image du roman permet à chacune d'assumer le risque de la divergence en lui faisant revivre la sécurité d'autrefois.

Contrairement à *La Chatte* où le retour hante le héros, et différemment du *Toutounier* où il est motivé par la peur de la solitude, celui de Julie de Carneilhan est déterminé par les circonstances : au lieu de vendre sa jument, le frère Léon décide de la ramener à Carneilhan. D'un roman à l'autre, le retour perd de son caractère obsessionnel. En effet il n'y a plus dans *Julie de Carneilhan* de nostalgie lancinante pour le pays, mais seulement des évocations passagères et colorées, des touches de lyrisme que Julie essaie de contrôler. Et si elle accepte le départ, c'est parce qu'elle n'a plus l'espoir de partage sentimental. Son insécurité affective atteint même le lien d'appartenance au pays car Julie s'interroge : « Mais aimerai-je encore

ma maison ? ». Au fil des années, le retour devient de plus en plus problématique. On a même l'impression qu'il s'organise en dehors de Julie – non pas contre elle, mais sans elle :

> Un réseau de routes, l'escalier « en pas de vis », promis par la femme-à-la-bougie, aboutissaient donc simplement, fatalement à sa chambre d'ancienne jeune fille ? (*Julie de Carneilhan*, IX, p. 234)

Simplement, comme disait Chéri : « Je rentre ici, voilà. » Fatalement, écrit Colette : on n'échappe pas aux forces du retour. L'allusion à la femme-à-la-bougie, personnage primitif de conte, agent du destin, implique que Julie n'a pas le choix. Et, pour la première fois, l'héroïne ressent avec une certaine amertume de ne pouvoir sortir du chemin tracé dès l'enfance.

Si l'espace s'élargit de nouveau avec Carneilhan, domaine ancré dans une réalité visible par son château, ses poulinières, ses prairies et ses neuf siècles d'existence, on ne se rapproche pas pour autant du pays natal de Colette qui utilise un autre réel pour créer le pays de Julie. Mais par ailleurs, Carneilhan n'est jamais situé géographiquement, ce qui semble l'éloigner du réel. De même, le retour – peut-être parce qu'il est le dernier dans le roman – devient mythique : d'abord parce qu'il est amorcé mais que, contrairement aux autres, il n'est pas vécu. Arriveront-ils ? Julie changera-t-elle d'avis ? Le fait que le père de Julie ne soit pas prévenu de l'arrivée de sa fille la rend encore plus incertaine. Quant aux données spatiales et temporelles, elles sont aussi révélatrices :

> - Combien crois-tu qu'il nous faudra de temps pour arriver à Carneilhan ?
> Pour la première fois, Julie vit son frère faire un geste d'incertitude. Il souleva les bras, les laissa retomber :
> - Trois semaines... Trois mois... Toute la vie... (*Julie de Carneilhan*, IX, p. 233)
> […]
> - Le soleil est levé, dit Carneilhan. Nous passerons par le plus long, Julie. [...] (*ibid.*, p. 234)

Le chemin le plus long pendant l'éternité, voilà un retour nouveau. A ce stade de la vie de Colette, il est une pure vue de l'esprit, intériorisé à jamais. Le pays de Carneilhan reste ambigu et insaisissable : détaché du modèle bourguignon et bien que décrit de façon réaliste, il participe à un monde imaginaire.

Le rôle du frère est également révélateur : dans cet univers coupé de la Bourgogne, il est le seul représentant de Saint-Sauveur, permettant de nouveau la superposition des différents pays perdus. Si on le compare au Léo de la réalité, il est transformé. Dans l'épisode de la grille (*Sido*), la narratrice et Léo ne sont pas au même niveau d'attachement au pays natal : Léo, lui, a tenté le retour. Elle l'admire un peu pour cela mais n'entre pas dans son jeu. Elle sait ce qu'il en coûte de prendre de tels risques. Le seul instant où ils se retrouvent d'une seule voix est lorsqu'ils évoquent le bruit de la grille qui s'ouvre. Mais chacun vit différemment la perte du pays : la narratrice le sublime dans l'écriture, alors que Léo reste ancré dans une confrontation au réel qui est sans espoir. Colette utilise ce retour véritable de Léo qui est un échec, et en fait dans *Julie de Carneilhan* un retour mythique à deux, grâce à un frère devenu organisateur et prévoyant.

Le premier cycle de romans montrait que le retour avec l'être aimé était impossible et il était accompli seul. Dans ce deuxième cycle, un remplaçant a été trouvé et le personnage principal est accompagné d'une chatte, de deux sœurs, puis d'un frère : c'est-à-dire d'une personne de la cellule d'origine. Le pays natal ne peut se partager qu'avec quelqu'un de même nature. L'attachement d'Alice pour ses sœurs est décrit en effet comme un lien instinctif, animal. Le toutounier qui est en cuir participe aussi à ce monde animal. Et la formule conjuratoire entre toutounières « Guégézi », pour rassurer, fait penser au cri d'oiseaux d'une même nichée. Quant à Julie et Léon, « [l]eur amitié ressemblait à celle des félins d'une même

portée […] » (*Julie de Carneilhan*, IX, p. 134). Tout ce qui reste du pays perdu est un sentiment instinctif d'appartenance qui suffit à donner une identité.

Ces figures mi-animales mi-humaines rappellent la structure des contes où un animal aide souvent le héros en difficulté à accomplir sa quête. Car à quoi servent ces adjuvants dans le conte de fées du retour ?

La chatte est un élément du domaine natal transplanté comme témoin dans l'appartement aérien. C'est sur elle que se déchaîne et se résout l'intrigue. Elle fournit le prétexte du retour. Les deux sœurs, elles, fournissent à Alice le motif de rester, car sans l'annonce de leur départ, Alice serait peut-être repartie. Mais le nid ne doit pas rester vide.

Avec Léon, Colette ose le frère, le vrai. Son rôle est de concevoir toute l'entreprise du retour et d'y pousser Julie quand elle hésite. Ces adjuvants sont donc tous des acteurs du retour. Ils servent de motivation, de garde-fou, de guide en cas de faiblesse du héros/ de l'héroïne qui, seul/e, n'oserait peut-être pas le retour, et ils lui évitent de tomber dans l'impasse de Chéri.

Le thème du retour est donc extrêmement dense car il a donné lieu aux fantasmes les plus divers : retour avec l'amant, sans personne, retour avec le frère ou ses substituts, retour vers le pays réel, vers un autre pays, vers plusieurs pays télescopés... Colette a fait vivre dans ses romans toutes les gammes possibles. Les a-t-elle épuisées pour se détacher du thème ? La comparaison entre les romans et l'autobiographie apporte un élément de réponse : dans le premier cas, Colette met en scène le voyage-retour, et dans l'autobiographie c'est le souvenir qui permet de revenir au pays natal. Car il est révélateur que le souvenir soit présenté dans toute l'œuvre comme un retour :

> Hélas, je retourne à Montigny… (*Claudine à Paris*, I, p. 349)
> […] me voici partie à tire d'imagination vers Montigny […] (*Claudine en ménage*, I, p. 469)
> […] il retourna mentalement à son ancienne chambre [...] (*La Chatte*, VII, p. 416), *etc.*

Ainsi, à la fin de sa vie, Colette ne recherche plus que « l'égoïste consommation de souvenirs ». Elle ne disperse plus ses forces en d'inutiles voyages imaginaires. Un espace intérieur s'est créé avec au centre le pays natal, entouré des autres régions perdues et adouci d'une nouvelle province : le Palais-Royal.

Mais le cercle ramenant au pays est rompu et enfin reconnu comme tel. En effet, quand Colette utilise l'image du cercle qui la ramène d'où elle vient, elle parle uniquement de Sido, son modèle jusque dans la vieillesse. Et finalement cette lente distanciation par rapport à la réalité suggère un processus plus profond : accepter de ne plus revenir, n'est-ce pas déjà accepter la mort qui approche ? Colette semble elle-même sentir ce lien dans ses *Derniers Écrits* :

> Un divertissement innocent m'attend encore : je n'ai pas choisi mon lieu où dormir à jamais. J'ai cru assez longtemps que l'enclos qui verdoie aux portes de mon village ranimerait mon goût pour lui ; je n'en suis plus certaine. Paris aussi m'est un doux projet. (XIV, p. 60)

Cinquante ans auparavant, décidément prémonitoire, elle n'avait rien dit d'autre : « Je m'appelle Claudine, j'habite Montigny ; j'y suis née en 1884 ; probablement je n'y mourrai pas.» (*Claudine à l'école*, I, p. 17).

*

Toutes les références sont empruntées à l'édition des *Œuvres Complètes* (OCC), Flammarion, 1973, tomes I à XIV.

*

DISCUSSION

Mme Pichois s'est toujours demandé pourquoi Colette avait en 1951 vendu sa maison, sans aucun besoin financier. Était-elle alors parvenue à ce moment de non-retour où elle pouvait se séparer de sa maison ?

Mme Berthu-Courtivron confirme que Colette a mis cinquante ans à exprimer ce non-retour, réussi grâce à l'écriture. Le retour effectué dans le roman permet de s'en abstenir dans la réalité.

M. Delcroix demande encore si cette impossibilité du retour – autrement que par le souvenir, dans la perspective autobiographique – ne gagnerait pas à se subdiviser en deux types: le retour par le songe, caractéristique des articles de la période 1907-1911, qui échoue toujours; et le retour par le souvenir-reconstitution, qui réussit. De là l'impossibilité d'écrire *La Maison de Claudine* en 1912, et la possibilité en 1921.

Mme Berthu-Courtivron répond que le retour par le songe (« Jour gris », « Dimanche ») est en fait un genre intermédiaire entre l'autobiographie (souvenir d'un passé heureux) et la fiction (retour projeté). Et il échoue de cette contradiction même. *La Maison de Claudine* opte pour une solution simplifiée : le « je » se replace directement dans son contexte passé et le retour n'a donc plus besoin d'être abordé en tant que thème.