



**HAL**  
open science

# Paysages et portraits, Colette. Édition critique (texte présenté, établi, annoté).

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. Paysages et portraits, Colette. Édition critique (texte présenté, établi, annoté).. Flammarion, 2002, 9782080678416. hal-03174501

**HAL Id: hal-03174501**

**<https://hal.science/hal-03174501v1>**

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.

## *Paysages et portraits, Colette*

Édition critique (texte présenté, établi, annoté), Flammarion, 2002

**MARIE-FRANÇOISE BERTHU-COURTIVRON**

**Université Rennes 2 (CELLAM)**

### **Présentation**

*Paysages et portraits* est un recueil posthume paru en 1958, quatre ans après la mort de Colette ; il est constitué d'articles de journaux très divers : si tous les paysages défilent, le recueil couvre aussi plus de quarante ans, de 1909 à 1951. L'impression de rupture est accentuée par la diversité thématique (médecine, botanique, mode, peinture, musique...), autant que par l'éclatement temporel (ainsi, deux censeurs de la narratrice à la même époque, Valentine et Francis Jammes, sont séparés dans le recueil). L'évolution de l'écriture ne se discerne donc pas d'emblée. Pourtant le ton passe globalement de la polémique à l'enquête, et souvent à l'apologie avant d'atteindre, dans les derniers fragments, au dépassement.

Par-delà cette évolution interne, *Paysages et portraits* présente avec le reste de l'œuvre une solidarité profonde qui va permettre d'établir la structure véritable du recueil, en regard d'un projet unique d'écriture. Il s'agit d'une énergie et d'une exigence communes, l'âpreté au combat ou le goût du prodige, qui traversent l'œuvre. Comme l'explique Proust dans *La Prisonnière* : "les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde." (G-F, Flammarion, p. 485).

### **L'énergie de la résistance**

Une réaction d'opposition crée la première unité entre ces textes disparates. Chaque obstacle appelle une défense appropriée : résistance aux forces viriles, au double féminin, résistance à l'épreuve, à la vieillesse, à la mort.

Colette met en scène un premier trio bagarreur : Missy, Valentine et Sido, déjà réunies dans *Les Vrilles de la vigne*. Leurs rapports sont redistribués dans *Paysages et portraits* : le conflit avec Missy a disparu ; si elle dispensait dans *Les Vrilles* son influence maternelle, elle est ici ("Dans la dune") la compagne passive à qui la narratrice fait découvrir le "berceau". La désignation d'un ennemi commun a rétabli une unité ponctuelle. Les deux femmes complices échappent ensemble à la poursuite d'un vent "barbu" et "si humain". Comme l'amie cesse d'exercer à la fois la charge maternelle et sa contrepartie, la possessivité jalouse, elle devient la bénéficiaire d'un double don, végétal et littéraire : la narratrice lui offre le chardon et Colette, la nouvelle. L'union ponctuelle des femmes se révèle une stratégie judicieuse de défense au détriment du vent, représentant viril berné.

Valentine connaît un traitement inverse : contre elle s'exerce la verve polémiste. C'est que Valentine a une valeur collective : elle est la représentante exemplaire de ses contemporaines, ce qu'accentue son vedettariat dans les journaux. Elle offre ici un contre-modèle dans tous les domaines : conjugal, familial, social, culturel.

En fait, *Paysages et portraits* représente environ un quart du corpus global consacré à ce personnage dans l'œuvre<sup>1</sup>. L'étape des *Vrilles* est de courte durée : Valentine y venait, amoindrie par la fatigue ou le chagrin, se faire rassurer par la narratrice. Les confidences ont cessé au début de *Paysages et portraits* et Valentine passe à l'offensive. C'est elle qui maintenant se croit des prérogatives et demande à la narratrice des comptes sur sa conduite. Elle convoque son amie par écrit, en une parodie de jugement dernier : "Chargée de presque tous les péchés, je comparais". La colère éclate dans ces deux premiers textes de 1909 ("Le Sémiramis-Bar" et "Une lettre") : chez la narratrice dans le monologue intérieur ("petite buse, cruche poreuse"), ainsi que dans la gestuelle (elle est tentée de "cogner") ; chez Valentine, par la menace écrite ("J'ai beaucoup à vous gronder") ou la mimique (ses yeux sont "courroucés"). Le règlement de comptes va de la repartie franche dans le dialogue au coup bas dans la narration : lorsque Valentine arrive pour la première "comparution", elle porte un bonnet extravagant dont se moque la narratrice *in petto* : "Ça vous a un petit air Saint-Lazare très coquet". Par cette référence à la prison des femmes, l'image invertit comiquement les repères : elle jette d'emblée un voile de suspicion sur le parti de l'accusation, censé irréprochable, et prépare la défense de la narratrice, censée coupable.

Dans les deux textes suivants, de 1911 et 1912, les hostilités ouvertes ont cédé le pas à la manipulation sournoise. L'amie devient l'objet d'une muette observation qui lui est finalement plus néfaste que les échanges courroucés du début. La narratrice exploite le discours de Valentine (ses inepties sur l'éducation) ou le spectacle de Valentine (son accoutrement persan), récupère ce qu'elle entend ou ce qu'elle voit, pour en tirer sa propre vérité. Ironiquement, c'est lorsque Valentine est le plus malmenée qu'elle s'en aperçoit le moins. Sous couvert de ne pas la déranger : "Ne bavardez pas, habillez-vous comme si je n'étais pas là" ("Ouvrages de dames"), la narratrice l'asservit : non seulement elle la convertit en objet d'écriture, mais elle la marque comme une esclave en inscrivant symboliquement son nom sur la poudre de son visage. Elle finit de l'assujettir d'un coup de baguette magique : alors que Valentine tente de régner en princesse orientale, elle est métamorphosée en domestique. Inversant l'histoire du conte, la narratrice sape le pouvoir usurpé.

La guerre va rendre à Valentine son statut égalitaire : elle est revalorisée par le fait qu'elle accepte de vieux vêtements et qu'elle se fatigue à la tâche. Et si la clause lui reste défavorable, elle est plus humoristique que polémique.

Mais la trêve de 1917 ne constitue qu'un intermède champêtre et pittoresque. Les deux derniers textes ("Cheveux coupés" et "L'Oncle Poittier"), datant de la fin de la guerre, marquent une reprise du conflit ; en 1918, la narratrice prend l'initiative du dialogue et oblige sa victime à contribuer à son propre naufrage : Valentine est en effet non seulement discréditée

---

<sup>1</sup> Voir l' "Histoire éditoriale de "Mon amie Valentine" ", *Cahiers Colette* n° 18, p. 114-116.

pour ses actes mêmes (conformisme ou superficialité), mais parce qu'elle est incapable d'en expliquer le motif. Tous les coups sont permis, même au prix de la mauvaise foi : alors que la narratrice du dernier texte regrette les cheveux coupés de son amie, celle de *L'Étoile Vesper* reconnaît avoir, à la même époque, coupé les siens "par caprice, par mode" (OCC X, p. 399). La narratrice s'avère plus redoutable que son juge : elle accumule les moyens les plus surnois de rétorsion pour châtier sans ménagements Valentine de sa bêtise. Il semble donc que le corpus de *Paysages et portraits* concentre le noyau dur de la relation. Valentine a pris l'offensive. En représailles, la narratrice la vampirise.

Pour pittoresque qu'elle soit, cette polémique reste périphérique par rapport au grand scandale qui va mobiliser pendant des décennies : l'épreuve, la vieillesse et la mort. L'auteure passe en revue toutes les formes d'épreuves, individuelles ou collectives, de l'accident le plus bénin à l'adversité la plus dramatique. Les antidotes opposés à ces épreuves diverses sont l'honneur, allié à la "passion de vaincre", la solidarité et l'art.

Les Anglais offrent les modèles les plus spectaculaires de dignité combative : le colonel aux Indes résiste "où d'autres avaient défailli" ("Anglais que j'ai connus") grâce à sa discipline intérieure et son sens du chic ; la fillette "lutt[e] contre ses sanglots" ; Miss Draper allie au courage physique le chic moral du désintéressement. Un exemple collectif de pugnacité est fourni par les Londoniens qui, à l'annonce de la victoire anglaise sur les Boers, avancent en mimant le conflit, "comme s'ils foulaient leurs ennemis".

Si le comportement guerrier suscite l'adhésion, l'épreuve nationale de la guerre demande la convergence de toutes les énergies. En 1914 se trouve dans le texte le premier exemple de solidarité : au début de "La Victime", Josette est seule dans la vie, comme l'était la narratrice en 1909, seule par le veuvage et non le divorce, mais obligée aussi de gagner sa vie. La narratrice, elle, a évolué dans l'échelle sociale : elle a de quoi aider cette ancienne image d'elle-même ; en outre elle n'est plus seule, mais intégrée à un "nous", une communauté de femmes protectrices et généreuses. Alors que Valentine distribuait des reproches, la narratrice dispense, avec diplomatie, une aide matérielle. Cette solidarité reparaît lors de la guerre suivante : dans "Renoncement d'Alix" de 1940, la narratrice complète son action bienfaitrice envers la femme isolée et éprouvée, par une aide plus morale. Cette stimulation individuelle s'accompagne d'exhortations collectives aux auditrices à qui Colette donnait, lors d'émissions radiophoniques en 1939, l'exemple d'un courage indéfectible chez les paysannes. La femme de la terre sert alors de contre-modèle idéal aux deux femmes du monde affrontées dans le recueil : à Valentine superficielle comme à Alix découragée. Outre cet hommage à la paysanne, Colette prévient, chez la citadine, le dégoût et la lassitude : "fichez-moi tout ça en l'air !" ([Pentecôte]) ; avec le démenagement fictif, elle complète son action revitalisante : du soutien fondamental aux diversions les plus ingénieuses, Colette ne cesse de donner à ses contemporaines de nouveaux moyens de se dépasser.

Enfin au cœur de la tourmente en 1942, Colette propose un autre antidote collectif à

l'adversité : la peinture des paysages français suscite une nouvelle résistance à la destruction. Alors que la première guerre avait trouvé Colette encore mobilisée par l'échéance sentimentale, la deuxième suscite un plus grand élan patriote. Le paysage français est réévalué en fonction de l'épreuve : en 1917, un coin de France "angoissé de guerre" était déjà jugé "incomparable" et "par-dessus tous les autres chéri" ("L'hiver à Rome"). A la fin du texte, l'auteure lui attribuait en outre "des châtaigniers au tronc d'argent", à égalité avec l'Italie dotée d'un "soleil argent vif". L'écriture recréait à la France, appauvrie par la guerre et le climat, un capital poétique. Mais l'intention apologétique a progressé vingt ans plus tard dans "Terre de France". Tout d'abord l'évocation ne se limite plus à une région, mais embrasse le pays entier : les tableaux évoqués présentent tous les reliefs français. Cette géographie des peintres est elle-même l'objet d'une recreation littéraire : l'écriture prend le relais de la peinture et l'auteur ne néglige aucun des moyens de son art, de la métaphore ("Monticelli caramélisé") à l'oxymore ("d'étroits Corot grands comme le monde"), pour augmenter les effets. Géographies personnelle et collective, arts poétique et pictural sont mis au service d'une reconnaissance commune : celle d'un amour absolu. La terre reçoit une fonction maternelle : berceau ou tombeau, elle témoigne en 1942 de sa prodigalité infinie. Par ce double hommage au pays, l'art a activé une prise de conscience, la reconnaissance d'une identité collective essentielle à la survie du peuple menacé. La pudeur habituelle a cédé le pas à un lyrisme patriotique à vertu tonifiante, qui est la forme la plus sublimée de la défense.

Pour tragique qu'elle soit, la menace collective est passagère : le véritable rendez-vous reste avec soi-même. A l'approche de la vieillesse, la narratrice recherche "le chic suprême du savoir-décliner" (*La Naissance du jour*, OCC VI, p. 509). Trois personnages dans *Paysages et portraits* se partagent, à la même époque, ce dilemme : Stavisky et Alix servent de contre-modèles, alors qu'Yvonne de Bray est la seule à relever le défi du temps. Alix est véritablement la sœur de Stavisky car tous les deux souffrent d'"aquoibonisme" ("Renoncement d'Alix") à l'approche de la vieillesse. Stavisky lutte, par tous ses moyens de riche, contre l'atteinte du temps. Ce que lui reproche implicitement la narratrice par sa condescendance, ce n'est pas d'avoir tenté de résister, mais d'avoir succombé. En renonçant à ses fards, Alix a aussi abdiqué, à un moment de la vie nationale et surtout personnelle où il faut se mobiliser : la narratrice la stimule dans un dialogue fictif ("A l'œuvre !") et lui promet son "approbation" pourvu qu'elle se rende à elle-même. En l'incitant à se farder, la narratrice n'est pas la partisane paradoxale de l'artifice mais, désavouant son double laxiste, se fait le chancre conjuratoire du combat. Dûment vengée de Valentine, elle peut se délecter de la gratuité des rapports humains et donner libre cours à sa nature prodigue. Le précieux capital de combativité n'en disparaît pas pour autant : au lieu d'être dilapidé comme au début dans une confrontation stérile, il est désormais réinvesti au service d'une cause essentielle : la maîtrise de son destin.

Il y a donc, dans *Paysages et portraits*, toute une problématique du paraître que l'auteur soulève en réaction à l'adversité : le smoking du colonel anglais n'est, à la limite, qu'une extension du maquillage d'Alix ; il est l'indicateur d'une autogestion de la crise. Tout est

préférable à l'expédient de Stavisky. Le parfum est un autre artifice de lutte, complémentaire du maquillage, contre la détérioration physique ("Parfums Renoir"). Les expédients commerciaux sont donc à double tranchant : décriés pour leurs excès, ils sont reconnus pour leur vertu conjuratoire. À l'âge d'Alix et de Stavisky, Yvonne de Bray est seule capable de s'en passer : alors qu'elle dévale le deuxième "versant" de sa vie, elle "ne daigne pas teindre" ses cheveux et ose l'épreuve suprême du démaquillage en public, renonçant aux "armes dont elle n'a plus besoin" ([Yvonne de Bray]). D'Alix désabusée à Yvonne "victorieuse", en passant par Hélène Picard qui échappe, "par fermeté d'âme, au malheur" ("La Poésie que j'aime"), Colette révèle – par ses figures d'élection – sa pugnacité personnelle.

C'est ainsi qu'en fin de recueil est menée, par la narratrice elle-même, une nouvelle "guerre" pour résister à un dernier "ennemi", dérivé de la vieillesse : la souffrance ; elle l'"affronte" et compte l'"arraisonner" ([Notes]). Mais cette mobilisation explicite ne constitue pas la seule riposte : face à la mort, l'auteur déploie une batterie défensive beaucoup plus sophistiquée que l'autosuggestion ou le simple courage, fût-il exemplaire. Tout d'abord, le sujet est rarement abordé de front. Dans tout le recueil, il s'exprime par des détours, se greffe sur des victimes d'emprunt, plante ou animal, qui reçoivent le secours de l'écriture. Quatre textes tardifs semblent détenir l'essentiel de cette problématique. Le premier raconte la mort de l'abeille ("France, le plus beau pays du monde") : comme lorsqu'elle courait dans les dunes en 1909, la narratrice est toujours aux prises avec une agression des forces cosmiques, au début par le vent lancé à sa poursuite, à la fin par le printemps également "en marche" ; immobile en 1942, elle regarde l'abeille aller et venir, inconsciente du danger. Il faut une victime à la marche du Temps et la narratrice vieillie délègue l'abeille en sacrifice. Dans les dunes, le lapin était épargné par la toute-puissance humaine ; mais l'abeille est soumise à la toute-puissance de la volonté cosmique. En revanche, la narratrice va mettre son art au service de la conjuration : la mort de l'abeille est compensée aussitôt par l'image de son éclosion ; naître et mourir deviennent les ressorts d'une même dualité vitale. En fait, Colette ne cesse de dénoncer toutes les forces de destruction. Le paysage n'est pas seulement menacé par les "traîtrises" du cosmos ("Printemps") : pour impitoyable que soit le printemps, il a écrasé l'abeille "sans la voir" ("France, le plus beau pays du monde") ; la flore et la faune parisiennes sont aussi dégradées par les pillards au court terme et les projets immobiliers au long court ("Flore et faune de Paris et d'ailleurs"). Ainsi tous les paysages colettiens suscitent une problématique de la survie : du danger pour rire au meurtre tragique, la mort reste l'enjeu de ces paysages qui sont, plus que des cadres, de véritables projections du devenir humain.

Un deuxième texte développe la conjuration amorcée avec l'abeille ; il s'agit de l'étonnante description du dessin de Matisse. Par ses contorsions, la danseuse mime le sacrifice suprême : elle semble "morte" au début avant d'éclore à nouveau, dans une "reprise de fureur" où "l'énigme féminine [...] se flétrit pour ressusciter" ([Matisse et ses danseuses]). Ce texte s'apparente à une chorégraphie antérieure où, déjà, c'était la vie qui était dansée : "une dernière

danse tragique me mettra aux prises avec la mort, mais je ne lutterai que pour succomber avec grâce" (*Les Vrilles de la vigne*, OCC III, p. 19). Alors que la danseuse de Matisse s'achemine vers la même issue, le "coup de grâce", que "la fin du drame immine", et que la danseuse "choit", "croule", "succombe", elle est sauvée par le peintre qui lui garantit "un équilibre éternel". La danse était déjà présentée dans "Renoncement d'Alix" comme métaphore de la vie (la femme ne devait pas "se retirer de la danse" trop tôt). Mais la danse est recréée ici par la peinture, puis l'écriture : trois formes d'art cumulent leurs effets conjuratoires. Premier antidote ponctuel à la guerre, l'art se révèle donc l'exutoire le plus durable contre la mort.

La fleur de cactus, justement donnée par un peintre, est ainsi sauvée par l'écriture qui prend le relais de ce projet d'éternisation. Devant ce nouveau défi esthétique, la narratrice décide de veiller la mourante : "Je ne la quitterai pas avant sa défaillance dernière" (["Vie et mort du phyllocactus"]). Une fièvre descriptive ("Hâtons-nous de voir, de comparer") cherche à fixer la vie en une prolifération d'images. Rattrapée par le Temps, l'écrivaine s'attache au "mystère verdâtre" de la mort, à cette "ombre" qui avance : par-delà la fleur qui "renonce", c'est elle-même que la narratrice contemple. La morale de l'histoire confirme sa valeur humaine : "qu'importe" la mort, puisque, "en un jour", la fleur a "accompli sa saison passionnée" (*ibid.*). L'antidote ultime, outre la *passion*, est la recréation : la fleur reçoit finalement, dans l'écriture, le gage de sa survie.

Enfin, ne peut-on voir une autre forme de conjuration poétique dans la dernière demeure qu'élit la narratrice ? en choisissant d'"habiter" le cyprès, arbre des cimetières dans l'inconscient nordique, mais non comme "un épouvantail" sans vie, elle célèbre un simulacre d'enterrement : dans ce fût "à porter une église", dont le "cœur sec" prévient toute décomposition, la narratrice choisit de se loger ("Dans le cyprès") : du "berceau" d'emprunt au cercueil d'adoption, l'écriture est toujours en quête, depuis l'exil, d'un toit. Comme ces tribus indiennes qui déposaient leurs morts sur les branchages des arbres, la narratrice élit, pour sa dernière demeure, les sphères aériennes. Le cercle est bouclé, et le renoncement nécessaire cède le pas à la transposition poétique, exercice de simulation éternelle. En diversifiant ses terrains d'affrontement, la narratrice a accru son pouvoir de résistance : elle a déjoué, avec l'oppresseur masculin, l'ennemi héréditaire ; elle ne cède pas, avec Valentine, au double négligent ; face à la déchéance, elle s'interdit la complaisance et face à la mort, elle conjure le regret.

### **La connaissance cachée**

Si la narratrice parvient à dominer toutes les adversités, c'est qu'elle possède aussi un atout exceptionnel, une science divinatoire qui assure sa supériorité sur le commun des mortels. La narratrice commence par s'insurger contre l'ignorance, sœur de la bêtise : en début de texte est dénoncée par deux fois l'incompétence linguistique (ignorance des mots, "Vendanges de guerre") et culturelle (confusion des époques, "L'Oncle Poittier"). La narratrice oppose à cette ignorance primaire la connaissance la plus subtile en psychologie sociale et individuelle. Elle

tente tout d'abord, par un recours systématique au paradoxe, d'initier Valentine à la vérité cachée du monde : derrière le bar mal famé, elle découvre le temple d'une maternité diffuse et démystifie l'orgie, "d'une banalité" à "inspirer la vertu" ("Le Sémiramis-Bar"). Puis la narratrice révèle que Valentine reproche l'impudeur mais pratique la nudité, condamne le divorce mais pratique l'adultère. Une vraie morale se dessine en négatif : où Valentine croit voir chez son amie de "l'inconscience", il y a réflexion ; au lieu d'indécence, il y a pudeur ; où elle juge une dépravation, il y a compassion. Par le biais du paradoxe, la narratrice dévoile un idéal inattendu de mesure, de tolérance, voire de respectabilité.

Rebelle à l'initiation, Valentine est délaissée comme partenaire de la quête et devient elle-même l'objet d'une analyse où la narratrice lui soutire le principe de son être : devant son incapacité à s'expliquer, cette dernière devine par exemple les motifs "à peine conscients" qui l'ont poussée à couper ses cheveux : à l'issue d'une investigation quasi clinique, elle identifie un fantasme collectif ("Cheveux coupés"). Dans le texte suivant, elle propose un nouveau diagnostic et décèle, en psychologue avertie, un instinct réprimé, une jouissance classiquement cachée derrière l'aveu d'un remords. Tous les moyens sont bons pour retourner le personnage, dévoiler l'inavouable Valentine.

Le paradoxe devient bientôt un principe extensif de connaissance. Ainsi, la narratrice révèle au public un Stavisky inconnu, le bandit trop humain, après une enquête très serrée au cours de laquelle elle "accorde une extrême importance" à certains détails (" [Stavisky] "). Elle en arrive à une conclusion inédite ("Stavisky se l'est-il jamais avoué ?") palliant à nouveau cette lacune essentielle de ses contemporains : leur méconnaissance d'eux-mêmes. En outre, la narratrice mène une longue enquête, d'au moins vingt ans, auprès des acteurs pour connaître le ressort de leur énergie, le principe de leur résistance. Il est clair que désirs de connaître et de combattre sont solidaires.

Une fascination, peut-être conjuratoire, l'attire, au moment de la lutte cruciale, vers l'intériorité cachée des êtres : "le centre du centre m'était encore à découvrir" ("Vie et mort du phyllocactus"). Cette application à connaître marginalise la narratrice : elle dénonce, derrière l'incapacité de ses contemporaines à se choisir un parfum, leur méconnaissance d'elles-mêmes ("Parfums Renoir"), et derrière leur inaptitude à "deviner" un fromage, une désaffection tragique : "Pas un geste d'enquête personnelle" ("Fromages"). La "honte" pour ses semblables s'accompagne, chez la narratrice, du sentiment de sa propre perspicacité. N'est-elle pas capable de révéler le monologue du vrai Carco qui, ôtant sa casquette d'un geste symbolique, dévoile du même coup, sous la plume de Colette, sa "belle âme" ("La Poésie que j'aime") ? La quête de la connaissance cachée devient le principe même de l'écriture. L'exercice est plus ardu lorsque l'objet caché de l'enquête est plus lointain : la narratrice exploite alors la correspondance de Francis Jammes ("Voici les lettres") pour anticiper ses réactions. Si elle se plaint de n'avoir, "pour déchiffrer Matisse, que l'aide d'une très bonne photographie en couleurs" ([Matisse et ses danseuses]), elle parvient néanmoins à déceler aussitôt sur ce cliché "un pays connu". Et

l'examen de sa danseuse en qui, au début, la narratrice "ne li[t] pas encore nettement", va lui livrer progressivement le secret même de Matisse. Colette ne connaît pas non plus Ida Rubinstein mais sa première photographie avec le lionceau suscite toute une analyse de la nature féline de la danseuse. Rien n'importe plus que posséder ce qui se dérobe, que réduire l'inconnaissable.

Cette science divinatoire, plus ou moins laborieuse, ne se limite pas aux humains, mais concerne tous les êtres vivants et jusqu'aux énigmes de l'univers. Une compréhension intuitive du langage animal initie à des prodiges familiers : le lapin "marmonne" ("Dans la dune") et l'abeille "raconte" ("Printemps"), leurs projets à la narratrice, sensible au "langage" des sansonnets ("Flore et faune de Paris et d'ailleurs"). Le monde végétal comble aussi cet appétit de connaissance : le cyclamen lui "enseign[e] un parfum inconnu" ("Printemps") et si la violette glacée est plus longue à lui "livrer son âme inimitable" ("Décembre aux champs"), les lys lui montrent, "méconnaissables, leur figure nocturne" ("Jardins secrets au cœur de l'hiver"). Cette communication extensive permet d'accéder à la connaissance cachée de l'univers. L'œuvre, capable de faire surgir – derrière l'apparence – la vérité nécessairement paradoxale du monde, accède à sa dimension visionnaire. C'est ainsi que le Bois familial s'avère toujours nouveau et que le paysage hivernal est réhabilité : "que de grâces s'obstinent, sur cette terre que l'on dit dépouillée !" ("Décembre aux champs"). Seule une curiosité inlassable, ennemie du "dédain" et de "l'inconstance", révèle que le principe caché du monde est prodigieux. Et ce n'est pas un hasard si les derniers mots sont dédiés à l'attente du prodige et de ses "éclats" ([Notes]), qui constitue bien, selon le manuscrit, la véritable "saison passionnée" de l'écrivain, dans une conjuration ultime – et désormais explicite – de la mort.

### **La mère Jivaro et le père poète**

Par la résistance et la connaissance, principes fondateurs de l'écriture colettienne, *Paysages et portraits* se présente comme une synopsis de toute l'œuvre. Mais l'étude de cette solidarité serait incomplète sans l'évocation des deux figures inspiratrices de la quête. En effet la mère et le père concentrent les exigences essentielles du recueil : Sido parce qu'elle donne l'exemple du combat, le père parce qu'il permet d'accéder à l'écriture de la connaissance (même si son exemple doit être combattu).

Il y a cinq occurrences principales de Sido dans *Paysages et portraits*. Chaque séquence, relativement brève, marque une étape essentielle de la structuration du personnage. La première, dans "Le Passé", est dédiée à l'appel : la mère, privée de corps, émerge du néant pour appeler l'enfant au retour. Cet appel ne cessera de résonner pendant une décennie jusqu'à la première nouvelle de *La Maison de Claudine* qui marque l'entrée officielle de la mère dans l'œuvre et la réponse différée de la fille dans l'écriture.

Sa deuxième apparition est la plus longue et la plus pittoresque du recueil. Sido intervient

pour discréditer le mariage que défend Valentine. La fille conclut donc sa première alliance avec la mère, alliance qu'elle renouvellera en 1922 contre l'amant. Toute la dynamique maternelle est déjà en germe : danger de la divergence filiale ("tu vas t'en aller de moi ?", "Une lettre") et exclusion de l'amant, auquel Sido propose un substitut étonnant et inédit : le frère. La défense de l'inceste est présentée non innocemment à la fille comme un progrès de société.

Cette prise de parole péremptoire de Sido est doublée d'une influence plus insidieuse et lénifiante. A l'anathème succède la libéralité : à une époque où le monde natal est perdu, la charge maternelle vacante est confiée à Sémiramis qui soigne les éprouvés ; en outre, elle "règne" sur son territoire ("Le Sémiramis-Bar") comme Sido sur son "empire" (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 417). Sémiramis connaît "la chronique des scandales" comme Sido "la chronique de la naissance du jour" (*La Maison de Claudine* ; OCC VI, p. 116). Sémiramis possède enfin une science divinatoire qui suffirait à elle seule à confirmer son rôle de relais : en offrant des pommes à sa cadette, la bonne reine rouvre magiquement le chemin interdit de l'enfance. Cette connaissance occulte : "elle savait donc" suscite l'adhésion finale. Ainsi, avec Sido et Sémiramis la narratrice oppose une famille exemplaire aux relations déficitaires de Valentine, nantie d'une fille potentielle qu'elle prive de culture, et de collatéraux multiples qu'elle confond. Mais en 1909, la narratrice doit se contenter de simulacres : le dialogue rapporté de Sido, l'influence indirecte de Sémiramis ; de même elle trouve dans une dune le "berceau" perdu ("Dans la dune"). Avant la vraie naissance de la mère, le recueil rend compte de cette phase intermédiaire où l'ancrage natal est reporté sur des espaces et des personnages substitués.

Les deux apparitions suivantes, opposées, concentrent la dynamique de toute l'œuvre : l'hommage de la fille adulte à sa mère (elle reconnaît sa bonne éducation culinaire : « Plaidoyer pour la cuisine française ») conjure la transgression de la fille enfant, qui préfère justement une autre cuisine à celle de Sido ([*La Femme de la terre*]).

Après l'appel maternel, l'exclusion de l'amant, l'hommage et la transgression filiales, la dernière séquence célèbre la consécration de Sido qui accède à son statut plus complexe de personnage littéraire : en choisissant de décrire le cactus de Sido, celui même qui, dans *La Naissance du jour*, aurait prétendument motivé son refus d'une visite à l'amant, la narratrice se prend à sa propre fiction : l'œuvre l'emporte sur la réalité puisque le billet cité est un faux et que Sidonie (mère de Colette dans la réalité) a en fait renoncé à sa floraison. En décrivant le cactus délaissé par Sidonie, la fille annule l'insuffisance maternelle et conclut par son art l'œuvre inachevée. Jamais l'union illusoire entre mère et fille n'a été aussi subtile. Alors que dans *La Naissance du Jour*, l'imitation de la mère génèrait chez la fille un simple renoncement sentimental, la narratrice de *Paysages et portraits* va plus loin : elle-même au seuil de la mort peut dédier le reste de sa vie à l'idéal maternel de contemplation gratuite. L'avantage est que si la mère reste le double, la fleur moribonde sert de miroir. L'hommage à Sido permet d'appivoiser la mort. Ainsi le recueil de *Paysages et portraits* représente, comme une tête réduite de Jivaro, l'ensemble de l'œuvre : il rend compte de l'évolution générale de la figure

maternelle, depuis un combat sans merci jusqu'à une mobilisation plus subtile, de l'anecdote jusqu'au mythe, d'une médiation occasionnelle à un projet d'éternité.

Si la mère offre, de façon ponctuelle et clandestine, l'énergie de la résistance, le père va être plus officiellement affronté puis dépassé. Deux figures paternelles se relaient dans le recueil : le père d'adoption est un poète confirmé, Francis Jammes, dont la narratrice redoute le jugement ; le père biologique est un apprenti-poète que la fille juge au contraire avec condescendance. Vingt-cinq ans séparent les deux textes. En 1911, une culpabilité latente pervertit le rapport au Père : alors qu'à la même époque, la narratrice, accusée d'immoralité par Valentine, riposte de front, Francis Jammes est assimilé à Dieu : neutralisé sexuellement (il a une "robe de moine" et un "jardin de curé") et immortel, il exerce son pouvoir par la parole. La narratrice va d'abord contourner le jugement divin : elle tente de se disculper par la négation de sa faute ("je n'ai pas dansé demi-nue"), puis lui offre sa propre dissolution et sa réincarnation animale dans le paradis réintégré. Elle assure le Père de son humilité, condition du salut, mais le rejoint aussi sur son propre terrain : son exercice de style final la revalorise elle-même en tant que poète. A l'argumentation morale opposée à Valentine, succède donc le revirement d'une Ève peut-être moins contrite qu'habile à s'approprier les vertus rédemptrices de la parole divine.

Le ton change radicalement face au vrai père puisque la narratrice assume, dans tous les domaines, la censure. Un seul poète contemporain, Valéry "assis très haut", pourrait se substituer à Dieu mais il n'a qu'une incidence ponctuelle et ne génère aucun sentiment d'indignité. Concernant le vrai père, la narratrice a pris de l'assurance : elle juge sa poésie avec un recul amusé, à la limite de l'ironie – son père "fleurissait [...] en strophes éventées par le grand souffle méridional" ("La Poésie que j'aime"). Le désaveu le moins conscient – mais le plus suggestif – est peut-être celui opéré par la mémoire sélective : la fille ne cite que les vers déclamés par le père, mais non créés par lui. Ses deux premières relations controversées au père poète sont ainsi marquées par l'indignité déclarée ou la censure discrète. C'est donc en marge du père que la fille devra élaborer sa propre conception de la poésie, selon une relation plus égalitaire : la complicité. Elle élit des "poètes" officieux et inattendus : fillettes ou marginaux (Picard, Carco), et professionnels variés (cuisiniers, chimistes, peintres). Le pouvoir a été repris au père et distribué librement aux condisciples. En général la complicité est spontanée avec les poètes morts ou absents : Monselet est célébré autant pour ses vers que sa définition originale de la poésie ; aux peintres échoit une poésie collectivement octroyée ("Terre de France"), à cause de la conjoncture. Que le poète contemporain en chair et en os surgisse à l'improviste, cherche à imposer sa science, et la complicité est plus laborieuse. La confrontation à fleuret moucheté avec l'ingénieur chimiste Gabilla est une survivance de l'ancien décalage avec une figure paternelle omnisciente. Le chimiste s'impose en effet d'emblée comme initiateur puisqu'il possède le secret de ce que la narratrice croyait naïvement être "son" mélange de parfum. Elle lui octroie – ou plutôt il lui soutire – son identité de poète, qu'elle réduit aussitôt et garde l'avantage en citant Rousseau

([Parfums Gabilla]) ; par cette référence à la prose littéraire, la narratrice ménage sa prérogative d'écrivaine, même au prix – et le cas est exceptionnel dans l'œuvre – d'un "pédantisme". Cette dernière confrontation s'inscrit donc dans l'histoire d'une concurrence ancienne : refuser toute autorité déclarée en poésie et éviter pour soi-même la moindre concession.

L'auteure s'est ainsi libérée des deux images opposées du Père poète, exigeant sur le fond (Jammes) ou laxiste sur la forme (le capitaine, et ses doublets : Michelet qui "s'abandonne"). De ce paradoxe émerge une conception très personnelle de la poésie : comme la connaissance cachée, elle se situe en marge, loin des pouvoirs et des définitions. Sévère à la facilité ou à l'enflure, Colette aménage, grâce à la récurrence de l'image, une puissance nouvelle à la prose. Or il s'avère que les textes les plus denses en énergie poétique sont justement dédiés à la résistance conjuratoire (la lutte contre le vent, la danse de la vie, la mort du phyllocactus, l'inhumation dans le cyprès). Le détour par la figure paternelle a permis de compléter la formidable structure de pugnacité qui permet à la fille de maîtriser son destin : *Paysages et portraits* livre une clé de cette poésie clandestine, vigilante sur ses moyens, combative sur ses enjeux.

#### PRESENTATION DU CORPUS

Editer un recueil posthume, à partir de textes qui ont échappé à l'édition officielle établie par l'auteure, pose des problèmes déontologiques rencontrés déjà par Maurice Goudekot, l'éditeur de 1958. On peut s'interroger sur l'absence de ces textes dans l'édition prétendument complète de 1950. L'oubli involontaire a d'abord joué : certains articles ont été perdus. Mais même conservés, Colette ne se passionnait guère pour la publication de ses inédits en librairie. Néanmoins il semble que souvent la négligence ait été moins déterminante que l'exclusion délibérée. La censure des textes est surtout d'ordre qualitatif : "J'en possède qu'elle a, d'un *deleatur*<sup>2</sup> dédaigneux, écartés, comme indignes, de ses *Œuvres complètes*."<sup>3</sup> Colette a donc mis en pratique ici le "renoncement" qu'elle prône directement dans le recueil et, à l'égard de son propre texte, cette absence de complaisance qui, pour elle, constitue "l'honneur de l'écrivain" ("La Poésie que j'aime"). Mais le génie se situe aussi bien hors du corpus officiel. En l'absence d'intentions déclarées de l'auteure, la non-reprise de textes déjà publiés n'est pas un critère d'éviction.

En fait, l'éditeur qui publie le texte d'un-e auteur-e est contraint de prendre sa place dans plusieurs domaines : la sélection et l'agencement du corpus, le choix des titres, l'établissement final du texte. Ce dernier point est délicat : la préoriginale est parfois perdue ; ailleurs, c'est le

---

<sup>2</sup>Subjonctif latin ("qu'il soit effacé") désignant en typographie la demande de suppression.

<sup>3</sup>*Près de Colette*, p. 28.

manuscrit qui manque. Lorsque les deux ont été conservés, ils divergent fréquemment. Dans certains cas où les deux sont identiques, ils divergent alors de la version de 1958, singulièrement fautive<sup>4</sup>. Encore faut-il séparer les erreurs involontaires des suppressions délibérées : a par exemple disparu en 1958 une critique d'Ida Rubinstein. Pour diplomates qu'elles soient, ces suppressions n'en altèrent pas moins le texte original que nous rétablissons. Colette était très pointilleuse dans ce domaine : elle "éclate comme une chaudière" quand "un malotru" se permet délibérément "de toucher à [s]a copie"<sup>5</sup>. Elle était plus désabusée devant les fautes d'impression : "On a beau être un vieux gratteur de papier, l'apparition, dans un texte irrémédiable, de certains mots, de certaines facéties de ponctuation, vous inonde d'une salive amère"<sup>6</sup>. Nous avons donc corrigé, dans la copie que l'auteure n'a pu relire, ces modifications volontaires ou inexplicables.

Par ailleurs nous conservons le titre de l'ouvrage bien qu'il ait perdu sa fonction d'origine : en 1936, le *Quatrième Cahier de Colette*, intitulé *Portraits, Paysages*, séparait effectivement en deux parties distinctes les portraits (A. Briand, E. Herriot...) et les paysages de Provence, ce qui n'est plus le cas en 1958. De même pour faciliter la lecture, nous conservons les titres des chapitres, bien qu'ils aient perdu leur valeur restrictive : il y a beaucoup de "portraits", comme ceux de Valentine, en dehors du chapitre qui leur est officiellement consacré. En revanche nous rétablissons le titre de chaque article (non qu'il soit obligatoirement de Colette, mais il reste notre seule autorité sur un texte dont elle a supervisé la publication). En cas d'imprécision du titre ("Une danseuse"), d'absence (Stavisky) ou de longueur excessive (Yvonne de Bray), ou en cas de perte de la préoriginale (Parfums Gabilla), nous introduisons un titre récapitulatif entre crochets.

Mais l'agencement même du corpus est plus délicat. La version de 1958 n'est qu'un des cas de figure possibles, d'ailleurs imparfait. Les trois premiers textes posent la problématique d'une identité à conquérir, soit par un retour vers le passé (redevenir une enfant), soit par une nouvelle relation à définir (avoir une enfant). Au contraire, les trois derniers extraits sont non seulement très tardifs (jusqu'à 1951), mais plus courts et, déjà marqués par l'émiettement, ils reflètent la déstructuration prochaine.

Dans cette évolution globale de la naissance à la mort, c'est le corpus central que nous avons modifié : il se répartit en quatre cycles, Valentine, les paysages, les arts et les émissions de 1939-40. Dans la deuxième série, il convenait de regrouper les paysages naturels et les paysages culturels entre lesquels le précédent corpus avait inexplicablement inséré "Portraits" et "Danseuses". Les paysages sont d'abord l'objet d'une observation gratuite, puis le fruit d'une consommation jubilatoire. En associant ces deux visages de la France, géographique et artisanal, se dégagent plus visiblement la partialité de Colette pour son pays et ses multiples liens au terroir.

---

<sup>4</sup> Suppression ou bien inversion de paragraphes, répétition de réplique, coquilles néfastes au sens...

<sup>5</sup> *Les Nouvelles littéraires*, 24 mars 1926, p. 101.

<sup>6</sup> *Lettres à Annie de Pène et Germaine Beaumont*, n° 83, p. 195. Voir aussi les *Lettres au Petit Corsaire*, OCC XVI, p. 55.

Deuxième axe : réduire l'arbitraire de l'agencement thématique en rétablissant, dans chaque série, l'ordre chronologique des textes. Cet agencement redonne ses prérogatives d'écriture à une Colette qui réprouvait, l'on s'en souvient, "la transmission des pouvoirs en littérature" (*Mélanges*, OCC XIV, p. 20). L'agencement chronologique de *Valentine* révèle ainsi quatre étapes (1909, 1912, la guerre et l'après-guerre) qui correspondent à différentes stratégies de lutte entre les deux "amies". D'autre part, la succession chronologique des paysages met en valeur l'évolution depuis la Picardie en 1909, le Limousin en 1913 puis Rome en 1917. Après la mer, la campagne et la ville, la dernière séquence de 1936 à 1942 propose deux variations nouvelles : avec le Bois de Boulogne, la campagne dans la ville ; et finalement la campagne dans la maison : la narratrice, progressivement immobilisée, assiste chez elle à l'arrivée de la faune et de la flore parisiennes.

Le cycle des paysages ainsi restructuré, peu de changements sont à noter dans le cycle suivant, où ne subsistent que des articles sur les arts, qu'il s'agisse d'expression plastique (la danse), littéraire (la poésie), graphique (la peinture) ou dramatique (théâtre et cinéma). Ainsi, les arts dominent cette troisième partie qui reste largement tributaire de l'agencement de 1958. En nous limitant à une réorganisation chronologique, nous avons tenté de réduire l'arbitraire du corpus, c'est-à-dire de supprimer les intermédiaires entre le texte et les lecteurs, sans pour autant rendre ce corpus méconnaissable.

Quant aux émissions radiophoniques, qui forment un corpus un peu différent puisqu'il est de nature orale, les circonstances ont amené à en modifier la composition : deux des cinq chroniques initiales – parce qu'elles étaient destinées à l'Amérique – ont été remplacées par trois autres jusqu'ici inédites : le corpus final s'en trouve ainsi unifié puisqu'il comporte désormais six émissions d'octobre 1939 à mai 1940, toutes destinées aux Français. Nous avons donc agi ponctuellement sur la sélection du corpus que nous n'avons pas hésité à élargir. Nous voulons signifier que l'œuvre publiée de Colette reste inachevée et que *Paysages et portraits* n'a été en 1958 qu'une porte ouverte à cette deuxième carrière de l'œuvre, qui assure un destin éditorial à des textes méconnus.

#### LES TEXTES DE REFERENCE

A la BNF sont rassemblés les manuscrits de 17 textes sur les 37 de *Paysages et portraits* ; 30 textes ont des préoriginales. Pour seulement 12 d'entre eux, nous possédons le manuscrit et la préoriginale.

Aucune dactylographie intermédiaire n'a été conservée, sauf pour le dernier texte. C'est dire qu'il y a de fréquentes divergences entre le manuscrit et la préoriginale. En général, c'est le texte de la préoriginale, supposé définitif, qui sert de référence. Mais il arrive, dans trois cas ("Pour Francis Jammes", "Acteurs de cinéma", "Dans le cyprès"), que de toute évidence le

manuscrit comporte des améliorations stylistiques surajoutées au texte initial, en vue probable d'une reprise : c'est alors le manuscrit, apparemment postérieur à la préoriginale, qui sert de référence.

#### Manuscrits.

Les manuscrits autographes de *Paysages et portraits* sont répartis dans le fonds de la BNF en deux volumes : le premier, de 134 folios (n.a. fr 18699) ; le deuxième (n. a. fr. 18700) ne contient que 55 folios.

#### Préoriginales.

Les textes de *Paysages et portraits* ont été publiés, de 1909 à 1951, dans plus de 18 journaux différents. Seulement sept textes n'ont pas de préoriginale répertoriée, soit qu'elle ait été perdue, soit que le manuscrit ait pu rester inédit (le doute subsiste pour "Matisse et ses danseuses" et "Vie et mort du phyllocactus").

#### **préoriginale**

Le Passé *Akademos*, 15 avril 1909

#### **Maternité**

Les Premières heures *Femina*, 15 janvier 1914

La Découverte *Le Matin*, 30 juillet 1914

#### **Mon amie Valentine**

Le Sémiramis-Bar *La Vie parisienne*, 27 mars 1909

Une lettre *La Vie parisienne*, 14 août 1909

Ouvrages de dames *Le Matin*, 6 octobre 1911

Au goût du jour *Le Matin*, 26 septembre 1912

Vendanges de guerre *La Vie parisienne*, 3 novembre 1917

Cheveux coupés *La Vie parisienne*, 17 août 1918

L'Oncle Poittier	<i>Excelsior</i> , 10 septembre 1918
La Victime	<i>La Vie parisienne</i> , 25 août 1917
Renoncement d'Alix	<i>Le Petit Parisien</i> , 12 décembre 1940

### **Paysages**

Dans la dune	<i>La Vie parisienne</i> , 2 octobre 1909
Décembre aux champs	<i>Le Matin</i> , 11 décembre 1913
L'Hiver à Rome	<i>La Vie parisienne</i> , 27 janvier 1917
Flore et faune de Paris et d'ailleurs	<i>Le Journal</i> , 29 mars 1936
France, le plus beau pays du monde	<i>Fiat</i> , novembre 1937
« Printemps » <sup>7</sup>	[avril 1942 ?]
Terre de France	<i>Comœdia</i> , 27 juin 1942

### **Gastronomie**

« Plaidoyer pour la cuisine française »	[1930 - 1945]
Fromages	<i>Gazette Dunlop</i> , mars 1935

### **Parfums**

Jardins secrets au cœur de l'hiver	<i>Comœdia</i> , 14 novembre 1942
Parfums Renoir	[1930 - 1945]
[Parfums Gabilla]	[1930 - 1945]

### **Portraits**

« Pour Francis Jammes »	<i>Les Tablettes</i> , 30 mai 1911
[Stavisky]	<i>La République</i> , 10 janvier 1934

---

<sup>7</sup> Le titre reste entre guillemets lorsqu'il figure seulement sur le manuscrit, alors que le titre de la préoriginale reste inconnue (c'est aussi le cas de : « Plaidoyer pour la cuisine française », « Pour Francis Jammes », « Vie et mort du phyllocactus »). Ceci explique la différence avec les titres comme [Parfums Gabilla], ce dernier étant un simple titre générique que nous avons élaboré pour plus de lisibilité et qui n'est pas de Colette.

Anglais que j'ai connus      *Paris-Soir*, 16 juillet 1938

[Yvonne de Bray]      *Paris-Soir*, 21 février 1940

### **Danse**

[Isadora Duncan]      *La Vie parisienne*, 20 février 1909

Sur Madame  
Ida Rubinstein      *Candide*, 13 décembre 1928

[Matisse et ses danseuses]      [1950]

### **Cinéma**

L'Envers du cinéma      *Femina*, 8 octobre 1917

Acteurs de cinéma      *Sélection de la vie artistique*, 30 mars 1935

### **Poésie**

La poésie que j'aime      *Conferencia*, 15 novembre 1938

### **Emissions radiophoniques**

[La Femme de la terre]      Radio-Paris, début novembre 1939

[Noël de guerre]      Radio-Paris-P.T.T., 24 décembre 1939, 18h15

[Nouvel An]      Radio-Paris-P.T.T., 31 décembre 1939, 18h15

[La Fête des Rois]      Radio-Paris-P.T.T., 7 janvier 1940, 18h15

[Paris en temps de guerre]      Radio-Paris-P.T.T., 14 janvier 1940, 18h15

[Pentecôte]      Radio-Paris-P.T.T., 12 mai 1940, 18h15

### **Dernières pages**

Dans le cyprès      *Le Point* (Souillac), mai 1951

« Vie et mort du phyllocactus »      [juin 1951 ?]

[Notes]      *Paris Presse l'intransigeant*, 22 décembre 1951.

## EDITIONS CITEES

Les citations proviennent des *Œuvres complètes* (répertoriées sous le sigle OCC), édition du Centenaire, Paris, Flammarion, 16 tomes, 1973-1976.

Pour les textes inédits dans l'édition du Centenaire, les références sont données dans l'édition de la Pléiade, *Œuvres* (répertoriées sous le sigle Pl.), Paris, Gallimard, 3 tomes, 1984-1991.

Les *Cahiers Colette*, fréquemment cités pour leurs inédits, sont publiés par la Société des Amis de Colette (89520, Saint-Sauveur-en-Puisaye).

La correspondance citée se trouve aux tomes XIV, XV, XVI de l'édition du Centenaire (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), auxquels s'ajoutent :

*Lettres à Annie de Pène et Germaine Beaumont*, texte établi, présenté et annoté par Francine Dugast-Portes, Paris, Flammarion, 1995.

*Lettres à Mounè et au Toutounet*, texte établi et préfacé par B. Villaret, Paris, Des Femmes, 1985.

*Lettres aux Petites Fermières*, texte établi et présenté par M.-Th. Colléaux-Chaurang, Paris, Le Castor Astral, 1992.

*Sido : Lettres à sa fille*, préfaces de Bertrand de Jouvenel, de Jeannie Malige et de Michèle Sarde, Paris, Des Femmes, 1984.

## OUVRAGES CITES

*Avec Colette, de Saint-Sauveur à Montigny*, Répertoire des personnages établi par Elisabeth Charleux-Leroux et Marguerite Boivin, Société des Amis de Colette, 1995.

Caradec, Francis, *Feu Willy*, Paris, Carrère, 1984.

Carco, Francis, *Colette, mon ami*, Paris, Editions Rive-Gauche, 1955.

*Colette*, Catalogue de l'exposition, documents réunis par M. Cornand et M. Barbin, Bibliothèque Nationale, 1973.

Goudekot, Maurice, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956.

Malige, Jeannie, *Colette, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

Parinaud, André, *Colette : Mes vérités, Entretiens avec André Parinaud*, Paris, Ecriture, 1996.

Virmaux, Alain et Odette, *Au cinéma*, Paris, Flammarion, 1975.

\*

## NOTES ETABLIES SUR LE TEXTE

## Le Passé

*Akademios*, 15 avril 1909.

1) Il est également arrivé à Colette nostalgique de passer en voiture, devant sa maison natale quittée depuis longtemps (cf. *La Maison de Claudine*, t. II, p. 1028). Quelques années plus tard, la narratrice de "La Lune de pluie" éprouvera la même émotion en rentrant par hasard dans son premier appartement de femme seule et divorcée (*Chambre d'hôtel*, OCC IX, p. 79). Elle s'arrête ici devant l'immeuble de la rue de Courcelles. En 1902, les époux Gauthier-Villars avaient quitté le 93 de cette rue pour le n° 177 bis. Sur ce logis, voir *Mes apprentissages*, t. III, p. 1056 à 1065 et *Trois ... Six... Neuf...*, OCC X, p. 146-148.

2) Même dédoublement en faveur d'une ancienne image de soi dans *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1033 et 1043 : *La Vagabonde*, t. I, p. 1132 / *Julie de Carneilhan*, OCC IX, p. 234). Voir aussi la capacité de la narratrice à s'imaginer dans l'avenir (*infra*, "Une lettre").

3) L'image du seuil, qui se retrouve dans [Matisse et ses danseuses] et "Parfums Renoir", est toujours nantie d'un fort impact dramatique. Luttant contre la maladie de sa fille, Sido la "halait loin d'un seuil qu'elle ne voulait pas [lui] voir franchir" (*Mes apprentissages*, t. III, p. 1007).

4) La narratrice de "La Lune de pluie" marque une pause semblable, la main sur l'espagnolette de son ancienne fenêtre (*Chambre d'hôtel*, OCC IX, p. 77). Pour Chéri, ce geste devient un rituel au seuil de sa maison perdue (t. II, p. 786).

5) Sur les trahisons de l'époque, voir *La Vagabonde* (t. I, p. 1082) et *Mes apprentissages* (t. III, p. 1057).

6) Même constat du vieillissement devant le miroir dans *La Retraite sentimentale*, (t. I, p. 839), *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 966) et *La Vagabonde* (t. I, p. 1093).

7) Dans *Les Vrilles de la vigne*, la narratrice "se penche" également sur son passé (t. I, p. 964). Quant à "la tasse fumante" que boit Claudine lors de son retour à Montigny, elle est comparée au "philtre qui abolit les années" (*Claudine en ménage*, t. I, p. 509).

8) Cette inspiration régressive est constante dans l'œuvre : "Moi je m'attarde au passé" (*Claudine en ménage*, t. I, p. 417) ; "ne ressens-je pas plus de plaisir à comparer le printemps à ce qu'il fut qu'à l'accueillir ?" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1078) ; voir aussi *Chambre d'hôtel*, (OCC IX, p. 81) et *L'Étoile Vesper* (OCC X, p. 343).

9) Dans *Les Vrilles de la vigne*, la narratrice souhaite également "ressusciter" son enfance (t. I, p. 978), mais échoue au cours de l'errance (*L'Envers du music-hall*, t. II p. 259). Ici c'est son identité natale qu'elle voudrait "ressusciter" (cf. *infra*, "Décembre aux champs"). Même vœu de "résurrection" miraculeuse dans *Mes apprentissages*, (t. III, p. 997), réalisée ponctuellement (*ibid.*, p. 1019). De même, Chéri "ressuscitait" son adolescence (*Fin de Chéri*, t. III, p. 250) et dans l'imagination d'Alain, la treille morte "ressuscita" (*La Chatte*, t. III, p. 823).

10) Sur les silences stratégiques de l'enfance, voir M.-Fr. Berthu-Courtivron, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir* (Genève, Droz, 1993, p. 102 à 109, 251 à 262).

11) Même projet dans une lettre de Colette à Germaine Patat (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1085).

12) Dès qu'elle sera retrouvée au détriment de l'amour, la solitude ne produira plus l'exaltation initiale (*La Vagabonde*, t. I, p. 1073 et 1155).

13) Ce passage annonce la version du "Miroir" publiée deux ans plus tard dans *Les Vrilles* : "Mais ce que j'ai perdu, Claudine, c'est mon bel orgueil [...] à ne devenir après tout qu'une femme ..." (t. I, p. 1032).

14) Un recul temporel est souvent nécessaire : de même, Sido se fait "mieux connaître" à mesure que la narratrice vieillit (*Préface*, t. II, p. 1090).

15) L'effet du gel sur les giroflées du jardin est le même que sur le chiendent "comme ébouillanté" par les gelées nocturnes (*En pays connu*, OCC XI, p. 282). Quant à la glycine, elle reparait fréquemment dans l'œuvre : *La Maison de Claudine* (t. II, p. 967), "Flore et Pomone", (OCC X, p. 297), *Pour un herbier* (OCC XI, p. 220). Enfin les sapins du jardin natal se retrouvent dans *Claudine en ménage* (t. I, p. 392), *Les Vrilles de la vigne* (t. II, p. 965), *La Maison de Claudine* (t. II, p. 969) et *Journal à rebours* (OCC IX, p. 299).

16) Le nom des chiennes mortes est évoqué dans "Un rêve" (*Les Vrilles*, t. II, p. 985 à 987).

17) Concernant l'impact de la parole maternelle sur la récréation, voir [Nouvel An].

18) La personnification des pensées se retrouve dans *Sido* (t. III, p. 499) et *Mes cahiers* (OCC XIV, p. 135). Sur la conservation des fleurs entre les pages des livres, voir *infra*, "Pour Francis Jammes" ainsi que *Sido* (t. III, p. 501) et *Journal à rebours* (OCC IX, p. 312).

19) Claudine fait preuve d'une habileté semblable à "leurrer" son public (Annie), qui exprime sa frustration lorsque le rêve s'interrompt brusquement (*Claudine s'en va*, t. I, p. 551).

20) Même sursaut de négation chez Renée, impuissante à traduire la beauté de son paysage natal qu'elle seule voit "magiquement" serti d'un "arc-en-ciel" (*La Vagabonde*, t. I, p. 1198).

21) Chaque tentative de récréation débute par ce même aveu d'impuissance : "Le reste vaut-il que je le peigne, à l'aide de pauvres mots ?" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 968). Même quête apparemment improductive dans *La Naissance du jour* : "Il me manque les mots" (t. III, p. 292) et dans "L'Année est un ruban", pour rappeler une merveille de l'enfance : "Je ne compte pas sur des mots pauvres pour vous la rendre visible" (*Cahiers Colette*, n° 17, p. 47).

## MATERNITE

### Les Premières heures

*Femina*, 15 janvier 1914.

1) Ce détail, comme le mode de narration, prétend empêcher toute identification entre Colette – qui a coupé ses cheveux en 1902 – et son personnage. Mais la longue tresse de Renée enfant est aussi comparée à "une couleuvre caressante" (*La Vagabonde*, t. I, p. 1148), tandis que celles de la narratrice sont "comme deux couleuvres gardiennes" (*De ma fenêtre*, OCC X, p.

34) et qu'elle se souvient de "sa couleuvre de cheveux perdue dans les plis de sa traîne" ; elle affirme même avoir rêvé "serpents" quand ses tresses gênaient son sommeil (*Mes apprentissages*, t. III p. 1006).

2) Dans *L'Étoile Vesper*, Colette mentionne "le cri prolongé qui sort de toutes les femmes en gésine" (OCC X, p. 448).

3) Dans l'hôpital d'Edmée, Chéri constate aussi que "trop de blanc descendait des plafonds" et il plaint les "hommes gisants à qui personne ne faisait l'aumône de l'ombre" (*La Fin de Chéri*, t. III p. 194).

4) Dans *L'Étoile Vesper*, la narratrice contemple cette "personne nouvelle, qui est entrée dans la maison sans venir du dehors" (OCC X, p. 448). Dans le manuscrit de *Paysages et portraits*, elle parle même de "petite inconnue".

5) L'appréhension de la jeune femme est corrélative de tout un refus de la maternité dans l'œuvre. Claudine refuse de voir Fanchette accoucher (*Claudine à Paris*, t. I, p. 342) et rejette avec dégoût toute idée de progéniture (t. I, p. 236). Pour Renée, le dilemme ne se pose plus en termes de dégoût mais déjà, comme dans notre texte, de sentiment : "je ne l'aime pas, le petit que j'aurais eu, que j'aurais peut-être..." (*La Vagabonde*, t. I, p. 1179). Si certaines héroïnes, comme Fanny, ne refusent plus l'idée de la grossesse (*La Seconde*, t. III, p. 450), la narratrice du *Fanal bleu* ne niera pas ses limites dans ce domaine (OCC XI, p. 119).

6) Sur une percée semblable du soleil à travers les volets, voir *L'Ingénue libertine*, t. I, p. 688.

7) Quelques jours après son accouchement, Colette confirme à Georges Wague avoir retrouvé tout son appétit : "Depuis je me rattrape et j'en bouche un coin au docteur en me réparant comme par magie, je mange assise" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 84). En fait, elle se "réparera" très vite puisque le 4 août 1914, elle confiera à Charlotte Lysès : "le onzième jour après sa naissance, je me baladais dans le jardin, et le quatorzième jour nous allions en auto dîner à Versailles" (Sido, *Lettres à sa fille*, p. 13).

8) Même souci d'Alain (qu'il y ait des papiers sur le gravier de son jardin) à l'occasion d'un autre bouleversement dans sa vie affective, son mariage (*La Chatte*, t. III p. 830).

9) L'émerveillement de Colette était fréquent devant sa fille enfant, devant les ongles "pareils en transparence à l'écaille bombée de la crevette rose", le "léger plumage des cils" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 449) ; voir aussi "Le Silence des enfants" (*Cahiers Colette*, n° 2, p. 21). Dans *La Naissance du jour*, l'instinct maternel est néanmoins considéré comme une "grande banalité" (t. III, p. 285).

10) La ressemblance de la petite Colette de Jouvenel à son père a été fréquemment relevée par Colette (cf. *La Maison de Claudine*, t. II, p. 985 ; *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 220 et 230, *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 89 et 91).

## La Découverte

*Le Matin*, 30 juillet 1914.

a) *Tout ce début d'article manque dans la préoriginale et dans le manuscrit qui commencent à la parodie du décalogue : Tu n'enfanteras plus...*

1) " "Vous voilà enceinte, madame. C'est très bien. Maintenant vous allez me faire le plaisir de l'oublier." " : la même phrase est citée dans *Les Heures longues* (t. II, p. 558).

2) La suite confirmera qu'il s'agit de Colette elle-même. Le médecin en question doit être le Dr. Trognon (93, rue Jouffroy, Paris XVII<sup>e</sup>), mentionné dans la correspondance dès 1914 (*Lettres à Annie de Pène et à Germaine Beaumont*, n° 5, p. 29 et n°45, p. 72 / *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 233). Colette n'a pas accouché à l'hôpital, mais chez elle, 57 rue Cortambert.

3) Entre le 25 et le 31 octobre 1912, Colette était à Genève où elle jouait, à l'Apollo-théâtre, *L'Oiseau de nuit*, "parmi les pugilats habiles, les coups de fourche, les corps à corps sur la table, sous la table" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 444). Elle apprit bientôt sa grossesse à ses partenaires "consternés", Georges Wague et Christine Kerf : à la fin de mars, ils jouèrent encore *L'Oiseau de nuit* à Genève et le 1<sup>er</sup> avril, Colette rejoignit le Limousin pour une quinzaine de jours.

4) Colette accoucha, le 3 juillet 1913, d'une fille. En fait les contractions avaient dû commencer dans la journée et elle "patienta" jusqu'au soir. Elle ne fut donc pas "surprise" à arroser son jardin : en lui versant "un acompte d'arrosage", elle savait déjà qu'elle ne pourrait le "secourir le lendemain et les jours suivants" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 448).

5) "Tu n'enfanteras plus dans la douleur..." : Colette reprend ici le titre d'un article paru en première page du *Matin*, le 22 juillet 1914, qui lui-même s'inspirait de la célèbre condamnation d'Ève dans *La Genèse*. Le journaliste tirait, d'une découverte médicale, des conséquences intéressantes la démographie de la France, alors menacée : "Puisse cette certitude encourager les Françaises à donner plus d'enfants à la patrie !"

Nul doute que ce titre avait dû attirer l'attention de Colette, un an seulement après la naissance de sa fille. Elle-même avait accouché "dans la douleur", comme le montre le billet qu'elle envoie à G. Wague vers le 15 juillet 1913 : "J'ai une petite Rate, j'y ai mis le prix : trente heures sans aucun répit, le chloroforme et les forceps" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p.84).

6) Le chercheur n'est pas médecin, comme le croit Colette, mais chimiste : A.-Georges Paulin a élaboré un médicament nouveau "qui supprime les souffrances de l'accouchement" (*Le Matin*, 22 juillet 1914). En effet vers 1911, l'anesthésie obstétricale se limitait aux produits gazeux comme le chloroforme. La difficulté était de trouver un analgésique qui ne diminue pas, avec la douleur, l'intensité des contractions. Le procédé de A.-G. Paulin consistait à faire agir sur une solution de chlorhydrate de morphine des ferments vivants, comme ceux de la levure de bière. Le journaliste du *Matin* précise qu'en juillet 1914, cette méthode avait permis de donner naissance à 115 enfants.

Le succès semble en réalité avoir été plus nuancé, ce qui explique que cette méthode n'ait

pas connu la vogue attendue. En effet les risques d'infection à la suite de cette anesthésie épidurale n'étaient pas, alors, maîtrisés.

7) La phrase exacte dans l'article du *Matin* était : "Dans la salle où retentissaient naguère des cris de douleur, régnait le plus impressionnant silence".

8) La présence de la mère Sarcus sous la fenêtre de la narratrice est pour le moins incongrue. En effet, il est improbable que Colette se soit trouvée en juillet 1914 à Châtillon-Coligny où est recensée la famille Sarcus. Cette famille semble plutôt jouer dans l'œuvre un rôle symbolique, et même hyperbolique (les archives de Châtillon ne recensent pas les 22 enfants annoncés ici). Autre incertitude qui tend à ôter à cette famille tout réel ancrage, temporel et spatial : dans *La Fleur de l'âge* (OCC XI, p. 420) Colette sous-entend que les Sarcus habitent à Saint-Sauveur pendant son enfance.

9) Dans "Lac de Côme", Colette a présenté l'anti-mère Sarcus : il s'agit d'une belle Italienne enceinte et affublée d'une nombreuse progéniture. A l'humeur belliqueuse de la mère Sarcus s'oppose le ravissement de l'Italienne qui appelle ses enfants avec fierté : "Ô toi le plus beau !" (*Les Heures longues, Appendice*, t. II, p. 559).

10) Dans la version tardive, c'est "à côté du lavoir" que "la vaste mère Sarcus" dépose, "distraitement", "le fruit de ses flancs" (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 420).

## MON AMIE VALENTINE

### Le Sémiramis-Bar

*La Vie parisienne*, 27 mars 1909. Le manuscrit porte un titre différent : "La Mauvaise fréquentation".

a) à sa place... [Lit-elle sur mon visage le cynisme d'un criminel endurci ou [l'insouciance effrayante qui *corrigé en* le calme de ces inconscients ?] *biffé*] / - Allez-y *ms*.

b) de la place. [C'est moi qui réclame pour elle, et pour moi "la paix, ce bien inestimable". Je préfère Sémiramis aux [garçons *corrigé en* maîtres] d'hôtel de tous les restaurants *biffé*]. Elle [déverse sur moi *corrigé en* me dédie] une parcelle

c) - Je sais pas. J'ai pas le temps de faire ton compte. [...] - Mais non, Sémiramis ! c'est que j'ai de l'argent, ce soir, tu sais ! - Ah ! t'as de l'argent ? alors, c'est différent. Tu me dois douze francs. - Mais non, [Palmyre *corrigé en* Sémiramis], je te dois plus que ça, voyons ! - Plus que ça ? depuis quand que je te ferais un crédit si long que ça ? Tu me dois douze francs, ma petite." Et comme la petite insistait encore, il fallait voir le geste de Sémiramis jetant sa cigarette, et roulant ses épaules de gars costaud : "Ah, et puis la barbe. [Tu vas pas me l'apprendre, s'pas ? *biffé*] Sois tranquille que je m'y retrouverai toujours. *ms*.

1) Sur la jupe entravée, voir *Dans la foule*, t. II, n. 2 p. 604.

2) Colette fait référence au roman de Flaubert où Salammbô "portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche " (*Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, t. I, p. 752). Dans "La Folie des minceurs", Colette reprend la même image pour illustrer les entraves d'une mode absurde : au lieu de la bande de fourrure qui "bride" la robe de Valentine "à la

hauteur des genoux", la narratrice "aimerai[t] mieux la chaînette d'or qui entravait les chevilles de Salammbô" (*Cahiers Colette*, n° 14, p. 107).

3) Même question de Minet-Chéri pour se défendre du regard inquisiteur de Sido (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1006).

4) L'ancienne léproserie, créée par les Hospitaliers de Saint-Lazare au début du XII<sup>e</sup> siècle, et située au 107 de l'actuelle rue du Faubourg-Saint-Denis à Paris, était devenue maison de correction en 1775, puis prison célèbre lors de la Révolution. Elle devint prison de femmes en 1795 et l'était encore à l'époque de cet article. Décidée en 1911, la démolition de cette prison n'intervint qu'en 1935.

5) L'établissement "chez Palmyre" – où Colette se rendait en 1908 (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 202) – situé Place Blanche à Montmartre, fréquenté par les homosexuels et les prostituées, est évoqué dans *La Vagabonde* sous le nom de "l'Olymp's-bar, de fâcheuse renommée" (t. I, p. 1129). Le Sémiramis-bar reparait brièvement dans *L'Envers du music-hall* (t. II, p. 307). Dans *L'Entrave*, Renée tentera de reprendre "le chemin de [s]es réfectoires habituels" (t. II, p. 426), mais sans succès.

6) Colette aime à prendre son public à témoin des bizarreries de la mode : "que je ne voie jamais Dieu si je mens" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 355). Dans "La Vendeuse" du 21 mai 1914, un autre chapeau est affublé d'une "fantaisie en toile cirée" (*Contes des mille et un matins*, OCC XIV, p. 586).

7) Le même goût de Valentine pour les sorties "en bande" se retrouve *infra* ("Ouvrages de dames") et dans "A une jeune femme" (*Prisons et paradis, Appendices*, t. III, p. 786).

8) Sémiramis est "cuirassée d'un tablier à poches" : même image pour désigner une autre figure mythique, dans l'enfance, la femme-de-lessive "cuirassée de toile" (*Journal à rebours*, OCC IX, p. 306).

9) Sémiramis se méfie de l'inconnu autant que Sido (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1018). La même défiance sera adoptée par la fille devenue adulte (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1003).

10) Cette évocation pittoresque (Sémiramis "casquée de bronze") rappelle la reine Casque-de-cuivre qui fait rêver Minne (*L'Ingénue libertine*, t. I, p. 672 et 674).

11) Sémiramis soigne cette "fillette" anémique comme Sido "les pâles couleurs" de sa fille (*Prisons et paradis*, t. III, p. 691). Un peu plus loin, elle dénonce la mauvaise mère comme Sido, la mère abusive (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 418).

12) Dans *Le Blé en herbe*, Vinca a aussi les "yeux pervenche" (t. II, p. 1185 et 1190). Dans une lettre à Hélène Picard, c'est le ciel qui est "de pervenche" (OCC XV, p. 286).

13) L'actrice Suzanne Derval fait ses débuts au théâtre des Variétés en 1890 ; elle est jugée troublante sous son maillot de bain dans *Paris qui marche*. A l'Olympia, elle personnifie le péché Luxure dans le ballet *Les sept péchés capitaux*. Suzanne Derval, mentionnée en 1912 dans les *Lettres de la Vagabonde*, (OCC XV, p. 59), apparaît dans "Printemps de Riviera" en "beau clown tranquille" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1060) et elle a inspiré à Colette le personnage de Léa.

14) Le benzonaphtol est un anti-septique intestinal à large spectre. Voir le couplet d'Achille

dans *Sido*, t. III, p. 546.

15) Dans *La Vagabonde*, il est fait mention d'une "chienne bouledogue, pleine à éclater" qui "souffle péniblement sur le tapis râpé" (t. I, p. 1130). Alors que l'animal suggère en 1909 la bonté de Sémiramis, il n'illustre plus en 1911 que la pauvreté du décor.

16) Sémiramis recueille le chien perdu comme Sido "ramasse, dans un pli de robe, un chien boueux" (*La Naissance du jour*, t. III, p. 318).

17) Si à Bayreuth est évoquée "la mousse rosâtre des bocks" (*Claudine s'en va*, t. I, p. 609), c'est Maugis qui semble le plus attiré par ces quarts de bière (cf. *Claudine à Paris*, t. I, p. 292). Il consomme également le kummel, liqueur aromatisée au cumin, très alcoolisée, et originaire de l'Europe de l'est (*Claudine en ménage*, t. I, p. 431).

18) "chapeaux casseroles ou grandes-eaux-de-Versailles" : même chapeau lors de la première apparition de Valentine dans *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 1010). Dans *Le Voyage égoïste*, Colette dénonce le chapeau dérivé de la casserole : "le moule à gâteau, le seau renversé, le pot de chambre Ancien Régime" (t. II, p. 1159). Sur les "chapeaux innommables" des femmes, voir *Belles saisons*, OCC XI, p. 58.

19) Il existe un autre passage – ils sont rares – où la narratrice trouve que Valentine est une "fine mouche" ("A une jeune femme", t. III, p. 786).

20) Cette idée (d'une "maternité bougonne") est développée dans une lettre à Léon Hamel du 28 février 1909 : "Nous dînons toujours chez P[almyre] qui nous comble d'attentions maternelles, elle nous fait des cadeaux, nous donne des fruits, fait cuire pour Missy des petits biftecks" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 31).

21) Chez "Paillard" est un restaurant connu, 38, boulevard des Italiens et 2, chaussée d'Antin à Paris. Colette y va avec Pierre Wolff en décembre 1921 ; elle y mangera des "moules pâles et blondes" qui la rendront malade (*Lettres à Germaine Beaumont*, n° 33, p.152)

22) "le bœuf bourguignonne" : la même formule elliptique est employée dans les *Lettres aux Petites Fermières*, p. 39. Voir les menus semblables proposés par Olympe dans *La Vagabonde* : le "veau bourgeoise" et le "gigot bonne-femme" (t. I, p. 1130). Sur le goût de Colette pour le bœuf, voir *Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 140.

23) Les pommes "ridées" sont associées dans l'œuvre à un souvenir d'enfance (*Prisons et paradis*, t. III, p. 720 et *La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 428). L'odeur des pommes qui imprégnait les livres de la maison natale (*Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 562) restera toujours attractive (*Cahiers Colette*, n° 17, p. 41).

## Une lettre

*La Vie parisienne*, 14 août 1909.

- a) une pudeur d'homme [plus blessable *biffé*] presque toujours plus délicate *ms.*
- b) que mon père [grondait *corrigé en* admonestait] un jour *ms.*
- c) "*Moi qui quoi ? Moi qui n'ai pas eu à m'en louer ? La belle affaire ! [parce que j'ai été un peu plus trompée que la moyenne des femmes ? cela n'infirmes en rien la moyenne des*

femmes. *biffé*] Ce n'est pas cela qui importe. [L'amour, encore une fois, ne demande point la vie en commun, il en meurt la plupart du temps. Ce n'est pas la possession qui lasse les meilleurs amants, c'est l'habitude ; c'est l'habitude, ce n'est pas la trahison qui fait l'immoralité d'une union, c'est cette union elle-même telle qu'on vous l'a imposée et telle surtout que vous la comprenez. *parag.biffé*]. *ms.*

1) Dans *Les Vrilles de la vigne*, Valentine se montrait elle-même soucieuse de limiter l'effet des larmes sur son maquillage (t. I, p. 1011). Quittée par son amant, elle refuse de pleurer : "Merci ! Pour me défaire toute la figure" (t. I, p.1025).

2) L'association du féminisme et de la mondanité n'est pas incongrue à une époque où la première revendication des femmes est encore le droit de vote. Valentine elle-même assume l'épithète en 1916 et se déclare "en pleine crise de mélancolie, et même de féminisme" ("Métiers d'hommes", *La Vie parisienne*, 25 novembre 1916, p. 897). *Femina*, que Colette cite peu après, et *Les Modes*, à dominante plus textile et artistique, constituaient les deux principales revues hebdomadaires et illustrées pour un public de femmes libérées, voyageuses et privilégiées.

3) Sur la prédilection pour la mode "Louis XV" à cette époque, voir *Claudine à l'école* (t. I, p. 174) et *Claudine s'en va*, (t. I, p. 655).

4) Il semble qu'au lieu de citer un journal, Colette recherche là les vocables les plus incongrus. Ainsi le manuscrit évoque d'abord un tailleur "shantung marine capucine" et "un tagal cravaté pompadour". Si le shantung est un tissu de soie, le tagal – d'origine polynésienne – est fait de chanvre travaillé et tressé. En 1905, il constituait une nouvelle mode et donnait aux formes un aspect mat très habillé. Aucun rapport géographique avec le guayaquil, produit dans le port du même nom au sud de l'Équateur, qui peut désigner un simple coton tissé ou un jonc blanc très fin, utilisé dans la fabrication des chapeaux. La suite de la phrase montre que la narratrice elle-même ne sait pas de quoi il s'agit. Quant au pompadour plus français, il désigne un tissu de soie avec fleurettes, rose et bleu pâle. Ce qui prouve que Colette ne fait que jouer avec les mots est que dans le manuscrit se trouve une première version inversée de la formule où c'est le Pompadour qui est "torsadé de guayaquil" (BN, n. a. fr. 18699, f°34-53).

5) " "Je ne sais pas ce que c'est, mais ça doit être beau !" " : nulle trace de cette citation dans aucun des *Claudine*.

6) Dans "Partie de pêche", la baie de Somme est évoquée également comme un "désert humide et plat", recouvert d'une "flore pauvre et dure" : herbe, liserons, chardons, arrête-bœuf (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1045-1046). La plage du Crotoy est située sur la côte nord de l'estuaire de la Somme ; la marée basse découvre des kilomètres d'étendues sablonneuses (voir les "sables nus où paraît si peu la mer", *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 334). Ces "plages plates" du Crotoy qu'elle se targue d'aimer, Colette reconnaîtra plus loin les avoir d'abord "boudé[es]" (*infra*, "France, le plus beau pays du monde").

7) Cette liberté d'allure (avec "des souliers en caoutchouc" et "une casquette ramollie") s'oppose à une évocation suggestive des pieds de Valentine, meurtris par les

chaussures : "déformés, déviés, bossus de durillons" ("À une jeune femme", t. III p. 786). Dans *Les Heures longues*, Colette dénonce les chaussures à la mode qui créent "œils-de-perdrix, durillons et ongles incarnés" (t. II, p. 576) et dans *Le Voyage égoïste*, elle s'apitoie sur "le pied sans défense" de ses contemporaines (t. II, p. 1180).

8) Colette se plaît à ces contrastes de teint entre personnages (cf. *Les Heures longues*, t. II, p. 571, *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1094 et *Discours de réception*, t. III p. 1091). Elle mentionne fréquemment son corps "tanné de soleil" (*La Naissance du jour*, t. III, p. 286). "Je suis plus noire et cuite qu'un vieux Peau-Rouge" (*Lettres à Annie de Pène*, n° 31, p. 58). Dans une lettre inédite à Germaine Patat de 1926, elle déclare "ressembler à une belle muraille espagnole, roussie, noircie, – et craquelée.". Voir également les *Lettres à Marguerite Moreno* (OCC XIV, p. 243) et les *Lettres à Hélène Picard* (OCC XV, p. 331).

9) Colette gardera l'habitude des vêtements confortables et adaptés aux intempéries : dans *Belles saisons*, elle se déclare "habillée pour le reste de [s]a vie, d'une étoffe qui ne craint ni l'eau, ni le soleil". Et elle reconnaîtra qu'avec son "feutre de braconnier" (OCC XI, p. 52), elle avait l'air parfois "un peu miteux" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 190).

10) "Le Bois" (de Boulogne) était le lieu de rencontre élégant et mondain du tout-Paris. Le 1er juin 1909, *Femina* (n° 201) propose en double page une photo du Bois où se croisent de nombreux cavaliers aux montures reluisantes, "des amazones glorieuses et fringantes". Dans *Trois... Six... Neuf...*, y est admirée "la belle allure d'Iza de Comminges" (OCC X, p. 152). Ce contexte raffiné explique les réticences de la narratrice à se montrer au Bois, ainsi que celles de Julie de Carneilhan que la pénurie prive d'un cheval racé (OCC IX, p. 139).

11) *Femina* est également lu par Annie dans *La Retraite sentimentale* (t. I, p. 906). Dans le n° 373 du 15 juillet 1909, ce journal publiait un article intitulé "Les Meilleures "raquettes" de France" (p. 373), qui rendait compte des derniers championnats de tennis.

12) "C'est charmant, cette cuirasse Jeanne d'Arc" : la mauvaise foi de la narratrice et le parti pris de ridiculiser Valentine sont ici flagrants. Sur les photos présentées par *Femina* le 15 juillet 1909, aucune des jupes, même longue, ne ressemble à une "cuirasse".

13) *La Chair* : cette pièce, de Georges Wague et Léon Lambert, avait été créée à l'Apollo-théâtre de Genève le 2 novembre 1907. Du 4 au 6 juin 1909, Colette assure six représentations de *La Chair* à l'Eldorado de Marseille (cf. *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1023). Elle reprendra la pièce du 19 au 25 octobre au Kursaal de Lyon, puis l'automne suivant de nouveau à Marseille.

14) Dans *Les Vrilles de la vigne*, Valentine disparaissait de la vie de la narratrice durant ses stages de pantomime : "C'est sa façon courtoise de blâmer mon genre d'existence" (t. I, p. 1024).

15) A la fin de *La Chair*, la robe de Yulka (jouée par Colette) se déchirait et devant sa beauté, le contrebandier Hokartz (Georges Wague) renonçait à la tuer. Sur les circonstances de cette mise en scène, voir *Les Vrilles de la vigne* ("Lachez un sein !", t. I, 1053). La nudité apparaissait alors comme une contrainte au métier. De fait, interviewée sur cette période, Colette minimisera la portée du scandale : "Je n'ai jamais paru nue ; j'ai pu paraître dévêtue,

mais en tout cas, moins que les *Girls* de maintenant. Je n'ai jamais rien fait qui fût immoral, à mon point de vue." (André Parinaud, "Dialogue avec... Colette", *Hommes et Mondes*, février 1953, p. 245 ; voir également *Mes vérités, Entretiens avec André Parinaud*, éd. Ecriture, 1996, p. 109 et 194). La narratrice du *Pur* confirme cette nuance (t. III, p. 590). Sur la nudité et ses risques, voir également *Le Voyage égoïste* (t. II, n.1, p. 1113) et *Belles saisons* (OCC XI, p. 63).

16) « tous les détails de votre gracieux corps m'apparurent si nets, sous le crêpe de Chine, que j'en fus gênée..." : le paradoxe est relevé fréquemment à propos de Valentine ("Dans ta robe de voile mauve et de strass, tu as pourtant l'air toute nue", "A une jeune femme", t. III, p. 783). Dans *Claudine s'en va*, Calliope semblait "nue dans une robe trop riche de chantilly noir" (t. I, p. 589) et dans *Le Voyage égoïste*, lorsque les femmes à la mode s'asseyent, "leur courte jupe" les rend "parfois gênantes" (t. II, p. 1113).

17) "Mon enfant, vous me barbez. Vous n'êtes ni ma mère, ni mon mari" ; la formule est inversée dans un autre dialogue où les confidences de Valentine donnent à la narratrice une stature maternelle : "Suis-je ta mère pour t'appeler pauvre bijou et enquêter auprès de ton mari ?" ("A une jeune femme", t. III, p. 793). Toujours inquiète de sa liberté, la narratrice s'étonnera aussi de voir ses lecteurs intervenir dans sa vie et condamner ses choix ("Avatars", t. III, p. XXXII).

18) "une petite nymphe tanagréenne" : allusion à la grâce et la finesse des figurines de terre cuite réalisées dans la région de Tanagra en Grèce, aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles av. J.-C. (Voir *infra*, [Isadora Duncan]).

19) Même affirmation ("que la peau de mes reins ou de ma hanche puisse être plus tentante que celle de ma main ou de mon mollet") dans une interview de 1908, où Colette se décrit non pas nue dans *La Chair*, mais portant un maillot sous sa robe : "Et puis, je vous avouerai au surplus qu'une "exhibition totale" me serait tout à fait indifférente. Ça m'est égal ! Je ne m'explique pas qu'on éprouve plus de gêne à montrer un peu de ses cuisses qu'un peu de sa poitrine !" ("Le Nu au théâtre est-il indécent ?" avec une interview d'Anatole France et de Colette Willy, *Messidor*, 8 avril 1908, p. 1).

Une déclaration de Willy semble corroborer cette indifférence : dans *Lélie, fumeuse d'opium*, il assure que son ex-épouse cachait la nudité de son front "avec plus de soin, assurément, que celle de son derrière" (*La Femme cachée*, t. III, n.2 p. 23) et Sidonie reconnaît à sa fille la pudeur des sentiments, non celle du corps (extrait cité par Colette dans les *Lettres aux Petites Fermières*, p. 67). De fait cette "inconscience" n'est pas à confondre avec l'impudeur (cf. "Réveillons", t. II, p. 641) que la narratrice réproche (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 147). Dans *L'Entrave*, Renée confirme cette pudeur déplacée des artistes. Leur facilité à exhiber sur scène "la peau des jambes et des bras, la rondeur des seins" comme "une partie un peu plus saisissante du costume" est compensée par une réserve farouche en privé (t. II, p. 331). Voir également l'indifférence de Mitsou à jouer des rôles peu habillés (t. II p. 689) et la pureté de Bouboule dont les séances d'exhibitionnisme n'altèrent pas la sagesse (*Nudité*, OCC XI, p. 87-88).

20) Dans *Paris qui chante* du 30 décembre 1906, (n° 206), Curnonsky, chargé de "La

semaine du music-hall", recensait une revue de Maurice de Marsan à l'Eldorado : *Non ? mais des fois !...*, revue qui correspond à celle que décrit Colette et qui fut jouée également en fin d'année. Curnonsky signale le jeu de Mary Hett : cette petite actrice "se montre même en chaussettes (et sans maillot ! enfin... mon Dieu !) de sorte qu'après lui avoir trouvé un beau talent vivant et sincère, je suis sûr maintenant qu'elle a les plus jolis genoux du monde, et rien n'est plus rare aujourd'hui que les genoux minces et ronds !" (p. 15). Le sénateur Bérenger avait porté plainte en avril 1908 contre les Folies-Bergères, le Little Palace et l'Apollo, pour des délits d'outrage public à la pudeur. Dans une lettre du 8 avril 1908, Sidonie s'inquiète d'une poursuite éventuelle contre sa fille.

21) Une "petite marcheuse" est une figurante de deuxième ordre dans un ballet où elle ne fait que parader.

22) Valentine porte des "chichis", boucles postiches, dans *Les Vrilles de la vigne*, (t. I p. 1009 et 1019.)

23) Avoir "des poings à casser une noix de coco" semble dans l'œuvre le critère de la force (*L'Envers du music-hall, Appendice*, t. II, p. 316).

24) La narratrice a envie de prendre "cette petite caboche" et de "la cogner très fort" ; même accès de colère chez Annie devant l'inertie de Léon : "Brusque, violente, l'envie me monte de prendre ce mollasse par la nuque et de frapper contre la table sa jolie figure sans énergie..." (*Claudine s'en va*, t. I, p. 610).<sup>4</sup> Même apostrophe dans *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1018.

25) "vous qui me regardez, parce que j'ai cessé d'avoir un mari, comme si j'avais contracté une maladie gênante" : sur ce point, la narratrice des *Vrilles* se sentait également marginalisée par Valentine et reléguée à une "infériorité" qu'elle jugeait, alors, "enviable" (t. I, p. 1021). Voir aussi *La Vagabonde*, t. I, p. 1085 à 1087 et 1093.

26) Deux ans plus tard, Renée s'insurgera à nouveau contre le mariage dans un autre dialogue et rencontrera chez son récepteur la même incompréhension (*La Vagabonde*, t. I, p. 1176).

27) La profession du mari est variable dans l'œuvre : si ici comme en 1908, Valentine a "un mari dans les automobiles" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1024), en 1915, il est devenu médecin (*Les Heures longues*, t. II, p. 501).

28) Une scène inverse à celle-ci (où le mari se promène "en caleçon" dans le cabinet de toilette de sa femme) se produit dans *L'Ingénue libertine* où Minne au réveil savoure justement, dans son cabinet de toilette, l'absence de son mari (t. I, p. 757).

29) Seule l'expérience natale assure la "connaissance" (cf. *infra*, [Matisse et ses danseuses]). Sur la joie – et les dangers – pour les jeunes mariées "d'habiter avec un inconnu dont elles sont amoureuses", voir l'anecdote de "La Main" (*La Femme cachée*, t. III, p. 14).

30) " "Je te défends, lui dit-elle, de me parler ainsi : tu n'es même pas mon parent !" " Formule reprise par Sido dans *La Maison de Claudine* (t. II, p. 983). Plus jamais l'agressivité paternelle ne s'exercera au détriment de Sido ; l'œuvre progressera vers une vision idyllique du couple parental, achevée dans *Sido* (où les parents vivront "sans élever la voix l'un contre

l'autre", t. III, p. 500).

31) Sur la redoutable faculté de "lire" autrui, voir *Aventures quotidiennes*, t. III, p. 121 et *Chambre d'hôtel*, OCC IX, p. 107.

32) "petit toutou" : cette appellation se retrouve dans la correspondance de Sidonie (*Lettres à sa fille*, p. 40).

33) Même motif de protestation filiale (que la fille va partir avec celui qu'elle "aime") dans *La Naissance du jour* (t. III, p. 293), où est mis en scène un nouveau dialogue entre la mère et la fille sur le mariage. Ravisseur ou gaspilleur des talents, l'amant ne trouve jamais grâce aux yeux de Sido.

34) "je ne trouve pas cela bien joli, que ma fille s'en aille avec un homme" : même remarque à propos de Juliette dans *La Maison de Claudine*, t. II, p. 983. Dans une lettre, Sidonie fait référence à "ce monsieur" pour désigner le mari de Juliette (*Lettres à sa fille*, p. 209). La mère de Minne redoute aussi le jour où sa fille "s'en ira avec un monsieur de son choix" (*L'Ingénue libertine*, t. I p. 675).

35) Dans *Journal à rebours*, Sido oppose une autre réponse à cet argument filial : "Faites ce que je dis et non ce que je fais" (OCC IX, p. 307).

36) Sur l'aptitude des jeunes filles à "suivre" l'amour, voir "Le Passé", "La Poésie que j'aime" et *Claudine à Paris*, t. I, p. 361.

37) Inversant l'analyse de Stendhal sur la genèse du sentiment amoureux (*De l'amour*, chap. II, Classiques Garnier, 1964, p. 9), Sido élabore une forme originale de dé-cristallisation.

38) "il faudrait épouser son propre frère" : notons la place privilégiée accordée au frère ; il est non seulement proposé comme époux potentiel à la fille, mais comme substitut du père, puisqu'il assiste la mère lors du départ de sa sœur.

L'inceste, justifié ici par la mère, sera par deux fois mis en scène symboliquement dans le roman : *Chéri* (t. II, p. 740) et *Le Blé en herbe* (t. II, p. 1215), au moment précis où Sido fera son entrée officielle dans l'œuvre.

39) Sido explique le comportement outrancier de ses proches par leur origine génétique. Dans "Le Rire", elle dit à son mari : "Je te reconnais bien là ! Tout l'égoïsme des Funel et des Colette est en toi !" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1049). La mauvaise foi de Sido est sensible non seulement au fait qu'elle attribue à une influence extérieure les défauts de ses enfants, mais à l'obligation où elle se croit d'enfanter elle-même des "miracles" (*Sido*, t. III p. 537). La fille mettra autrement à profit la quête de ses origines en identifiant des traits spécifiquement maternels dont elle se proclamera l'héritière (cf. *La Naissance du Jour*, t. III, p. 278 et *Sido*, t. III, p. 507).

40) Sidonie juge sévèrement à Châtillon des manifestations de femmes visant à protester contre la municipalité (Sido, *Lettres à sa fille*, p. 115). Sur l'impossibilité de changer la société, voir aussi *Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 581.

41) Même critique par Sidonie de l'organisation sociale des mariages qu'elle nomme "forfaits" (*Lettres à sa fille*, p. 255). Sur le mauvais choix fatidique d'un mari par les jeunes filles, voir *ibid.*, p. 114.

42) Dans sa correspondance, Sidonie sait, à propos du mariage, qu'elle finit toujours "par dire des bêtises", puis elle se reprend : "mais non, ce sont de grandes vérités" (*Lettres à sa fille*, p. 114). Même aveu plus loin où elle se reconnaît "un peu folle" ; mais elle ajoute aussitôt : "Pas tant que tu crois cependant" (*ibid.*, p. 288).

43) Sur les contraintes du corset, voir *infra*, [Isadora Duncan]".

44) La narratrice imagine, dans dix ans, "une vieille Colette raisonneuse, sèche, avec des cheveux d'étudiante russe, une robe réformatrice" : cette caricature de la militante féministe rappelle que Colette n'avait, sur ce point, aucune conscience politique et sa dénonciation des abus (elle trouve la femme battue "mal défendue par le code" dans *A portée de la main*, OCC XI, p. 458) était faite au nom du bon sens et de la liberté individuelle. Ainsi dans une enquête réalisée par *Les Annales politiques et littéraires* du 17 avril 1921, Colette semble peu pressée de voir les femmes admises à l'Institut ("A quoi bon ?", *Cahiers Colette*, n° 12, p. 78). Elle se moque aussi des femmes au Congrès (*Dans la foule*, t. II, p. 601). La dévalorisation du mariage bourgeois dans l'œuvre ("Ce bateau-lavoir, solidement amarré, où l'on blanchit une lessive patriarcale", *La Vagabonde*, t. I, p. 1223), ainsi que, dans la vie, la pratique effective de l'union libre ont pu accréditer un ralliement de Colette à la cause de la révolte. Mais le refus de toute entrave sociale n'empêche pas une condamnation parfois acerbe des positions féministes : cf. *Claudine en ménage*, t. I, p. 431 et *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1180. Dans *La Jumelle noire*, elle évoque son "féminisme fort modéré" (OCC XII, p. 352). Enfin, dans l'émission radiophonique du 17 mai 1940 à Paris-Mondial, alors qu'elle loue le courage des femmes, Colette précise aussitôt : "Imaginez-vous, à m'entendre parler ainsi, que je vais revendiquer, pour mon sexe, des postes de plus en plus importants, de plus en plus chargés de responsabilités ? Ne le craignez pas, je m'en garde bien". (BN, n.a.fr. 18716, f° 49).

45) L'expression faire *patiapatia*, qui signifie bavarder, est fréquente dans les premiers romans (*Claudine à Paris*, t. I, p. 270 / *Claudine en ménage*, t. I, p. 422 et *Appendice*, t. I, p. 527 / *Claudine s'en va*, *Appendice*, t. I, p. 1378). Dans tous les cas, ce terme est péjoratif.

46) Si dans *La Naissance du jour*, Colette s'était déjà déclarée prémonitoire en "agenç[ant] une Léa" (t. III, p. 286), on ignorait que la prémonition fût aussi ancienne...

47) Le rêve d'une "main amie" qui continue à "guider" la narratrice à la fin de sa vie se trouve dès *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 966. Il n'est certainement pas étranger au surnom du "meilleur ami" donné par Colette à Maurice Goudekot (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 329, 381). Il s'agit donc moins ici d'une prémonition que de la réalisation d'un vieux rêve.

48) Pour une "partie de pêche" au Crotoy, voir *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1048.

49) Cette description du grand vent annonce le texte "Dans la dune", qui lui est postérieur d'un mois et demi.

## Ouvrages de dames

- a) versatile [dogmatique et contradictoire *corrigé en* et fouguese]. *ms.*
- b) dessins idiots... Une espèce de Cendrillon heureuse... Sans compter *ms.*
- c) ouvrage, [elle quitte à regret son refuge inviolable, son silence *corrigé en* elle quitte, en soupirant, son silence, son secret refuge,] [sa joie ignorée *biffé*] le [temple *corrigé en* jardin] défendu où elle pénètre seule, chaque jour, sous les yeux [de tous *biffé*] aveugles de ceux qui l'entourent... Entre eux et les pays dangereux où elle erre, elle déploie *La suite manque sur le ms.*

1) Dans "Femmes !" (*Excelsior* le 19 juin 1916), Colette fera allusion à la fille de son amie Valentine "qui a deux ans et demi", ce qui fait remonter la naissance à la fin de 1913. Les deux amies auront donc accouché chacune d'une fille à six mois d'intervalle. Dans *Les Vrilles de la vigne*, la narratrice s'amusait déjà à imaginer un fils à Valentine et la déplorable éducation conformiste qu'il recevrait (t. I, p. 1022).

2) " Je sais déjà comment se conduirait cette péremptoire jeune femme *si* elle avait une automobile, *si* elle avait un yacht, *si* son mari était ministre de la Guerre, *si* elle héritait de dix millions [...]" : sur des conjectures semblables, voir *A portée de la main*, OCC XI, p. 442 et *La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 395.

3) Colette vient d'emménager en octobre 1911 au 57, rue Cortambert chez Henry de Jouvenel.

4) Le nom de Mitsou passe aussi pour persan, "comme les ballets russes" (*Mitsou*, t. II, p. 669). Les ballets de Diaghilev remportèrent à Paris, dès 1908, un immense succès (voir *infra*, "Sur Madame Ida Rubinstein"). L'inspiration orientale y fut prédominante avec *Cléopâtre* en 1909 ; *Shéhérazade* ainsi que *L'Oiseau de feu* et *Les Orientales* en 1910, puis en 1911, *La Péri* ; en 1912 fut joué *Le Dieu bleu*, d'après une légende hindoue. Sur la magnificence des costumes orientaux, voir *L'Art des Ballets Russes*, Gallimard, 1990, p. 52 à 65, 92 à 93.

5) " - Comment peut-on ne pas être Persan ? " : Colette inverse avec facétie la question célèbre que se posent les Parisiens devant leurs visiteurs orientaux dans la lettre XXX de Rica à Ibben que cite Montesquieu dans ses *Lettres persanes*. Sur la mode persane à cette époque, voir *infra*, "Au goût du jour".

6) "Je ne regarde rien, sinon l'étroit jardin de mes voisines " : même inattention de la narratrice aux propos de Valentine dans *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1121. Sur le refuge mental que procure l'observation du jardin, voir aussi *La Retraite sentimentale*, t. I, p. 940 et *La Fin de Chéri*, t. III, p. 206 à 208.

7) Valentine rêve d'habiller sa fille, si elle en avait une, avec des étoffes qui ont "des petits dessins idiots " : l'idiotie est, pour la mode de cette époque, un critère de charme. Ainsi dans "Le Refuge", la femme de Hamond porte un chapeau "stupide" (*Cahiers Colette*, n° 17, p.32). Dans *L'Entrave*, Renée déplore la "manière imbécile et charmante" qu'a May "d'exagérer des modes déjà insanes" (t. II, p. 334) et si elle la trouve très jolie, c'est malgré "les erreurs d'une mode imbécile" (*ibid.*, "Parfums Renoir").

8) " Une jeune personne qui tire l'aiguille n'a pas envie de mal faire, allez ! " : cette

affirmation de Valentine apparaît d'autant plus sottise que la narratrice se penche fréquemment sur cette question dans l'œuvre, pour prouver le contraire. Elle a en général recours à l'exemple de Philomène de Watteville qui, dans le roman de Balzac, ourdit la perte de son voisin Albert Savarus en brochant sagement auprès de sa mère (*La Retraite sentimentale*, t. I, p. 143 / *La Maison de Claudine*, t. II, p. 1081 / *Journal à rebours*, OCC IX, p. 326 / *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 454 / *Belles saisons*, OCC XI, p. 42).

9) L'inattention entraîne souvent dans l'œuvre l'agacement et un départ brusqué (*Sido*, t. III, p. 511-512).

10) En fait, Colette enfant n'a jamais beaucoup brodé : dans *L'Étoile Vesper*, elle confie qu'elle s'occupait "par exception, à un ouvrage d'aiguille" (OCC X, p. 450). C'est Juliette, la sœur aînée, qui possédait tout un matériel sophistiqué de couture (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1015) et qui brodait (*Belles saisons*, OCC XI, p. 41 à 43).

Sur l'effet de miroir que peut provoquer une fillette aperçue par hasard, voir aussi *La Vagabonde* (t. I, p. 1132).

11) " " rêveuse éveillée " " : Colette pratique ce type d'oxymore au début de l'œuvre ; une autre formule paradoxale (la "vagabonde assise"), citée également entre guillemets dans *La Retraite sentimentale* (t. I, p. 833), est répétée p. 860 ; elle apparaissait déjà dans *Claudine en ménage*, t. I, p. 415.

12) "le songe hardi s'élance, sournois, impudent, varié, au rythme de l'aiguille qui mord la soie " : le même argument sera repris dans *La Maison de Claudine* lorsque la narratrice aura à son tour, réellement, une fille qui coud. Comme en 1911, la mère se défie moins de la lecture que des évasions mentales pendant la couture (t. II, p. 1081). Ainsi Claudine déconcertée observait, dans *La Retraite sentimentale*, la soumission apparente d'Annie dont la broderie accompagnait les récits ou les rêves licencieux (t. I, p. 846 et 902).

### Au goût du jour

*Le Matin*, 26 septembre 1912.

1) Même séance d'habillage au début de "La Folie des minceurs", qui va entraîner toute une réflexion sur le corset de Valentine (*Cahiers Colette*, n° 14, p. 104).

2) " Elle m'envoie au diable... Encore plus loin : dans le fond de Passy " : cf. *supra*, "Ouvrages de dames".

3) *La Grande glycine* : aucune trace de ce titre dans *L'Almanach des spectacles* ni le *Catalogue des œuvres dramatiques et lyriques*. En revanche le 20 septembre 1912, c'est-à-dire une semaine avant la publication de cet article, était inauguré le théâtre Impérial avec trois pièces, dont *La Petite Jasmin* de... Willy ! Il semble bien que Colette désigne ici cette pièce dont elle a inversé le titre. L'"ingénuité" (feinte ?) de Valentine tient aux péripéties cocasses liées à la genèse de cette œuvre. En effet, à la demande de Willy, Colette elle-même avait collaboré à la "réfection" de *La Petite Jasmin*, mais elle avait refusé de rendre le manuscrit

sans obtenir la moitié des droits d'auteur. Willy s'était incliné le 24 mars 1909 et l'avait autorisée à faire valoir ce partage à la Société des Auteurs Dramatiques. Pourtant la pièce fut publiée en 1912 chez Albin Michel sous les seuls noms de Willy et de Georges Dacquois (sur cette affaire, voir *Feu Willy*, p. 224 et *Mes apprentissages*, t. III, p. 1075). Nulle surprise, donc, à ce que Colette n'aille pas avec Valentine à la générale de *La Petite Jasmin*, qui n'eut, par ailleurs, aucun succès.

4) "son soutien-gorge de valenciennes " : ce terme désigne une dentelle très fine et solide, fabriquée au fuseau ; à l'origine, elle était produite dans la région de Valenciennes (cf. *Claudine s'en va*, t. I, p. 574 / *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1137 / *De ma fenêtre*, OCC X, p. 113 / *Ephémérides, Cahiers Colette* n° 13, p. 71.).

5) " Ah ! là, là, mes pieds..." " : voir *supra*, "Une lettre". Sur une plainte semblable émise par toutes les femmes à la mode, voir "Printemps de la Riviera", t. I, p. 1060.

6) Pareille séance de récurage facial est imposée à Renée par May dans *L'Entrave* (t. II, p. 351). Voir aussi les soins attentifs de Florie devant le miroir (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 402).

7) Renée imagine aussi comparaître devant son amant avec les yeux "que [s]a mère [lui] a faits " (*La Vagabonde*, t. I, p. 1198). Dans *Les Vrilles de la vigne*, la narratrice évoquait déjà la différence entre les deux visages, naturel ou fardé, de Valentine (t. I, p. 1013).

8) Valentine Chessenet, autre coquette, "se poisse les cils au mascaro" (*Claudine s'en va*, t. I, p. 542) alors que Renée, dans *La Vagabonde*, s'imagine avec des "cils blonds lavés de leur mascaro" (t. I, p. 1198).

9) Le *zaïmph* était le voile sacré de la déesse Tanit à Carthage ; dans *Salammbô* de Flaubert, Mathô le dérobe dans le temple de la déesse et, l'ayant revêtu, s'enfuit sans qu'on ose l'arrêter.

10) Colette dénonce l'arbitraire scandaleux des grands couturiers dans "Le 'Maître'", *Le Voyage égoïste* t. II, p. 926 à 929.

11) L'engouement pour cette conteuse habile des *Mille et une nuits* provient de la composition symphonique de Rimski-Korsakov, en 1888. Avant son adaptation chorégraphique en 1910 (sur cette création des Ballets Russes, voir *supra* "Ouvrages de dames", et *infra* "Sur Madame Ida Rubinstein"), la musique de *Shéhérazade* avait été présentée, en 1899 par les Concerts Lamoureux : Minne y assiste (*L'Ingénue libertine*, t. I, p. 768) ainsi que la narratrice de *Mes apprentissages* (t. III, p. 1070).

12) L'année 1912 marqua l'apogée de la mode orientale. Le 29 mai eut lieu chez la comtesse Aynard de Chabrillon un Bal des Mille et une Nuits, suivi quelques jours plus tard d'une autre fête persane chez la comtesse de Clermont-Tonnerre. Le 15 juillet 1912, *Femina* consacre tout un dossier à cette nouvelle mode, dont une vue panoramique de la réception chez Mme de Clermont-Tonnerre, costumée en Schéhérazade, qui avait fait revêtir les murs de sa salle d'une "mosaïque inspirée des grandes fresques persanes" (n°276, p. 421). Tous les genres semblaient se côtoyer, de la statuaire égyptienne à la charmeuse de serpents, jusqu'à l'éléphant blanc de la princesse d'Arenberg et aux danses japonaises du baron Reille. Certes le journaliste se

demande si ces fêtes doivent être considérées "comme un symptôme de décadence ou comme un signe de grande prospérité", mais reconnaît qu'elles auront marqué la mémoire de toute une génération. A noter également les cheveux de May "tirés à la chinoise sous un madras roulé en corde" (*L'Entrave*, t. II, p. 352).

## Vendanges de guerre

*La Vie parisienne*, le 3 novembre 1917.

1) Il existe une version ultérieure de ces mêmes vendanges, qui insiste sur cet automne exceptionnel de 1917 : "L'azur, cette année-là, coulait d'un bleu sans fêlure" (*Le Voyage égoïste*, t. II p. 1131). Notons qu'en 1925, la description – fruit du souvenir – est plus élaborée.

2) La scène se passe à Castel-Notel en Corrèze. La métairie de la Vergne, vers laquelle se dirigent les deux amies et qui est située au pied du château, appartenait à Robert de Jouvenel.

3) Lorsqu'elle est pratiquée par Valentine, la cueillette des fruits sauvages est sanctionnée, alors qu'elle devient l'objet euphorique de la fugue à l'aube pour la fille de Sido (t. III, p. 502).

4) Dans la version du *Voyage égoïste*, c'est la narratrice elle-même qui initie Valentine aux techniques de la coupe et lui déconseille de prendre des ciseaux (t. II, p. 1131). *Le Fanal bleu* illustre cette connivence avec les vendangeurs (OCC XI, p. 124).

5) Avec la guerre, une forme de solidarité naît des conditions difficiles et d'autres textes répercutent cette trêve relative : "Les Sous" (*Cahiers Colette*, n° 16, p. 18) / "Déménagement" et "Les Retardataires" (*Les Heures longues*, t. II, p. 501 et 564) / "Présages" (*La Chambre éclairée*, t. II, p.904).

6) Sur la sévérité du milieu du jour, voir *Pour un herbier* où Colette évoque, "au plus fort du jour provençal", les "ombres courbes réfugiées sous l'arbre" et les "oiseaux muets" (OCC XI p. 229).

7) Arlette Louis-Dreyfus a confié que Colette affectionnait particulièrement ce plat. "Il s'agissait d'une côte de bœuf préparée comme un pot-au-feu, servie avec les légumes mais sans le bouillon" (*Cahiers Colette*, n° 16, p. 102). Le 26 septembre 1921, Colette, alors à Castel-Notel, signale ce plat lors d'un repas apprécié de vendanges (*Lettres à Germaine Beaumont*, n° 29 p. 148).

8) Dans l'émission du 5 novembre 1939 à Paris-Mondial, Colette évoque ce vieillard : "Pendant l'ancienne guerre, en 1916, je faisais la vendange en Limousin dans le centre de la France, parmi des jeunes femmes, des jeunes filles, des vieillards et des jeunes garçons. C'était, vous l'avez pensé, une vendange sans chansons... et sans hommes jeunes. Parmi les porteurs de hottes pleines, il y avait un vieillard extraordinaire, haut, moustachu de blanc, et qui convoyait sur son dos des hottes de soixante kilos, sans faiblir : c'était le dernier survivant des fameux cuirassiers de Reichshoffen, c'est-à-dire un combattant de la guerre de 1870. Il avait soixante-dix-neuf ans." (BN, n.a.fr. 18716, f° 11)

9) Dans "Présages" la narratrice imagine une autre apparition fantastique qui révèle aussi,

à l'assemblée médusée et admirative, le principe caché du monde (*La Chambre éclairée*, t. II, p. 904).

10) La narratrice est coutumière de ces prises de possession énergiques ; dans *Prisons et paradis*, c'est un fromage que l'on "rompt en éclats, comme une vitre, d'un coup de poing" (t. III p. 691).

11) " les aveliniers " : ces noisetiers, nombreux à Castel-Novel, feront l'objet d'un souvenir nostalgique (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 426).

12) "la jeune femme mauve et la jaune " : dans *La Seconde*, même image des deux robes, jaune et mauve, qui s'éloignent sur un raidillon (t. III, p. 414).

## Cheveux coupés

*La Vie parisienne*, 17 août 1918.

1) " une raie à gauche laissait jouer sur le front une grosse vague à la Chateaubriand " : Colette a probablement en mémoire le célèbre portrait par Girodet peint en 1809, où l'écrivain médite sur les ruines de Rome devant le Colisée. Elle a pu voir l'original au Musée de Saint-Malo, près de Rozven, auquel Chateaubriand l'avait légué. Napoléon a dit que, sur ce tableau, Chateaubriand avait "l'air d'un conspirateur qui descend par la cheminée" (cité dans *Mémoires d'Outre-Tombe*, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 633). Mais d'autres portraits de l'écrivain le représentent la coiffure en bataille : par J.-E. Delécluze en 1824 ou par Achille Devéria en 1831. (Sur d'autres mentions de Chateaubriand par Colette, voir *Claudine en ménage*, t. I, p. 416 et *A portée de la main*, OCC XI, p. 492).

2) Henri Dujardin-Beaumetz (1852-1913) fut député de l'Aude et sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts de 1905 à 1912. La photo Walery dans *L'Annuaire de la Presse et du monde politique* de 1906 le montre comme un homme déjà âgé, au front très dégarni. Ce début de calvitie est compensé, à l'arrière, par des cheveux descendant plus bas que l'oreille. *L'Annuaire* de 1909 présente un homme replet, au ventre avantageux, aux cheveux épars dépassant du chapeau, à la barbe mal taillée. La comparaison de Valentine à Dujardin-Beaumetz est donc cruelle.

3) Avec Edouard Drumont (1844-1917), journaliste, la moquerie s'aggrave. Polémiste, il lança en 1886 contre les familles de financiers israélites un pamphlet, *La France juive*, et fonda en 1892 *La Libre Parole*, quotidien antisémite où il milita contre Dreyfus. Sur les caricatures, ses cheveux longs et gras bouclent sur la nuque, il porte des binocles, sa barbe est touffue et son air des plus revêches.

4) "je songe à cette longue chevelure qui n'est plus qu'une herbe morte et dorée, maintenant..." : toute l'ambiguïté de Colette tient dans ce regret. "Dieu, que c'est joli, les cheveux longs !", s'exclame-t-elle dans *La Jumelle noire* (OCC XI, p. 63) et elle va même, en voyant la longue "crinière" dansante des actrices, jusqu'à regretter d'avoir coupé les siens (*ibid*, p. 123). (Pourtant Francis Carco raconte que c'est Colette elle-même qui coupa, par surprise,

les longs cheveux d'Hélène Picard : "la rapidité avec laquelle l'ablation s'exécuta, ne permit à aucun de nous d'intervenir à temps ". *Colette, mon ami*, Éd. Rive-Gauche, 1965, p. 75). Le regret de sa chevelure "morte" rappelle le désaveu de Sido (*Mes apprentissages*, t. II, p. 1050). Dans "Cheveux en quatre", la narratrice constate la fin d'une époque où "une femme emportait, de son berceau à son tombeau, les mêmes cheveux" (*Belles saisons*, OCC XI, p. 56). Sur les déconvenues qui attendent les femmes (et d'abord Valentine) une fois leurs cheveux coupés, voir *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1121 et *La Femme cachée*, t. III, p. 23.

5) Ce que Colette reproche aux femmes, c'est leur conformisme : "Mais vous ne voulez pas une coiffure qui vous avantage, vous exigez ce que j'appelle une "coiffure comme" " (*Belles saisons*, OCC XI, p. 59).

6) Le 1<sup>er</sup> octobre 1907, Sacha Guitry avait épousé, en premières noces, Charlotte Lysès. Dans *La Jumelle noire*, Colette loue le talent de cette actrice (OCC XII, p. 353) qui fut aussi son amie (c'est avec elle qu'elle découvrit aux Puces le portrait de sa grand-mère, *L'Étoile Vesper*, OCC X p. 379).

7) Cécile Sorel (Cécile Seurre, 1873-1966) avait fait ses débuts en 1901 à la Comédie-Française. A propos de ses cheveux, elle raconte avec humour, dans *Les Belles heures de ma vie*, une mésaventure lors d'un spectacle au Cercle de L'Épatant. Petite débutante, elle devait paraître dans un costume bleu avec sa longue chevelure et une traîne royale. Dans les coulisses, la traîne prend feu : "Mes beaux cheveux longs et dorés sont roussis. En une seconde je les coupe. J'ai l'air d'un garçon et lance ainsi la mode avant la mode. " (Monaco, Éd. du Rocher, 1946, p. 19-20). En 1933, Colette redécouvra Sorel sur la scène du music-hall (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 25 et 123) et rendra hommage à son énergie infatigable (*ibid.*, p. 308 et *De ma fenêtre*, OCC X, p. 85).

8) Romancière, Annie de Pène avait publié *Les Pantins modernes* en 1908, *L'Évadée* en 1911, des chroniques journalistiques pendant la guerre, et *Sœur Véronique* en 1918. Une amitié très intense, mais écourtée par sa mort en octobre 1918, l'avait liée à Colette : membre du "phalanstère" (*Le Fanal bleu*, OCC XI p. 177-178), elle avait servi de commissionnaire fidèle à Colette pendant son séjour à Verdun. Sur leur amitié, voir l'avant-propos de Francine Dugast aux *Lettres à Annie de Pène*, p.5-6. Elle apparaît aussi dans *Le Voyage égoïste* comme amatrice de presse-papiers (t. II, p. 1155 à 1157), dans "Mausolées" où Colette la nomme "la plus vivante des vivantes" (*Aventures quotidiennes*, t. III, p. 136), dans *Prisons et paradis* pour son art de la cuisine (t. III, p. 7174) et dans "Ma Poésie c'est ma province" (*Cahiers Colette*, n° 16, p. 30).

9) Si Valentine récuse toute ressemblance à Polaire, Claudine n'apprécie pas non plus la comparaison (*Claudine à Paris*, t. I, p. 281). Il faut y voir les propres réticences de Colette pour cette *twin* que lui avait imposée Willy : on sait en effet que Willy incita Colette à faire couper ses cheveux dans le but prémédité de ressembler à Polaire (*cf. Mes apprentissages* t. III, p. 1050). Mais Polaire avait surtout créé le rôle de Claudine en 1902 aux Bouffes-Parisiens. Trouvant qu'elle avait "trop rajeuni ce rôle", Colette le reprendra pour le "rendre plus conforme au 'type' du roman" ("Colette Willy dans *Claudine*", *Comœdia*, 9 mai 1908). Cette concurrence,

reportée ici sur le motif des cheveux, peut expliquer les dénégations de Valentine, d'une véhémence inattendue, contre une possible imitation de Polaire.

10) Dans *L'Étoile Vesper*, la narratrice déplore aussi toutes les "moissons fauchées par caprice, par mode..." (OCC X, p. 399). Elle cite "la tresse massive" de Lucie Delarue-Mardrus, "la paille d'argent" de Natalie Clifford-Barney, les cheveux épars de la duchesse de Morny.

11) La narratrice reconnaît, dans *Mes apprentissages*, s'être plu elle-même, une fois ses cheveux coupés, à sentir "le vent passer sur la peau de [s]a tête" (t. III, p. 1050). Par ailleurs, comme celle de Valentine, sa longue tresse la gênait parfois la nuit et "se prenait entre [s]es orteils" (*ibid.*, p. 1006), ou bien sa chevelure peuplait "le lit de rets dont s'accommode mal l'épiderme irritable" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1013).

12) " On se savonne la tête en même temps que le reste, dans la baignoire..." : Julie de Carneilhan se savonne ainsi "comme un homme, tête comprise, dans son bain" (OCC IX, p. 140).

13) Sur le rapt, voir *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1121.

## L'Oncle Poittier

*Excelsior*, 10 septembre 1918.

1) Jules Grévy (1807-1891) fut le premier président à part entière de la III<sup>e</sup> République. Le style de cette période est caractérisé par la remise à l'honneur des styles historiques. Les meubles sont ainsi inspirés des exemples les plus luxueux du XVIII<sup>e</sup>. La mode a recours, en outre, aux tapis, sièges capitonnés, rideaux doublés pour assourdir les bruits de la ville. Dans les verrières trônent d'énormes cache-pot en cuivre martelé. Les guéridons incrustés de nacre d'inspiration chinoise confirment la mode de l'exotisme. "Avant la vague de l'*Art nouveau*, certains amateurs lassés de ce bric-à-brac ont appelé de leurs vœux un retour à la rigueur du goût" (*Histoire de la vie française*, t. VII 1871-1914, Paris, Éd. de l'Illustration, 1972, p. 354). La présence de ce mobilier chez Valentine suffit donc, en début de texte, à discréditer culturellement le personnage.

2) Jean Brueghel (ou Bruegel, ou Breughel, 1568-1625) était d'une famille illustre de peintres flamands. La fraîcheur de sa vision colorée, ses tons charmants et bleutés lui valurent le surnom de "Brueghel de Velours" ou "Brueghel de Paradis". Appelé à la cour de Bruxelles en 1609, il collabora avec Rubens à des tableaux sur la Nativité.

3) Si l'on a parfois identifié Valentine à la belle-sœur de Colette (le frère de Willy avait épousé Valentine Claude-Lafontaine, que mentionne Sidonie, *Lettres à sa fille*, p. 264), la propre mère de Willy s'appelait Laure Pottier : née en 1835, elle avait épousé Jean-Albert Gauthier-Villars en 1858 et avait eu trois enfants. Laure Pottier avait un frère (Paul), deux sœurs (dont l'une, Marie). L'oncle Paul ayant lui-même épousé Marie Jousset, Valentine et sa belle-sœur Colette avaient donc au moins deux tantes Marie. Par ailleurs un cousin Charles demeurait rue de Savoie à Paris. En outre, le *Bottin mondain* de 1914 est prolifique en Pottier :

André, Edmond, Georges, Paul, René. Le fait que Colette mentionne "la foule indistincte des Poittier" accrédite le parallèle entre les deux noms.

4) "Votre tante Poittier ? Laquelle ? Vous avez autant de tantes et d'oncles Poittier qu'il y a de pépins dans une pastèque !" Ce procédé annonce le théâtre de l'absurde : voir, dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, des quiproquos semblables sur les membres de la famille nombreuse des Watson.

5) Le lien entre les Pottier et les Loisillon n'a pu être établi : il est probable que Colette a dû altérer aussi ce dernier patronyme. Il existe pourtant dans le *Bottin mondain* de cette époque des Loizillon, Loisel et Loiseau. Sur la condamnation implicite des familles nombreuses (sensible aussi à l'image de la pastèque, "L'Oncle Poittier"), voir le jugement de Sido (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 419).

6) Il est d'usage de dénommer les membres d'une branche familiale par le prénom du plus ancien parent mâle.

7) Sur un usage moins conventionnel du crêpe de deuil, voir *Le Toutounier*, t. III, p. 1217.

8) Valentine "poussa un soupir où je voulus voir autant de remords que de délectation " : cette dualité accompagne souvent la transgression de l'interdit. Alors qu'elle scie du bois dans son jardin et goûte aux fruits défendus, Sido âgée est "rajeunie par un air de délectation et de culpabilité" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1057).

## La Victime

*La Vie parisienne*, 25 août 1917.

1) "pour nous" : faut-il entendre, par ce collectif, le "phalanstère" de femmes amies (Annie de Pène, Musidora, Marguerite Moreno) qui s'étaient regroupées autour de Colette pour mieux résister aux épreuves de la guerre (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 177) ? Les initiatives féminines d'entraide furent nombreuses pendant les deux guerres. Dans *Le Matin* du 25 août 1914, Colette célèbre "la bravoure féminine" et décrit des femmes se dévouant avec modestie. Dans "Le Poison de la littérature" (*Excelsior*, 26 juin 1916), une femme de lettres "secourt, en leur procurant un emploi, des jeunes filles et des jeunes femmes que la guerre a appauvries". En 1939, Colette signale elle-même ses voisins, les Laure, qui sont "bien misérables" et suggère à Misz Marchand de les aider (*Lettres de la vagabonde*, OCC XV, p. 242) ; enfin dans *Journal intermittent*, elle louera chez ses contemporaines "la gloire d'aider, la passion de servir" (OCC XI, p. 365).

2) "aux cheveux noirs jamais frisés ni ondulés" : les cheveux d'Annie sont également lisses et "d'un noir absolu" (*La Retraite sentimentale*, t. I, p. 836). "Brillants" comme ceux de Josette, les siens non plus "n'ont jamais été frisés, ni ondulés" (*ibid.*, p. 839).

3) Colette célèbre souvent la débrouillardise à laquelle oblige la pénurie (*Trait pour trait*, OCC XI, p. 333 et *De ma fenêtre*, OCC X, p. 89 et 98). Hors du temps de guerre, Sido faisait

déjà preuve de l'ingéniosité des gens pauvres (*Sido*, t. III, p. 526). Sur les ravaudages d'actrice pauvre, voir aussi *Mes cahiers*, OCC XIV, p. 95.

4) Pierre Wolff (1865-1944), auteur dramatique et scénariste, avait déjà été remarqué du public en 1907 avec *Le Ruisseau* (vaudeville où jouait Yvonne de Bray) ; en 1910, la comédie *Les Marionnettes* le fait connaître en Europe avant *Le Voile déchiré* en 1919 et *Les Ailes brisées* en 1920. Colette avait elle-même interprété *La Cruche* en 1910, lors d'une tournée Baret. Ce dramaturge est cité dans *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 316) et dans *La Seconde* (t. III, p. 402) ainsi que dans les *Lettres de la Vagabonde* (OCC XV, p. 120, 150).

5) L'association des trois théâtres : Gobelins (73, avenue des Gobelins), Montrouge (70, avenue d'Orléans) et Montparnasse (31, rue de la Gaîté), était ancienne. En 1817, Seveste, comédien du Vaudeville, permet que les restes de Louis XVI soient retrouvés et reçoit en récompense l'autorisation d'ouvrir des théâtres à la périphérie de Paris. Ses descendants continuent à engager des comédiens inexpérimentés et mal payés. D'où le surnom des "galères Seveste". Ce détail éclaire les conditions difficiles dans lesquelles se débat la jeune actrice du texte.

6) Le théâtre Moncey était répertorié en 1914 au 4 et 6, rue Pierre-Ginier, Paris XVIII<sup>e</sup>.

7) Le casino de Levallois a disparu aujourd'hui ; il se situait 75, rue de Courcelles (à l'angle actuel de l'avenue du Président Wilson et de la rue Louis-Rouquier). C'est dans cet établissement que débute une jeune ouvrière, Marguerite Boul'ch, plus connue sous le pseudonyme de Fréhel.

8) De toutes façons, le métro n'allait pas, à cette époque, jusqu'à Levallois et les artistes devaient se rendre Porte de Champerret pour trouver le début de la ligne ; son prolongement (1,8 km, trois stations) date de 1937. Dans *L'Envers du music-hall*, Colette évoque les retours nocturnes des comédiens après les représentations (*Appendices*, t. II, p. 266 et 322).

9) "*Miss Helyett*": cette opérette en trois actes, de Maxime Boucheron (1846-1896), musique d'Edmond Audran (1842-1901), fut représentée pour la première fois le 12 novembre 1890 aux Bouffes-Parisiens, puis jouée aux Nouveautés en novembre 1901 et aux Variétés en mars 1905 où elle connut l'échec. C'est pourquoi, contrairement à ce que dit Josette, elle ne semble pas avoir été reprise avant octobre 1922 à la Gaîté-Lyrique. En 1923, au théâtre Montrouge, elle remplacera précisément *Les Mousquetaires au couvent*.

10) *Les Mousquetaires au couvent*, rejoué à l'Opéra-Comique en 1992, a été créé aux Bouffes-Parisiens le 16 mars 1880. La musique était de Louis Varney (1884-1908), compositeur d'opérettes influencé par Offenbach ; le livret était de Jules Prével et Paul Ferrier d'après une pièce de Paul Duport et A. de Saint-Hilaire : *L'Habit ne fait pas le moine*, comédie vaudeville en trois actes. *Les Mousquetaires* a été effectivement repris en 1915 à la Gaîté-Lyrique. A l'inverse de *Miss Helyett*, cette opérette a connu jusqu'à aujourd'hui un franc succès.

11) Le théâtre Edouard-VII, construit pour la projection de films en couleur, avait ouvert ses portes en janvier 1914. Alphonse Franck, ancien directeur du théâtre du Gymnase, transforma la salle en théâtre régulier et l'inaugura, sous sa dénomination actuelle, en pleine guerre, le 20 octobre 1916.

Le spectacle d'ouverture fut une revue de Rip, *All Right !...* En février 1917, *La Folle nuit*, comédie musicale en 3 actes de Félix Gandéra et Mouézy-Eon, eut un retentissant succès. Le théâtre Edouard-VII était lancé. En octobre 1917, *Le Feu du voisin*, deux actes de Francis de Croisset, avec Jeanne Granier et Betty Dausmond, fit affiche en même temps que *La Jeune fille au bain*, un acte de Louis Verneuil où jouait Monna-Delza. C'est à ce programme de 1917 que devait participer Josette lorsqu'elle rencontra la narratrice.

12) Les nouveaux riches formaient une classe sociale née de la guerre et caricaturée dans la presse. En octobre 1916, *La Vie parisienne* publie une série : "L'École des nouveaux riches" ; dans la "3<sup>ème</sup> leçon" du 28 octobre, le journaliste prodigue ses conseils sur la façon de dépenser son argent (p. 815) : "Conseils à Monsieur : Je ne vous étonnerai pas, mon cher monsieur, en vous apprenant que vous faites scandale. Ce serait trop beau, en vérité, si l'on pouvait subitement voir pleuvoir les millions chez soi, et en même temps ne choquer personne. Vous ne voudriez pas que l'on fût content de vous avoir rencontré dans le métro avec des manchettes sales, au mois de juillet 1914, et de recevoir à présent par la figure la boue de vos autos à tout casser. Il s'agit donc de vous faire pardonner et le mieux, dans cette intention, c'est encore de dépenser le plus d'argent possible : de cette manière, au moins, l'on dira que vous restituez, et l'on vous rendra de temps en temps vos saluts dans la rue". Colette elle-même consacre à ce sujet un chapitre de la *Chambre éclairée* (voir t. II, n.1 p. 920) où elle prévoit pour ces riches, dépourvus de finesse et de goût, une évolution bénéfique : "ce nouveau parvenu sait gaspiller ! Dès lors tout va bien, fions-nous à lui" (t. II, p. 922)

13) Josette bénéficie des largesses de son compagnon. Mitsou les accepte avec plus de retenue. Elle utilise surtout son auto (*Mitsou*, t. II p. 695), mais refuse qu'il aménage sa loge ou son appartement (*ibid.*, p. 661).

14) Dans *Mitsou*, l'homme mûr qui aime et entretient la jeune actrice est également parfait sous tous rapports : cet "Homme Bien" est riche, administrateur de deux sociétés, généreux. Ce qui amène Petite-Chose à le trouver ennuyeux : "Un ami sérieux c'est comme un invité" (*Mitsou*, t. II, p. 671). Les deux intrigues sont en outre parallèles : Josette a connu l'amour avec un homme tué à la guerre et Mitsou va le connaître avec le lieutenant Bleu, retenu au front.

15) Dans *La Vagabonde*, Renée envie également à Max une passion et un chagrin qu'elle ne partage pas : "Je suis jalouse, subtilement, de cet homme qui souffre" (t. I, p. 1227).

16) "la petite Peloux" : ce nom rappelle celui de la mère de Chéri, qui "avait été danseuse, de dix à seize ans" (t. II, p. 727). Une danseuse du même nom apparaît dans *L'Envers du music-hall* (t. II, p. 443).

17) "Ce n'est pas moi qui peux le savoir. C'est la femme à qui il plaira. " : dans *L'Entrave*, Renée imagine aussi celle qui lui succédera auprès de Jean (t. II, p.443).

18) "ma bouche devient comme... comme rien" : cette insensibilité accidentelle rappelle la frigidity chronique d'Irène Chaulieu dans *L'Ingénue libertine* ou de Charlotte dans *Le Pur*. Mais alors que ces deux femmes miment le plaisir, Minne comme Josette ou Damien s'indignent d'être lésés (voir *Le Pur*, t. III, p. 580). Mitsou avoue plus pudiquement son désintérêt en s'abandonnant, "avec une froide gentillesse, à un Homme Bien qui la caressa

inutilement" (*Mitsou*, t. II, p. 702).

## Renoncement d'Alix

*Le Petit Parisien*, 12 décembre 1940.

1) Alix est un prénom célèbre parmi les femmes élégantes et mondaines de l'époque. Il y avait en 1940 un magasin de haute couture, Alix, 83, Faubourg Saint-Honoré.

2) "Elle n'a personne à pleurer, pourtant ? " : à partir du moment où elle a quelqu'un "à pleurer", Léa ne lutte plus contre la vieillesse ("Est-ce un chagrin qui l'a changée ainsi, et désexuée ?", *La Fin de Chéri*, t. III, p. 224). À la différence d'Alix, elle renonce "à tous les apprêts" en même temps : le maquillage, le henné, le chignon, le corset, le régime. Paradoxalement Léa est moins en danger qu'Alix, car elle a reçu en partage une parcelle de la philosophie colettienne : elle tient à distance la dépression morale qu'elle considère comme "une question d'estomac" (*ibid.*, p. 223).

3) " C'est un passe-temps monotone que la médisance. " : sur d'autres médisances féminines, voir *La Vagabonde* (*Appendice*, t. I, p. 1235) et *La Dame du photographe* (OCC X, p. 260).

4) "Rabelais emploie le beau mot, qui fait image, de "déflocquement" " : dans *Mes apprentissages*, Colette attribue le même mot à Balzac, sans qu'il soit plus facile de le répertorier chez cet auteur que chez Rabelais. Elle décrit alors ce phénomène comme un mal "qui semble fondre les os, dénouer tous les ressorts de la volonté" (t. III, p. 1036). On ne trouve chez Rabelais que les formes "floc" ou "flocquer" (houppe, "floc" de soie) et "flocquer" (aller au gré du vent) dont la connotation se limite à l'inconsistance, non à l'abdication. Sur d'autres crises dans l'œuvre, voir la "décoloration morale" sous l'effet du chagrin dans *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 1024) et *L'Envers du music-hall* (t. II, p. 261).

5) "les femmes regardent devant elles l'autre versant » : cette métaphore du versant pour départager la jeunesse et la vieillesse se retrouve à la fin de *Mes apprentissages*, t. III, p. 1076. Voir aussi *La Naissance du jour*, t. III, p. 294.

6) "Bien qu'elle eût déjà trente-deux ans, écrit-il, elle pouvait donner l'illusion de la jeunesse. " : les citations d'auteurs par Colette (ici, Balzac) sont très souvent approximatives. De fait, si cette phrase exacte reste introuvable chez Balzac, il s'y rencontre de très nombreuses de la même inspiration. La plus proche en âge provient de *L'Interdiction* : alors que Mme d'Espard est âgée de 33 ans, "ses plus cruelles ennemies ne lui en donnent que vingt-six" (*La Comédie humaine*, Bibl. de la Pléiade, t. III, p. 422). La structure de phrase la plus proche de celle que cite Colette se trouve dans *Un début dans la vie* : "La comtesse est encore très bien pour une femme de cinquante-quatre ans, elle est toujours élégante ; et à distance, elle fait encore illusion..." (*ibid.*, t. I p. 884). De façon générale, Balzac situe assez tôt la fin de la jeunesse, et signale comme une exception toute femme paraissant plus jeune que son âge : dans

*Béatrix*, Fanny O'Brien était "belle encore à quarante-deux ans" (*ibid.*, p. 656). Quant à Félicité des Touches, "à quarante ans, elle pouvait dire n'en avoir que vingt-cinq" (*ibid.*, p. 693). Cette série explique l'indignation de la narratrice devant ces critères qui privent d'avenir les femmes au-delà de trente ans.

7) Dans "Maquillages" en 1933, la narratrice donnait déjà son "estime" aux lutteuses : "je n'ai pas encore rencontré une femme de cinquante ans qui fût découragée, ni une sexagénaire neurasthénique" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1006). A cette époque Colette maquillait elle-même les femmes dans l'institut de beauté qu'elle avait créé. Sept ans plus tard, alors qu'elle a dû abandonner son commerce, elle procède sur Alix à un maquillage mental.

Sido, dans l'œuvre, avait déjà donné l'exemple de cette coquetterie nécessaire et emprunté à sa fille sa houppe de poudre pour paraître moins vieille (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1054).

8) "La vraie, c'est celle qui toujours eut le goût de se parer" : cette dualité entre la femme fardée et la femme naturelle se retrouve *supra*, "Au goût du jour" et dans *Les Vrilles* (t. I, p. 1013). Si la conclusion diffère, c'est que Colette condamne pour la femme jeune l'excès d'artifice mais préconise, pour la femme âgée, la défense du maquillage. (Sur un autre conseil aux femmes dans ce domaine, voir *De ma fenêtre*, OCC X, p. 105.)

## PAYSAGES

### Dans la dune

*La Vie Parisienne*, 2 octobre 1909. La dédicace de ce texte ("Pour Missy") est identique à celle de trois textes des *Vrilles* : "Nuit blanche", "Jour gris" et "Le Dernier Feu" (*cf.* t. I, p. 1539). Il s'apparente en particulier au deuxième, tant par le cadre marin, la tempête que le dynamisme de la course. La trêve enregistrée dans ce texte entre les deux femmes fut probablement de courte durée puisque l'année suivante, Colette écrira du Crotoy : "Missy [...] subit avec douceur les sautes du vent, de la pluie, – et les miennes." (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 233).

1) "notre maison de bois craque comme un bateau et va sûrement chavirer" : l'image sera reprise dans *Le Blé* : "Encore un effort du vent, [...] et la maison, sans doute, voguerait comme une arche..." (t. II, p. 1199). Dans *Sido*, la maison natale est aussi comparée à un "navire" dirigé par la mère (t. III, p. 501).

2) Sur Le Crotoy, voir *supra*, "Une lettre".

3) En 1937, Colette évoquera encore Le Crotoy et ses "marées galopantes" ("France, le plus beau pays du monde"), de même qu'elle admirera, lors d'une tempête à Rozven, "mille chevaux blancs sur la mer" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 307). Dans *Prisons et paradis*, c'est "la bise elle-même" qui "galope" (t. III, p. 713).

4) "des soles mortes d'un blanc corrompu, et des crabes verts, inertes": même décomposition dans "Jour gris" où la mer est "couleur de poisson mort" et où "le flot et le vent portent [...] l'odeur d'un coquillage gâté" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 972-973).

5) Dans une lettre à Georges Wague du 1<sup>er</sup> septembre 1908, Colette décrit "une tempête comme on n'en a pas vu au Crotoy depuis 30 ans. [...] un grand volet vient de s'en aller, porté comme un bout de papier par le vent" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 24).

6) Dans un article de mars 1914, la narratrice évoquera aussi la force du vent qui "souffle en tempête et s'accompagne d'une musique allègre de vitres brisées, de portes claquantes, de ferrures secouées". Mais il ne suscite plus la crainte : "On en rit" (*Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 545-546).

7) Dans "Jour gris", le vent "secoue humainement les volets et pousse sous la porte, en frange impalpable, la poussière de son pas éternel..." (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 973). Dans *La Naissance du jour*, le vent poussera sous la porte "un singulier hommage de pétales flétris, de graines vannées finement, de sable, de papillons molestés" sans que ce symbole incommode la narratrice (t. III, p. 285).

8) Dans "Jour gris", le vent "traverse la cervelle" et la pensée "échappe, palpitante comme un manteau arraché" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 973). Ici l'action du vent est *violante* : il saisit "aux jupes", et "pousse son genou" entre ceux de la narratrice. En 1914, le vent déchaîné ne s'en prendra plus qu'innocemment aux femmes, en "houspill[ant] les jupes" (*Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 546). Dans *Journal à rebours*, une autre femme, "poursuivie par le vent, court, crie comme si on l'attaquait" (OCC IX, p. 333).

9) "immense, barbu de de fumée, coiffé d'une chevelure de nuages": cette personnification des éléments se retrouve dans *Sido* où la narratrice imagine, au récit de sa mère, le vent du Sud "tors sur son pas de vis" dont la "tête indistincte et désordonnée s'agitait" (t. III, p. 512).

10) Dans "Jour gris", la narratrice demandait à son amie d'intervenir contre le vent de son pays ("Fais un signe au vent, et qu'il vienne se coucher sur le sable", *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 974). Enfin les deux amies couraient alors vers la mer pour cueillir "les fleurs apportées par la vague" (*ibid.*), tandis que dans *Paysages et portraits*, une cueillette plus végétale attend la narratrice à l'issue de la course.

11) Depuis sa séparation d'avec Willy, Colette avait acquis deux nouvelles chiennes, une petite bull, Poucette, et une bergère flamande qui, dans un premier texte de 1909, accompagnent aussi la narratrice dans une promenade parisienne. Dans ce contexte hivernal, elles affrontent une autre intempérie : le vent reste "déchaîné" et elles courent ensemble sous la neige. Au lieu de sable, "un sucre impalpable fond au creux du mufler de Poucette" ; quant à la bergère flamande, elle est également méconnaissable et "scintille toute" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 962-963).

12) Dans *La Vagabonde*, Stéphane-le-Danseur, qui a déjà vendu Fossette à Renée, lui propose "une chienne shipperke qui pèse six cents grammes" (t. I, p. 1090).

13) Au milieu d'une autre tourmente de nature amoureuse, Phil tombe "en boule dans un

creux de dune" (*Le Blé en herbe*, t. II p. 1191) ou rêve de dormir "dans un creux de sable chaud" (*ibid.* p. 1228).

14) La forme "hérissée" du chardon des sables, plante aux feuilles dures et épineuses, sera fréquemment évoquée dans *Le Blé en herbe* (t. II, p. 1185). Pour la Dame en blanc, Phil cueillera aussi, dans un creux de dune, des chardons bleus "en se blessant furieusement les mains à leur feuillage de fer" (*ibid.* ; voir aussi "le feuillage de fer et la fleur de flamme des chardons bleus" dans *Le Voyage égoïste*, t. II p. 1130). Les difficultés de la cueillette sont éludées dans *Paysages et portraits* où le don apparaît surtout symbolique.

15) "nous verrons dans un instant se pencher sur nous, curieux, impressionnables [...] tous les petits lapins de la dune" : en général, Colette mentionne plutôt la fuite des lapins de forêt au derrière blanc (*Claudine à l'école*, t. I, p. 8 / *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 1044 / *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 178).

## Décembre aux champs

*Le Matin*, 11 décembre 1913.

1) Le 11 décembre 1950, Colette se souviendra de son passage à Castel-Novel : "Du temps que j'étais Limousine, c'est en cette première quinzaine de décembre que je découvrais, bordant les sentiers exposés à l'ouest, des violettes sauvages extrêmement parfumées" (*Ephémérides, Cahiers Colette*, n° 13, p. 75).

2) Le 19 novembre 1913, Colette envoyait à Hamel une lettre de Castel-Novel où le temps est exceptionnellement clément : "Ce matin j'ai pris mon tub devant la fenêtre ouverte, [...] c'est un enchantement" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 89).

3) "Il a déjà prédit, ce matin, que la gelée blanche nappera demain les prés bas" : cette prédiction du jardinier rappelle la sagesse des paysans devant les progrès apparents du printemps : "Avril nous fera bien des surprises..." (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1077).

4) « ressuscite en nous l'enfant grave » : voir "Le Passé".

5) Cette rêverie au coin du feu est fréquente au début de l'œuvre où elle est associée, sinon à la chasteté de l'enfance, du moins à la solitude de l'âge adulte (*La Retraite sentimentale*, t. I, p. 954 ; *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 963). Dans *La Vagabonde*, Renée sait qu'un fantôme d'elle-même demeure "assis au coin de [s]a cheminée, rêveur et sage, penché sur un livre qu'il oublie de lire" (t. I, p. 1119). Ce n'est qu'en 1924 que Colette pourra évoquer les veillées sereines de son enfance au coin du feu (*Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1108). Dans les récits tardifs, ces séquences auront perdu leur tonalité nostalgique (*En pays connu*, OCC XI, p. 280).

6) "en trempant la main et les lèvres dans le ruisseau gorgé, à goût de feuilles, ou bien en conquérant, en même temps que le soleil, une campagne nue" : tous les éléments de la fugue à l'aube dans *Sido* se trouvent en germe ici : l'appropriation du monde, le "goût de feuilles" de l'eau sauvage (*Sido*, t. III, p. 502), la solitude, l'élitisme.

7) "la violette glacée finira bien, en mourant sur un sein chaleureux, par livrer son âme inimitable" : la narratrice de *Mes apprentissages* agrafera aussi, "sur [s]on sein d'abord, à [s]on mur ensuite", le bouquet de ses fleurs favorites en souvenir du pays perdu (t. III, p. 1041).

Dans *Les Vrilles*, les violettes, également personnifiées, recèlent un mystère qui suscite un questionnement tenace (t. I, p. 978) : avant d'être associée à Sido, la violette semble détenir, au début de l'œuvre, le ressort de l'aventure perdue.

## L'Hiver à Rome

*La Vie parisienne*, 27 janvier 1917.

1) Colette avait effectué un premier séjour en Italie en 1915. Ses souvenirs de Rome sont répartis entre "Impressions d'Italie" dans *Les Heures longues* (t. II, p. 525 à 534 et 538 à 541) et "Notes d'Italie" (d'abord publié dans *Journal intermittent*, OCC XI, p. 342 à 363).

A la fin de décembre 1916, Colette rejoint son mari à Rome où ils passent Noël et la Saint-Sylvestre. Henry de Jouvenel était alors délégué de la France à la Commission de la Petite Entente (voir les *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 109). Après son départ Colette reste seule à Rome jusqu'au printemps pour assister au tournage de *La Vagabonde* avec Musidora (voir *infra*, "L'Envers du cinéma").

2) Au sud de Modane (gare frontière), commence le tunnel du Mont-Cenis (12,5 km) qui débouche en Italie. Modane reste un lieu de référence pour Colette : le 19 juin 1915, elle y signalait son passage (*Lettres à Annie de Pène*, n° 13, p. 43) et déjà la transition était marquée : "passé le tunnel de Modane, tout éblouit" (*Les Heures longues*, t. II, p. 525).

3) Déjà en 1915, Colette était frappée du nombre d'enfants. Elle décrivait, dans les rues pauvres, les "volées piaillantes" et admirait, dans un "grouillement sain, riant et misérable, la destinée magnifique d'une race qui ne se lasse pas d'enfanter" (*Les Heures longues*, t. II, p. 534 / voir aussi *ibid.*, p. 583).

4) De la place du Capitole, on peut gagner directement l'église Santa Maria in Aracoeli à la droite du Nouveau-Palais, dédié au roi Victor-Emmanuel II. L'escalier principal de l'église (124 marches) avait été construit en action de grâces par les Romains, épargnés par la peste de 1346. Dans sa correspondance, Colette le signale : "l'escalier de l'église, une colline de plus de cent degrés, est une joie" (*Lettres à Annie de Pène*, n° 39, p. 66).

5) Le Carso est un plateau d'Italie et de l'ex-Yougoslavie, entre la Carniole et l'Istrie. Le Carso a été conquis progressivement contre les Autrichiens par les offensives italiennes d'août, septembre, novembre 1916, destinées à enlever, puis à protéger Gorizia, prise le 21 août 1916. Le 24 octobre 1917, le front fut enfoncé sur le Carso et les troupes italiennes rejetées jusqu'à la Piave.

Colette avait suivi de près ces opérations car Henry de Jouvenel avait participé à l'offensive italienne en septembre 1916 (voir *Lettres à Annie de Pène* n° 27, p. 54). Lorsqu'elle

avait rejoint Rome, Sidi "arrivait du Carso comme un zèbre" (*ibid.*, n° 39, p. 66).

6) Outre le tombeau du cardinal d'Albret, l'église d'Aracœli abrite la chapelle du Santo-Bambino où la statue de l'Enfant-Jésus (XVI<sup>e</sup> siècle), réputée miraculeuse, reçoit chaque jour des lettres du monde entier.

7) "une contadine" : cet italianisme (de *contado*, la campagne) désigne une paysanne.

8) "Méduse" : la seule des trois Gorgones qui fût mortelle. Elle habitait au-delà du fleuve Océan. Persée l'y découvrit et trancha sa redoutable tête couverte de serpents, au regard pétrifiant.

9) Colette raconte cette scène, le matin de Noël à 10 heures devant l'église d'Aracœli : "Un prédicateur de quatre ans et une prophétesse de huit ans nous ont causé une profonde impression, la dernière surtout, en raison de son peu de sincérité, de son culot monstre, de l'instinct théâtral et empesé qui fait d'une enfant une vieille comédienne" (*Lettres à Annie de Pène*, n° 39, p. 66).

10) Dans la première chapelle de l'église à droite, se trouvent ces fresques du Pinturicchio. Il s'agit de la première grande œuvre du peintre, né à Pérouse et arrivé à Rome à la fin du XV<sup>e</sup> siècle pour la décoration des murs de la chapelle Sixtine. Les fresques illustrent la vie et la mort de saint Bernardin (1380-1444).

11) Au long règne de Victor-Emmanuel II (1849-1878) succède le court règne de Humbert I, assassiné en 1900. Victor-Emmanuel III monte alors sur le trône. La reine mère Margherita vivra jusqu'en 1926. Son palais est évoqué dans *Les Heures longues*, (t. II, p. 532).

12) La via Veneto, ouverte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, passe en effet devant la façade du Palazzo Margherita, actuellement siège de l'ambassade des Etats-Unis. Ses cafés avec terrasses, ses magasins de luxe forment le décor huppé de ce rendez-vous international. Voir *Les Heures longues* (t. II, p. 532 et 587).

13) "son ciel pâle comme un ciel africain" : dans une lettre à Léon Hamel de juin 1915, Colette mentionne la "chaleur africaine" de Rome (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 106).

## Flore et faune de Paris et d'ailleurs

*Le Journal*, 29 mars 1936.

1) Dans *La Vagabonde*, Renée et sa chienne fréquentent déjà assidûment le bois de Boulogne : "C'est notre forêt, notre parc" (t. I, p. 1088). En 1914, Colette conseille d'aller se promener dans ce "désert" qui, à cause de la guerre, "redevient un bois" (*Cahiers Colette*, n° 14, p. 111). En 1939, elle affirme que "depuis quarante ans le Bois n'a jamais été aussi vert, frais, désert, touffu" (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 158). A la fin de son œuvre, Colette célébrera encore la "clémentine humidité" du Bois (*Journal intermittent*, OCC XI, p. 376) et son "quartier des rossignols" (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 74).

2) Dans "On détruit Passy", paru dans *Le Matin* du 4 juin 1914, Colette dénonce aussi les

priorités immobilières qui parviennent, en vingt-quatre heures, à "ruiner l'œuvre vivante de cinquante ou cent années, l'arbre, le bel arbre ancien que l'on n'achète pas" (*Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 548).

3) "j'ai quelque chose comme trente ans de Bois" : c'est en effet trente ans plus tôt, à l'automne 1906, que Colette avait quitté la rue de Courcelles pour s'installer 44, rue de Villejust près du Bois qu'elle pouvait "battre par tous les temps" (*Trois... Six... Neuf...*, OCC X, p. 151).

4) "Le Bois m'est devenu familier et chaque jour nouveau" : Colette ne s'ennuyait jamais sur des chemins déjà pratiqués : "Ce n'est pas le même chemin, puisque nous le faisons en sens inverse." (*Près de Colette*, p. 238)

5) "la marche du soleil sur la muraille" : cette métaphore se retrouve dans *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 979), *La Vagabonde*, t. I, p. 1193 et *Chambre d'hôtel* (OCC IX, p. 21). Dans *Paysages et portraits*, la "marche" est attribuée au printemps ("France, le plus beau pays du monde").

6) La narratrice rencontre au Bois un "spécialiste" des champignons, qui déterre l'ail sauvage et s'en fait une soupe" : Colette était toujours attirée par ces individus simples, parfois incultes, et détenteurs d'un savoir acquis dans l'expérience de la nature (cf. son "jardinier analphabète", "Flore et Pomone", OCC X, p. 300 et le solitaire cueilleur d'ail sauvage, *Journal à rebours*, OCC IX, p. 328). Aux Mesnuls, elle s'entretenait avec un vieil homme illettré qui "n'avait appris que ce qu'enseignent des sens fins" (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 64).

7) Dans "Le Bois, le lac et les Français", Colette dénonce les ravages scandaleux des cueillettes dans le Bois. Elle s'en prend au promeneur insouciant : "vous pouvez suivre son passage aux branches rompues, aux arbustes arrachés qui ne fleuriront plus" et le déclare "inéduquable" (*Cahiers Colette*, n° 2, p. 16).

8) La Forêt de Fausses-Reposes se situe au sud-ouest de Paris, entre Saint-Cloud et Versailles. Coco Vatarde a le projet d'y emmener Julie pour jouir d'un peu d'intimité (*Julie de Carneilhan*, OCC IX, p. 165).

9) "matins roses comme le cuivre neuf" : cette métaphore minérale est fréquente chez Colette. Dans *Les Vrilles*, la narratrice redoute un "nuage violet, liseré de cuivre, qui menace le soleil couchant" (t. I, p. 979). Cette couleur peut donc être associée aussi bien à l'aube qu'au crépuscule : "Un feu sourd, cuivré, peignait déjà l'est et évoquait un coucher d'astre" (*La Fin de Chéri*, t. III, p. 236). "A cinq heures et demie du matin", les pruniers blancs sont d'un "rose de cuivre" (*La Maison de Claudine*, t. III, p. 1077).

10) "fébrile travail de becs et d'ailes" : sur cette fébrilité animale, voir "Printemps passé" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1078), où est aussi mentionné le "sec dialogue d'oiseaux à bec dur" (*ibid.*, p. 1079).

11) L'anecdote finale de l'exhibitionniste est racontée dans *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 372.

*Fiat*, n° 18-19, novembre 1937.

1) "celui-là m'est tombé dans les bras" : les paysages et les produits du terroir suscitent la même partialité : la formule se retrouve dans "Fromages", antérieur de deux ans.

2) En préface à *De ma fenêtre*, l'exemple de Merle et de Padirac est également cité. Les deux textes s'achèvent sur la reconnaissance du culte voué à son pays (*cf.* OCC X, p. 13).

3) Ce site de Merle, sauvage et de renommée locale, se trouve en Corrèze, à 65 km de Brive en direction d'Aurillac. Sur un promontoire rocheux se dresse l'ancienne citadelle féodale de Merle (six tours et deux donjons) au fond d'un ravin où coule la Maronne. Bâtie sur une presqu'île, la citadelle est entourée de collines boisées et constituait une place forte naturellement protégée. Mal en prit au bandit Mériqot-Marquès qui s'y risqua en 1380 et finit écartelé. Curieusement, cet ensemble n'appartenait pas à une seule seigneurie mais à plusieurs, souvent rivales : la famille de Merle, très puissante au XII<sup>e</sup> siècle, était seulement la plus ancienne.

4) Le site de Padirac, plus célèbre que le précédent, se situe dans le Périgord : cet abîme souterrain s'ouvre dans le causse de Gramat à 1,8 km de Padirac. Le gouffre a 75 m de profondeur et 110 m de tour. En juin 1928, Colette proposait déjà l'excursion : "Irons-nous tous ensemble voir Padirac que j'ignore ?" (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 339).

5) "que le hasard m'a pris, qu'il me rendra" : le hasard est un principe directeur dans l'œuvre ; Claudine remercie "le Hasard avec un H majuscule" (*Claudine s'en va*, t. I, p. 657). Renée déclare qu'il est son "maître" (*La Vagabonde*, t. I, p. 1153) et qu'elle a "foi" en lui (*ibid.*, p. 1068). Colette célèbre aussi le "Dieu Hasard" (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 280) et ses bienfaits (*Lettres à ses pairs*. OCC XVI, p. 223).

6) "Une Anglaise de mes amies" : il pourrait s'agir de Meg Villars qui, après avoir épousé Willy partira vivre aux Etats-Unis. Néanmoins dans *A portée de la main*, Colette précise que cette amie a connu, dans ses périples, les "cinq parties du monde". Dans ce texte tardif, elle cite à nouveau en exemple son amie anglaise pour sa prédilection de la France : "Je ne voyage plus au loin ; j'ai la France" (OCC XI, p. 478).

7) Le plateau granitique de Millevaches, élevé (900 m), du Limousin-est, donne naissance à plusieurs rivières : la Corrèze, la Vienne, la Creuse. Colette l'évoque comme un "désert caparaçonné de bruyère rouge" où vivent les moutons (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 28). En 1912, Colette en séjour à Castel-Novel raconte être allée "jusqu'au plateau de Millevaches, désert glacé et très singulier, coupé d'étangs tristes et de fougères" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 74).

8) Dans *Prisons et paradis*, Colette passe également en revue les différentes régions de son passé. "La Puisaye, l'Yonne, Auxerre, Dijon" ont été sacrifiés à "une Provence et une Italie paternelles" (t. III, p. 690). Nouveau rappel en 1942 (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 28).

9) "j'en crus mourir, au commencement" : une même retenue se retrouve lors du déménagement suivant : "Je me terrais surtout pour ne pas connaître Paris" (*Mes apprentissages*, t. III p. 997).

10) "quitter mes étangs, leur profonde odeur de jonc et de vernes, leurs brumes délimitées,

les sources secrètes qui les abreuvent" : les étangs du pays natal sont plus fréquemment évoqués dans les récits tardifs (*Mes apprentissages*, t. III, p. 1042 / *Journal à rebours*, OCC IX, p. 293-294 / *La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 422). Quant aux sources, elles apparaissent dans l'œuvre en même temps que Sido. Leur caractère "secret" vient de ce qu'elles sont "cachées" (*Journal à rebours*, OCC IX, p. 299), "perdues" dans les champs : l'une "presque invisible, [...] s'étalait secrète au centre d'un pré" (*Sido*, t. III p. 502). Celle-là même, couverte de feuilles mortes en automne, se dérobaît aux regards (*Gigi*, OCC X, p. 307).

11) "j'en dépéris pendant plus d'une année, quand j'avais seize ans" : cette nostalgie correspond au premier déménagement de Colette qui eut lieu non pas à seize, mais à presque dix-neuf ans, en novembre 1891. Colette passe un an et demi à Châtillon jusqu'à son mariage avec Willy et son départ en mai 1893. Colette feint souvent de présenter le séjour parisien comme succédant immédiatement au départ de Saint-Sauveur (ex : *Trois... Six... Neuf...*, OCC X, p. 143-144).

12) "le Jura se chargea de me guérir" : dans *Mes apprentissages*, la narratrice confirme que ce fut "Champagnole, dans le Jura, qui [la] sauva" (t. III p. 1018). "Les ruisseaux montagnards coulaient entre les cyclamens et les fraises sauvages et je reprenais mes couleurs d'adolescente..." (*ibid.*, p. 1019). L'intrigue du *Képi* se situe dans un paysage de montagne qui ressemble à celui de *Paysages et portraits* avec ses cyclamens et "le contraste entre un brûlant soleil et le froid, nocturne encore, des herbes" (OCC IX, p. 364).

13) "je boudai comme une fille qu'on marie de mauvais gré" : sur une comparaison semblable, voir *L'Entrave*, t. II, p. 333. Le souvenir que Colette gardait du Crotoy devait être mitigé car elle s'étonne, l'ayant revu en 1928, de l'avoir trouvé "plus beau qu'[elle] ne le croyai[t]" (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 334).

14) "Quatre étés de suite" : de 1906 à 1910 (voir "Une lettre"). Le dernier séjour de juillet 1910 est attesté dans les *Lettres de la Vagabonde* (OCC XV, p. 39). Dès juin, Missy et Colette recherchaient une villa sur la côte bretonne et en août, elles passent leur premier été à Rozven, où Sido et Léo leur rendent visite.

15) Le couchant au Crotoy est aussi évoqué dans les *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 71.

16) Dans *Le Blé en herbe*, le lait est fréquemment associé à la couleur du ciel (t. II, p. 1196 et 1216).

17) Bertrand de Jouvenel a confirmé la prédilection de Colette pour ces oiseaux marins : "C'est de bon matin et elle s'est éveillée au sifflement sur deux notes mélancoliques de ces oiseaux qu'on appelle *courlis*" (*Time and Tide*, Londres, 14 août 1954). Voir aussi *Le Blé en herbe* (t. II, p. 1224).

18) "le 15 juillet" ; dans une lettre du 13 juillet 1937, Colette annonce en effet son départ de Paris pour Saint-Tropez : "nous partons dans la nuit du 15 au 16..." (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 398).

19) "Nous portons à la France un amour agréablement assoupi au fond de nous-mêmes" : une affirmation très semblable se retrouve dans *De ma fenêtre* (OCC X, p. 13). Ce culte de la

France s'est affermi chez Colette au fil des années. Alors que vers 1908, la traversée des régions ne laissait qu'un "fouillis d'idées fausses" (*Notes de tournées*, t. II, p. 202), l'enthousiasme s'exprime bientôt sans réserve : "Il n'y a presque pas de paysage français d'où l'émotion soit absente" (*Mes cahiers*, OCC XIV, p. 149).

## Printemps

Préoriginale inconnue.

1) "Tout dort. " : dans une autre évocation printanière, la même image illustre le "sommeil" de la terre pendant "un dur hiver" ; apparemment, "la vigne dort encore" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 711).

2) "Les traîtrises d'avril" : Colette a une prédilection pour les désordres des saisons. Dans *L'Étoile Vesper*, elle décrit un autre printemps meurtrier, à cause d'une chaleur inattendue. Les conséquences y sont aussi désastreuses pour la faune et la flore : "partout un insecte succombe au bord de la source de vie", "la chrysalide éclate comme une cosse" (OCC X, p. 327).

3) "se poser en brochette" : dans *La Maison de Claudine*, la même image est attribuée à quatre fillettes serrées sur un banc, semblables à des passereaux (t. II, p. 1039).

4) L'arrivée d'une abeille était déjà, dans *La Maison de Claudine*, le signe d'"un printemps caché" (t. II, p. 1065). Dans "Province de Paris", la narratrice confirme la visite, dans son appartement, de la flore et la faune, poussées par le vent : "il apportait en mai, sur ma page bleue, une fleur de glycine, un papillon souci, une abeille" (*En pays connu*, OCC XI, p. 274). Lorsqu'elle possédait encore un balcon, Colette observait une faune encore plus inattendue à Paris (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 407).

5) Le terme "minons" désigne en Bourgogne les inflorescences en épi des coudriers, des noyers et des saules (*cf.* l'autre version du même texte : *De ma fenêtre*, OCC X, p. 59). Colette définit elle-même le terme dans les *Lettres aux Petites Fermières* : "c'est le joli nom qu'on donne aux chatons de coudrier dans mon pays" (p. 51). Ce nom désigne la fleur du saule par analogie avec la douceur au toucher de la fourrure du chat (à ce titre, "minon" semble une déformation de "minou", également attesté). Dans la correspondance, les "minons" sont signes de printemps précoce : en février 1924, ils sont "déjà fleuris" (*Lettres à Germaine Beaumont*, n° 49, p. 170) ; en février 1941, ils "éclatent déjà" (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 51), et dès la mi-décembre 1946, Colette anticipe leur éclosion, (*ibid.*, p. 158). Dans l'œuvre, Claudine exilée à Paris regrette de ne plus guetter "les minons du saule, petites queues de fourrure à l'odeur miellée" (*Claudine en ménage*, t. I, p. 473). Dans *Notes de tournées*, "des îlots de saule" sont "couverts de 'minons' argentés" (t. II, p. 204) et dans *L'Étoile Vesper*, une neige inattendue "s'accrochait aux minons jaunes des noisetiers" (OCC X, p. 325).

6) "mes oh ! et mes ah ! " : ces mêmes exclamations, admiratives dans les récits tardifs (voir *infra.*, [Notes]), et *De ma fenêtre*, OCC X, p. 60), pouvaient être ironiques au début de l'œuvre (*Notes de tournées*, t. II, p. 204).

7) "Lorsqu'un film consacré aux abeilles parut aux Champs-Élysées" : c'est le 12 mars 1941 que Colette vit ce documentaire (cf. *Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 196), également décrit dans *De ma fenêtre* (p.59-60).

8) L'acuité du regard est, dans toute l'œuvre, la condition essentielle de l'aventure. L'invitation à regarder est en particulier constante chez Sido (*Journal à rebours*, OCC IX, p. 309 / *La Fleur de l'âge*, OCC p. 148). La narratrice impose ici l'objet de son enthousiasme alors qu'elle raille par ailleurs cette pédagogie abusive ("Regarde ...", *Autres bêtes*, t. II, p. 195). Maurice Goudeké témoigne que ces courts métrages mettaient Colette "hors d'elle", avec "la voix rauque et la lèvre tremblante" (*Près de Colette*, p. 35).

9) Dans "Cinéma", Colette célèbre en 1918 les documentaires "où l'éclosion d'un insecte, le déploiement d'un lépidoptère hors de la chrysalide mettent la féerie à portée des yeux" (*La Chambre éclairée*, t. II, p. 963 / voir aussi *Cahiers Colette*, n° 12, p. 128). Par cet enthousiasme, Colette semble très en avance sur son temps. Dans *Aventures quotidiennes*, elle conseille pour les enfants un ralenti sur le vol d'une mouette et un "accélééré sur la germination d'un haricot, la naissance de ses racelles foreuses" (t. III, p. 103-104). Dans *Prisons et paradis*, elle continue à célébrer l'écran qui "nous révèle, accélérés, les drames des croissances et des floraisons" (t. III, p. 697) ainsi que dans *Journal intermittent* (OCC XI, p. 360).

10) Un autre accéléré cinématographique montre l'éclosion d'un papillon : "à moi cette patte délicate qui repousse la chrysalide démantelée" (*En pays connu*, OCC XI, p. 360). Le cinéma donnait à Colette l'illusion de "toucher le duvet du poussin pingouin qui vient de crever son œuf" ("L'Expédition Scott au cinématographe", *Le Matin*, 4 juin 1914). Sur ce goût pour les éclosions, voir *Le Blé en herbe* (Appendice, t. II, p. 1275) et *Lettres aux Petites Fermières* (p. 35).

11) "l'a écrasée sans la voir" : la narratrice a coutume d'aider, au printemps, l'abeille en difficulté ("Flore et Pomone" OCC X, p. 289). En 1935, impuissante à sauver l'abeille contre le printemps qui s'est "refermé", elle "lui donn[e] la mort, ne sachant quel plus beau cadeau lui faire..." ("Abeilles", *Cahiers Colette*, n° 17, p.66). Dans le texte plus tardif de *Paysages et portraits*, la responsabilité du meurtre est laissée au printemps.

## Terre de France

*Comœdia*, 27 juin 1942.

1) Une première exposition avait été organisée au Petit Palais en 1925 sur le paysage de Poussin à Corot. La deuxième exposition intitulée "Le Paysage Français de Corot à nos jours" eut lieu en juin 1942 à la Galerie Charpentier, 76 Faubourg Saint-Honoré. Dans la Préface du *Catalogue*, J.-M. Campagne retraçait le dédain du paysage par l'école de David et sa lente éclosion picturale au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce rappel était suivi de l'espoir de raviver la fierté et l'enthousiasme de ceux "qui cherchent dans l'art le plus pur visage de la France" (Paris, Éd.

Galerie Charpentier, 1942, p. 2 à 5).

2) "Elle ne sera comparée à aucune autre." Colette n'était pas toujours aussi enthousiaste : en 1913, elle avait critiqué sévèrement le Salon d'Automne consacré au cubisme (*La Paix chez les bêtes*, t. II, p. 145).

3) "Prisonniers comme moi de Paris" : c'est volontairement que Colette est restée à Paris pendant la guerre (cf. [Paris en temps de guerre]).

4) De Paul Cézanne (1839-1906), deux tableaux étaient présentés, intitulés chacun *Paysage*.

5) Six toiles de Charles Daubigny (1817-1878) étaient exposées : *Environs de Château-Chinon*, *Le Ruisseau de Valmondois*, *L'Orage près d'Auvers-sur-Oise, 1873*, *L'Étang*, *L'Hiver et Village*.

6) L'œuvre de Georges-Pierre Seurat (1859-1891) était représentée ici par *La Baignade*, *Étude pour la Grande Jatte*, *Au Bord du Lac*, *La Périssière*.

7) Un seul tableau d'Adolphe Monticelli (1824-1886) figurait à l'exposition : *La Cueillette des Pommes*.

8) Onze toiles de Camille Corot (1796-1875) étaient exposées : *Le Port de la Rochelle*, *Le Coup de Vent*, *Le Mont-Valérien*, *Le Dernier Reflet (Étude)*, *Rue de Village*, *Le Puits*, *Vallée de Chevreuse*, *Arbres dans la Plaine*, *L'Étang* et deux intitulées *Paysage*.

9) Pas de Rouart à l'exposition de 1942 : Colette doit confondre avec Georges Rouault (1871-1958), représenté parmi les Contemporains avec *Le Crépuscule*.

10) Six tableaux de Stanislas Lépine (1836-1892) figuraient à l'exposition : *Le Boulevard de Clichy en 1872*, *Jardin à Montmartre*, *L'Arbre*, *Canal*, *Le Canal Saint-Denis*, *Bords de Seine*.

11) Une seule toile, *La Route de Crécy*, pour André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), ami de Colette, qui traverse *La Naissance du jour* et qu'elle mentionne dans *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 42 et p. 357). Voir leur correspondance (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, t. III, p. 392 à 405).

12) *L'Église de Passy* était effectivement un des trois tableaux présentés de Georges Michel (1763-1843), en même temps que *La Plaine* et *La Carrière*.

13) Parmi les trois toiles exposées d'Eugène Boudin (1825-1908), se trouvait *La Plage de Trouville* ; les deux autres étaient : *Le Port du Havre* et *Antibes*.

14) *La Falaise* correspond au tableau évoqué par Colette. De Paul Gauguin (1848-1903), le public pouvait aussi admirer *Le Port de Saint-Nazaire* et deux tableaux intitulés *Paysage breton*.

15) Henri Harpignies, né à Valenciennes en 1819, avait acheté en 1878 le château de La Trémellerie, à Saint-Privé, situé à une vingtaine de kms au nord-ouest de Saint-Sauveur, entre Saint-Fargeau et Bléneau. Le train local permettait en un après-midi de faire l'aller-retour de Saint-Privé à Saint-Fargeau (*Avec Colette, de Saint-Sauveur à Montigny*, p. 89). L'Yonne avait fourni, à ce peintre de paysages marins et champêtres, de nombreux sujets d'inspiration. Les quatre tableaux exposés en 1942 étaient : *Environs d'Avallon, 1868*, *Au Bord de la Rivière*, *La Rivière* et *Paysage au soleil couchant*.

16) "“Les Chardons” " : ce tableau était le seul exposé de Vincent Van Gogh (1853-1920). Dans *Mélanges*, Colette cite à nouveau cette toile comme la preuve du génie de ce peintre (OCC XIV, p. 17).

17) "Arbres" était le seul tableau de Matisse à l'exposition Charpentier. Il n'est pas surprenant que Colette ait d'abord préféré les paysages de ce grand coloriste. Quelques années plus tard, elle sera séduite par ses figures de danseuses (*cf. infra*, [Matisse et ses danseuses]).

18) De Claude Monet (1840-1926), étaient exposés : *Le Pont de Vervit*, *La Prairie*, *Prairie à l'orée du bois*. Monet est fréquemment cité dans l'œuvre de Colette (*La Paix chez les bêtes*, t. I, p. 145) ; elle rend, dans "Flore et Pomone", un hommage à ses jardins (*Gigi*, OCC X, p. 298), puis le mentionne avec humour dans ses *Éphémérides* du 9 mars 1950 (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 20).

19) La seule toile présentée de Pierre Bonnard (1867-1947) était *Paysage au pâturage*.

20) *Paysage de Provence* était le tableau d'André Derain (1880-1954) exposé à la Galerie Charpentier.

21) Marcel Leprin (1891-1933) fut d'abord décorateur de bars marseillais, puis peintre des rues du vieux Montmartre. La comparaison que fait Colette avec Utrillo vient de ce que ces deux peintres étaient assez proches, à leurs débuts, par la similitude des motifs, mais Leprin s'est développé dans un sens plus classique. Sa toile exposée en 1942 était *Le Chemin de Saint-Ouen*.

22) Maurice Utrillo (1883-1955) s'était attaché à rendre l'aspect tragique ou lamentable des vieilles rues parisiennes. A la Galerie Charpentier était exposé : *Montmartre*.

23) Dans *Mélanges*, la narratrice ne saurait "chauffer [s]on hiver mieux qu'au feu de couleurs – *Fleurs et fruits* – de la Galerie Charpentier" (OCC XIV, p. 16), et dans *L'Étoile Vesper*, elle rêve encore d'y être conduite (OCC X, p. 428). Outre les expositions, la Galerie Charpentier avait créé une maison d'édition où furent publiés *Flore et Pomone*, illustré par Laprade, en 1943, un an après l'article de Colette sur "Les Paysages français", et *Belles saisons* en novembre 1945.

24) "le voyage lent" : Colette partage avec les peintres le goût de la lenteur qu'elle considère comme un "luxe" (*Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1123). Sur la condamnation fréquente de la vitesse, voir *Le Fanal bleu*, p. 114.

25) "Pour un qui s'évade et peint Tahiti" : il s'agit naturellement de Paul Gauguin qui, après un voyage à la Martinique en 1887, avait effectué deux séjours à Tahiti : de 1891 à 1893 et de 1895 jusqu'à sa mort, le 8 mai 1903 à Atuana.

26) "la terre française, chaude d'avoir dans chacun de ses plis bercé, nourri et enseveli un être humain" : la vocation "maternelle" de la terre française était déjà signalée dans le discours de Claudine au Ministre (*Claudine à l'école*, t. I, p. 201) ; dans *Notes de tournées*, la narratrice découvre la robe "de notre mère la terre" (t. II, p. 216 ; même appellation dans *Les Heures longues*, t. II, p. 577). Cette maternité symbolique provoque la désertion : pour voyager en avion, "nous quittons notre mère la terre en ingrats" (OCC IX, p. 280). Mais le plus souvent, et surtout en période de guerre, cette vocation maternelle est l'objet d'une reconnaissance

redondante et lyrique : "tous les replis des flancs de cette vieille terre vivent d'avoir porté un homme" (*Mes cahiers*, OCC XIV, p. 149). Dans *De ma fenêtre*, la terre française est "chaude dans tous ses plis d'avoir abrité l'être humain" (OCC X, p. 13). Dans la correspondance, l'image, réduite, est plus stéréotypée ("le sein de notre mère la terre", *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 444).

## GASTRONOMIE

### « Plaidoyer pour la cuisine française »

1) La réserve de Colette devant les commentateurs officiels de la gastronomie est plus explicite dans *A portée de la main* (OCC XI p. 442).

2) "un chaudron de fonte noire" : dans *Prisons et paradis*, Colette évoque également ce chaudron rempli d'une "cendre tamisée", "farci de pommes de terre", qui "pondait des tubercules blancs comme neige auxquels un beurre froid et raide salé, concassé en petits dés, donnait tout leur prix" (t. III p. 720). Sur le rôle de la cendre dans la vie domestique, voir aussi *Journal à rebours*, OCC IX, p. 306.

3) Le mouvet ou "la mouvette" est un outil de bois qui sert à remuer certains liquides en fusion ou les sauces.

4) Le "farigoule" est le terme provençal pour désigner le thym sauvage qui envahit la garrigue sèche et que les méridionaux consomment à l'égal de l'ail dans leur cuisine. Colette y fait une autre allusion dans *La Fleur de l'âge* (OCC XI p. 384) et dans les *Lettres à Moune et au Toutounet* (p. 385).

5) "surveiller le rôti avec les seuls yeux de l'âme" : cette formule se retrouve dans *Sido* (t. III p. 496 et p. 512) ainsi que dans les *Lettres à Moune et au Toutounet* (p. 230).

6) "Pour l'Amérique, notre "chimie de gueule", délicate entre toutes" : dans *Prisons et paradis*, Colette dénonce qu'on "charge" les mets "pour méduser d'admiration les foules immigrantes d'étrangers". Ces excès marquent la fin de "certaines symphonies de gueule" (t. III p. 716).

7) "transmises de bouche à oreille" : dans *Prisons et paradis*, la narratrice confirme que les anciennes recettes de sa province natale ne se trouvent "dans aucun codex culinaire. On les transmettait de bouche à oreille [...]. Elles échappaient, pendant le long festin de noces, à des lèvres desserrées par le vieux vin" (t. III p. 731). Voir aussi "Ma Poésie, c'est ma province" (*Cahiers Colette*, n° 16, p. 32).

8) "Mélie" : Marie-Louise-Émilie Fleury était née à Treigny le 8 octobre 1846. Fille naturelle de Cerisine Hervy, elle n'a été légitimée que plus tard par le mariage de ses parents. Elle-même aura un fils en décembre 1872, légitimé par un mariage en 1876. C'est ainsi que Mélie servit de nourrice à Colette, née en janvier 1873 (*Avec Colette, de Saint-Sauveur à Montigny*, p. 135). Outre les *Claudine*, elle reparait ponctuellement dans les récits autobiographiques : *La Maison de Claudine* (t. II p. 995) et *Prisons et paradis* (t. III p. 730).

9) "Le jour où l'on faisait la provision de beurre fondu pour l'hiver" : dans *Prisons et paradis*, la narratrice cite aussi, parmi ses goûters préférés d'enfant, "le beurre fondu, d'un jaune roux gratté dans le grand pot avec les ongles" (t. III p. 729) et évoque, dans *Journal à rebours*, la coutume ancienne de fondre le beurre (OCC IX, p. 249 et 308). La recette de la galette à l'écume de beurre fondu que prépare Mélie est donnée dans *Colette gourmande* (Albin Michel, 1990, p. 176). Colette se souviendra de cette recette pour la Fête des Rois en 1940 (*infra*, [La Fête des Rois]).

10) "Nulle part." : réponse identique à une autre quête dans *La Maison de Claudine*, t. II. p. 968 et *Journal à rebours*, OCC IX, p. 256.

11) Adolphe Dugléré (1805-1884) fut élève de Carême, puis chef chez les Rothschild et dirigea, à partir de 1866, les cuisines du *Café anglais*, alors à son apogée.

12) Poisson "grillé sur les pierres rougies au feu" : dans *Prisons et paradis*, Colette recommande cette recette et précise comment allumer le bûcher "entre quatre gros éclats de granit", puis enduire le poisson "de la meilleure huile d'olive mêlée de vinaigre de vin – ici nous n'admettons que le vinaigre rose et doux" ("Le Poisson au coup de pied", t. III, p. 695-696). La même sauce accompagne deux poulets rôtis "retournés toutes les deux minutes sur la braise et badigeonnés autant de fois d'une sauce d'huile, de vinaigre doux" (*La Naissance du jour*, t. III, var. a. p. 299).

13) "tonner contre l'adjonction du whisky dans l'omelette" : Colette déplore également le verre de calvados "versé sur le bœuf braisé dix minutes avant sa consommation", ou la cuillerée de cognac improvisée (*Prisons et paradis*, t. III p. 716). Dans *Le Fanal bleu*, elle continuera à s'insurger contre "l'adjonction de l'alcool" à la nourriture (OCC XI, p. 169).

## Fromages

*Gazette Dunlop*, mars 1935.

1) La narratrice du *Voyage égoïste* évoque les étangs de son pays natal et "leur brouillard où se berce la fièvre" (t. II p. 1098) ; voir aussi *Mes apprentissages* (t. III, p. 1042).

2) "un être aussi naturel, aussi vif et plein de fantaisie que l'était ma mère" : la nourrice et la mère, occupées de cuisine, font toutes les deux preuve de "fantaisie" (voir « Plaidoyer pour la cuisine française ») ; dans *En pays connu* est aussi évoqué le caractère "secrètement fantasque" de Sido (OCC XI, p. 275).

3) Dans *Prisons et paradis*, la narratrice déclare également avoir été, sur le sujet des vins, "très bien élevée" (t. III, p. 691).

4) La strophe citée ("Fromage, poésie ! [...] ") n'est pas de Monselet mais de Louis-Eugène, dit Victor Meusy (1856-1922), chansonnier, lié avec Coquelin Cadet : elle constitue le refrain d'une chanson dédiée au fromage, encore chantée actuellement dans les grandes confréries de fromagers (comme la Confrérie des Chevaliers du Taste-Fromage de France).

Colette non seulement a confondu l'auteur, mais elle ne cite qu'approximativement le texte, dont voici la version originale : "Fromage ! Poésie ! / Bouquet de mes repas, / Que sentirait la vie, / Si l'on ne t'avait pas ?" Six strophes se succédaient, séparées par le refrain. (V. Meusy, *Chansons d'hier et d'aujourd'hui*, Librairie documentaire, 1889, p. 137 à 140).

5) L'erreur de Colette s'explique par le fait que Charles Monselet (1825-1888) était le gastronome le plus célèbre du XIX<sup>e</sup> siècle. Il avait fondé en 1858 *Le Gourmet*, journal éphémère qui disparut, faute d'abonnés, au vingt-quatrième numéro. En 1860, Monselet eut l'idée de composer une anthologie culinaire, *La Cuisinière poétique*, et fit appel aux grands auteurs de l'époque. De 1862 à 1870, il publia chaque année un *Almanach des gourmands*, sorte de calendrier des meilleurs plats selon les saisons. Monselet est même cité par Willy – avec qui il rivalisait de calembours (Sylvain Bonmariage, *Willy, Colette et moi*, Fromanger, 1954, p. 53) – pour sa recette des pit-pits. Notons que Charles Monselet – que cite à nouveau Colette pour son éloge du cochon (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 150) – était très connu de ses contemporains (il est cité par Baudelaire dans "Un cabaret folâtre", *Les Épaves*, XXIII, et Francis Jammes le mentionne dans sa Préface aux *Douze dialogues de bêtes*, t. II p. 5).

6) "les fromages du marquisat de Sassenage" : fromages faits d'un mélange de lait de vache et de chèvre, fabriqués à Sassenage près de Grenoble.

7) "gros caillé pressé" : dans *Prisons et paradis*, la narratrice mentionne aussi, parmi ses goûters d'enfant, "un demi-litre de lait caillé doux, bien tremblotant" (t. III, p. 728).

8) Treigny est un village situé à 7 km de Saint Sauveur. Le rouge de Treigny a toujours été un petit vin pour la consommation familiale. Le phylloxéra a détruit les vignes en 1875. Dans *En pays connu*, Colette se rappelle "du côté de Treigny un vin léger, d'une jolie couleur de rubis un peu mauve" (OCC XI, p. 280 / voir aussi *De ma fenêtre*, OCC X, p. 65). Dans *La Fleur de l'âge*, elle raconte comment "le feu du vin de Treigny aux joues", elle se laissait aller, enfant, à des confidences imprudentes (OCC XI, p. 436).

9) Saint-Florentin est une ville sur la rivière l'Armançon qui se jette dans l'Yonne, et Soumaintrain, un village à une dizaine de kilomètres de Saint-Florentin. Les fromages fabriqués dans ces deux localités sont à pâte molle. La seule différence réside dans la durée d'affinage, plus longue pour le soumaintrain (18 jours), par ailleurs plus prestigieux que le saint-florentin. A l'heure actuelle, la pâte est blanche, mais à cette époque, les fabricants ajoutaient une coloration à "l'arôme Patulle" qui donnait une teinte brun clair plutôt que rouge.

10) Dans "La Folie des minceurs", Colette dénonce "le triomphe de la ligne" et regrette que Valentine n'ait plus "ni... croupe, ni... nichons" (*Cahiers Colette*, n° 14, p. 105) ; dans *Le Voyage égoïste*, elle déplore les "rondeurs sacrifiées" (t. II, p. 1113) et dans *Mélanges*, évoque ses solides goûters d'antan, interdits à la femme élégante, "quarante-deux kilos, le chapeau et le sac à main compris", condamnée à une "svelte d'anguille" (OCC XIV, p. 27).

11) "chez Brussol" : épicerie fine située au 13 bis, rue des Plantes, Paris XIV<sup>e</sup>. Sur une séance d'achat de fromages, voir *Près de Colette*, p. 164.

12) Dans l'œuvre, Colette juge toujours légitime l'irréductibilité filiale : "Il n'est pas mauvais que les enfants remettent de temps en temps, avec politesse, les parents à leur place"

(*La Maison de Claudine*, t. II, p. 985) ; dans *Aventures quotidiennes*, elle reconnaît que le silence de sa fille "lui appartient" (t. III, p. 421) ; et dans *L'Étoile Vesper*, elle laisse toute liberté d'action à sa fille (OCC X, p. 439). Mais dans la correspondance, elle se plaint sans cesse d'être laissée sans nouvelles (*Lettres à Moune*, p. 160, 187, 193, 306, 342) ; elle y recense avec moins de libéralité (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 283 et 308), parfois avec amertume, les manifestations de l'indépendance filiale (dans une lettre à Germaine Patat de 1927, elle constate que "la petite" est "profonde et secrète" et que "son beau visage lisse cache presque tout ce qu'elle veut").

13) C'est toujours avec une nuance d'ironie que la narratrice partage le devoir universel des mères, soit qu'elle "dévers[e] docilement" sur Bel-Gazou toute une "sagesse domestique" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1080), soit qu'elle "lui verse quelques avis bien traditionnels" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 439).

## PARFUMS

### Jardins secrets au cœur de l'hiver

*Comœdia*, 14 novembre 1942.

1) "Sa forte personnalité, qui savait choisir" : cette même faculté est attribuée à Bâ-Tou dans *La Maison de Claudine* (t. II, p. 1063).

2) "gants de Saxe" : type de gants mi-longs ou longs, à rebord évasé, terminé sans ourlet ni finition.

3) Le parfum de Colette était un jasmin pur, d'origine corse de chez Bichara, qu'elle soumettait à un mélange (*infra*, [Parfums Gabilla]). "Je ne connais que moi qui use du même parfum depuis une quarantaine d'années." (*A portée de la main*, OCC XI, p. 490) Voir aussi *infra*, [Notes].

4) "Vers six heures après midi, l'odeur des jasmins commence à barrer les routes" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 166). Ce parfum de jasmin imprègne le logis de Renée (*La Vagabonde*, t. I, p. 1229) ainsi que le toutounier (*Duo*, t. III, p. 937).

5) A la fin de *La Retraite sentimentale*, Claudine laisse entrer la nuit "et son parfum de gardénia invisible" (t. I, p. 955). Dans *Pour un herbier*, Colette imagine le "monologue du gardénia" à six heures, qui "tolère encore, dans un reste de clarté, qu'auprès de lui se devinent le tabac blanc, le terne pittosporum", le bouvardia, le lys des sables et le jasmin (OCC XI p. 216-217). Sur les pittosporums dont l'odeur ressemble à celle du jasmin, voir *Bella-Vista* (t. III, p. 1133), *Prisons et paradis* (t. III, p. 687) et les *Lettres à Moune et au Toutounet* (p. 113).

6) Dans "Dar-El-Jamaï", Colette énumère aussi les parfums marocains qui "attendent la nuit pour triompher de nous : le datura, le tabac blanc, le genêt jaune" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 770).

7) Sur le lys des sables, voir *infra*, "Parfums Rénier" et *Mélanges* (OCC XIV, p. 33).

Colette évoque aussi les lys de jardins (*Pour un herbier*, OCC XI, p. 213 à 215).

8) "Le promeneur [...] détruit le lys sauvage en arrachant le bulbe" : même saccage de la flore à Paris : *supra*, "Flore et faune de Paris et d'ailleurs".

9) Dans *Trait pour trait*, Colette confie avoir regardé pendant des heures "le grand lys maléfique desserrer ses longs pétales" (OCC XI, p. 321) et raconte en 1930 la naissance du "premier de ces démons", un lys rose, "maléfiquement embaumé" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, 362). Elle décide même de baptiser cette fleur, en l'honneur de son amie, le lys "Sabbat" (*ibid.* p. 398).

10) Dans *Pour un herbier*, Colette rappelle que "le lilas, s'il avoisine de trop près notre chambre à dormir, est un amant grossièrement cyanhydrique" (OCC XI, p. 226) et compare dans *Le Fanal bleu* son parfum à celui, tantôt "divin" tantôt "écœurant", du narcisse (OCC XI, p. 111), également néfaste au sommeil (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 331).

11) Dans *Pour un herbier*, le gardénia se "prosterne devant la tubéreuse" (OCC XI, p. 217). Voir aussi *infra* "Parfums Renoir".

## Parfums Renoir

La préoriginale de ce texte – publié probablement dans une revue américaine – n'a pas été retrouvée.

1) Renoir, fabricant de parfums, 18 rue Daunou, Paris II<sup>e</sup>.

2) Dans *Le Pur*, Colette nomme l'olfactif le "plus aristocratique de nos sens" (t. III, p. 585) et dans "Luxe", elle le déclare "incorruptible" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 796).

3) Dans *Claudine en ménage*, Renaud reconnaît sur Rézi le parfum de Claudine, ainsi trahie (t. I, p. 480). Au début de *L'Entrave*, Renée qui a croisé Max redoute que son parfum ne la dénonce (t. II, p. 328) ; dans "Luxe", "l'amant guéri de l'amour revoit sans trouble sa maîtresse inoffensive mais il blêmit, pleure, sous le poids d'un parfum reconnu" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 797). Chéri fait les frais de cette expérience : ravi de retrouver chez Léa son "même parfum" lors de son premier retour (*Chéri*, t. II, p. 811), il ne reconnaît plus, dans sa nouvelle maison, le parfum de prairie" qu'il "quête en vain" (*La Fin de Chéri*, t. III, p. 219).

4) Dans *A portée de la main*, la narratrice rappelle sa jeunesse où fut à la mode, après la violette, un corylopsis "duquel [s]es quatorze ans raffolèrent." (OCC XI, p. 490). Le corylopsis et la "maréchale" sont également cités dans *Prisons et paradis* (t. III, p. 1143 et 800) et dans *Mélanges* (OCC XIV, p. 37).

5) "les parfums à tuer un bœuf" : l'expression est reprise dans *A portée de la main* où la narratrice date ces parfums d'avant 1938 (OCC XI, p. 491) et dans *Mélanges* (OCC XIV, p. 33), où elle dénonce "d'affreux parfums" qu'elle eût "voulu nommer "coup de trique" ou "à tuer un bœuf" ou "à bras raccourcis"" (OCC XIV, p. 37). Dans les *Lettres de la Vagabonde*, elle évoque aussi le parfum de la fleur d'oranger "qui vous tuerait si le vent ne l'emportait à

mesure" (OCC XV, p. 187).

6) "des fragrances capables de couper l'appétit" : dans "Luxe", la narratrice invoque les "parfums harmonieux", "qui ne coupaient pas l'appétit, ni n'engendraient la migraine" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 800).

7) C'est le parfum de citronnelle que la mère de Minne réserve à sa fille (*L'Ingénue libertine*, t. I, p. 677). Sido elle-même élit le parfum délicat de la violette et condamne comme "pas convenable" le parfum dont sa fille adulte s'inonde (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1052).

8) "mon odorat de limier" : le même odorat est attribué à Carrère dans "Nez fin" (*Mélanges*, OCC XIV, p. 32). Colette consciente de sa supériorité olfactive, affirmait que sa "narine" ne craignait "pas beaucoup de rivales" (*ibid.*, p. 37). Elle déclare que son odorat "est si impérieux qu'il prime tous les autres sens" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 260).

9) Sur la "mélisse", voir *Discours de réception* (t. III, p. 1089).

10) "mollement montait l'escalier" : dans *Mélanges*, Colette évoque les senteurs "qui cheminent dans l'air après minuit, montent l'escalier, forcent toutes les clôtures et s'imposent à notre songe" (OCC XIV p. 33). En 1932, l'odeur du lys "franchissait en rampant cinquante mètres de jardin pour venir nous tenter" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 398).

## [Parfums Gabilla]

La préoriginale de ce texte, comme du précédent, n'a pas été retrouvée.

1) "Moda, Vierge Folle, Malines, Musardine" : de tous ces parfums créés par Gabilla, "La Vierge folle" est resté le plus célèbre : il a connu ses années de gloire entre 1930 et 1940. Probablement s'inspirait-il de la célèbre pièce de Henry Bataille : *La Vierge folle* (1910).

2) Gabilla, fabricant de parfums, est répertorié pendant toute la première moitié du siècle au 6, rue Edouard-VII, donc tout près du Palais-Royal où habitait Colette depuis janvier 1938. Cette entreprise disparut avec la guerre.

3) "des bourgeons d'anthracite" : Colette a évolué depuis l'époque où elle achetait, à Tunis, "des essences grossièrement synthétiques" et, crédule, se fiait au marchand de parfums qui lui "jurait que de la fleur seule on distillait le parfum" (*L'Etoile Vesper*, OCC X, p. 368). Certains produits utilisés dans la création de parfums étaient effectivement extraits de résidus pétroliers (térébenthine, acétylène, goudron de houille). Dans "Luxe", Colette prend à partie les parfumeurs sur ce thème et dénonce le "narcisse goudronneux" et "tous ces parterres minéraux, où se révèle, inévitable, mal cachée, l'âme noire de la houille" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 797). Dans *Pour un herbier*, elle se déclare déçue par les parfums chimiques (OCC XI, p. 226).

4) Colette ajoutait à la base florale de son parfum "ce qu'il faut pour l'alourdir" ("Jardins secrets au cœur de l'hiver") et reconnaît, dans *Trait pour trait*, avoir eu longtemps "en tête de fabriquer des parfums" (OCC XI, p. 301). Néanmoins elle raille la femme qui "prétend doser elle-même son mélange" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 800).

5) Le rhodinol a été découvert par Eckart en 1891. C'est un alcool terpénique, qui a l'odeur de la rose. En revanche le rhodol semble un nom fantaisiste inventé par Colette.

6) La vanilline a été découverte en 1877 par Reimer. C'est un solide blanc à l'odeur de vanille, fondant à 84°, préparé à partir d'aldéhyde diphénol trouvée, à l'origine, dans la fève tonka, puis dans les fleurs de nombreuses orchidées.

7) L'ionone, à l'odeur de violette, a été obtenue par Tiemann et Kruger en 1898

8) Le liquidambar, d'origine mexicaine, était un type de styrax liquide. Il n'est plus utilisé actuellement en parfumerie. Le styrax proprement dit était une gomme solide.

9) "Est-ce le premier vers d'une Ode Gabilline, monsieur, que cet alexandrin ? " : le compliment est en fait ambigu puisque la narratrice ne cesse de traquer les alexandrins dans son œuvre (cf. "La Poésie que j'aime").

10) Les parfumeries Gabilla avaient leurs ateliers 203, rue de Paris, à Ivry-sur-Seine.

11) La phrase complète de Rousseau est : "Le doux parfum d'un cabinet de toilette n'est pas un piège aussi faible qu'on pense, et je ne sais s'il faut féliciter ou plaindre l'homme sage et peu sensible que l'odeur des fleurs que sa maîtresse a sur le sein ne fit jamais palpiter." Cette citation est tirée de l'*Émile, Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1959, t. IV, livre II, p. 416.

## PORTRAITS

### « Pour Francis Jammes »

*Les Tablettes*, 30 mai 1911. L'article ne comportait pas de titre. Nous rajoutons l'en-tête du manuscrit. Nous restituons par ailleurs l'ordre des paragraphes tel qu'il se trouvait dans la préoriginale car dans l'édition Flammarion de 1958, le troisième et le quatrième paragraphe ont été intervertis, sans raison apparente. En fait, chacun des deux paragraphes correspond, sur le manuscrit, à un folio différent, ce qui explique qu'ils aient pu être, par mégarde, intervertis.

1) La tournée Baret avait amené Colette à Toulouse le 21 avril 1910 et à Pau le 23. Elle jouait dans deux des trois pièces qui figuraient à l'affiche : *La Cruche* de P. Wolff et *La Peur des coups*, de G. Courteline.

2) Oloron-Sainte-Marie, chef-lieu d'arrondissement des actuelles Pyrénées Atlantiques, a eu pour sous-préfet, de 1907 à 1911, Charles Alexis (1875-1920). Voir *Notes de tournées* où le sous-préfet d'Oloron a également "de beaux yeux de chèvre" et "parle de Francis Jammes en ami et en poète" (t. II, p. 210).

Né à Tournay en 1868, et enraciné jusqu'à sa mort en 1938 à son Béarn natal, Francis Jammes vécut à Orthez où avait été affecté Alexis, qui venait dans le salon du poète l'entendre lire le soir.

3) L'expression est reprise au début de *La Vagabonde* (t. I, p. 1071).

4) Les lettres de Colette à Francis Jammes ont fait l'objet d'une première publication par

Robert Mallet sous le titre : *Une amitié inattendue. Correspondance de Colette et Francis Jammes* (Paris, Emile-Paul frères, 1945) avant d'être reprises dans les *Lettres à ses pairs* (OCC XVI, p. 188-197). Colette avait demandé à Francis Jammes en octobre 1904 de préfacier ses sept *Dialogues de bêtes* : "Ah ! Monsieur, que je vous aime ! Il n'y eut jamais rien de pareil à votre préface" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 191) qui, écrira-t-elle plus tard, "fit beaucoup d'honneur" à ce premier livre ("Flore et Pomone", OCC X, p. 312). Francis Jammes apparaît plusieurs fois au début de l'œuvre : dans *Claudine à l'école* (t. I, p. 45), *Claudine à Paris* (t. I, p. 279), *Mitsou* (t. II, p. 682).

5) Dans cette lettre de la fin de 1904, Colette remercie Francis Jammes d'une photographie qu'il lui a envoyée : "Vous avez l'air d'un moine en train d'appivoiser une rose" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 194).

6) Dans "Rêverie de Nouvel An", Colette évoque aussi le "surgeon de noisetier sommé d'une petite croix, bénit à la messe de l'Ascension et planté sur la lisière du champ qu'il abrite de la grêle..." Elle mentionne également "l'odeur étouffante de l'église, pendant le mois de Marie" (*Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 964) et, dans *La Fleur de l'âge*, "les Saluts du mois de Marie, quand [...] l'odeur des troupeaux remontant vers le village se mêle à celle des camomilles, des premiers lys et des roses blanches autour de la Vierge de plâtre..." (OCC XI, p. 434). Dans *Pour un herbier*, elle évoque les lys qu'elle "port[ait] en gerbes sur l'autel de Marie, à l'heure du salut" (OCC XI, p. 215).

7) Il s'agit des héroïnes de trois nouvelles écrites par Francis Jammes : *Clara d'Ellébeuse ou l'histoire d'une ancienne jeune fille* en 1899 (mentionnée dans *Prisons et paradis*, t. III, p. 763) et *Almaïde d'Etremont ou l'histoire d'une jeune fille passionnée* en 1901. Colette avait été très touchée que Fr. Jammes lui envoie les épreuves de *Pomme d'anis ou l'histoire d'une jeune fille infirme* (1904).

8) Il est fréquemment question d'écureuil dans les lettres de Colette à Fr. Jammes (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 190 et 195).

9) Ce procédé de conservation des végétaux se retrouve *supra*, "Le Passé".

10) On reconnaît ici le type d'argument fallacieux opposé à la même époque à la mère : c'est par "délicatesse" que Bel-Gazou lui ment (*La Maison de Claudine, Appendice*, t. II, p. 1086).

11) Dans sa correspondance, Colette semble également redouter le jugement de Fr. Jammes : "je ne vous écris plus, parce que je me suis mise à faire du théâtre, et que cela, je pense, m'humilie à jamais à vos yeux." (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 196).

<b>[Stavisky]</b>
-------------------

Article sans titre sous la rubrique "Mon journal", *La République*, 10 janvier 1934.

1) Dans ses chroniques journalistiques, Colette s'était fréquemment "occupée" d'escrocs ou meurtriers célèbres : Violette Nozières (*A portée de la main*, OCC XI, p. 452), l'affaire

Houssard (*Contes des mille et un matins*, OCC XII, p. 478), la bande à Bonnot (*Dans la foule*, t. II, p. 614), Landru (*Prisons et paradis*, t. III, p. 746)...

2) Le 8 janvier 1934, lorsque la police pénétrait dans la villa Le Vieux Logis, à Chamonix, où Stavisky avait trouvé refuge, l'escroc se tira une balle dans la tempe. Il avait 48 ans. Grâce à ses appuis il avait pu fonder le Crédit Municipal de Bayonne en 1931 qui, pendant deux ans, avait émis par centaines de millions des bons à intérêt, gagés sur des bijoux volés ou faux. Lorsque Stavisky fut trouvé mort au moment de son arrestation, la rumeur courut qu'on l'avait tué pour l'empêcher de parler et compromettre ses complices. *Le Canard enchaîné* titra le 10 janvier 1934 : "Stavisky se suicide d'un coup de revolver qui lui a été tiré à bout portant". Le ministre du Travail, Dalimier, démissionna d'abord, puis le garde des Sceaux et enfin tout le gouvernement Chautemps.

3) Stavisky est évoqué par Colette dans *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 112), ainsi que dans "Paresse" (*Cahiers Colette*, n° 2, p. 39). Quant à la correspondance, Colette y mentionne les émeutes de février 34 : "Ils ont tout démoli en bas. Et nous avons pu pendant les nuits contempler des autos, des bancs et des kiosques en flammes, et des charges d'agents à pied" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 412). Mais c'est surtout dans *Mes cahiers* qu'elle analyse les séquelles originales de l'affaire Stavisky (OCC XIV, p. 172 à 175).

4) Colette connaissait de vue Stavisky qui, en novembre 1933, avait été son voisin de palier au Claridge. Elle évoque leur rencontre dans *Trois...Six...Neuf...* (OCC X, p. 174).

5) Colette relève également les "artifices maladroits" de Jean Lorrain pour masquer les altérations du temps (*Mes apprentissages*, t. III, p. 1060).

6) Le "*Poisson d'or*" : surnom du restaurant "La Pêche Miraculeuse", situé 66, rue de Vaugirard au Bas-Meudon, en bord de Seine, face au chemin de halage. Sur la façade, une mosaïque de trois dauphins dorés expliquait le surnom donné à l'établissement (à ne pas confondre avec "La Carpe d'Or" à Paris). A la fin du siècle, le restaurateur Hallopé lui fit acquérir une renommée nationale. Finalement transformé en guinguette que cite Céline dans *D'un château l'autre*, il sera fermé en 1972 puis démoli en 1992.

## Anglais que j'ai connus

*Paris-Soir*, 16 juillet 1938.

1) "Le hasard a voulu que je connusse" : sur le rôle du hasard, voir *supra*, "France, le plus beau pays du monde".

2) Dans "Flore et Pomone", Colette raconte les fugues collectives de l'enfance vers "un des manoirs voisins" (*Gigi*, OCC X, p. 294).

3) Le mari de Rézi est également "un ancien officier anglais, fondu et vidé par les Indes" (*Claudine en ménage*, t. I, p. 433).

4) Dans *L'Entrave*, Renée évoque un voyage en Angleterre où elle a "admiré, dans une maison de campagne très simple, des servantes délicieusement costumées" (t. I, p. 393).

5) C'est grâce à Robert d'Humières, ami de Colette, que Rudyard Kipling fut connu en France. Il traduisit sept volumes dont les deux *Livres de la jungle* et *L'Homme qui voulut être roi*. Colette cite Kipling dans *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 113).

6) Alors que la *jelly* s'obtient par un mélange de sirop de fruits et d'eau, le *blancmange* (terme utilisé en anglais) provient d'un mélange de sirop et de lait.

7) *Kim* : ce roman, paru en Angleterre en 1901, semble privilégié par Colette qui le cite en 1944 : "nous sommes attachés tous à la même roue, comme dit le vieux lama de *Kim*" (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 428). La même année, la guérison de Pierre Moreno lui "rappelle un passage de *Kim*, quand mourant de fatigue et d'épuisement il se couche dans l'épaisse et douce poussière et reprend vie" (*ibid.*, p. 444).

8) Henri Meilhac (1831-1897) écrivit quantité de vaudevilles qui lui valurent un rapide succès. Il composa, avec Ludovic Halévy (1834-1908), le livret de presque toutes les œuvres d'Offenbach en leur donnant une tournure libertine et sentimentale à la fois.

9) *La Boule* était une comédie en quatre actes, de 1875. Le titre concentre tous les griefs conjugaux d'un jeune marié de 45 ans qui ne supporte pas l'intrusion dans son lit d'une "boule" – bouillotte d'eau chaude – réclamée par sa jeune femme de 18 ans, et jette le récipient par la fenêtre. Chacun des deux époux tente alors, à partir de ce premier conflit, de gagner le procès en séparation.

10) "Tous les soirs, tout seul, je mettais le smoking pour dîner. Fantôme de smoking. » : Colette cite en exemple, pour "le souci de la tenue", "ce fonctionnaire anglais qui, passant vingt ans seul dans un coin perdu du Népal avec quelques indigènes, n'évita la folie qu'en revêtant tous les soirs un smoking dont il ne restait plus enfin que des lambeaux" (*Près de Colette*, p. 33).

11) Colette affectionnait ce genre d'anecdote (ici une petite fille anglaise "lutt[e] contre ses sanglots" en s'apercevant qu'elle a sali sa robe). Voir le malheur d'un autre enfant de quatre ans dans *Claudine s'en va* (t. I, p. 585).

12) "victoire – Mafeking – contre les Boers" : cet événement historique permet de dater le voyage de Colette en Angleterre car c'est le 18 mai 1900 que Londres apprit la victoire des troupes anglaises assiégées par les Boers à Mafeking (Afrique du Sud). Dans "Foules", Colette raconte les effets de cette victoire sur "une foule exaltée, et passablement éméchée" (*Aventures quotidiennes*, t. III, p. 89-90).

13) Miss Draper est fréquemment évoquée dans l'œuvre (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 985) et dans la correspondance (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 231 et *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 87). Si Colette défend ici l'intégrité de la nurse et montre, dans *Le Fanal bleu*, l'attachement que lui portait l'enfant (OCC XI, p. 195-196), il semble que le caractère entier de cette Anglaise n'ait pas été toujours apprécié (*cf.* t. II, Préface, p. LVI).

14) L'article de Colette précédait de quelques jours la visite officielle en France des souverains anglais : c'est le 20 juillet 1938 à 17 heures que Georges VI et la reine Elizabeth arrivèrent à la gare de Boulogne transformée en palais. Paris leur réserva un accueil d'autant plus enthousiaste qu'ils étaient venus renforcer l'Entente cordiale entre alliés, à la veille de

Munich. Colette n'avait pu assister à ces cérémonies parce qu'elle était depuis le 10 juillet à la Treille muscate pour un dernier séjour.

15) Il semble que Colette ait pu être aussi instruite dans cette connaissance positive des Anglais par un livre de Robert d'Humières : *L'Île et l'Empire de Grande-Bretagne*, paru en 1904, qu'elle avait lu avec enthousiasme (*Cahiers Colette*, n° 16, p. 51).

### [Yvonne de Bray]

"Hier soir, dans la nouvelle pièce de Jean Cocteau : *Les Monstres sacrés*, j'ai vu Yvonne de Bray ressuscitée", *Paris-Soir*, 21 février 1940.

1) Yvonne de Bray (1889-1954) triompha au théâtre du Vaudeville dans les pièces de Henry Bataille. C'est l'une des reines du Boulevard jusqu'en 1921. En 1922, elle quitte la scène pour une retraite mystérieuse (en 1926, Colette à Saint-Tropez annonce que l'actrice a loué pour six ans "une petite maison sur la mer et dans la forêt", *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 173), dont elle sort en 1934 pour aborder la tragédie. Sa seconde carrière l'amène à interpréter les héroïnes de Cocteau dans *La Machine infernale* (1934), *Les Monstres sacrés* (1940) et surtout *Les Parents terribles* (1938). Au cinéma, elle joue dans *Gigi* (1949) et *Chéri* (1950). Dans *Le Fanal bleu*, est évoquée une séance de répétition avec Jean Marais et Yvonne de Bray (OCC XI, p. 128-131).

2) *Les Monstres sacrés* : cette pièce en trois actes de Jean Cocteau (1889-1963) a été représentée pour la première fois le 17 février 1940 au théâtre Michel. Elle est dédiée aux acteurs et actrices vieillissants et Yvonne de Bray paraît y jouer son propre personnage. Liane, jeune comédienne fait croire à Esther, actrice célèbre, qu'elle est la maîtresse de Florent, autre "monstre sacré". Sur les rapports avec Cocteau, voir *Lettres à ses pairs* (OCC XVI p. 467-470) et *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 894-898 et 423-426).

3) L'actrice ne semblait pas avoir alors renoncé à l'alcool : "Yvonne de B. joue tous les soirs raide saoule. Murmures dans la salle. C'est une honte." (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 73)

4) Cette comparaison de l'actrice avec l'éclosion de "la libellule des étangs qui crève son dernier fourreau [...] et mesure, en reflétant l'univers, le mal et le bien qu'elle y pourra répandre" est attribuée à une autre actrice, Polaire, "agitée d'un frémissement de libellule" (*Trait pour trait*, OCC XI, p. 311).

5) Le succès de *Maman Colibri* en 1904 avait fait d'Yvonne de Bray l'interprète attitrée de Bataille. Par son goût de la sentimentalité, cet auteur savait tirer les larmes du public. Ce sont ces facilités que Colette lui reprochait, alliées à un style volontiers précieux et déclamatoire.

6) Dans *La Tendresse* (1921), le jeu d'Yvonne de Bray frappa Colette puisqu'elle s'en souvient encore seize ans plus tard : "je me rappelle comment Yvonne de Bray savait dire, dans *La Tendresse* de Bataille : "Je suis ce monstre, une femme qui a des sens !" " (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 432).

7) *Le Phalène* : cette pièce en quatre actes de Henry Bataille fut créée le 22 octobre 1913 au Théâtre du Vaudeville. Voir *Le Fanal bleu* (OCC XI, n. 4, p. 176).

8) "la présience de Maurice Rostand" : Colette a jugé parfois sévèrement le théâtre de Maurice Rostand (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 298). Elle fait référence ici à *Catherine Empereur* joué au théâtre de l'Odéon (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 430). Cette pièce consacra la rentrée théâtrale d'Yvonne de Bray que le public attendait avec inquiétude. Mais Colette montre que l'actrice remporta ce soir-là un double succès, personnel et professionnel.

9) "ses yeux célèbres" : Colette est toujours sensible aux yeux très bleus (cf. ceux de Suzanne Derval – *supra*, "Le Sémiramis-Bar" – ou de Jean Lorrain, *Mes apprentissages*, t. III, p. 1060). La comparaison entre les yeux d'Aristide Briand et d'Yvonne de Bray reparaît dans *Mes cahiers* (OCC XIV, p. 136). Avocat de formation, Aristide Briand (1862-1932) fut élu député en 1902, puis nommé onze fois Président du Conseil et vingt-cinq fois ministre. Il œuvra pour le désarmement général. Colette rend hommage à ses talents d'orateur dans "A la Chambre des députés" (*Dans la foule*, t. II, p. 594-595).

10) En 1934, Cocteau présenta Christian Bérard (1902-1949) à Louis Jouvet et lui confia le manuscrit de *La Machine infernale*. Bérard conçut les décors de cette pièce qui lui valurent des éloges unanimes. Le décor de *L'Ecole des femmes* en 1936 et celui de *La Folle de Chaillot* de Giraudoux, en 1945, demeurent des réussites exemplaires. Colette rend hommage aux couleurs privilégiées par Bérard (*Journal intermittent*, OCC XI, p. 332), "Bérard et ses rouges, Bérard et ses bleus" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 127). Mais c'est dans *Trait pour trait* qu'elle dédie au décorateur, au moment de sa mort, l'hommage ultime : "Bérard gouvernait les modes" (OCC XI, p. 327-328). Colette le mentionne fréquemment dans *La Jumelle noire* (OCC XII p. 98, 270, 302, 365-366, 419 et 471-472), ainsi que dans sa correspondance (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIC, p. 426 / *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 468 / *Cahiers Colette*, n° 13, p. 146). Il était son voisin, comme Cocteau, au Palais-Royal (cf. *De ma fenêtre*, OCC X, p. 71 et *Mélanges*, OCC XIV, p. 25).

11) Le rapprochement de ces deux musiciens est peu courant : François Couperin (1668-1733) fut maître de clavecin et ses concerts, joués le dimanche à Versailles, égayèrent la vieillesse de Louis XIV ; à priori donc, rien de commun avec Igor Stravinsky (1882-1971), spécialiste en musique de ballet et musique orchestrale. En fait Couperin, longtemps oublié, a été redécouvert par Brahms et Debussy, et Stravinsky a contribué à cette reconnaissance. Mais ce retour appartient plutôt à la période néo-classique de Stravinsky, après 1920. En effet les débuts du compositeur furent plus agités et scandaleux : Colette signale en mai 1914 le *Feu d'artifice* qu'elle dit ouvrir "le véritable ballet de l'avenir" (*Contes des mille et un matins*, OCC XIV, p. 513).

12) Henri Bernstein (1879-1953) est, avec Bataille, l'un des auteurs dramatiques à succès du début de siècle. Il était connu pour être très susceptible et supporter mal les critiques, ce qui peut expliquer les précautions oratoires de Colette dans ce texte. Cela n'empêche pas Fanny de le trouver "gentil" (*La Seconde*, t. III, p. 424). Voir aussi *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 38, 110,

159, 354).

13) *Le Venin* : pièce en trois actes de Henri Bernstein, créée au théâtre du Gymnase le 17 mars 1927. Charles Boyer y triompha dans le rôle de Gabriel ("M. Charles Boyer, d'Hollywood...", *Cahiers Colette*, n° 2, p. 53). Colette déclare en outre que dans *Le Venin*, l'acteur ressemblait "par la manière de dire, de gronder sourdement entre les phrases, à Henri Bernstein" (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 39). Mais pour Colette, cette pièce représente surtout une étape dans la carrière d'Yvonne de Bray (*ibid*, p. 431).

14) André Brulé (1879-1953) avait déjà été le partenaire d'Yvonne de Bray dans *Maman Colibri* de Bataille, en 1904. Il assura la direction du théâtre de la Madeleine où furent joués *Chéri* en 1949 et *La Seconde* en 1951 (cf. *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 502 et *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 468-469). Voir aussi *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 108 et p. 125, 195 et 240).

15) Le ton enjoué de cet article ne laisse rien présager des conditions difficiles dans lesquelles il fut écrit. Le 20 février 1940, Colette, alors à Nice, confie : "ma propre faiblesse m'effraie. Les derniers jours de Paris m'ont été affreux, et j'ai dû faire, dimanche, le papier sur Cocteau et Y. de Bray" (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 167).

## DANSEUSES

<b>[Isadora Duncan]</b>
-------------------------

"Une danseuse", *La Vie parisienne*, 20 février 1909.

1) Beardsley : ce jeune illustrateur anglais (1872-1898), atteint très tôt de tuberculose, acquit vite une grande réputation dans les milieux décadents. Il illustra *La Mort d'Arthur* de Malory (1892) et le célèbre livre d'Oscar Wilde, *Salomé* (1894). Il devint le directeur artistique du *Yellow Book*, magazine symboliste voué à l'Art Nouveau. Inspiré par les estampes japonaises, il faisait souvent dominer les masses noires au service d'une imagination parfois morbide. Beardsley est mentionné dans *La Retraite sentimentale*, (t. I, p. 869) et *La Jumelle noire*, (OCC XII, p. 187) ; Colette était très attirée par ses dessins, comme en témoigne, vers 1908, une lettre à Robert de Montesquiou, reproduite dans le *Catalogue* de l'exposition de 1973 (n° 210, p. 61) : "Au moins trois fois j'ai lu votre étude sur Beardsley, pour qui j'ai une passion presque coupable, tant les dessins de ce très jeune homme répondent à ce qu'il y a de caché en moi".

2) "que l'on dirait gravé sur un miroir laiteux, avec la pointe d'un diamant noir" : cette citation est empruntée à un article écrit par Robert de Montesquiou dans *Le Figaro* : "Beardsley en raccourci", et publié dans le recueil *Assemblée de notables* : l'auteur évoque "l'âme troublée" de Beardsley, "s'exprimant par des traits semblables à ceux que tracerait un noir diamant sur un miroir assez diabolique" (éd. F. Juven, 1909, p. 21).

3) "Un obsédant dessin [...] d'une toute petite figure endormie" : cette gravure, intitulée "Autoportrait", a été publiée dans *The Yellow Book*, vol. 3, en octobre 1894. Un commentaire de Jacques-Émile Blanche semble aussi s'appliquer particulièrement à ce dessin : Beardsley "était personnel, et cela, d'une façon presque touchante tant il y avait de l'enfant malade chez lui" (Préface à *Sous la colline* d'A. Beardsley, Floury, 1907, p. 28).

4) "Mme de Pougy" : cette demi-mondaine (1870-1960), mariée à seize ans, fut étoile des Folies-Bergères et défraya la chronique par ses amours tumultueuses. Elle finit par épouser le prince Ghika et écrivit ses *Cahiers bleus*. Elle est suggérée dans *Les Vrilles de la vigne* (t. I p. 1060), *Mes apprentissages* (t. III, n. 1, p. 989) et mentionnée dans *A portée de la main* (OCC XI, p. 447) et les *Lettres au petit corsaire* (OCC XVI, p. 56). Elle passe pour avoir inspiré le personnage de Tante Alicia dans *Gigi*.

5) Isadora Duncan (1878-1927) proposa quatre matinées au théâtre de la Gaîté sous la direction artistique de Lugné-Poe : les 23, 27, 31 janvier et le 4 février 1909. Elle fut la première à s'insurger contre le ballet classique, pour danser en simple tunique grecque, sans pointes qu'elle trouvait contre nature, et les cheveux dénoués sur les épaules. Dans *L'Ingénue libertine*, Colette la mentionne (t. I, p. 744) et dans *La Vagabonde*, Renée peu vêtue et pieds nus sur scène, lui ressemble beaucoup (t. I, p. 1098-1099). Colette comme Isadora Duncan refusait la contrainte des chaussures : "ça fait 18 ans que je vais comme un moine déchaux" (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 414). A Saint-Tropez, le fabricant de ses "spartiates" était également le fournisseur d'Isadora (cf. *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, n. 1 p. 211).

6) Inspirée de Nietzsche, de Rousseau et de Walt Whitman qu'elle considérait comme ses maîtres de danse, Isadora Duncan apportait toute une révolution dans l'art de la danse. L'École du Ballet enseignait aux élèves que ce ressort se trouvait au centre du dos, à la base de la colonne vertébrale [...]. Cette méthode produit un mouvement mécanique, artificiel, indigne de l'âme." (Isadora Duncan, *Ma vie*, Gallimard, 1969, p. 76). Pour l'Américaine, le centre d'irradiation se trouve aux alentours du plexus solaire. Ce principe d'expressivité permettait un mouvement plus émotionnel, guidé par le seul rythme, qui enthousiasma le public parisien de 1909.

7) *Femina* du 1er février 1909 ne tarissait pas d'éloges sur la danseuse : "Miss Duncan n'est pas seulement une artiste de race, presque de génie, c'est aussi une prêtresse convaincue de son art" et *L'Illustration* du 22 mai 1909 rappelait son triomphe : "Des salles débordantes, enthousiastes, ont prodigué des ovations sans fin à la danseuse" (p. 355).

8) Dans ses mémoires, Isadora Duncan ne cesse d'insister sur son vœu déraisonnable et coûteux de fonder une école (*Ma vie*, p. 215). En 1909, elle présente pour la première fois ses dix élèves. Dans *Le Matin* du 2 juillet 1914, Colette évoque "Les Elèves d'Isadora" : "Légères ?... Ce n'est pas assez dire. Ailées, flottantes..."

9) Lorenz Frølich (1820-1908) était peintre et graveur. Après 1877, il remplit les fonctions de professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague. Aux éditions Hetzel, Frølich illustra de nombreux contes. Ses héros sont effectivement de très jeunes enfants, angéliques et

dodus, au visage joufflu et aux boucles blondes. On les trouve en particulier dans *La Journée de Mademoiselle Lili* en 1862, *Le Royaume des gourmands* en 1866, mais surtout dans la série du *Magasin d'éducation et de récréation : Petites sœurs et petites mamans* (1864-1867). Parmi les albums en couleurs, c'est dans *Le Cirque à la maison* en 1878 que ces poupons rieurs pouvaient le plus marquer la mémoire d'un lectorat jeune.

10) Pierre-Jules Hetzel (1814-1886) domina tout le XIX<sup>e</sup> siècle littéraire : il édita les plus grands auteurs. En 1841, il signa avec Balzac un contrat pour l'édition de *La Comédie humaine* et en 1846, il publia Stendhal. Son exil, au début du second Empire, n'interrompt point sa carrière : en 1852, il publia clandestinement à Bruxelles *Napoléon le petit* de Victor Hugo, puis en 1853 *Les Châtiments*. En 1860, à son retour d'exil, il donna un nouvel essor à ses collections en se tournant vers la jeunesse : en 1861, avec *Les Contes* de Perrault illustrés par Gustave Doré et en 1862, le premier roman de Jules Verne : *Cinq semaines en ballon*. En 1864, il créa avec Jean Macé le premier grand périodique illustré, le *Magasin d'éducation et de récréation* qui fut, trois ans après sa création, couronné par l'Académie française. La Revue *Europe* a consacré un numéro spécial à Hetzel en 1980 (n<sup>os</sup> 619-620).

11) "ses yeux couleur de fleur de chicorée" : dans *Claudine s'en va*, cette image est fréquemment attribuée aux yeux d'Annie (t. I, p. 616 et 633).

12) Colette remarque dans la troupe une jeune étoile d'11 à 12 ans, qui "découv[r]e un cou de jeune colombe, avec un abandon, une molle ardeur de femme amoureuse" : cette fillette n'est pas sans rappeler la petite Italienne qui, au cours d'un autre spectacle, s'annonce également avancée pour son âge (cf. *supra*, "L'Hiver à Rome").

13) "Ô les folles !" : même raillerie dans "La Folie des Minceurs" du 31 janvier 1910 : "vous êtes toutes folles ! Et laides !" (*Cahiers Colette* n<sup>o</sup> 14, p. 105)

14) "qui leur donne un air convalescent et pas lavé" : la même formule décrit le public de Renée lors de son cachet en ville ; ses spectatrices "portent l'obligatoire bonnet de cheveux, couvrant les oreilles, noué d'un large bandeau de ruban ou de métal, qui leur donne un air convalescent et pas lavé..." (*La Vagabonde* t. I, p. 1099). En fait la séquence du roman suit exactement la thématique de l'article : danse très suggestive d'Isadora "presque nue" et de Renée "demi-nue", gros plan sur leurs spectatrices asservies par la mode, réflexion sur le corset et sur l'émancipation impossible de leurs contemporaines.

15) Ces robes Tanagra, que Colette dénonce aussi dans *Le Voyage égoïste* ("la robe tube", t. II, p. 1159), correspondent plus à un idéal de minceur qu'à une marque déposée. En fait de corset, Colette dénonce la marque "Sinceritas" qui supprime "totalement" toutes les rondeurs féminines : "Pauvre désir, qui n'a plus qu'à se balader, les mains vides, sur une route plate !..." (*ibid.*, p. 106). L'effet paralysant des corsets est dénoncé dans un dialogue fictif entre un "Moi, personnage quasi muet et révolté" et sa corsetière (*Contes des mille et un matins*, OCC XIV, p. 580 à 583) et dans un article ironique du *Voyage égoïste* : "Saucisson vous devez être" (t. II, p. 1154). Colette cite des exemples accablants de femme terrorisée "de sortir seule, à pied dans Paris : 'je tremble tout le temps qu'un ruban de mes souliers ne se dénoue : je ne pourrais jamais, avec *mon corset*, me pencher pour le rattacher !'" ("La Folie des minceurs", p. 106).

Dans *Mes apprentissages*, Colette cite surtout Germaine Gallois, "inflexible beauté bastionnée", qui refusait tous les rôles "assis" (t. III, p. 989) ; cette actrice est également mentionnée dans *Pour un herbier* pour le même refus, "tant elle tenait à sa cuirasse superflue" (OCC XI, p. 63).

16) Dans "Le Vent" du 26 mars 1914, Colette dénombre tous les accessoires instables des femmes : chapeaux, boas, capes et manchons, qu'emporte aisément le vent (*Contes des mille et un matins*, OCC XIV, p. 546). Mais c'est surtout dans *Le Voyage égoïste* qu'elle dénonce inlassablement l'absurdité d'une mode inadaptée aux saisons : elle raille les "va-nu-pattes" qui, tout l'hiver, "dansaient de froid d'un pied sur l'autre" (t. II, p. 1120 et 1181).

17) Les chapeaux extravagants de Valentine ont déjà été évoqués *supra*, "Le Sémiramis-Bar". Dans *Mes apprentissages*, Colette observe que la hauteur des automobiles dépendait, à la Belle Epoque, de la taille du chapeau féminin (t. III, p. 989), qu'elle juge "incorrigible" : "son ridicule résiste à tout" (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 48).

## Sur Madame Ida Rubinstein

*Candide*, 13 décembre 1928.

1) Ida Rubinstein posséda effectivement une petite panthère qui effraya un jour Diaghilev : il "bondit sur une table avec un cri horrible" pendant que le fauve, terrorisé, se réfugiait dans un coin en miaulant. "Mme Rubinstein croyait périr à force de rire" ; puis elle attrapa la panthère par le cou "et la lanç[a] hors de la pièce" (*La Revue critique*, 25 février 1924, n° 221, tome XXXVI, p. 102-103).

2) Michel Fokine (1880-1942) avait débuté très jeune à l'École impériale de Saint-Petersbourg où il avait étonné ses maîtres. Professeur à l'École impériale dès 1902, il amorce les premières réformes en approfondissant le travail des bras, jusqu'alors négligé au profit des jambes. Sa rencontre avec Isadora Duncan en 1905 lui dévoile le goût de l'improvisation, de la liberté d'expression. C'est à cette époque qu'Ida Rubinstein devient son élève. Elle le suit à Paris et participe, dans son sillage, au triomphe des Ballets Russes, pour lesquels il assure la chorégraphie du *Pavillon d'Armide*, des *Sylphides*, de *Cléopâtre* où il danse lui-même dans le rôle d'Amoun. En 1910, il est le chorégraphe de *Shéhérazade*, *Giselle*, *L'Oiseau de feu*. Cet étonnant rythme de production se poursuit en 1911. En 1917, Léonide Massine est désormais le chorégraphe et l'étoile des Ballets Russes. Le public, un peu déçu, ne retrouve pas son éblouissement d'avant-guerre. Pendant ce temps, Fokine travaille en Europe avant de se fixer aux Etats-Unis. Il ne semble retrouver que dans les cinq dernières années de sa vie son inspiration d'antan.

3) Ida Rubinstein (1885-1960) triomphait depuis le 2 juin dans le rôle de Cléopâtre aux cheveux bleus. Les somptueux décors bleus de Bakst avaient également séduit le public. Du 4 juin au 4 juillet 1910, elle créa le rôle de Zobeida dans *Shéhérazade* (*cf. supra*, "Au goût du jour"), extraordinaire tableau de volupté, d'effroi et de mort. Ces deux grands succès ne suffisaient pas à Ida Rubinstein. En outre, elle voulait exploiter ses talents de tragédienne,

introduisant volontiers la déclamation dans ses rôles. Dès 1911 elle monte, au théâtre du Châtelet, le *Martyre de Saint-Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio. Elle crée sa propre troupe de danseurs et s'entoure de peintres, de compositeurs, de librettistes et de chorégraphes, certains venus directement des ballets de Diaghilev. En 1928, elle triomphe à l'Opéra de Paris et organise des tournées dans toute l'Europe.

4) En quatre soirées, les 22, 27, 29 novembre et le 4 décembre 1928, Ida Rubinstein présenta à l'Opéra dix ballets : elle triompha avec le *Boléro* qu'elle avait commandé à Maurice Ravel et dont Nijinska avait assuré la chorégraphie ; mais tous ses ballets – assez courts, ce qui permettait d'en présenter au moins trois par soirée – remportèrent un vif succès : *Les Noces de Psyché et de l'Amour* (musique de Bach orchestrée par Honegger), *La Bien-Aimée* (musique de Schubert et de Liszt), *Le Baiser de la fée* (d'Igor Stravinsky), *David* (de Henri Sauguet), *La Princesse Cygne* et *Le Tsar Saltan* (de Rimsky-Korsakov), *La Valse* (de Ravel), *Les Enchantements de la Fée Alcine* (de Georges Auric) et *Nocturne* (de Borodine).

5) En mai 1911 au théâtre du Châtelet, *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Gabriele d'Annunzio avait constitué la première création du répertoire indépendant d'Ida Rubinstein, transfuge des Ballets Russes. Le résultat était surprenant : le spectacle durait cinq heures et la diction d'Ida Rubinstein (qui jouait le rôle du saint) était dénaturée par l'accent russe, mais certains critiques, comme Vuillermoz, furent enthousiasmés par cette œuvre étrange et fascinante.

6) Il s'agissait de la pièce de *Salomé* telle que l'écrivit en français Oscar Wilde en 1893 (musique de Florent Schmitt).

7) La musique de *David* était due à Henry Sauguet et la chorégraphie à Léonide Massine. Le décor représentait le palais de Saül. Mais Colette en juge un peu plus loin l'architecture "encombrante". Le retour du jeune berger, porté en triomphe après sa victoire sur Goliath et brandissant sa fronde, constituait le temps fort de ce ballet somptueux.

8) "Cléopâtre glacée sous l'aspic" : cette version était ici adaptée du drame de Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, dans la traduction d'André Gide. Le premier spectacle de *Cléopâtre* par les Ballets Russes en 1909, qui avait révélé Ida Rubinstein, était tiré d'un conte de Pouchkine.

9) *La Princesse Cygne* : ce ballet fut présenté à l'Opéra le 29 novembre 1928. Le conte est de Pouchkine et rappelle les aventures du prince Guidon, fils du Tsar, jeté sur une île déserte où il aperçoit un vautour qui enlève un cygne. D'une flèche, il tue le rapace, délivrant ainsi l'innocent oiseau, qui s'avère être une belle princesse qu'il épousera.

10) *Le Matin* du 28 mai 1914 avait célébré cet opéra, *Le Rossignol*, tiré d'un des contes d'Andersen sur une musique de Stravinsky, où – grâce au divin pouvoir de son ramage – le rossignol parvenait à fléchir la mort et sauver l'Empereur de Chine. Les décors étaient d'Alexandre Benois. Le temps fort en était une splendide procession dont Stravinsky avait accentué le côté chinois : pour correspondre à la musique, Benois avait placé l'Empereur sous une gigantesque ombrelle noire et mauve, entouré de mandarins drapés qui s'asseyaient sur le sol en formant un parterre vivant de fleurs multicolores.

A partir de 1924, Ida Rubinstein commanda à Benois les décors et les costumes de ses

propres spectacles. Si les décors étaient appréciés, la musique ou la chorégraphie étaient critiquées. "Les uns s'abandonnent à des transports d'admiration et n'admettent aucune réserve ; les autres sentent gronder en eux une étrange fureur" (Nosière, *Ida Rubinstein*, Sansot, 1926, p. 5). Colette, apparemment était une des rares critiques à garder la tête froide et à émettre quelques réserves ciblées.

11) "Une mime, qui nous enchantait, habite votre corps" : à l'inverse, Colette juge en 1909 qu'Isadora Duncan "danse et ne mime point" (*supra*, [Isadora Duncan]).

### [Matisse et ses danseuses]

Il n'est pas certain que cet article, dont on ne possède pas de préoriginale, ait été publié. Le manuscrit ne comporte pas de titre.

a) Entretien d'initiés auxquels je [n'avais pas droit, d'ailleurs je n'ai *corrigé en* ne me mêlais pas,] n'ayant jamais su parler de ce que je ne connais pas, et beaucoup d'arts me sont restés fermés. [Je ne me rappelle pas avoir écouté [la conversation que tinrent *corrigé en* ce que dirent] Matisse et Carco. Sans doute ils tinrent une conversation d'initiés à laquelle je n'avais pas droit. *biffé*] C'était en ce temps-là *ms*.

b) illustre. Ici et là – je ne m'exclus pas du trio, – habitude, immobilité et douleur apportèrent en propre leurs privilèges et, j'ose le dire, leur endurance. / Les "danseuses" de Matisse *ms*.

1) Sur les "scrupules" de Colette à franchir le seuil des ateliers de peintres, voir *Trait pour trait* (OCC XV, p. 321).

2) Francis Carco (1886-1958), (voir *supra* "La Poésie que j'aime", et *Le Fanal bleu*, p. 199), admirateur d'Utrillo et de Vlaminck, avait participé à plusieurs ouvrages sur la peinture : en 1919, Colette le félicite pour un article sur Modigliani (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 289) ; en 1921, le poète lui présente le peintre Chas Laborde qui illustrera *L'Ingénue libertine* en 1922 et les *Claudine* en 1924-25. En 1944, Carco publie *L'Ami des peintres* (Genève, Éd. du Milieu du Monde) qui inclut une "Conversation avec Matisse" (chap. X) et que Colette relit en 1953 avec enthousiasme (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 324).

3) La correspondance confirme un séjour de Colette à Nice du 11 au 15 mars 1921 avec Francis Carco et sa femme Germaine (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 223 / *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 119 / *Lettres à Hélène Picard*, OCC XV p. 278). Elle était descendue à l'Hôtel de la Méditerranée, Promenade des Anglais, l'hôtel même où Matisse séjournait encore au début de 1921. Nulle part dans sa correspondance elle ne mentionne sa rencontre avec le peintre.

4) "C'était en ce temps-là, affaire, chez moi, de timidité" : lorsqu'elle suggère sa timidité d'antan, Colette désigne en général une période antérieure de sa vie, avec Willy : "je souffrais, dans le secret de moi-même, de n'être que moi" (*Mes apprentissages*, t. III, p. 1059). Elle

éprouvait une certaine réserve avec les écrivains célèbres, Courteline, Mendès : "j'étais si maladroite à me faire valoir..." (*Trait pour trait*, OCC XI, p. 297). Sur d'autres formes, dans l'œuvre, de timidité, voir "Une nouvelle "collection" littéraire", *Le Matin*, 13 octobre 1923 / *La Naissance du jour*, t. III, p. 325 / "Confidences de Colette sur le cinéma" (*Cahiers Colette*, n° 12, p. 127) et *Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 128, 137 et 156.

5) Il est compréhensible que Jean-Louis Forain (1852-1931) ait paru intimidant à la jeune Colette en 1897. Ce dessinateur était en effet célèbre par ses bons mots, souvent féroces. Sa collaboration au *Rire* et au *Courrier français* lui permit de donner libre cours à sa causticité. Son style est à rapprocher de celui de Daumier et de Toulouse-Lautrec pour le raccourci synthétique du trait. Colette évoque, dans *De ma fenêtre*, les séances de pose chez Forain (OCC X, p. 119) et sa lithographie dans *Trois..., Six..., Neuf...* (OCC X, p. 150). Forain est en outre cité dans *La Vagabonde* (t. I p. 1081), "Faits divers" (*Cahiers Colette*, n° 2, p. 30), *Mitsou* (t. II, p. 676), *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 385) et les *Lettres à Moune et au Toutounet*, (p. 373).

6) Dans *De ma fenêtre*, Colette reconnaît avoir porté "des bandeaux à la vierge" et confirme le surnom que lui avait donné Forain (OCC X, p. 69). Dans *Mes apprentissages*, elle évoque cette coiffure en bandeaux "à la Cléo de Mérode" (t. III, p. 1015), qui séparait les cheveux par une raie médiane et les plaquait de chaque côté du visage, recouvrant les oreilles.

7) "Je n'ai, pour déchiffrer Matisse, que l'aide d'une très bonne photographie en couleurs" : cette photographie de Matisse est prise dans son appartement niçois, où il était confiné les dernières années de sa vie. En 1938 il avait élu l'Hôtel Régina, dans le quartier de Cimiez sur les hauteurs de Nice. Après quelques années à Vence, il revient en 1949 dans l'appartement de l'Hôtel Régina officiellement acquis et y fête ses 80 ans. Il y restera jusqu'à sa mort. Une similitude ultime et imprévue rapproche les deux destins puisque c'est exactement trois mois après Colette, le 3 novembre 1954, que meurt le peintre dont l'écrivain avait pourtant envié quelques années plus tôt la vigueur.

8) "elle m'est un pays connu" : cette formule, titre d'un recueil de Colette, a perdu au fil des années son pouvoir exclusif ; à l'origine dans l'œuvre, le "pays connu" désigne l'espace de la naissance (cf. *supra*, "Une lettre" et notre article : "Espace et création", *Cahiers Colette*, n° 15, p. 96 à 100). Vers 1951, le pays connu ne désigne plus qu'une sphère de prédilection.

9) En 1941, Matisse avait été atteint d'une grave maladie qui l'avait obligé à garder longtemps le lit. En 1951, à l'époque de la photographie qu'observe Colette, Matisse a 82 ans était définitivement immobilisé. Une petite table de métal lui permettait d'écrire et de dessiner au lit. Quant à la table de travail donnée à Colette par la princesse Edmond de Polignac et qui enjambait son lit-divan, elle est évoquée dans *Le Fanal bleu* (OCC XI, p. 99).

10) "le grand peintre d'une époque édifie une chapelle et fleurit, d'un chemin de croix dispersé sur son mur, sa catholique sérénité" : cette image rappelle que Matisse avait décoré la chapelle du Rosaire à Vence ; il y avait travaillé sans relâche de 1946 à 1950, à partir de matériaux très divers (le verre, le marbre, la céramique, la chaux) selon un équilibre subtil entre un panneau lumineux et un mur blanc aux dessins noirs. Pour le peintre, c'était l'équivalent visuel d'un grand livre ouvert expliquant la partie musicale constituée par les

vitraux.

11) "le store baissé" : Anna de Noailles (cf. "La Poésie que j'aime") peu avant sa mort "construisit et contempla tous les paysages de la terre sur le store baissé d'une unique fenêtre" (*Discours de réception*, t. III, p. 1088 ; voir aussi *Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 98 et 292). Colette se remémore le lit transformé en atelier dont les draps fins recevaient des "taches d'encre un jour, de pastel le lendemain" (*Discours de réception*, t. III, p. 1090). Dans *Mélanges*, elle évoque également "son lit de douleurs, éclaboussé de pastels écrasés" (OCC XIV, p. 18).

12) "le whatman du peintre" : c'est sur ce papier grené et solide, utilisé pour le dessin et le lavis, que le peintre décidé à mourir représente, dans *La Femme cachée*, son paysage intérieur (t. III, p. 52). Luc-Albert Moreau peignait également "sur toile ou *whatman*" (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 384 ; *Trait pour trait*, OCC XI, p. 313).

13) Le thème de la danse traverse toute l'œuvre de Matisse, comme en témoignent la célèbre ronde de *La Joie de vivre* en 1906, *La Danse* en 1909 et 1910, les *Capucines* à "*La Danse*" en 1912, la *Danseuse au tambourin* en 1926 et le décor monumental de silhouettes dansantes, commandé en 1930 par la Fondation Barnes. C'est à cette époque, vers 1931-32, que Matisse réalise, en vue de cette large composition, de nombreuses études de danseuses, dont une série de douze lithographies, tirées à 25 exemplaires seulement, qu'il décide en 1948 de publier accompagnées d'un texte de Colette. "L'intention de Matisse était de composer un album où lithographies et textes imprimés en couleur alterneraient, mais pour des raisons inconnues, le projet n'aboutit pas" (*Henri Matisse, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, Éd. Claude Duthuit, 1983, t. II, p. 118) Pourtant ce projet était original : d'ordinaire le peintre illustre les œuvres littéraires : celles de Ronsard, Baudelaire ou Mallarmé ; ici, c'est le dessin qui devait susciter le texte littéraire. Notons que les dix dessins que Colette analyse correspondent aux dix premiers de la série qui, dans le *Catalogue raisonné*, en inclut deux de plus.

[La publication de ces dessins en parallèle du texte de Colette se trouve désormais dans *Passion Colette*, Textuel, 2004, p. 182-187.]

14) "Quelqu'un a dit : "On doit pouvoir, pendant qu'elle danse, couper la tête d'une danseuse sans que personne s'en aperçoive." " : Colette utilise la même référence anonyme dans "Chaque année, à l'époque des livres d'étrennes..." (*Cahiers Colette*, n° 17, p.51) et *infra*, [Noël de guerre]. Impossible d'identifier ici ce "quelqu'un".

En revanche, le désintérêt pour la tête se retrouve dans une version moins... tranchée : en 1909, Colette estimait déjà qu'Isadora Duncan "pourrait danser masquée, car son corps parle plus que son visage" (*supra*, [Isadora Duncan]). L'image de la décapitation est reprise dans une lettre de 1924 où Colette se moque de Maurey : "Il ressemble à certaines femmes : coupez-leur la tête, elles sont parfaites" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 155).

15) Cette série se répartit en trois volets : "Madame Un" est unique en son genre ; la danseuse est au repos, assise, une jambe repliée sur l'autre, dans la posture de la danseuse rajustant son chausson. C'est le seul dessin où le visage apparaisse, avec une expression vaguement inquisitrice et rébarbative, à laquelle Colette a été sensible. Tous les autres dessins

ne représentent qu'un corps sans visage ; en II et III, la danseuse a la même position debout : en une arabesque difficile, elle creuse ses reins et atteint sa jambe gauche relevée derrière elle, réalisant un grand écart vertical. De IV à X, la danseuse est renversée en arrière, mimant une arche ou un pont. Ces contorsions expliquent le titre de la série : "Danseuses acrobates". Matisse poussait ces figures dansantes jusqu'à leur point ultime de distorsion, de désarticulation. Matisse lui-même comparait la peinture à un exercice de musculature et d'adresse : "je suis le danseur ou l'équilibriste qui commence sa journée par plusieurs heures de nombreux exercices d'assouplissement, de façon à ce que toutes les parties de son corps lui obéissent lorsque, devant son public, il veut traduire ses émotions par une succession de mouvements de danse, lents ou vifs ou par une pirouette élégante" (*Le Point*, Souillac, juillet 1939, n° 21 consacré à Matisse, p. 13).

16) Si II et III présentent la même posture, le dessin de Matisse est très différent : encore vaguement figuratif sur II, il est très stylisé sur III et se résume à quelques courbes qui justifient toutes les interprétations et expliquent, sous la plume de Colette, le jaillissement soudain d'images variées. C'était tout l'art de Matisse de parvenir, en quelques lignes tracées d'une main infaillible, à la pureté et la simplicité dans le dessin.

17) Même passage de IV à V-VI-VII que de II à III : du dessin figuratif aux lignes plus abstraites qui motivent les conjectures de Colette. La "crête dentée" qui l'intrigue en VI représente la tête et la chevelure de la danseuse. En VII, si la "crête" est plus clairement identifiable, l'arche accentuée du dos et la prolifération des membres suggèrent une frénésie qui n'a plus rien d'humain.

18) VIII marque un retour partiel au figuratif et le corps renversé redevient humain ; en fait la posture a évolué légèrement : si la danseuse est toujours renversée en position d'arche, la jambe droite fixée au sol, la gauche est lancée en l'air. La "joie" que Colette perçoit dans ce dessin est liée à toute la conception qu'avait Matisse de sa création. Il est clair que le peintre s'est investi lui-même dans cette figure dansante. Matisse disait de ses modèles : "Leurs formes ne sont pas toujours parfaites, mais elles sont toujours expressives. L'intérêt émotif qu'elles m'inspirent ne se voit pas spécialement sur la représentation de leur corps, mais souvent par des lignes ou des valeurs spéciales qui sont répandues sur toute la toile ou sur le papier et en forment son orchestration, son architecture. Mais tout le monde ne s'en aperçoit pas. C'est peut-être de la volupté sublimée, ce qui n'est peut-être pas encore perceptible pour tout le monde" (*Le Point, op. cit.*, p. 13). Colette, apparemment, l'avait perçu.

19) X reprend exactement la posture de VIII, en plus figuratif. IX n'est, entre ces deux dessins qu'un intermède stylisé et mystérieux : les membres ont disparu et le peintre s'est concentré sur la ligne circulaire du torse vers lequel se replie étonnamment la tête. Si l'interprétation qu'en donne Colette d'un "répit gymnique" est légitime, l'image de la musique, parfaitement inattendue, trahit la sensibilité propre de l'écrivaine. Dans X, version détaillée de VIII, est précisé l'écart aérien.

## L'Envers du cinéma

*Femina*, septembre 1917.

1) Colette avait passé l'hiver de 1917 à Rome où la conférence des délégués de l'Entente avait appelé Henry de Jouvenel (*cf. supra*, "L'Hiver à Rome"). Lorsqu'il revient à Paris le 1er mars (*Lettres à Annie de Pène*, n° 60, p. 88), Colette reste à Rome dans l'espoir de négocier un contrat cinématographique. Les besoins d'argent sont pressants à ce moment-là (de Rome Colette négocie, par l'entremise d'Annie de Pène, la vente du manuscrit de *L'Ingénue libertine* ; *ibid.*, n° 62, p. 91). La correspondance montre que, dès janvier, Colette est en quête d'une maison de production (*ibid.*, n° 52, p. 79). Le 31, elle s'inquiète : "Il faut absolument que je négocie un film, ou je ne suis qu'une oie" (*ibid.*, n° 55, p. 81). Dès janvier 1917, elle pense à Musidora comme vedette de *La Vagabonde* (*ibid.*, n° 49, p. 77). Le 21 février, Colette annonce l'arrivée de Musidora pour le 15 mars : "l'affaire est quasi faite" (*ibid.*, n° 59, p. 85). En réalité, le tournage sera retardé (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 111). Cette attente est ponctuée de visites aux somptueux jardins romains dont elle évoque fréquemment l'exubérance végétale : en mars, elle écrit à Léon Hamel qu'elle cueille des narcisses blancs, des anémones pourprées, du réséda sauvage et des "orchidées frelon" (*ibid.*). Voir également la féerie d'un jardin princier ("Flore et Pomone" OCC X, p. 302) et les "jardins enchantés" de l'ancien palais Sciarra (*Lettres à Annie de Pène*, n° 67, p. 97).

2) Colette confirme que "le plus souvent", le tournage a lieu sous un "hall vitré, où on dépérit de chaleur sèche" (*ibid.*).

3) Une "*trattoria*" : petit restaurant.

4) "La vedette" : Musidora (Jeanne Roques, 1889-1957) a été rendue célèbre à l'écran par les films de Louis Feuillade, *Les Vampires* (1915) et *Judex* (1916). A cette époque, l'actrice connaissait bien Colette : elles avaient ensemble joué à Ba-Ta-Clan en 1912, appris la mobilisation générale à Saint-Malo en août 1914 (*Les Heures longues*, t. II, p. 477-478), et traversé la période de la guerre à Paris (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 177). En 1917, le tournage de *La Vagabonde* réunit les deux amies à Rome. A ce propos, il est étonnant que nulle part dans son article, Colette ne nomme l'actrice. En fait, Colette avait imposé le choix de sa vedette : c'était probablement, à son grand regret, l'une des seules interventions qui lui furent permises dans la réalisation du film : "Musi tourne, et les directeurs, très méfiants et hostiles pour commencer, lui lèchent maintenant les pattes" (*Lettres à Annie de Pène*, n° 65, p. 94). Voir les *Cahiers Colette*, n° 14 (p. 30 à 51).

5) Une "*frittata*" : omelette.

6) Le film *La Vagabonde*, tourné au printemps de 1917, fut diffusé pour la première fois à Paris le 22 mars 1918 et à Rome en février 1919 (le visa de censure ayant été retardé). De nos jours, il n'existe plus de copie du film. C'est donc l'adaptation théâtrale du roman réalisée en 1922 qui renseigne sur certains épisodes apparemment communs. Le "pugilat entre deux

rivaux", situé dans les coulisses d'un music-hall à l'acte I de la pièce, correspond au combat silencieux de deux acrobates, dont l'un s'intéresse à Renée. Ils sont séparés par le régisseur indigné qui les taxe de 20 fr (*La Vagabonde*, OCC XIII, p. 154 à 155). La "scène des lettres surprises" (réminiscence de *Claudine s'en va*, t. I, p. 636 ?) semble un ajout par rapport au roman et à la pièce où c'est la rivale trahie, Marthe, qui fouille "en cachette, d'une main si conjugale," les poches de son amant (OCC XIII, p. 139). Colette se moque de la mise en scène italienne de ce passage (*Lettres à Annie de Pène*, n° 66, p. 95). Quant au "décor des adieux" qui ont lieu à Marseille entre Renée et Max à la fin de la pièce (III, 4), Colette précise le 22 septembre 1922 : "Du soleil ? un port ? Je veux bien. Un décor du midi riant. Et une scène très dure, entre les deux amants, dans cette gaieté" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 138). L'adaptation "italianisée" de *La Vagabonde* eut un accueil très réservé de la critique française (*La Chambre éclairée*, t. II, n° 1, p. 949).

7) Le partenaire de Musidora (Renata) était Enrico Roma (1888-1941) dans le rôle de Massimo. C'était un acteur très connu à l'époque ; il a été aussi metteur en scène et, dans les années 30, critique cinématographique. Sur la caricature du jeune premier au cinéma, voir le "Petit manuel de l'aspirant scénariste" (*La Chambre éclairée*, t. II, p. 943 à 946).

8) "le pli du pantalon gris-perle" : dans *Claudine à Paris*, Marcel est également vêtu de gris, "d'un gris à émouvoir les tourterelles" (t. I p. 334), dont le repassage suscite l'admiration de Maugis : "Et ses vêtements, voyez si ça fait un pli !" (t. I p. 340).

9) Charles-Louis Philippe (1874-1909) fut, pendant sa courte vie, romancier. *Bubu de Montparnasse* en 1901 retrace le milieu de la prostitution. En 1904, Philippe manque obtenir le Goncourt avec *Marie Donadieu* ; il y échoue encore en 1906 avec *Croquignole*. Colette avait des raisons d'entendre parler de lui car de 1908 à 1909, il avait publié chaque semaine un conte dans *Le Matin*. La phrase citée par Colette (" "Elle avait des yeux d'une grande étendue..." ") provient de l'un d'eux, "Une page d'amour" : Marie, la bonne, est seule dans la grande maison des Lhéritier quand passe le héros, Henri Delorme, qui la convoite aussitôt. Bien qu'il ne considère pas l'ampleur des yeux de la jeune fille comme un attrait, c'est ce motif que Colette choisit pour décrire Musidora : "Évidemment, Henri Delorme eût préféré qu'elle eût l'œil plus vif. Elle avait deux yeux bleus d'une grande étendue et dans l'immense espace desquels on se sentait un peu perdu. Mais elle possédait deux joues rouges et d'une si jolie couleur [...]" (*Les Contes du matin*, Gallimard, 1936, p. 90). L'intérêt de cette nouvelle, à laquelle la citation de Colette assure une postérité, se situe dans le surprenant appétit dévorateur que suscitent alors, chez le héros, les joues et le corps de Marie. Une arrivée inopportune compromet la séduction : le héros se cache dans un réduit ; il en sortira indemne, mais délesté de tout désir.

10) Dans *Nudité*, Colette explique que la beauté de Musidora était "à souhait blanche et noire pour le cinéma" (OCC XI, p. 87) et dans "Flore et Pomone" elle évoque "sa frappante beauté noire et blanche" (OCC X, p. 301).

11) La correspondance de Colette confirme les fatigues de la vie d'artiste : "Musi fait en conscience son dur métier, sans jamais se plaindre. Il lui arrive de tourner de 9h1/2 à 6h1/2 sans qu'elle ait le temps de déjeuner (*Lettres à Annie de Pène*, n° 67, p. 97). Dans *Le Fanal*

*bleu*, l'auteur évoque "la vie des studios qui est cruelle aux corps et aux cœurs sensibles" (OCC XI, p. 182).

12) En décembre 1916, l'actrice jouait dans une première adaptation d'un roman de Colette, *L'Ingénue libertine*, entreprise par Jacques de Baroncelli pour le compte des films Lumina. Musidora était à la fois réalisatrice et interprète. Le film n'a pas été diffusé.

13) Dans *Les Vampires*, série policière de Louis Feuillade, Musidora, moulée dans un collant noir suggestif, interprétait le rôle d'Irma Vep (anagramme de Vampire), égérie d'une bande de mauvais garçons. Dans la deuxième série, elle jouait Diana Monti, ennemie du justicier Judex.

"En décembre dernier, elle est entrée, par trois degrés en-dessous de zéro, dans la mer et y a nagé. Un film policier l'a jetée sous un train [...]" : Colette était très sensible aux risques pris au cours des tournages ; si, dans le "Petit manuel de l'aspirant scénariste", elle constate avec humour que le jeune premier doit pratiquer "l'étude approfondie de l'équitation, de la natation, du jiu-jitsu et de la savate, du tir à la carabine et de l'équilibre sur fil de fer" (t. II, p. 944), elle s'émeut, dans "Cinéma" paru le 20 octobre 1923, d'un autre épisode ferroviaire où de très jeunes acteurs sont filmés à demi-noyés après une chute de train dans un torrent : "C'est magnifique. Nous ne saurons jamais si le bébé rescapé n'est pas mort d'une bronchite et si la petite fille, les nuits suivantes, s'est réveillée en convulsions" (*Cahiers Colette* n° 16, p. 23).

14) "le chaud contact du public, le réconfort des regards et des convoitises" : Colette a évoqué en particulier le chaud public marseillais "irritable et bon enfant" (*La Vagabonde*, t. I, p. 1210 et *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 438), très actif pendant les représentations (*L'Envers du music-hall, Appendice*, t. II, p. 316-317).

15) "le vent du ponant" est la brise qui souffle en provenance de l'ouest. Dans "Impressions d'Italie", Colette évoquait en 1915 la même fournaise de midi : "Puis l'air bouge un peu, annonçant le frais *ponentino*, la brise de trois heures" (t. II, p. 527). Dans *Aventures quotidiennes*, elle se souvient du printemps romain de 1917, "si ardent que le *ponentino* ne le rafraîchissait pas" (t. II, p. 77). En revanche à Saint-Tropez, le "ponant", levé dès 8 heures du matin, était garant de fraîcheur pour toute la journée (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XI, p. 217).

16) C'est Ugo Falena qui a assuré la mise en scène de *La Vagabonda*, et seulement partagé avec Eugenio Perego le travail du scénario. Ugo Falena (1875-1931) était à la fois auteur dramatique, critique théâtral et scénariste. Le "Film d'Arte Italiana" a produit ses films, dont *La Vagabonda*, qui eut peu de retentissement. Sa période la plus productive de metteur en scène au théâtre est antérieure : *Otello*, 1909 ; *Lucrezia Borgia*, 1910 ; *Il Mercante di Venezia*, 1911.

17) La narratrice prie le jeune premier "d'animer un peu sa chanson mimée" : cette réserve du jeune premier devait être d'autant plus cruelle à Colette qu'elle reproche en général aux acteurs italiens leur excès d'expressivité (cf. la fillette d'Aracœli, *supra*, "L'Hiver à Rome" et *Lettres à Annie de Pène*, n° 49, p. 77). Colette très moderne pour son époque, s'intéresse au jeu des acteurs, au choix des décors, au montage d'un manuscrit "par images", à cette "étonnante gymnastique" qui "n'a absolument aucun point de rencontre avec la littérature" (*ibid.*, n° 67, p.

97). Dans *Le Fanal bleu*, elle se montrera encore innovatrice en imaginant le cinéma en couleur et en relief (OCC XI, p. 136).

18) " "Vous entrez ici, vous sortez là, après vous être arrêtée un moment avec inquiétude pour écouter si votre mari vous suit." " Cette scène ne peut être située avec exactitude dans la version théâtrale de *La Vagabonde*, mais il existe dans cette pièce tout un prologue (sept scènes) consacré aux relations de Renée et de son mari, à la fin duquel elle le quitte.

19) La scène était donc assez courte puisque l'ensemble de la pellicule mesurait 974 m.

20) " " Ici, écrivait Renan, le rythme de la vie est plus lent d'un degré... " "La formule exacte d'Ernest Renan (1823-1892) est la suivante : "Le battement de la vie est ici plus lent d'un degré." (*Patrice, Œuvres complètes*, Calmann-Levy, 1960, t. IX, p. 1525) Cette remarque a été écrite lors du voyage de Renan à Rome en 1849-50. Dans sa correspondance, Colette reprend l'idée et se demande comment les Romains d'autrefois ont pu être aussi actifs : "on se sent soi-même amolli, adouci, optimisé par ce climat néfaste et incomparable" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV p. 111).

21) Le film *Christus* (2279 m), réalisé par Giulio Antamoro en 1914, connut un immense succès pendant toute la guerre. Dans "Maciste alpin", Colette mentionne avec humour l'enthousiasme du public pour ce film (*Au cinéma*, p. 53-54). A. Cavallaro le jugea "un grande superbo, consolante ouvenimento d'arte" (*La Vita cinematografica*, Turin, 25 novembre 1916). Le film fut projeté à Paris pour la première fois le 21 décembre 1916. Le compte rendu de Constant Larchet dans *Le Film* du 1er janvier 1917 lui fut très favorable.

Alberto Pasquali (1882-1929) jouait le rôle du Christ, ce qui consacra ses débuts au cinéma. Il tourna quatre films dans la seule année de 1919, et quatre autres en 1920. Il fut par ailleurs le partenaire attitré de Diana Karenne, une diva de renom dans le cinéma muet italien. La présence de Pasquali sur le plateau lors du tournage de *La Vagabonda* reste énigmatique : ou il y assiste seulement, ou il interprète un rôle mineur, car il ne figure nulle part dans le générique du film.

22) En même temps que *La Vagabonda*, un autre film a été tourné par la même société sur le pontificat, intitulé *Le Conclave* : Hélène de San Secundo aime en secret le peintre Paolo Ardenti (Elio Gioppo), d'origine modeste. Mais le père d'Hélène l'oblige à épouser son riche cousin. Paolo, frappé dans son amour, entre au couvent. Vingt ans passent. L'humble moine, devenu cardinal, vit près de Rome avec sa nièce Maria (Stacia Napierkowska) dont le fils d'Hélène tombe malencontreusement amoureux. Le cardinal Ardenti, élu pape, bénira finalement cette union avec le fils de son ancienne amante ! Ce film extravagant (qui existe encore, à la cinémathèque de Bologne) a subi les insultes de la censure, ce qui ne l'empêcha pas d'être diffusé à Paris du 4 au 10 mai 1917. L'intérêt de ce film est d'associer les scènes de fiction à des images documentaires filmées à l'occasion du conclave où le cardinal Giacomo della Chiesa devint le pape Benoît XI en 1914, ce qui lui valut le sous-titre : "Reconstitution historique de l'élection d'un Pape". Ceci peut expliquer l'effet de réalisme spécial que suggère l'actrice blonde dans le texte de Colette.

23) La narratrice regrette le costume de l'héroïne : "le pyjama pour dame, fût-il

accompagné par un diadème hindou, sied mieux au vaudeville qu'au drame" ". Il paraît souvent à Colette "qu'une scène est manquée par la faute d'un détail malheureux, d'un acteur mal cadré, d'un chapeau ridicule" (*Au cinéma*, p. 26). De fait, elle s'insurge contre les costumes saugrenus des artistes : "croyez-vous que Musidora [...] aimera beaucoup, l'an prochain, certain tableau où la Vagabonde évolue en jupe-tonneau et en casaquin impératrice Eugénie ?" (*ibid.*, p. 57). Quant-au décor du film, Colette ne ménage pas son ironie à l'encontre des statuettes en plâtre, "commodes en zinc", "tableaux en pain mâché" et "palmiers en papier" (*Lettres à Annie de Pène*, n° 66, p. 95). De semblables critiques se retrouvent dans le "Petit manuel de l'aspirant scénariste (t. II, p. 950).

24) "- *Gira !* " : ce cri, pour être parfaitement italien et signifier "On tourne !", devrait être exactement : "*Si gira !*"

25) Par la via dei Laghi qui traverse des étendues plantées de genêts et de chênes (*cf. Les Heures longues, Appendice, t. II, p. 585*), on rejoint la route de 36 km au sud-est de Rome conduisant à Nemi, bourgade bâtie sur les pentes sauvages d'un lac situé au fond d'un cratère, dans un site très pittoresque. Ses eaux sont très sombres. Au centre se trouve le *palazzo* Ruspoli avec une tour médiévale.

26) Sur la troncation du mot cinéma par les acteurs, voir "Le "ciné" ", paru dans *Le Matin* du 19 mars 1914 (*Contes des mille et un matins, OCC XIII, p. 510*).

27) Francesca Bertini était la vedette de *La Piccola Fonte*, film de Roberto Roberti, sorti au début de 1917. L'histoire est la suivante : Teresa (Francesca Bertini), à l'âme simple, a épousé Stefano (Annibale Ninchi), jeune écrivain au talent incertain, qui la domine intellectuellement. Une princesse exotique tombe amoureuse de lui ; pour elle, Stefano met à la porte la pauvre Teresa qui en devient folle. Une nuit, elle retourne à la maison dont elle a été chassée, gratte à la porte et tombe (c'est ici que doit se situer l'épisode pittoresque mentionné dans le texte). La liaison de Stefano et de la princesse, trop superficielle, est compromise par le scandale. Stefano, qui ne parvient pas à écrire, reprend la vie commune. Mais une nuit, Teresa se lève et s'en va, seule, traverse un jardin menant à la mer où elle se jette : "la petite source" (métaphore du titre) a rejoint l'immensité de la mer. On voit que le metteur en scène n'avait pas ménagé le pathétique.

28) La narratrice médite sur la fascination des actrices pour "ces "doubles" mystérieux, noirs et blancs, détachés d'elles-mêmes par le miracle cinématographique" : cette image a été inaugurée dans *La Vagabonde* où Renée tente de conjurer la fragmentation intérieure ("mille et mille ombres à ma ressemblance, effeuillées de moi", t. I, p. 1232).

## Acteurs de cinéma

*Sélection de la vie artistique, "Le Spectacle à voir", 30 mars 1935.*

1) La narratrice ne croit pas que l'acteur accepte toutes les fatigues du métier parce qu'il

est "bien payé" comme il le prétend : "je ne fus pas sa dupe". A vingt ans d'intervalle, ce mystère continue d'intriguer Colette qui refuse à nouveau, comme motivation trop simpliste des artistes, "l'appât du gain" (cf. *supra*, "L'Envers du cinéma").

2) En février 1931, Colette de Jouvenel, alors âgée de 18 ans, était assistante de Solange Bussi, réalisatrice de la deuxième version de *La Vagabonde*. En juillet, Colette déclare sa fille "ivre de cinéma" (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 380).

3) C'est de 1931 à 1935 que se situe la deuxième période cinéma de Colette, après la phase "Musidora" (1914-1919). A la mi-août 1934, Colette travaille au "film pour Mme Berriau" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 213). Celle-ci interprétait le rôle principal (Ludivine Jarris), Gina Manès celui de Dora et Philippe Hériat le fakir. Le film sortit le 15 novembre 1935. Les dialogues étaient de Colette, qui avait emprunté à *L'Envers du music-hall* des scènes pittoresques (cf. "L'Enfant de Bastienne", t. II p. 271-272) et certains personnages ("la Poison", cf. *ibid.*, p. 297). Le film raconte la vie d'une jeune provinciale devenue actrice dans un music-hall parisien (cf. "Divine", *Cahiers Colette*, n° 12, p. 117 à 120). Entraînée dans un trafic de drogue, elle revient finalement à sa campagne natale et épouse le jeune laitier qui l'aime. Tourné en studio parisien pendant l'hiver, le film bénéficia, pour les extérieurs, du domaine de Mauvannes, propriété vinicole de Simone Berriau. C'est probablement cette dualité trop élémentaire, "une opposition très schématique entre un milieu malsain" (le music-hall) et "un milieu sain" (la campagne) qui explique le succès relatif du film (*Au cinéma*, p. 221-222).

4) Max Ophüls (1902-1957) n'était pas encore, en 1934, un metteur en scène connu. Naturalisé français en 1938, il fut à nouveau contraint de fuir l'arrivée des troupes allemandes, gagna la Suisse grâce à Louis Jouvet, puis les Etats-Unis où il réalisa *The Exile* en 1947 et *Caught* en 1949. De retour en France, il adapte avec succès Maupassant, Louise de Vilmorin (*Madame de ...* en 1953). Son dernier film, *Lola Montès* en 1955 est un chef-d'œuvre, mais incompris du public.

5) Simone Berriau (1896-1984), arrivant du Maroc, débute au théâtre avant de faire carrière au cinéma ; 1935 : *Divine* ; 1936 : *La Tendre ennemie* (Ophüls) ; 1937 : *A nous deux, Madame la vie* (Mirande) ; 1939 : *Moulin rouge* (Hugon). En 1943, elle assure la direction du théâtre Antoine puis se lance dans la production cinématographique (*Les Mains sales*, 1951). Elle fait rencontrer à Colette le Pacha de Marrakech et contribue, grâce à ses investissements, à la création de l'institut de beauté en 1932. Colette, qui admirait l'énergie de Simone Berriau (cf. *Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 141 et "Un voyage dans le Var", *Cahiers Colette*, n° 12, p. 26 à 28), avait séjourné en juillet 1935 pour le tournage de *Divine*, puis en 1945 et 1948 dans le célèbre domaine de l'actrice, aux Salins-d'Hyères. Colette a évoqué l'ambiance très gaie et un peu étourdissante de ces séjours (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 249 et 300 / *Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 249 et 300 / *Lettres aux Petites Fermières*, p. 146).

6) Dans *La Jumelle noire*, Colette évoque aussi "les yeux sans pareils" de Gina Manès (OCC XII, p. 469). Cette actrice débute très jeune au cinéma sous la direction de Feuillade (*L'Homme sans visage*, 1919) ; elle devient l'une des grandes vedettes des années 20, tournant avec Epstein (*L'Auberge rouge* en 1923), Gance (*Napoléon* en 1927), Chomette (*Le Requin* en

1929). L'avènement du cinéma parlant marquera son déclin.

7) Philippe Hériat (pseudonyme de Raymond-Gérard Payelle, 1898-1971) est surtout connu comme romancier. En tant qu'acteur, il a participé aux plus grandes réussites du cinéma des années 20 et tourné avec L'Herbier (*Don Juan* et *Faust*, 1922), avec Delluc (*L'Inondation*, 1924) et Jean Renoir (*La Fille de l'eau*, 1925) ; il était déjà partenaire de Gina Manès dans le *Napoléon* de Gance (1927). A l'époque de *Divine*, il est en fin de carrière cinématographique. Au théâtre, Colette le trouve, dans *Pranzini* en décembre 1933, "un assassin extrêmement attachant" (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 48). Il multiplie également les succès littéraires : en 1931, son premier roman, *L'Innocent*, obtient le prix Renaudot, *Les Enfants gâtés* en 1939, le prix Goncourt. Hériat devient confrère de Colette à l'académie Goncourt où il est élu en janvier 1949. A sa mort, il lui rend hommage dans le numéro du 12 août 1954 des *Lettres françaises* : "Rien n'aura manqué à cette vie exemplaire" (p.1) et dans *La Revue de Paris* de septembre 1954 : "Colette, la femme cachée" (p. 9-15). Le 11 mars 1965, il publiera également dans *Le Figaro littéraire* : "Colette et ses secrets" (p.1).

8) Dans *La Vagabonde*, le plateau de la scène au music-hall est aussi peu accueillante et Renée contemple "la couche poudreuse – crotte des chaussures, poussière, poils de chiens, résine écrasée – qui couvre le parquet où se traîneront tout à l'heure [s]es genoux nus" (t. I, p. 1069).

9) Quand la mise en scène requiert la présence d'un "python vivant" sur les épaules de l'actrice, elle maîtrise bien sa peur. Le dénouement est un peu moins réussi dans la version qu'a donnée Simone Berriau de cet épisode ("je me suis évanouie lorsque le charmeur a repris son boa", *Simone est comme ça*, cité dans *Au cinéma*, p. 288-289).

## CONFERENCE

### La Poésie que j'aime

*Conferencia*, 15 novembre 1938.

a) *Le folio 25 présente une introduction différente* : Je me suis rendu compte un peu tard que le titre de cette causerie risquait d'abuser mes auditeurs. Loin d'accuser Mme M. B. – notre Madame Brisson – je m'excuse auprès d'elle, auprès de vous, de ne l'avoir pas modifié. Lorsque Mme B. m'a demandé comment j'intitulais ce qu'il faut bien appeler une conférence, j'ai dû lui répondre : "Mais, chère amie, comme il vous plaira." De sorte qu'elle m'a coiffée d'un beau grand titre : "Mes poètes ; la poésie que j'aime", un titre trop grand pour moi. Il y a trois parures qui me vont très mal : les chapeaux empanachés, les grands titres, et les boucles d'oreille. / Je puis vous affirmer *ms*.

b) solitude. J'ai demandé à [Suzanne Desprès *corrigé en* notre grande M. Milhaud] de nous lire [...] *Pour un mauvais garçon*. [Suzanne veut ensuite vous lire quelque chose de moi, par exemple la fin de *La Retraite sentimentale*. Et j'y ai consenti, parce que Suzanne m'assure que c'est un poème. Et comme c'est Suzanne Desprès qui le dit, je n'ai pas osé protester. Quoique je

sache bien, dans une telle page, et dans beaucoup d'autres, ce que j'en voudrais enlever *biffé*.]  
Une des certitudes *ms.*

1) Ce texte provient d'une conférence prononcée le 10 décembre 1937, à l'université des Annales, fondée le 20 janvier 1907 par Madeleine Brisson (voir *Le Fanal bleu*, p. 182) dans les locaux de la revue *Les Annales* (51, rue Saint-Georges). Il s'agissait à l'origine d'une université féminine qui proposait des cours pratiques et littéraires. Colette y avait déjà prononcé une conférence le 8 février 1924 : "Des deux côtés de la rampe" (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 122-126).

2) "cette causerie, à aucun moment, ne s'élèvera jusqu'aux idées générales" : Colette se plaît à insister, jusqu'à la caricature, sur son absence d'intellectualité. Elle utilise surtout cet argument pour se défendre des journalistes : "Ils croient que j'ai des idées générales" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 407). Interviewée par *Les Nouvelles littéraires* en 1926, elle prévient : "je n'ai pas l'habitude de dire des choses définitives..." (*Cahiers Colette*, n° 12, p. 93). Maurice Goudekot raconte que si ses interviewers "tentaient de l'entraîner sur ce qu'ils jugeaient être les hauteurs de la pensée, elle les éludait adroitement" (*Près de Colette*, p. 56). Ce parti pris se retrouve à New York en 1935 : "Qu'ai-je donc fait, pendant trois jours ? Rien. Parfaitement, rien. Ça a été merveilleux. Rien, que des choses inutiles, enfantines, dépouillées de toute intellectualité." (J. Malige, *Colette*, p. 140). Il semble qu'un certain nombre de lecteurs se soient laissés duper par cette image frivole que Colette s'appliquait à donner d'elle-même. Ce n'est pas sans humour qu'elle cite, dans "Le Tube", cette lettre reçue d'un "poilu" : "vous paraissez digne de la confiance qui va suivre, pour l'intérêt que vous accordez d'habitude aux sujets sans importance, et pour votre aimable inaptitude aux grands problèmes sociaux ou stratégiques" (*Excelsior*, 1er janvier 1918).

3) "Il y a trois parures qui me vont très mal : les chapeaux empanachés, les idées générales et les boucles d'oreille". Dans *Mes apprentissages*, la narratrice confie que la vie de bohème lui a "toujours convenu aussi mal que les chapeaux emplumés ou une paire de pendants d'oreilles" (t. III, p. 1012). L'écart comparatif peut être élargi à loisir : la narratrice juge sévèrement son ancienne coiffure à bandeaux qui lui "allaient comme un anneau dans le nez" (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 69). Pour de semblables comparaisons, voir *Dans la foule* (t. II, p. 641), *Chéri* (t. II, p. 722) et *Julie de Carneilhan* (OCC IX p. 149).

4) La narratrice de *Journal à rebours* confirme qu'elle ne s'est pas "levée la nuit en cachette pour écrire des vers au crayon sur le couvercle d'une boîte à chaussures" (OCC IX, p. 313).

5) La nièce de Colette récitait son poème avec un accent allemand qu'elle tenait de sa gouvernante : l'allusion à la gouvernante allemande permet de situer cette nièce du côté de Willy. En effet l'apprentissage de l'allemand était courant dans la famille Gauthier-Villars : Willy le parlait assez bien et tenait surtout à ce que ses compétences en la matière soient reconnues, voire amplifiées (c'est ainsi que dans *Claudine s'en va*, Maugis parle "autant de dialectes allemands qu'il y a de tribus dans Israël", t. I, p. 604). Il peut donc s'agir d'une des

trois filles d'Albert Gauthier-Villars, frère de Willy (Marguerite, Yvonne, Paulette) ou des trois filles de sa sœur, Mme Saint-Claire-Deville : Jeanne (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 194), Suzanne (*Mes apprentissages*, t. III, var. 9, p. 1020) et Renée ("Avouer", *Cahiers Colette*, n° 17, p.11).

6) Colette cite une petite fille, "une amoureuse qui n'avait pas encore dix ans", qui aurait inspiré *Le Blé en herbe* : cette petite fille n'est pas mentionnée dans la genèse officielle du roman. Mais Colette insistait sur l'extrême jeunesse qu'elle comptait attribuer à ses personnages, avant même la rédaction du roman : "Je voulais signifier par là que l'amour passion n'a pas d'âge et que l'amour n'a pas deux espèces de langage..." (*Cahiers Colette*, n° 12, p. 101).

7) La petite est "découragée" d'être trop jeune. Cette idée est très présente dans *Le Blé en herbe* : au début, c'est Phil, impatient de grandir, qui se montre désespéré (t. II, p. 1194). Bientôt, c'est Vinca elle-même, gagnée par les incertitudes de l'avenir, qui se déclare "découragée" (*ibid.*, p. 1199).

8) "La petite fille d'une de mes amies, en Provence" : il peut s'agir de "Nouche" (Hélène), fille de Julio et Véra Van der Henst qui avaient une propriété derrière La Treille Muscate.

9) Les vieilles dames sont aussi citées pour leur inspiration poétique dans *En pays connu* (OCC XI, p. 267).

10) Sur l'amitié avec un vieil homme illettré mais rompu aux secrets de la nature, voir *supra*, "Flore et faune de Paris et d'ailleurs".

11) On se souvient encore aujourd'hui à Saint-Tropez de Félicien Andrieu qui racontait des « histoires extraordinaires » que les enfants répétaient à leur mère. Il apparaît dans les *Lettres à Moune et au Toutounet* (p. 120, 121 et 155).

12) Jules-Joseph Colette était né le 26 septembre 1829 au Mourillon, près de Toulon. Son "Midi natal" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 691) est fréquemment évoqué dans l'œuvre, souvent en lien avec son caractère fougueux (" "Italien !... Homme au couteau !" ", *Sido*, t. III, p. 519). En avril 1909 et 1910, Colette en tournée avait envoyé à Sido deux cartes postales différentes représentant le boulevard du Mourillon. Lorsque Colette redécouvre le Midi en 1925, elle se place sous les auspices paternels (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 299) ; plus subtilement dans *La Naissance du jour*, elle déclare ce pays "deux fois [s]ien" (t. III, p. 282).

13) Dans *Sido*, la narratrice raconte qu'elle était encore petite quand son père lui lisait ses derniers vers, "fastueux", ["des vers dont aucun ne consentait à la modestie..." *biffé*], "sonores comme un orage de montagne..." (*Sido*, t. III, p. 517). Jean Larnac a publié un poème composé par Jules Colette et lu par sa fille en août 1888 (*Colette, sa vie, son œuvre*, Simon Kra, 1927, p. 48-49). Une *Ode à Paul Bert* de 22 quatrains a été aussi publiée dans l'*Annuaire de l'Yonne*, 1890 (p. 234 à 259). Le père de Colette a écrit des poèmes d'inspiration patriotique : "Souvenons-nous", "À la France", "Aux morts pour la patrie" (fonds de Saint-Sauveur). Un autre poème intitulé : "Les Monts-Boucons", dédié "À ma fille Gabrielle", daté du 8 octobre 1901, a été publié dans l'*Album Colette* (n° 89, p. 55). Rappelons que l'œuvre en prose du capitaine resta à l'état de projet (*Sido*, t. III, p. 532) ; mais que, dans le domaine de la trigonométrie sphérique, il publia une "Note" (*Cahiers Colette*, n° 6, p. 20- 23).

14) La narratrice évoque aussi "le grand bercement de l'alexandrin" (*De ma fenêtre*, OCC X, p. 84). "Balancé sur ses longues ailes, le bel alexandrin semble chanter l'ébahissement bienheureux" (*Journal intermittent*, OCC XI, p. 373). Enfin, les confidences mêmes du poète sont facilitées "au sein vaste et profond de l'alexandrin" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 292).

15) Colette associe fréquemment poésie et lyrisme : voir *supra* "l'exaltation lyrique" de Félicien, ainsi que le "lyrisme paternel" (*Sido*, t. III, p. 517), doublement châtié par la fille et le gendre.

16) "Et je les ai gardés. Et je les ai encore. " ; même formulation concernant le culte de la figure maternelle : "j'imitais sa manière. Je l'imite encore" (*Sido*, t. III, p. 510). De façon générale, la narratrice essaie de conjurer les désaveux de l'enfance : ainsi la robe "habille encore Sido" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 377) qui "à cette même place", "recueille encore les présages" (*Sido*, t. III, p. 515), tandis que "tout est encore" devant les yeux de sa fille (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1002).

17) " "Comme sur la colonne un frêle chapiteau / La flûte épanouie a monté sur l'alto" " ; ces deux vers, cités avec exactitude par Colette, proviennent du recueil *Les Rayons et les Ombres*, XXXV ("Que la musique date du seizième siècle"), où Victor Hugo exhorte ses amis à écouter la musique qui conjure la souffrance et le deuil : " Le soir, quand la campagne s'élève un sourd murmure, / Rire les vendangeurs dans une vigne mûre. / Comme sur la colonne un frêle chapiteau, / La flûte épanouie a monté sur l'alto." (Bibl. de la Pléiade, 1964, t. I, p. 1099). Colette cite un autre vers du poète dans les *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 313. Hugo ou son œuvre sont fréquemment mentionnés par Colette (*Claudine à Paris*, t. I, p. 291 / *La Maison de Claudine*, t. II, p. 988 / *Aventures quotidiennes*, t. III, p. 82 / *Mes cahiers*, OCC XIV, p. 168 / *La Jumelle noire*, OCC XII, p. 436 et 485).

18) En 1924, Colette remercie Anna de Noailles pour l'envoi de son dernier recueil : *Poème de l'amour* : "Il y a là-dedans des petites pièces de huit, neuf, dix vers" qu'on peut "chanter comme je viens de le faire en voyage sur le rythme d'un train" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 165).

19) "J'ai du di,

J'ai du bon,

J'ai du dénédinogé,

J'ai du zon, zon, zon [...]" : le même refrain est chanté par Minne "de sa voix de petite fille, aiguë et pure" (*L'Ingénue libertine*, t. I, p. 766).

20) La bibliothèque n'est déclarée "paternelle" que dans les premiers romans (*Claudine à l'école*, t. I, p. 113) ou dans les récits tardifs ("Graphismes", *Cahiers Colette*, n° 2, p. 7). Dans la période intermédiaire où la récréation est consacrée à Sido, il semble que la bibliothèque soit elle-même annexée à l'empire maternel ("Ma mère et les livres", *La Maison de Claudine*, t. II, p. 988).

21) Dans *Journal à rebours*, la narratrice se rappelle "l'arôme de la pomme" cuite sur la braise pendant la lecture du *Nouveau Testament* et rêve de "respirer ce grimoire à dévoiler le passé" (OCC IX, p. 312). Les livres de la maison paternelle peuvent se révéler de véritables

garde-manger, et Claudine retrouve avec nostalgie, dans ses vieux Balzac, "une mie de gâteau" en provenance de "Montigny" (*Claudine à Paris*, t. I, p. 281).

22) Dans *La Maison de Claudine*, Musset est effectivement cité, "à mi-hauteur" de la bibliothèque (t. II, p. 987). Dans une lettre à Pierre Brisson écrite vers 1935, Colette ajoute : "Ne pas aimer Musset ? Essayez. Je suis quasiment incollable. Moi qui n'ai jamais eu – ni voulu – de livres d'enfants, qu'est-ce que j'aurais donc eu, à partir de huit ans, sinon Musset ?" (coll. J.-Fr. Brisson). En 1936, Colette note que "sur le chemin des adolescents, la rencontre de Musset peut encore être magique" (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 286) et confirme, en 1950, cette "magie de Musset" (*Ephémérides, Cahiers Colette*, n° 13, p. 13). Voir aussi *Claudine en ménage* (t. I, p. 444), *Près de Colette* (p. 39) et *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 284, 418, 349, 352, 367).

23) "C'est le passant. C'est parfois le monstre, en tous cas l'inconnu. " D'où les inquiétudes de Sido devant les insistances du chemineau (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 983). Sur le fantasme de l'enlèvement, voir *Claudine s'en va* (t. I, p. 643) et *Noces* (OCC VI, p. 219). La complaisance des "filles à peine nubiles" pour un séducteur averti est également évoquée dans *Mes apprentissages*, t. III, p. 998).

24) Nouveau signe d'évolution dans l'œuvre : comme la bibliothèque était une extension du domaine maternel avant d'être rétrocedée dans l'œuvre au père (cf. *supra*, n. 20), la rêverie de l'enlèvement était en 1922 entretenue par une gravure accrochée dans un recoin de la maison maternelle (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 983), tandis qu'elle l'est ici par un auteur de la bibliothèque déclarée "paternelle" (Verlaine).

25) Ce vers de Verlaine ("Son regard mûrit les enfants") provient du recueil *Parallèlement* : il constitue une phrase complète, au début du premier verset d'un sonnet intitulé "L'Imprudent" qui s'achève sur cette exhortation : "Beautés passant, au lieu de sous, / Faites à ce mauvais garçon, / L'aumône seulement... de vous" (*Œuvres poétiques*, Bibl. de la Pléiade, 1962, "Lunes", p. 509). Verlaine est fréquemment cité dans les premiers romans pour appuyer une intention séductrice : dans *Claudine en ménage* (t. I, p. 485), *La Retraite sentimentale* (t. I, p. 930 ; le même vers est à nouveau cité dans *Pour un herbier*, OCC XI, p. 214), *La Vagabonde* (t. I, p. 1161), *L'Entrave* (t. II, p. 354). Dans *Prisons et paradis*, Colette dénie au séducteur Landru tout caractère "verlainien" (t. III, p. 747). Voir aussi *Le Voyage égoïste* (t. II p. 1119), *La Chatte* (t. III, p. 872), un extrait de *Montmartre* (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 150) et *Mes vérités* (p. 150).

26) "J'ai suivi le chemineau" : *suivre* le tentateur ou l'amant est un leitmotiv dans l'œuvre, où le rêve d'évasion s'accomplit toujours au détriment du monde natal. Dans *Paysages et portraits*, il est évoqué comme une fatalité (*supra*, "Le Passé") et dénoncé par Sido elle-même (*supra*, "Une lettre").

27) Sur Marguerite Moreno, voir *Le Fanal bleu*, p. 99 et p. 174-187. Colette célèbre son timbre de voix dans *Mélanges*, OCC XIV, p. 47 et *Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 174 ; l'actrice avait coutume de lire en public les grandes œuvres poétiques. Elle lit ici "Mon rêve familial" de Verlaine, et "L'Amoureuse" de Schwob. Lors d'une conférence à l'Université des Annales le

1er mars 1946, elle choisira quatre poèmes de Verlaine ("Mon rêve familial", "Nevermore", "Green", "Chanson d'automne", *Conferencia*, 15 novembre 1946, n° 11, p. 463-468) et en 1947-48, lira également Verlaine chez "Tonton" (*Le Fanal bleu*, p. 181).

28) Marcel Schwob avait épousé Marguerite Moreno le 10 septembre 1900 (cf. *Le Fanal bleu*, p. 177) ; la fidélité de Schwob au chevet de Colette malade est évoquée dans *Mes apprentissages* (t. III, p. 1008). Voir aussi les *Lettres à Marguerite Moreno* (OCC XIV, p. 191-207).

29) "Mon livre est fini. Je n'ai plus qu'à en extirper les alexandrins. " : la phrase de Colette n'est pas une citation exacte de Casanova (1725-1798), mais le résumé d'un long dialogue entre le narrateur et son ami Claude-Pierre Patu (1729-1758) :

"Me trouvant chez lui un matin, je vis sur sa table plusieurs feuilles volantes écrites en vers blancs de douze syllabes. J'en lus une douzaine, et je lui dis que, bien que beaux, leur lecture me faisait plus de peine que de plaisir. [...]

" Tu t'es donné là bien de la peine en pure perte.

- Point de peine, puisque les vers blancs ne m'en coûtent aucune. On les écrit comme de la prose.
- Tu crois donc que la prose devient plus belle lorsque tu la copies de tes propres vers ?
- Ce n'est pas douteux ; elle devient plus belle et je m'assure l'avantage qu'alors ma prose n'est pas pleine de ces demi-vers qui sortent de la plume de l'écrivain sans qu'il s'en aperçoive.
- Est-ce un défaut ?
- Très grand et impardonnable. Une prose entrelardée de vers casuels est plus mauvaise qu'une poésie prosaïque." " (Casanova, *Mémoires*, Bibl. de la Pléiade, 1958, t. I, p. 647).

30) Michelet (1798-1874) est cité dans *Claudine à l'école* pour la même particularité : "Je reste dans la bibliothèque de papa, à lire la folle *Histoire de France* de Michelet, écrite en alexandrins. (J'exagère peut-être un peu ?)" (t. I, p. 113). Le fait est que Michelet ne censurait pas, comme Patu, ses alexandrins. Ainsi dans son *Histoire de la Révolution française*, il s'en trouve fréquemment plusieurs à la suite : "On croyait que Marat menait tout, faisait tout." (Bibl. de la Pléiade, 1952, t. II, p. 494) / "Elle a les cheveux cendrés, du plus doux reflet " (*ibid.*, p. 496) / "Cette femme adorée, devenue bête immonde !..." (*ibid.*, p. 543).

31) Colette dit, dans sa prose, "surveille[r] de [s]on mieux l'intrusion du vers involontaire : " je le traque, je le truque". Dans sa correspondance, Colette intervient pour censurer sa production spontanée : "Et toi, quand finis-tu de n'être jamais là ? (bel alexandrin, ma foi, il n'a pas moins de douze pieds, ce qui le rend remarquable entre tous les alexandrins)." (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 217) "Castel-Novel est loin, Rozven est démeublé (Salut à l'alexandrin de rencontre !)", (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 78). "Moi qui voulais voler un citron digité !" (Je vous vends cet alexandrin au prix coûtant.)" (*ibid.* p. 80). Si Colette châtie ses propres vers, elle est facilement séduite par ceux des autres qu'elle détecte infailliblement (*supra*, [Parfums Gabilla]). Voir aussi *Le Fanal bleu* (OCC XI, p. 199) et *Trait pour trait* (OCC XI, p. 302).

32) Il semble que les alexandrins ne soient pas rares dans *Claudine à Paris*. Citons : "Et

j'élabore encore une autre robe bleue" (t. I, p. 281) / "Mais raconte-moi tout, ou je fiche le camp." (p. 313) / "C'est par perversité que j'ai cédé, je crois" (p. 343).

33) A la mort d'Anna de Noailles (1876-1933), Colette lui avait succédé à l'Académie Royale belge de langue et de littérature françaises. Dans le *Discours de réception* qu'elle prononce le 9 mars 1935, elle évoque leurs derniers entretiens (t. III, p. 1090). "J'attendais qu'elle m'appelât. Ce sont là des égards que la prose méticuleuse doit à la poésie sans frein" (t. III, p. 1086). Cette "indignité" que professe Colette à l'égard de la poésie, Anna de Noailles ne cessait de la conjurer : "Vous êtes un poète, ma chère" (t. III, p. 1092). Dans sa correspondance, elle trouve, dans une réplique de Kiki-la-Doucette, "le thème de toute la poésie, [...] le rose élan du vers" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 157). Et dans un envoi à Colette au début des *Forces éternelles* (Fayard, 1920), A. de Noailles a inscrit : "au grand poète de la nature, des passions et de la tristesse humaine" (*Catalogue de l'Exposition Colette*, n° 740, p. 213). Colette était sensible à cet éloge suprême de la poétesse ("Vous m'avez – vous, Madame ! – appelée poète, et j'en reste à jamais honorée", *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 159), mais continue de juger implicitement sa prudente "exaltation bridée par la prose" inférieure au lyrisme de Mme de Noailles (*Discours de réception*, t. III, p. 1087). Anna de Noailles est aussi mentionnée dans *La Naissance du jour* (t. III, p. 304), *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 477), les *Lettres à Hélène Picard* (OCC XV, p. 365, 394).

34) Alors qu'Anna de Noailles exclut de sa part tout retour final à la prose, c'est pourtant l'œuvre en prose de cette poétesse (*Le Livre de ma vie*, 1932) que Colette "chéri[t]" parce qu'elle n'y rencontre pas "le poète déchaîné, la personne démesurée" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 292). Le même constat explique, un peu plus loin, les "aveux" poétiques de Francis Carco, impossibles en prose.

35) Anna de Noailles s'est rendue en Italie en 1909. Elle y retournera quatre ans plus tard à Rome, puis à Naples et Sorrente. Pendant sa conférence, Colette elle-même lit sa prose, "Le printemps au Forum" et "L'Étoile de Vénus".

"L'étoile de Vénus brille si ardemment qu'elle semble un étroit soleil d'argent, une main fermée qui joue avec des flèches diamantées dans l'indigo des nuits romaines. Au-dessous de moi, sur la terrasse, un palmier meurt de langueur ; des rosiers, de petites palmes dans des pots de grès semblent croître lentement, sans but, dans l'ombre. La rue est assoupie ; une odeur de platane et de vent faible repose, presque immobile. Le silence est lui-même étonné de ne rien rencontrer qui le brise ; un mystérieux désir semble en toute chose, irrité, tendu dans une attente de volupté et de mort. Près d'un réverbère au dur éclat, une maison basse luit, blanche, de la blancheur de l'éclair au sein de la nuée d'orage.

Je voudrais que, dans la rue, un homme passât et tuât la femme qu'il aime..." (deuxième chapitre d'*Exactitudes*, 1930).

36) Francis Carco avait d'abord publié des recueils de poèmes : *La Bohème et mon cœur* en 1912, *Chansons aigres-douces* en 1913, avant de s'adapter au genre romanesque avec *Jésus la Caille* (1914), *La Rue* (dédié à Colette, 1930), *Brumes* (1935). Lorsqu'elle le rencontre en 1918, Colette note son "œil jaune de dénicheur d'oiseaux" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 348). Il

l'introduit auprès des peintres (cf. [Matisse et ses danseuses]) ; elle le reçoit à Rozven puis à la Treille Muscate. Colette admirait l'œuvre de Carco (voir son éloge dans les *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 284), rendait hommage à sa puissance de travail (*ibid.*, p. 293 et *Cahiers Colette*, n° 12, p. 100). Il la rejoindra en 1937 à l'académie Goncourt (cf. *Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 199).

37) En décembre 1930, Colette salue la dernière publication poétique de Carco : "Comme tu es triste. Comme la tristesse est ta "personnalité délicate"." (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 304). Elle soulève un paradoxe (sa sensibilité est "à la fois épanouie et frileuse", *ibid.*, p. 287) qui peut aller, comme dans *Paysages et portraits*, jusqu'à l'oxymore : en 1933, elle s'inquiète de sa "terrible allégresse attristante" (lettre inédite à Germaine Patat). Elle est sensible à cette dualité de Carco : si elle le juge "le poète de Paris le plus sombre", elle le déclare aussi "l'amant du Paris le plus clair" (*Cahiers Colette*, n° 12, p. 17).

38) Carco était le peintre de la vie parisienne et des quartiers mal famés : ses héros sont les marginaux, apaches, prostituées. En 1918, Colette le déclare "le maître actuel de cette littérature" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 281).

39) "L'expansion poétique est sûrement ce qui te révèle le mieux et le plus fidèlement – peut-être à ton insu." (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 307). Dans *Trait pour trait*, Colette estime aussi que le cri jeté par le grand poète, porteur "d'aveux dont s'effraierait la prose, il ne les confie qu'au rythme" (OCC XI, p. 292). Sur le goût de Carco pour l'expression orale et rythmée de son message littéraire, voir *L'Étoile Vesper* (OCC X, p. 455) et *Cahiers Colette* (n° 12, p. 100).

40) Suzanne Desprès (1874-1951) était réputée pour son interprétation du théâtre d'Ibsen. Colette la mentionne surtout dans *La Jumelle noire* pour sa carrière passée (OCC XII, p. 47, 197) et la sobriété de son jeu : son "grand art simple", "sans emphase" et son "débit modéré" (*ibid.*, p. 208, 443 et 469). Le passage de Carco lu pendant la conférence de Colette était intitulé "A l'amitié", dernier poème de "Petite suite sentimentale", publié dans *La Bohème et mon cœur* (Albin Michel, 1939).

Une deuxième lecture aux étudiants eut lieu début 1938, peu de temps après la première. Moreno et Desprès étaient remplacées par Madeleine Milhaud (ce qui explique que son nom soit surajouté dans le manuscrit). Le soir-même, elle reçut un billet de Colette la remerciant "d'avoir si bien dit le Carco, il le saura !" (*Cahiers Colette*, n° 18, p. 129). Dans *La Jumelle noire*, Colette ne cesse de faire l'éloge de cette jeune actrice, épouse du compositeur Darius Milhaud : elle juge qu'elle "déborde d'expression" et salue "ses dons lumineux" (OCC XII, p. 403 et 451).

41) Colette était sensible à la condition difficile de ses pairs : dans ses *Ephémérides*, elle constate que des écrivains, dont Balzac, "ont ployé sous les dettes, recouru à des expédients" (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 64). Colette elle-même avait connu de fréquentes difficultés financières, comme en 1917 (*Lettres à Annie de Pène*, n° 62, p. 90), en 1931 ("L'année est si mauvaise et nous manquons, Maurice et moi, d'argent.", *Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 371), en 1933 (*ibid.*, p. 409).

42) "Penchés l'un vers l'autre, ils chuchotaient longuement, l'air absorbé. D'après ce que Colette m'en a dit, ce n'est pas, bien sûr, de littérature qu'il était question entre eux, mais de leur métier et de son alchimie, de ses tabous" (*Près de Colette*, p. 109). Colette avait rencontré Paul Valéry pour la première fois en 1896, pour la publication du *Centaure*. En janvier 1939, ils contribuent ensemble à un hommage à Henri Mondor. En avril, il lui envoie *La Cantate du Narcisse* "avec toute l'amitié de [s]on admiration" : elle remercie son "cher maître-ami" et l'assure que ne pas rêver sur ses vers, elle est "incapable de tant de légèreté" (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 446).

43) "les jeux du nombre que je contemple, inaccessibles" : Colette ne professait aucune affinité pour les mathématiques ; la narratrice de *La Naissance du jour* rêve parfois avec crainte de "fractions décimales" au brevet élémentaire (t. III, p. 282) et dans *L'Enfant et les Sortilèges*, les chiffres étourdissent le héros lors d'une danse infernale (t. III, p. 161). Lorsque Colette elle-même renâcle à un travail d'écriture, c'est qu'elle le trouve "étroit, ennuyeux, quasi mathématique" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 403). Chaque fois que dans le roman, un personnage tente d'évaluer mathématiquement les acquis de son existence, ses calculs sont générateurs de malaise et de lassitude : voir les estimations d'Annie (*Claudine s'en va*, t. I, p. 556), les "rêves arithmétiques" de Renée (*La Vagabonde*, t. I p. 1197), la "divagation arithmétique" de Chéri (*La Fin de Chéri*, t. III, p. 250) et 272).

44) Parmi les titres cités par Colette, Hélène Picard (1873-1945) avait publié *L'Instant éternel* en 1907, réédité dès 1908, *Nous n'irons plus au bois...* en 1911, *Province et Capucines* en 1920 que Léo Marchand lit "avec ferveur" en juillet 1923 à Rozven (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 294). Colette encourageait le talent poétique de son amie (*ibid.*, p. 372), lui envoyait un "vêtement de travail" chaud pour écrire (*ibid.*, p. 402) et même du papier bleu (*ibid.*, p. 334). Le 6 décembre 1937, en lui annonçant sa conférence sur la poésie, elle regrette que la causerie entière ne lui soit pas consacrée (*ibid.*, p. 425).

45) "une révérence dont la comtesse n'était pas prodigue" : Anna de Noailles était effectivement peu encline au panégyrique. Elle était connue pour ses "mots justiciers", "mots impitoyables" (*Discours de réception*, t. III, p. 1089). Ce caractère à la fois autoritaire et exigeant laisse donc évaluer l'admiration muette d'Anna de Noailles pour Hélène Picard. La réciproque peut être mesurée dans la lettre qu'écrivit, lors de la mort d'Anna de Noailles, Hélène Picard : "Pouvait-on l'aimer, à la manière humaine ? Il semble que non." (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 405-406)

46) Dans *La Jumelle noire*, Colette évoque Hélène Picard "à qui il arriva de chanter en écrivant des vers.... Chanter !" (OCC XII, p. 63). De même, Germaine Beaumont "rédigeait parfois son courrier en vers, "parce que c'est plus facile", disait-elle" (*L'étoile Vesper*, OCC X, p. 355).

47) En 1904, Hélène Picard avait été déjà lauréate du jury *Femina* pour un poème sur George Sand. En 1920, elle reçut de l'Académie française le prix Botta pour l'ensemble de son œuvre. En 1928, elle reçut enfin, sur l'intervention de Colette, l'un des prix annuels de la revue *La Renaissance politique, littéraire et artistique* pour *Un mauvais garçon*.

48) "J'étais comme le vent incertain qui balance

Une rose narquoise à la porte d'un bal..." Ces deux vers – restés probablement inédits comme les 30.000 retrouvés chez la poétesse (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 136) – sont également cités dans l'hommage que Colette publie à la mort d'Hélène Picard (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 395). "A toi appartient ce que j'appelle le vers foudroyant" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 431). D'autres vers sont cités par Colette dans les *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 459 et 464), ainsi qu'une formule exemplaire dans *Le Pur* (t. III, p. 562).

49) La santé d'Hélène Picard préoccupait Colette depuis 1923 (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 245 et 247). Sur sa mort survenue le 1er février 1945, voir *ibid.*, p. 456 et les *Lettres à Hélène Picard* (OCC XV, p. 447 à 463).

50) *Pour un mauvais garçon* : ce recueil de 70 poèmes avait été écrit sous l'emprise de l'amour qu'Hélène Picard éprouvait pour Francis Carco qui ne l'aimait pas en retour. Dès 1920, Colette lui signale qu'Hélène est "folle" de lui (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 291). Cet amour malheureux assombrit la fin de la vie d'Hélène et influença sa poésie : le recueil *Pour un mauvais garçon* emprunte à Carco ses thèmes et ses lieux d'inspiration. Colette relève le contraste paradoxal entre cette évocation "de bouges, de brownings, d'absinthes" et la pureté d'Hélène (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 390). C'est pourquoi elle est séduite et intriguée par ce "grand poème", "tout bossué de points ultra-sensibles" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 328 et 329).

51) André Delpeuch est mentionné dans les *Lettres à Hélène Picard* (OCC XV, p. 330, 336). Ce petit éditeur situé 51, rue de Babylone, Paris VII<sup>e</sup>, était spécialisé dans la littérature et la critique littéraire. Bientôt, il en vint à publier des livres de peintres, et des livres illustrés comme *Hossegor* de Rosny Jeune, illustré par Cosyns en 1926, ou *Donat vainqueur* d'André Salmon, dessins de Touchagues, en 1928. Sa liquidation judiciaire fut prononcée le 11 juin 1926. Dans *L'Étoile Vesper*, Colette semble créer un lien de cause à effet entre l'échec de *Pour un mauvais garçon* et cette ruine éditoriale (OCC X, p. 390).

52) Hélène Picard habitait 29, rue d'Alleray, dans le XV<sup>e</sup>, un appartement étrange situé au quatrième étage, peu facile d'accès, qui la contraignit – dès qu'elle fut assaillie par sa maladie osseuse – à ne plus sortir. D'où la place suggestive, entre ciel et terre, où la situe Colette, "réfugiée au haut de la musique" (*Lettres à Hélène Picard*, OCC XV, p. 403). Maurice Goudekot l'évoque dans sa "chambre haut perchée où elle s'était ménagé, à l'aide d'images séraphiques, d'opalines et de perruches, également bleues, un petit univers éthéré" (*Près de Colette*, p. 160). Sur ces perruches bleues que lui envia Colette, voir les *Lettres à Hélène Picard* (OCC XV, p. 414 à 420). Il semble que Colette n'ait découvert qu'après la mort d'Hélène l'état de délabrement physique et d'abandon moral dans lequel elle vivait. D'où le ton encore enjoué pour évoquer son amie en 1937. Le passage de Carco lu pendant la conférence de Colette était intitulé "A l'amitié", dernier poème de "Petite suite sentimentale", publié dans *La Bohème et mon cœur* (Albin Michel, 1939).

53) Colette évoque fréquemment la "charmante figure bohémienne" d'Hélène Picard (OCC XV, p. 371 et 402) ou ses yeux de "belle bohémienne" (*ibid.*, p. 422). Ses cheveux coupés, "elle

y gagna un air charmant de bohémienne" (Carco, *Colette, mon ami*, p. 75).

L'actrice lit, d'Hélène Picard, un extrait de "Délivrance" dans "Nocturnes", avant-dernier chapitre de *Pour un mauvais garçon* avant de lire "Où sont les enfants ?" de Colette, premier texte de *La Maison de Claudine*.

54) Colette mentionne ses "romans" qui viennent d'être lus : le terme semble impropre puisqu'il s'agit de *La Maison de Claudine*. Mais le même terme est utilisé en 1909 (dans "Le Passé") pour définir le pacte autobiographique.

55) Sur la nécessité d'une écriture sans complaisance, gouvernée par le scrupule, Colette a souvent pris parti : "L'écrivain qui perd le doute de soi, [...] que celui-là s'arrête : le temps est venu pour lui de poser la plume." (*Discours de réception*, t. III, p. 1080). "Qu'enseignerais-je, sinon le doute de soi" ? (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 160). Même leitmotiv dans la correspondance, où elle condamne chez les romanciers "l'infatuation" (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 250). A Léopold Marchand, elle confie en 1927 ne travailler qu'avec "peine" et "humilité" (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 177). En 1938, elle lui recommande : "Soyons très sévères pour notre texte" (*ibid.*, p. 233). Cette sévérité à l'encontre d'elle-même l'amenait même à douter qu'elle eût du talent (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 298 / *Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 179 / *Ephémérides, Cahiers Colette*, n° 13, p. 66).

56) Le sens de "l'honneur" inspire également la résistance à l'épreuve (*supra*, « Anglais que j'ai connus ») et à la souffrance (*infra*, [Notes]) ; mais la narratrice met en garde contre "le faux point d'honneur" (*supra*, "Renoncement d'Alix").

57) Le renoncement est souvent précédé dans l'œuvre d'une évaluation du temps qu'il a fallu "pour en arriver là" : trente ans dans *La Naissance du jour* (t. III, p. 286) pour renoncer à l'amour en "l'honneur" de Sido (*ibid.*, p. 288).

## EMISSIONS RADIOPHONIQUES

<b>[La Femme de la terre]</b>
-------------------------------

Emission prononcée à Radio-Paris, début novembre 1939.

1) Dès ces premières émissions radiophoniques avant la guerre, Colette avait reçu un courrier important (*cf. infra*, [Pentecôte]). En 1937, elle confie recevoir "au "Poste Parisien" quelque trois cents lettres par mois" d'auditrices qu'elle qualifie d'amies, "tant leur confiance a la grâce d'un mouvement affectueux" ("Avouer", *Cahiers Colette*, n° 17, p. 10-11). Ce courrier n'était pas en fait exclusivement féminin : lorsqu'elle s'adressait "aux femmes par la radio", Colette se souvient que "les lettres d'hommes pleuvaient sur [s]a table" (*A portée de la main*, OCC XI, p. 465). Le 26 novembre 1939, elle déplorait, dans ses émissions destinées aux Américains, de "ne jamais recevoir de réponses, même par la poste" et regrette ce "courrier

incohérent, sympathique et exigeant" (J. Malige, *Colette*, p. 143). Dans une autre émission à Paris-Mondial, elle cite longuement la lettre d'un jeune soldat dessinateur (*Journal intermittent*, OCC XI, p. 365). Elle exploite également le courrier des permissionnaires, qui l'amène à distribuer quelques conseils de prudence ("Madame, votre mari, permissionnaire, m'a écrit...", *Paris-Soir*, 10 décembre, 1939 p.2). Jusqu'à la fin de sa vie, Colette traitera avec considération ce courrier d'inconnus et se déclarera "pleine d'orgueil" d'être leur confidente (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 132).

2) "j'ai bien souvent des raisons de les admirer" : pendant la guerre, Colette ne cesse de louer le courage de ses contemporaines : dans l'émission du 26 novembre 1939, elle célèbre chez les femmes, "ce besoin de donner dont brûlent ceux qui ne possèdent rien" (J. Malige, *Colette*, p. 147). Dans *De ma fenêtre*, elle admire "l'effort physique et moral" des femmes "dont elles-mêmes ne se croyaient pas capables" (OCC XI, p. 17) et dans *Le Fanal bleu*, elle salue "le super-féminin esprit de gageure" (OCC XI, p. 101).

3) Dans la version de cette émission destinée aux Américains, Colette rend hommage aux milliers de femmes qui découvrent, après le départ du soldat, "qu'un geste héroïque est plus facile que la longue attente qui le suit" (Paris-Mondial, 5 novembre 1939, B.N.F., n.a.fr. 18716, f° 7). A Noël, au même micro, elle mesure l'épreuve commune : "nous supportons en ce moment une attente qui réclame toute notre patience et notre emprise sur nous-mêmes" (*ibid*, f° 22). En juillet 1940, alors à Curemonte, elle se plaint elle-même : "c'est dur, d'attendre, quand l'attente contraint à l'immobilité" (*Lettres à Moune*, p. 183).

4) Colette dit n'avoir "jamais reçu – sauf une – de lettres émanant des femmes de la terre" où elles se plaindraient. Elle cite longuement cette lettre dans *Paris-Soir* du 4 novembre 1939 (p.2) : "Citadins, apprenez la grande leçon de la terre et du paysan", où elle commente le plaidoyer d'une paysanne qui accueille généreusement les réfugiés de la ville sans obtenir leur aide aux travaux des champs.

5) "A la terrible obligation de résistance morale s'ajoute la dépense des forces physiques." : dans *L'Etoile Vesper*, Colette admire également le courage des Petites Fermières qui "bataillent pour leur vie et celle de leur cheptel" (OCC X, p. 413). La version américaine de cette émission développe considérablement l'éloge de la paysanne : "Après 3 heures du matin, son repos est fini. [...] Personne au monde n'a les épaules plus chargées que les siennes, à présent qu'elle a vu partir ses compagnons, fils, maris et frères, qui lui ôtaient la part la plus lourde de son travail." Après son réveil, la femme de la terre ne s'assoit plus, "car elle a de longue date l'habitude de vivre debout, de servir les autres, de manger en marchant, de tricoter en marchant. Elle ressemble par là aux abeilles et aux hirondelles, celles-ci boivent et mangent au vol, celles-là butinent sans se poser. Tout le jour la travailleuse va, remplace les hommes partis. Une besogne la courbe vers la terre, une autre lui lève les bras en l'air, une autre l'agenouille au lavoir, une autre lui fait gravir une échelle du grenier." (émission du 5 novembre 1939, n.a.fr. 18716, f°s 8-9).

6) "De dix à quinze ans, mes compagnes de choix étaient quatre sœurs, filles d'un fermier sans grandes terres" : dans la version américaine de cette émission, Colette évoque également

ses "compagnes les meilleures. Quelle équipe féminine ! On ne vit jamais meilleure activité que la leur, ni humeur plus gaie. Elles valaient, pour la petite ferme de leurs parents, quatre fils. Ni les seaux de lait de vingt litres, ni la fourche à fumier, ni deux cents livres de pain à pétrir et à enfourner tous les quinze jours ne leur faisaient peur. Je leur dois le meilleur de mon enfance.", *op. cit.*, f<sup>o</sup> 10).

Jules-Henri Jollet et son épouse Louise-Madeleine Privé exploitaient la ferme des Venots, avant celle du Thureau, situées au nord de Saint-Sauveur. Ils avaient eu effectivement cinq enfants : Henriette née en 1863, Henri en 1866, Marie en 1868, Marguerite en 1870 (Jeanne était le prénom d'une cousine) et Juliette, dite Yvonne, née le 9 janvier 1873, trois semaines avant Colette : elle inspira le personnage de Claire, la "sœur de lait" et de première communion dans *Claudine à l'école* (cf. t I, p. 10). Dans *La Maison de Claudine*, il est fait mention des quatre filles "Follet" (t. II, p. 1009).

7) "Marie la seconde [...] trouvait le temps de m'apprendre à faire des sifflets d'herbe, des crécelles avec une demi-coque de noix, de m'enseigner le nom des oiseaux, les caractères des champignons comestibles, de tailler et coudre les gros gants pour arracher les orties" : pour la première fois ici Colette reconnaît que sa science de la nature a été transmise, alors que dans les récits de la maturité, ce savoir semble inné ou le fruit d'une expérience solitaire. Dans *Journal à rebours*, la narratrice reconnaît qu'elle n'avait pas sa "pareille pour façonner une flûte d'herbe" (OCC IX, p. 308) et dans *Mes apprentissages*, c'est elle qui initie, à son tour, ses neveux à ces jeux champêtres (t. III, p. 1019).

8) Le poulangis ("tiretaine" en Picardie) était un drap de laine grise tissé grossièrement. Ce tissu était très employé en Puisaye pour les jupes des femmes. Dans *Pour un herbier*, Colette mentionne "une mitaine en poulangis" (OCC XI, p. 244). Ce regret devant la disparition des anciens mots régionaux explique l'enthousiasme de Colette, lorsqu'elle reçut en 1933, de Henri Chenu, son *Lexique du "parler" de Mézilles vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. Elle le remercie pour ce "rayon brusque de [s]on enfance" (fac-similé de lettre reproduite dans l'édition de 1976).

9) Claire est d'abord citée dans l'œuvre pour son lyrisme amoureux (*Claudine à l'école*, t. I, p. 10 et 29) puis, après le départ du monde natal, pour son rôle de bergère ; Claudine se souvient de l'appel aux moutons : "prrr... ma guéline..." (*La Retraite sentimentale*, t. I, p. 881). Le terme "guéline", qui désigne la brebis, est également utilisé par Mélie comme vocable affectif. Dans la version américaine de l'émission, Colette insiste sur son apprentissage champêtre : "Je suis fière de vous dire que je saurais encore, sans doute, diriger les chiens de berger et lancer correctement l'appel qui ramène un troupeau de moutons. Pour les moutons qui flânent sur le chemin, on leur dit : "Prrr, ma guéline prrr... Guéline, guéline, prrr !" " (*op. cit.*, f<sup>o</sup> 10).

10) Mme Félix, fille de Henriette Jollet, a confirmé à Marguerite Boivin le nom de la chienne Lisette. Dans la version américaine de l'émission, Colette mentionne cette "chienne étonnante, Lisette, une briarde grisâtre, couleur de brouillard, couleur de terre, couleur d'herbe sèche, qu'on dirigeait à la voix et qui comprenait tout" (*op. cit.*, f<sup>o</sup> 10).

11) "Cette bête prodigieuse savait donc la différence entre l'avoine et les betteraves ? " La

narratrice est accoutumée aux prodiges de compréhension animale : dans *La Maison de Claudine*, Pati-Pati sait s'orienter grâce au langage humain (t. II, p. 1059) ; cette scène est racontée à nouveau dans *Le Fanal bleu* (OCC XI, p. 191). Les hirondelles répondent aussi à l'appel humain (t. II, p. 1000). Voir également les *Cahiers Colette*, n° 14, p. 24.

12) Ce même appel pour rassembler les vaches résonne au loin dans *Les Vrilles de la vigne*, mais à cette époque il reste encore anonyme, lancé par "une voix connue" (t. I, p. 990). Dans la version américaine de l'émission, Marie Jollet est à nouveau la gardienne du troupeau : "Pour les vaches, il faut avoir leur confiance, c'est-à-dire les aimer, alors on peut les laisser sur le pré, seules, même sur un pré sans clôtures. Au soir tombant, une des quatre sœurs, Marie, se plantait sur le seuil de la ferme et modulait l'appel aux vaches : "Allons - v'nez - allons - v'nez - allons - v'nez... mes vaches !" Et si loin [*sic*] six vaches noires et blanches se levaient de l'herbe déjà mouillée de rosée et lentement rentraient à la ferme..." (*op. cit.*, f° 10).

13) "une petite frisure sur le front (un peu comme se coiffe la reine-mère d'Angleterre" : il s'agit de Mary of Teck (1867-1953), elle-même arrière-petite-fille de George III et épouse du roi George V décédé en 1936.

14) "on dit chez nous affriser le pain" : le mot "affriser" (émietter le pain) est attesté dans le *Lexique du "parler" de Mézilles* par Henri Chéry (*op. cit.*, p. 18).

15) Ce même menu pour les goûters d'enfant (de la mie de pain rassis trempée dans du lait, avec du lard et des cornichons) est évoqué au début de "Puériculture" : une tranche de pain "écorcée de sa croûte" et "noyée dans le pain frais", avec "un gros cornichon blanc" et un "cube de lard rosé, sans maigre" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 728).

16) "Le soir, en rentrant chez ma mère, je méprisais le dîner" : dans *Journal à rebours*, la fille de Sido rentre le soir également rassasiée de ses escapades dans la campagne natale (OCC IX, p. 309).

17) " "C'est étrange, cette enfant perd inexplicablement l'appétit !" " : Sido s'interroge fréquemment sur la conduite inexplicable de sa fille (*cf. La Chambre éclairée*, t. II, p. 889 / *Belles saisons*, OCC XI, p. 37).

18) "Mais l'électricité n'est pas dans toutes les fermes, l'automobilisme ne délivre pas partout, il s'en faut, l'homme de son effort primitif. " : dans la version américaine de cette émission, l'évocation du progrès ramène aussitôt à la femme de la terre : "Une race qui a tellement compté sur elle-même est encline à dédaigner les secours d'une science pratique. La distribution des eaux, l'automobilisme dans l'exploitation agricole, toutes les agréables sorcelleries électriques, le cultivateur leur ouvre sa porte encore avec une certaine méfiance atavique. C'est dommage. Mais c'est peut-être une des raisons pour lesquelles elle ressemble tellement à ses ancêtres, cette femme seule, debout sur sa terre qu'elle ne veut ni quitter ni négliger." (*op. cit.*, f° 12)

19) Le "petit fourneau incommode" en faïence bleue de Sido est aussi remémoré dans l'œuvre (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1056 / *Noces* OCC VI, p. 219 / *Mélanges*, OCC XIV, p. 26).

20) "Toutes les tâches sont belles que l'on accomplit avec amour. " Colette confirme

l'importance de l'amour dans l'accomplissement des tâches quotidiennes : "On ne fait bien que ce qu'on aime" (*Prisons et paradis*, t. III, p. 731), comme dans l'élaboration de la personnalité (*En pays connu*, OCC XI, p. 281).

21) Dans la version américaine, Colette développe le pathétique de la condition paysanne : "Pour la deuxième fois en un quart de siècle elle va souffrir, elle va peiner, la gardienne de la terre. Encore une fois elle voit décupler sa tâche. Pour combien de temps ? Elle travaille, elle attend et elle se tait. Elle ne dit pas qu'il y a de très durs moments. [...] Mais un cri d'enfant, un appel du chevreau nouveau-né, le long meuglement des génisses, un murmure profond et égal de ruches, de vent et de rivière, et les voix intérieures qui parlent d'espoir obstiné rendent chaque fois à la gardienne de la terre, la force de reprendre le travail, et de voler au secours du dépôt bien-aimé, qui fut remis à ses fidèles et infatigables mains." (*op. cit.*, f<sup>o</sup> 12)

### [Noël de guerre]

Emission du 24 décembre 1939, 18h15, à Radio-P.T.T.

1) "Je me permets, chers auditrices et auditeurs, de vous souhaiter un bon Noël, comme on le souhaite à Marseille et à Saint-Tropez. [...] le Midi français sait dire :

"Méridistemasse, hé ? Et encore méridistemasse et sur-méridistemasse !"

Le même souhait constitue le titre d'un article publié le même jour dans *Paris-Soir* : "Noël de guerre, Méridistemasse" (p. 2) ; l'adaptation de la formule anglaise est alors attribuée à la fille de Colette lorsqu'elle avait cinq ans et imitait sa nurse anglaise.

2) "je suis trop pareille à tous ceux qui m'écoutent" : cette vocation égalitaire ne cesse d'être réaffirmée pendant la guerre (*cf. infra*, [Nouvel An]). Ainsi le 5 novembre 1939, Colette admire une jeune femme dont la vie est "toute pareille à celle des milliers de milliers de femmes" (n.a.fr. 18716, f<sup>o</sup> 7) et en octobre 39, elle-même se sentait déjà "un cœur tout pareil à celui de milliers de Parisiens" (*ibid.*, f<sup>o</sup> 2). Il semble que cette ambition égalitaire soit tardive et liée à la conjoncture nationale. En effet avant la guerre, c'était plutôt sur le caractère poétiquement exceptionnel de son enfance que la narratrice insistait (*La Maison de Claudine*, t. II p. 981 / *Sido*, t. III, p. 500), laissant souvent percer une disposition à l'élitisme (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 986 / *Sido*, t. III, p. 507).

3) Colette avait rejoint Henri de Jouvenel à Verdun vers la mi-décembre 1914 et y passa les fêtes de fin d'année (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 100-105).

4) Dans *Les Heures longues*, Colette précise que "de Clermont-en-Argonne [...] il ne reste rien – rien qu'une dentelle grossière de murs ajourés" (t. II, p. 498). Mais malgré "ses verrières rompues", "l'église est encore debout" (*ibid.*, p. 496). Dans *Belles saisons*, elle évoque également ce Noël 1914 à Clermont-en-Argonne "sous des murs en dentelle" (OCC XI, p. 34).

5) "on voyait les jumelles d'Ornes" : il s'agit, pendant la guerre, d'un lieu stratégique à l'ouest de Verdun, signalé par deux crêtes de 310 et 305 m, situées à environ 1 km au N.E. du

village d'Ornes détruit en 1916. Les Allemands ont occupé ce point fin 1914, s'en sont servis d'observatoire et y ont construit un camp ainsi que des dépôts. La région n'a été libérée qu'en novembre 1918, au cours de l'offensive franco-américaine sur Meuse et Argonne. Ce point stratégique est également cité dans *Belles saisons* (OCC XI, p. 34).

6) "le préfet de Verdun commanda : "Lâchez les enfants !" Et ils sortirent de dessous terre, les enfants, frais, les mains rouges, bien peignés, ma foi" : en 1915, Colette racontait une scène semblable, dans le même village, où les enfants avaient surgi à l'improviste pour quêter leurs cadeaux : "D'où sortent ces enfants frais" ? (*Les Heures longues*, t. II, p. 498). Colette est sensible à cet aspect festif car l'évocation du Noël 1916 s'accompagne également d'enfants italiens quêteurs et excités (*supra*, "L'Hiver à Rome").

7) La narratrice cite sa fille de cinq ans qui voulait pour Noël "un veau vivant, une bêche, un établi de menuisier, un loup apprivoisé, une pipe, un baromètre, une couverture de voyage, un rat..." Dans l'article publié le même jour (*Paris-Soir*, "Noël de guerre"), c'est une autre demande saugrenue de cadeau qui est mentionnée : l'enfant rêvait d'un pantalon de terrassier qui lui fut octroyé, chemise en plus. Puis l'article dévie sur l'opportunité de respecter le choix des enfants. Sur ce sujet précis, c'est à elle-même enfant et non à sa fille que la narratrice attribue, entre autres demandes insolites qui "ont désolé [s]es parents", celle d'une couverture de voyage (*Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 562).

8) "Mais jamais je ne l'entendis réclamer une poupée" : pourtant Bel-Gazou jouait à la poupée (*La Chambre éclairée*, t. II, p. 891-893).

9) La fille ne demande pas non plus "un de ces petits nécessaires à coudre qui sont la tentation de tant de fillettes... Il y a comme ça dans les familles des aversions qui se transmettent de mère en fille..." : en train de coudre, Bel-Gazou ressemble plus "à un mousse ravaudant un filet qu'à une petite fille appliquée" et elle "ourl[e] en dépit du bon sens" (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1080). Quant à l'"aversion" que déclare Colette pour la couture, elle se retrouve surtout dans ses premiers romans (Claudine se consacre "avec dégoût" à la leçon de couture, *Claudine à l'école*, t. I, p. 60) ; mais elle se manifeste moins radicalement dans les récits autobiographiques : la narratrice déclare qu'elle "cousai[t] plus mal qu'un soldat" (*Journal à rebours*, OCC IX, p. 308), l'habileté de sa sœur dans ce domaine l'en ayant détournée (*Belles saisons*, OCC XI, p. 41), et elle confie ne s'être occupée que "par exception, à un ouvrage d'aiguille" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 450) . En outre, Colette avoue qu'elle ne sait pas tricoter et dans *La Fleur de l'âge*, qu'elle n'a "jamais su reprendre les bas" (OCC XI, p. 428). Ce désintérêt pour les activités couturières ne l'empêchera pourtant pas de pratiquer à la fin de sa vie la tapisserie (*Belles saisons*, OCC XI, p. 43 / *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 453) et de rêver, pour "nous autres, techniciennes du cousu main", aux accessoires de mercerie (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 107).

10) Colette justifie une célébration plus sobre de la fête : "Nous avons Dieu merci, cette année, le sens de ce qui est ridicule, et même de ce qui est offensant." Dans l'émission américaine, Colette varie la tonalité des restrictions : "Mais n'allez pas croire surtout, amis d'Amérique, que notre fête de Noël est triste cette année ! Elle est seulement discrète." (*op. cit.*,

f° 19).

11) Mais "le noir boudin, le boudin blanc" ne sont pas pour autant sacrifiés. En 1914, Colette n'avait pas non plus, grâce à ses amies, manqué de boudin, pour lequel elle semble avoir toujours eu une prédilection : "Annie, le boudin !!! le boudin et le beurre !!!" (*Lettres à Annie de Pène*, n° 8, p. 34). En 1939, si elle ne développe pas, par discrétion, le menu de réveillon au public français, elle le détaille par chauvinisme à son public américain : "Le moelleux boudin noir, son frère le boudin blanc, la dinde et l'oie, le foie gras, rose comme la chair des blondes et l'huître sur son lit de glace pilée, oui, nous avons tout cela et aussi le prestigieux vin français, le champagne, tout esprit et légèreté..." (*op. cit.*, f°s 19-20). Un an plus tard, cette profusion sera tempérée et Colette n'a plus guère envie de boire du champagne : "Flacons fastueux, dormez encore" (*Belles saisons*, OCC XI, p. 50).

12) Colette explicite, pour le public américain, l'impact de ce souvenir triste, du "visage absent" : "L'image retarde notre main, qui levait le verre. Mais quelqu'un dit : "A sa santé ! A leurs santés !" et le vin, beaujolais rouge, scintillant champagne, vin d'Anjou clair et doré, redonne à plus d'un cœur l'espoir précis, le goût de fêter ce jour unique dans l'année..." (*op. cit.*, f° 20).

13) « De fait, Noël n'a jamais connu en France les prodigalités, les solennités dont le marquent les pays du Nord. " Version destinée aux Américains : "Noël n'a jamais connu chez nous les fastueuses bombances des pays de langue anglaise" (*op. cit.*, f° 21).

14) Colette n'évoquera pas, pour le public américain, ses Noël d'enfance. Elle décrira en détails la messe de minuit, enchaînera sur la célébration de Noël dans l'église de Baux avant de décrire un repas de Noël dans une auberge de Saint-Tropez (*cf. Belles saisons*, OCC XI p. 34). Le souvenir d'enfance est donc réservé aux compatriotes : le "gâteau arrosé de rhum", et "le thé de Chine" permis cette nuit-là, les chiens couchés et la lecture familiale font également partie du rituel de Noël dans "Réveillons" (*Dans la foule*, t. II, p. 642) et se retrouvent la veille du 1<sup>er</sup> janvier (*Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1108). Voir aussi *Belles saisons* (OCC XI, p. 35).

15) "il n'y manquera que... ceux qui ne sont plus, et parmi ceux-là un ancien jeune moi-même, resté là-bas, très loin sur une longue route". Le souvenir de soi provoque une nostalgie semblable au début de *Paysages et portraits* : *cf.* n. 1, "Le Passé". Un autre double natal est représenté, sur une route, dans *Le Voyage égoïste* (t. II, p. 1094).

16) "de l'église ouverte et trop petite sort l'odeur de l'eucalyptus vert, le divin parfum du mimosa jeté à brassées sur l'autel" ; dans la version américaine, Colette imagine tout spectateur de la messe de minuit aux Baux : elle est sûre que "toujours dans son souvenir il verra descendre de la montagne les bergers, leurs fanaux, qu'il entendra leurs cantiques, caressera dans sa mémoire les agneaux, blancs comme neige, que le prêtre bénit sur l'autel et qui ne seront jamais mangés ; qu'il respirera l'odeur d'eucalyptus qui jonche le pavé de l'église, et surtout le parfum inoubliable du mimosa en fleurs, jeté à brassées sur l'autel et qui rappelle qu'en plein hiver le fleur règne, sur ces régions favorisées de la France." (*op. cit.*, f° 21) Une autre nuit de Noël provençal est évoquée dans "Je n'ai pas de souvenirs de Noël..." (*Cahiers Colette*, n° 17, p. 49-50).

17) "Qui donc a dit" : sur la formulation anonyme, voir *supra*, [Matisse et ses danseuses].

18) "Ce qui nous enchantait une fois nous appartient à jamais" : ce principe est le fondement de toute la récréation colettienne. En témoignent les nombreuses marques d'enchantement liées aux souvenirs du monde natal (*Claudine en ménage*, t. I, p. 511 / *La Retraite sentimentale*, t. I, p. 911 / *Les Vrilles de la Vigne*, t. I, p. 965 / *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1095), qui suscite une forte conscience d'appartenance (*Les Vrilles de la vigne*, t. I p. 974). La possession mentale évolue : à la fin de l'œuvre, c'est la narratrice qui est propriétaire de ses souvenirs heureux : dans "Flore et Pomone", elle déclare "possède[r] en propre à peu près tout ce qu'[elle] [a] perdu" (OCC X, p. 308) et dans *L'Étoile Vesper*, elle célèbre "une possession sans mesure et inaliénable" (OCC X, p. 328).

19) "nous n'avons pas toujours le courage de regarder en face un souvenir de bonheur" Colette conjugue tous les leurres pour suggérer le bonheur en période de pénurie : "Une image heureuse, même si elle est aussi irréelle qu'un songe, c'est un bienfait pour l'esprit. [...] c'est une salutaire gymnastique de l'esprit que de revivre les instants heureux dont nous avons fait nos possessions immatérielles" (*op. cit.*, f° 19 et 22). Sur la vertu conjuratoire du souvenir, voir *infra*, n. 4, [Nouvel An] ainsi que *Le Voyage égoïste* (t. II, p. 1108). A André Parinaud, Colette affirme : "Je m'applique à ne pas perdre ce que j'ai possédé une fois." (*Mes Vérités*, p. 128)

## [Nouvel An]

Emission du 31 décembre 1939, 18h15, à Radio-P.T.T.

1) "Comme nous ils ont conscience de vivre les dernières heures d'une année qui a vu ce que nous aurions voulu ne jamais revoir." Dans l'émission aux Américains, la formulation diffère quelque peu : "Ils ont conscience que cette nuit voit la jonction entre une année qui a vu ce qu'on ne devrait jamais voir, et une année qui porte tous les espoirs." (*op. cit.*, f°24).

2) " "Bonne année, bonne année, et le paradis pard'sus le marché !" " La Provence fournit également à Colette ses formules de vœux (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 24). Le souvenir des Nouvel An d'autrefois a déjà été évoqué dans *Les Vrilles de la vigne*, t. I, p. 964-965 et *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1108. La coutume régionale de célébrer le Nouvel An au détriment de Noël est mentionnée dans *Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 496, *Belles saisons*, OCC XI, p. 35 et *La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 435.

3) Sur le décime donné aux pauvres du village, voir *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1108.

4) "Je vous apporte ce que j'ai de mieux : mon enfance, ma jeunesse." Les souvenirs d'enfance servent fréquemment dans l'œuvre de remparts contre l'adversité (*Belles saisons*, OCC XI, p. 73-74), constituant, en période d'exil, "un château solide" (*En pays connu*, OCC XI, p. 281).

5) "belles surtout d'avoir ressemblé à d'innombrables enfances modestes" : sur le caractère tardif de cette vocation égalitaire, répétée peu après ("j'étais après tout une enfant

ordinaire"), voir n.2, [Noël de guerre].

6) "Non, je n'ai pas reçu non plus – et pour cause – la perle fine qui doit être la première d'un collier, et qu'on enferme, inutile, dans son écrin. " Dans la version américaine, Colette insiste sur le caractère déplacé de ce cadeau luxueux : "un collier, qu'une petite fille n'a pas le droit de porter et qu'on enferme" (*op. cit.*, f° 25). La narratrice s'insurge contre tous les cadeaux coûteux aux enfants (*Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1107). Elle-même n'avait pas d'autres cadeaux, pour le 1<sup>er</sup> de l'An, "que quelques bonbons, des mandarines en chemises d'argent, un livre..." (*ibid.*, p. 1108). "Un livre, douze oranges, une boîte de dattes, venues du chef-lieu..." (*infra*) ; voir également *Belles saisons* (OCC XI, p. 37). Dans *Les Vrilles de la vigne*, elle déclare n'avoir jamais "connu ni souhaité les jouets coûteux" (t. I, p. 964) et dans les *Contes des mille et un matins*, elle préfère des étrennes à valeur uniquement sensorielle (OCC XIII, p. 561).

7) "Mais une fois j'ai reçu d'une lointaine marraine un petit bracelet en argent" : le 4 janvier 1873, le colonel Désandré, de la même promotion de Saint-Cyr (décembre 1847) que le capitaine Colette, épouse à Saint-Sauveur Eugénie Mallet, domiciliée au château des Janets. La jeune femme fut choisie comme marraine de Colette, née trois semaines après ce mariage. Mme Désandré suivit comme de coutume son mari de garnison en garnison, ce qui explique sa nature "lointaine". Le jour même du baptême qui eut lieu un an après la naissance, le 11 avril 1874, la marraine était absente, représentée par Juliette Robineau. Le parrain de Colette, qui n'était autre que le colonel Désandré, était également absent et représenté par Achille Robineau. Par ailleurs, le château des Janets (dont la famille n'était que locataire) ayant été vendu le 20 octobre 1884, Colette eut encore moins l'occasion de revoir sa marraine.

8) "Le bracelet, ma foi, je ne m'en souviens pas. " : mais dans *Belles saisons*, Colette se souvient d'un autre cadeau envoyé par sa grand-mère paternelle : justement inadapté aux jeux de l'enfance, il "consterne" Sido (OCC XII, p. 36).

9) "De quelle émotion ai-je pu fêter le premier matin de l'année, l'aube bleue, une coulée de lumière rouge versée par la lampe sur la neige du jardin, le feu de fagots dansant, en bouquets de flammes aussi hauts que moi, sous la hotte de la grande cheminée, dans la cuisine ! " Dans *Le Voyage égoïste*, Colette évoque l'aube "rouge au ras de la neige" et la veillée près du "feu claquant et dansant" (t. II, p. 1107).

10) Sur la voix maternelle, voir *supra*, "Le Passé", ainsi que notre livre : *Espace, demeure, écriture, La maison natale dans l'œuvre de Colette*, Nizet, 1992, p. 32-35.

11) Le tambour donnait son aubade devant la maison des notables : "Vous pensez bien que le Capitaine Colette, mon père, comptait parmi les "notables" d'un village de treize cents âmes ? " Le rôle du père comme destinataire de l'aubade s'accroît dans l'œuvre au fil du temps : absent dans *Les Vrilles de la vigne*, il était mentionné brièvement dans *Le Voyage égoïste* (t. II, p. 1108).

12) "ce qu'était pour moi le premier roulement lointain et ouaté du tambour [...], lorsqu'il m'atteignait au fond de mon sommeil, je peux encore le ressentir, mais non l'exprimer." Dans *Les Vrilles de la vigne*, l'enfant éveillée guette "le frémissement lointain, mêlé aux battements de [s]on cœur, du tambour municipal" (t. I, p. 964).

13) "l'air glacial de ma chambre sans feu" : la narratrice était "habituée à dormir dans une chambre très froide", couverte d'un édredon de duvet et réchauffée par un "cruchon d'eau bouillante" (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 437).

14) "la patte de la chatte grattant à ma porte en même temps que l'odeur de chocolat bouillant" : c'est cette odeur même qui enchante le retour au monde natal (*Claudine en Ménage*, t. I, p. 509 / *Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1095). L'odeur du chocolat matinal constitue un repère inaltérable dans l'œuvre (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1056 / *Mélanges*, OCC XIV, p. 26).

15) "Quel respect on avait pour le pain, dans ce temps-là !" Le pain chaud est la nourriture qui suscite les meilleurs souvenirs d'enfance (cf. *Prisons et paradis*, t. III, p. 728). Il est non seulement associé à la mère (*Belles saisons*, OCC XI, p. 38), mais à l'édifice natal lui-même (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 981).

16) "à c'maman" : avec.

17) "je léchais la farine sur la colonne de pains ronds" : c'est avec plus de densité poétique que Colette évoquait, dans *Le Voyage égoïste*, la "fleur de farine" qu'elle léchait sur "le ventre en bouclier" d'un pain de douze livres (t. III, p. 1108).

18) "ce léger tremblement d'une angoisse incomparable" : même "angoisse nerveuse" dans *Les Vrilles de la vigne*, à l'approche du tambour (t. I, p. 965). Sur ces émotions graves et inavouées de l'enfance, voir *supra*, "Le Passé".

19) "C'était le jardin accablé d'une neige neuve, chue mystérieusement pendant la nuit." Dans *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 965) et "Les Sabots" (t. I, p. 1546), les sapins du jardin natal laissent choir, d'heure en heure, leur fardeau de neige.

20) "La chatte étirait ses pattes dures de vagabonde" : la "chatte vagabonde", double de la narratrice, est également évoquée dans "Dimanche" (*Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1095).

21) "Je m'évadais, mes sabots à la main, vers un concile d'enfants déchaînés" : ce "sabbat" nocturne est également décrit dans "Les Sabots", où il est présenté comme habituel en décembre (t. I, p. 1545-1546).

22) "la dispute et ses gros mots paysans" : dans *La Maison de Claudine*, les paroles de Minet-Chéri et de ses amies sont également parsemées de gros mots paysans (t. II, p. 978-979).

23) Dans un texte publié quelques jours plus tard dans *Marie-Claire*, Colette évoque d'autres souvenirs d'enfance et achève plus directement sur l'espoir de paix : "Ce que nous attendons s'approche d'une marche aussi fatale que celle des saisons." ("L'Année est un ruban", *Cahiers Colette*, n° 17, p. 47).

## [La Fête des Rois]

Emission du dimanche 7 janvier 1940, 18h15, à Paris-P.T.T.

1) La galette à l'écume de beurre est déjà évoquée dans "GASTRONOMIE" (cf. *supra*, « Plaidoyer pour la cuisine française »). En 1941, la pénurie s'étant aggravée, Colette

conseillera de remplacer la galette "par une économique flognarde" (*Belles saisons*, OCC XI, p. 51).

2) "Et j'espère que vous aviez comme fève un haricot blanc" Dans la version américaine, Colette précise qu'elle-même vient de tirer les rois et de trouver la fève : "Par chance la fève était un petit haricot blanc, et non pas, comme la mode s'en était établie, une de ces horribles petites poupées de porcelaine, surprise néfaste aux dents fragiles et terreur des brides !" (*op. cit.*, f° 31). Il est vrai qu'à cette même période, Colette "[s]'offre des séances de dentiste de deux heures d'affilée" en vue de la pose d'un bridge (*Lettres à Moune*, p. 165). Dans ses *Ephémérides*, Colette recommandera aussi la galette "bien feuilletée, riche de beurre fin, salée à point", et surtout "grosse d'un petit haricot, plutôt que du dangereux "nageur" de porcelaine" (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 8). En 1941, sous l'effet de la pénurie, elle en arrivait pourtant à regretter le gaspillage des haricots dans la galette des Rois (*Belles saisons*, OCC XI, p. 50).

3) Evoquant sa "mémoire, pleine de caprices, de défaillances, et sujettes à l'erreur", Colette insiste sur ses défaillances pour le public français. Cette modestie extrême se retrouve dans l'aveu de son ignorance (*cf.* n.1, [Pentecôte]) ainsi que – on l'a vu – de sa timidité ([Matisse et ses danseuses]), ou de son manque d'intellectualité ("La Poésie que j'aime"). Interviewée, Colette parlera même de "complexe d'infériorité" qui l'affecte dans son métier (*Mes vérités*, p. 84 et 147). Sur ce point, voir aussi *Lettres à ses pairs* (OCC XVI, p. 298).

4) "vous oreilles invisibles et averties, qui savez si bien recueillir mes *errata*, et les redresser au moyen d'une lettre, d'ailleurs gentille, ironique et familière" : cette censure qu'exerçaient les auditeurs français est confirmée dans *Le Fanal bleu* où la narratrice déclare que ses correspondants "ne sont pas tous bienveillants" et cite plusieurs lettres de reproches (OCC XI, p. 157-158).

5) Cherchant le mot *Epiphanie* dans le dictionnaire, la narratrice dévie : "j'ai buté sur le mot *Epinoche*, qui m'a arrêtée au passage" ; tout comme la fête de la Pentecôte entraînera des digressions lexicales sur le nom des plantes, la narratrice cultive la diversion : voir *Prisons et paradis* (t. III, p. 801). La dérive mentale à partir du spectacle végétal est le ressort même du recueil *Pour un herbier* (*cf.* la "divagation modeste" produite par le lys, OCC XI, p. 215).

6) "Ç'a été comme ça toute ma vie : les rencontres envoyées par le hasard ont toujours contrecarré les projets précis, et raisonnables." : sur le rôle du hasard, voir *supra*, "France, le plus beau pays du monde".

7) "magnifique atlas en couleurs de d'Orbigny" : les 24 tomes du *Dictionnaire universel d'histoire naturelle* (1839-1849) de Charles d'Orbigny, cité parmi les livres de la maison natale (*cf.* *La Maison de Claudine*, t. II, p. 988 / *Journal à rebours*, OCC IX, p. 326 / *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 364), s'accompagnaient d'un atlas illustré en trois volumes. Le tome II – que Colette admire ici – était consacré aux Reptiles, Poissons, Insectes, Arachnides et Crustacés.

8) Au tome V du *Dictionnaire Universel* de d'Orbigny, les caractéristiques des épinoches (de l'ordre des Acanthoptérygiens) sont énumérées : des "épines dorsales libres et ne formant pas nageoires" ; un "ventre garni d'une cuirasse osseuse" ; une taille fort petite (de 1 cm à

1 dm) ; une grande agilité et une étonnante multiplication, en juillet et août. La nidification même de l'épinoche est représentée, dans le deuxième volume de l'atlas illustré, par trois dessins : "l'épinoche mâle construisant son nid", "l'épinoche femelle pondant et assistée par le mâle propriétaire du nid" et "l'épinochette mâle agrandissant les ouvertures de son nid" (dessins de Gerbe, planche 20). Colette mentionne également l'épinoche dans *Le Voyage égoïste* (t. II, p. 1164) et dans *L'Étoile Vesper* (OCC X, p. 327).

9) "Le vrai moment où j'aurai cessé d'exister sera celui où j'aurai cessé de faire oh ! et ah ! devant tout, devant l'ordinaire comme devant l'extraordinaire. " : ces exclamations admiratives devant les prodiges de la nature sont fréquentes dans *Paysages et portraits* (cf. [Notes]).

10) Paul Oudart (et non Oudard comme l'orthographe l'édition de 1958), peintre en histoire naturelle et lithographe (né à Paris en 1796), a figuré au Salon de 1819 avec des dessins d'oiseaux et a illustré le livre de L.-P. Vieillot, *La Galerie des oiseaux* (éd. Chantpie, 1825). Dans l'*Atlas* de d'Orbigny, sa participation au tome II est la plus importante avec les tortues, tous les ophidiens (Pl. 2-19) et les poissons (Pl. 12-16).

Le deuxième artiste cité par Colette est Frank et non Brank : l'erreur était déjà présente dans le texte dactylographié et reproduite dans l'édition de 58, sans que l'on puisse savoir si elle est, ou non, de Colette. C'est le plus énigmatique du groupe. Son absence de notoriété peut expliquer que Frank ait à peine contribué à l'*Atlas* : il est l'auteur, dans le t. II, des planches 11 sur l'Acanthure à pierreries et 14 sur l'Aulostome tacheté, au chapitre des poissons.

Nouvelle erreur, celle-ci imputable à Colette : il ne s'agit pas d'André – comme le prétend la dactylographie et le reproduit l'édit. de 58 – mais d'Acarie Baron, dessinateur lithographe qui illustra *L'Album du Jardin des Plantes* (20 pl. et couv., 1836-1837). Acarie Baron a signé les planches 1 à 4 dans le chapitre sur les poissons.

L'épinoche semble la seule contribution de Z. Gerbe à l'*Atlas*.

Colette était passionnée par les reproductions picturales – de zoologistes ou d'artistes – des espèces vivantes : outre les auteurs de l'*Atlas*, elle cite des illustrateurs peu connus comme Bessa ou Denisse (*Pour un herbier*, OCC XI, p. 229), mais admire aussi les célèbres fleurs peintes par Redouté (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 144) ou celles de Nigg (*Trois..., Six..., Neuf*, OCC XI, p. 323-324).

11) "Car la puissance des images est considérable" : dans *La Maison de Claudine*, le texte des *Contes* de Perrault semble avoir moins d'impact sur Minet-Chéri enfant que les illustrations de Gustave Doré (t. II, p. 988).

12) *Le Roi l'a dit* est un opéra-comique en trois actes, paroles d'Ed. Gondinet, musique de Léo Delibes (1873). *Le Roi s'amuse* est un drame historique en cinq actes, écrit en vers par Victor Hugo (1832). La pièce fut interdite à la deuxième représentation comme portant atteinte à la majesté royale : François I<sup>er</sup> y figurait le débauché accompli. *Le Roi d'Yvetot* est un opéra-comique en trois actes, paroles de Brunswick et Leuven, musique d'Adam (1836). *Le Roi malgré lui* est un nouvel opéra-comique, en trois actes, musique d'Emmanuel Chabrier sur un livret de Paul Burani et Emile de Najac (1886).

13) Pour évoquer cette image de « six rats noirs [...] morts, desséchés, disposés en rosace,

liés par un nœud étrange et compliqué de leurs queues", il est probable que Colette disposait alors du livre de Robert Goffin, *Le Roman des rats*, publié en 1939 et représentant ce phénomène extraordinaire en couverture. Comme Colette le signale, il ne s'agit pas d'un rongeur à plusieurs têtes couronnées, tel que Hoffmann a pu l'imaginer dans ses *Contes fantastiques* ("Casse-Noisette") et qu'il surnomme le "roi des rats". Curiosité zoologique vérifiée par les savants, le roi-de-rats est un assemblage de jeunes rats, d'une ou de plusieurs portées réunies dans un réduit étroit, dont les queues s'entortillent. Comme elles sont, à cet âge, recouvertes d'un exsudant collant, elles se soudent ensemble et la présence de paille, de foin ou de poil facilite cet entrelacement définitif (Michel Dansel, *Nos frères les rats*, Fayard, 1977, p. 73-78). Immobilisés, les rats sont nourris par la communauté jusqu'à leur mort. Le nombre des rats ainsi liés est en moyenne de six à douze, mais peut aller jusqu'à trente-deux. Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, on a découvert près de quatre-vingts rois-de-rats, la plupart en Allemagne. Un roi formé de dix rats est exposé au musée de Zoologie de Strasbourg. L'intérêt de Colette pour les rats et souris s'exprime aussi dans *De ma fenêtre*, OCC X, p. 72-73.

14) "Voyez où peut conduire un loyal désir de s'instruire !" Une curiosité insatiable anime la narratrice dans toute l'œuvre : "Si cette curiosité me quitte, qu'on m'ensevelisse, je n'existe plus." (*Sido*, Pl III, p. 529) ; voir également *Mes apprentissages*, (Pl III, p. 983), "Flore et Pomone" (OCC X, p. 288), *Le Fanal bleu* (OCC XI, p. 50-52) et *infra*, n. 1, [Pentecôte].

15) "l'usage de manger (et surtout boire) à la fête des Rois" : dans *Belles saisons*, Colette évoque cette "tradition très vieille" : "Le roi boit !" (OCC XI, p. 50-52).

16) Colette évoque "les un peu extravagants, les secrètement attachés au pain de l'âme qu'est l'imagination féérique" : les ressorts de cette même imagination sont fréquemment analysés dans l'œuvre (*Sido*, t. III, p. 501 / *Journal à rebours*, OCC IX, p. 299 / *Trois..., Six..., Neuf...*, OCC X, p. 155 / *Belles saisons*, OCC XI, p. 74). Ses effets concrets sur la recreation sont directement perceptibles dans *La Retraite sentimentale* (t. I, p. 859), *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 975), *La Vagabonde* (t. I, p. 1198-1199), *Le Voyage égoïste* (t. II, p. 1095)...

### [Paris en temps de guerre]

Emission du 14 janvier 1940, 18h15, à Radio-P.T.T.

1) A l'exception de l'introduction, Colette a presque intégralement repris ce texte, quelques heures plus tard, dans son émission destinée aux Américains (J. Malige, *Colette*, p. 155-159).

2) Après un séjour d'un mois à Curemonte en 1940 chez sa fille, Colette choisira délibérément de vivre à Paris le temps de la guerre. "Attendre à Paris, c'était boire à l'eau de la source même, fût-elle amère" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 338). La même image apparaît dans la correspondance dès 1939 : "je ne peux me séparer de Paris [...] c'est la source, en ce moment" (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 31). Ce refus de quitter Paris est réaffirmé dans

*Belles saisons* (OCC XI, p. 41) et dans une autre émission radiophonique d'octobre 1939, où Colette se déclare "obstinée citoyenne de Paris" et évoque "cet égoïste amour qui, insoucieux de la prudence nous a rappelés, en plein été magnifique, d'une campagne paisible, et depuis la fin du mois d'août nous retient ici. Rien n'a prévalu, ni la menace suspendue dans le ciel, ni la perspective d'être évacués de force, ni celle de vivre incommodément." (N.a.fr 18716, f<sup>os</sup> 1-2) En janvier 1941, elle écrit aux Petites Fermières : "Je suis prisonnière, mais je ne cherche aucune évasion." (p.37)

3) "Toute proche une maison de l'Ile de France" : il s'agit de la villa Le Parc que Colette et M. Goudekot avait achetée en février 1939 à Méré, près de Montfort-l'Amaury. Malgré ses déclarations, Colette accepte de s'y reposer au début de juin 1940 : "J'ai consenti soudainement à venir ici, parce que je n'en pouvais plus de fatigue." (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 247) Si l'aménagement de la maison a été retardé (*Lettres au petit Corsaire*, OCC XVI, p. 64 / *Lettres à Moune*, p. 156), la propriété abonde en vieux arbres et en produits potagers (*Lettres à Moune*, p. 146). C'est de Méré que Colette et M. Goudekot partent le 12 juin 1940 pour Curemonte. La maison sera occupée par les Allemands en décembre (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 35), et l'accès à Montfort-l'Amaury coupé en janvier 1941 (*ibid.*, p. 40) ; enfin les gardiens obligent Colette à recourir à l'huissier en mai 1941 : toutes ces difficultés motivent la vente de la maison décidée dès juin. Colette affirme alors que cette maison "n'avait pas encore capté [s]on cœur". "Je n'y ai installé que des rêves, et point de souvenirs par chance." (*ibid.*, p. 64-65)

4) La narratrice s'inquiète des "dernières nouvelles de la Finlande sublime" : l'hiver 1939-40 est marqué par la guerre entre l'Union Soviétique et la Finlande. En 1939, l'URSS avait réclamé à la Finlande quelques territoires stratégiques, prétendument nécessaires à la défense de Léninegrad, mais Helsinki avait refusé de les céder. L'Armée Rouge attaque le 30 novembre, surprenant le pays presque désarmé. La sympathie du monde entier va aux combattants finlandais qui utilisent toutes les ressources du terrain et tiennent en échec l'Armée Rouge, mal commandée. Néanmoins la Finlande a besoin d'aide et les Alliés ne se décident à lui envoyer un corps expéditionnaire de 50.000 hommes que le 5 février 1940. A la fin du mois, l'Armée Rouge a brisé la ligne de défense des Finlandais, contraints à signer la paix de Moscou (13 mars 1940) qui ampute le pays de la Carélie et d'une partie de la Laponie.

5) La mort de Maurice Ravel est sans rapport avec la guerre : dès 1933, il avait trahi les symptômes d'une grave maladie au cerveau (affaïssement congénital du lobe gauche) probablement aggravée par un accident d'automobile, survenu en 1932. "Le mal empira de mois en mois à dater de ce jour. Ravel alors essaya tout..." ; "en désespéré", il "se lançait dans les cures les plus invraisemblables" (Hélène Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, éd. du Milieu du Monde, Genève, 1945, p. 243). De fait, les diagnostics étaient contradictoires. Dans *Journal à rebours*, Colette raconte avoir revu le compositeur, une dernière fois avant sa mort, chez Luc-Albert Moreau aux Mesnuls (OCC IX, p. 305). Une périlleuse opération est tentée le 19 décembre 1937, suivie d'un coma à l'issue duquel Ravel succombe, le 28 décembre. C'est probablement la commémoration de sa mort deux ans plus tard (*Paris-Soir* titre, le 30

décembre 1939 : "Il y a deux ans, la France perdait un de ses plus grands compositeurs", p. 2), qui motive sa mention par Colette le 14 janvier 1940. Elle l'évoquera également cinq ans plus tard, dans sa Préface à *Ravel et nous* (op. cit., p. 10-11). Sur leur correspondance, voir les *Lettres à ses pairs*, (OCC XVI, p. 325-328) et Arbie Orenstein, *Revue de musicologie*, 1966 (n° 2, p. 215-221).

Quant à Gabriel Fauré, maître de Ravel, dont la mort remontait au 4 novembre 1924, il était resté de son vivant peu connu : "Mièvre l'œuvre de Fauré ? voilà le slogan entendu trop souvent." (Hélène Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Les Éditeurs français réunis, 1955, p. 28). Il fallut donc des décennies pour qu'il soit reconnu comme l'un des chefs de l'école moderne. Néanmoins sa célébrité reste actuellement encore liée à ses mélodies : *Après un rêve*, *Clair de lune*, le recueil de *La Bonne chanson*, *Le Jardin clos*. Lorsque Colette le mentionne en janvier 1940, Marguerite Long venait de jouer, le 24 décembre 1939, sa *Ballade* aux Concerts Padeloup. Colette avait autrefois rencontré Fauré, intervenant même auprès de lui en faveur de Brague (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XVI, p. 93), et l'appréciait (*Mes apprentissages*, t. III, p. 1070 / *Journal à rebours*, OCC IX, p. 303 / *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 433).

6) "nous n'attendons pas autre chose" : sur les affres de l'attente pendant la guerre, voir n. 3, [La Femme de la terre].

7) "ah ! le bon tour de chant, mes enfants, et le bon chanteur !" : Colette assistait régulièrement aux spectacles de Maurice Chevalier (qu'elle avait décrit autrefois sous les traits de Cavaillon, *La Vagabonde*, t. I, p. 1902) : en 1935, puis 1937, elle l'applaudit au Casino de Paris, saluant "son canotier, son smoking, son teint de blond authentique" et son "jeu précis des jambes" (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 242 et 371). Elle lui consacre également tout un article (*Cahiers Colette*, n° 2, p. 45-48), où elle évoque longuement "les épousailles de Maurice et de la foule". Dès novembre 1939, Maurice Chevalier entreprend une tournée de théâtre aux armées dont *Paris-Soir* rend compte le 14 novembre (p. 3) : pour les soldats, il "chanta une heure durant et remercia, les larmes aux yeux, ceux qui l'acclamaient". Le 1er décembre 1939 a lieu un gala de bienfaisance au Casino de Paris, où est jouée la première représentation de *Paris-London*. C'est à ce spectacle – auquel participa Joséphine Baker (qui fit don de sa part à la Croix-Rouge), joué jusqu'à la fin de janvier 1940 – que fait allusion Colette dans son émission. En 1942, elle consacra au chanteur un nouvel article : "Je me souviens" (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 137-141).

8) Joséphine Baker, "lisse et dorée comme un joyau d'ambre", habituée des Folies Bergères, avait déjà été célébrée en 1936 par Colette pour sa "musculature longue, discrète", "la convexité admirable des cuisses" et sa nudité pudique (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 320). Elle avait participé à la première tournée de théâtre aux armées avec Maurice Chevalier en novembre 1939 : *Paris-Soir* la décrit "vêtue de lamé d'argent, voile de dentelles blanches", lançant à son jeune public des fleurs ainsi que, "à pleine poignée des cigarettes, des sourires, [...] des baisers". Elle était également à l'affiche de *Paris-London* avec Maurice Chevalier au Casino de Paris à partir du 1<sup>er</sup> décembre 1939.

9) Colette consacre à Mistinguett un chapitre de *Prisons et paradis* (t. III, p. 740-743).

Dans *La Jumelle noire*, elle mentionne son "pouvoir éclairant" (OCC XII, p. 22), et la trouve "féerique" (*ibid.*, p. 43 et 447). Le 22 décembre 1939, *Le Journal* annonçait la première représentation de *Paris, reste Paris !* avec Mistinguett à l'Etoile-Palace, avenue Wagram. Le spectacle, qui présentait Léo Marjane en première partie, dura jusqu'au 20 janvier 1940.

10) "j' imagine qu'ils vont à un repos bien mérité" : pour Colette, un tour de chant exige un travail épuisant à l'artiste qui doit "attiser" et "maintenir [...] l'optimisme de deux mille auditeurs" (*La Jumelle noire*, OCC XII, p. 372).

11) Le 10 octobre 1938, avait été créée au Théâtre Saint-Georges la pièce en trois actes *Duo*, adaptée du roman de Colette par Paul Géraudy (cf. *Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 409 / *Lettres au Petit Corsaire*, OCC XVI, p. 48 / *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 449-451). Si elle ne voulait pas, au début, être à la place de Paul Géraudy, elle l'"envie" bientôt et considère aussi la mise en scène de Jean Wall comme réussie.

12) L'adaptation théâtrale du roman n'a conservé que quatre rôles : Alice, son mari, l'amant, la servante. Colette en apprécie les "bons interprètes" (*Lettres au petit Corsaire*, OCC XVI, p. 48) ; dans *Paris-Soir* du 10 octobre, elle admire "Valentine Tessier couverte de larmes puis ensoleillée de rire, toute chaude de travail", Sylvie "attachée avec une tendre abnégation à son rôle de servante rigide", Henri Rollan en train de "modeler patiemment son personnage d'homme qui souffre avec simplicité" et Jacques Baumer "divinateur".

Valentine Tessier (1892-1981) avait rejoint, de 1925 à 1934, la troupe de Louis Jouvet, devenant l'interprète renommée de Giraudoux. Elle poursuit sa carrière théâtrale après la guerre (*La Mouette*, *La Profession de Mme Warren*). Au cinéma, son jeu reste marqué par son expérience théâtrale (*Madame Bovary* de Jean Renoir, 1934). Colette fait son éloge dans *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 276 et 357).

Quant à Sylvie (Louise Sylvain, 1883-1970) – mentionnée dans les *Lettres à Marguerite Moreno* (OCC XIV, p. 411), les *Lettres de la Vagabonde* (OCC XV, p. 148, 153) ainsi que les *Lettres à Hélène Picard* (OCC XV, p. 301), et célébrée dans *La Jumelle noire* (OCC XII, p. 271, 363) – , une longue carrière cinématographique l'attendait encore à l'époque de *Duo* : elle fut l'aveugle admirable de *Marie-Martine* (Valentin, 1942), la justicière du *Corbeau* (Clouzot, 1943) et la mère paralysée dans *Thérèse Raquin* (Carné, 1953).

13) "Comment, me disais-je, il y a eu, toute proche de nous, une époque assez paisible, assez purgée de conflits [...] pour que nous nous intéressions, toute une soirée, à l'histoire d'un mari qui ne s'entend pas avec sa femme ?" : en temps de paix, l'obsession sentimentale comme motif d'écriture avait déjà été reprochée – sans résultat – à la narratrice de *La Naissance du jour* (t. III, p. 285).

14) "C'est sans doute démesuré..." : même formulation dans les *Lettres à ses pairs* (OCC XVI, p. 373).

Emission du dimanche 12 mai 1940, 20h20, à Radio-P.T.T.

1) "j'ignore tellement de choses" : Colette se déclare souvent "ignorante" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 99 / "Flore et Pomone", OCC X, p. 300). De façon générale, elle s'abstient de parler de ce qu'elle ne connaît pas (voir *Le Fanal bleu*, p. 191) mais fait preuve d'une curiosité et d'une soif d'apprendre insatiables (*Aventures quotidiennes*, t. III, p. 124 et *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 278).

2) Pentecôte n'est un joli mot que lorsqu'il devient le nom populaire d'une orchidée sauvage" : cette appellation provient du centre et de l'ouest de la France. C'est probablement pourquoi elle est absente des principaux manuels de botanique. La petite orchidée qu'elle désigne, rose ou violette et de forme pyramidale, croît effectivement dans les prairies. Elle est ainsi nommée en raison de sa floraison qui se produit à la période de la Pentecôte. Dans ses *Ephémérides*, Colette mentionne à nouveau ce nom grec qui "est aussi le nom populaire de l'orchidée sauvage, mauve et blanche, à senteur de miel." (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 35) et elle admire cette fleur dans *Le Fanal bleu* (OCC XI, p. 116). En revanche, le surnom de "main de mort" ne lui est associé nulle part. La Société française d'orchidophilie confirme qu'il s'agit de deux espèces différentes : la pentecôte qui pousse plutôt en terrain sec, appartient au genre *Orchis*, caractérisé par la présence, dans ses éléments souterrains, de bulbes arrondis. La "main de mort", rencontrée surtout en terrain humide et même marécageux, appartient au genre *Dactylorhiza*, caractérisé, sous terre, par la présence de tubercules digités figurant une sorte de main. Le surnom "main de mort" s'explique par l'utilisation de ces racines en sorcellerie. La confusion de ces deux plantes par Colette provient du fait que les deux floraisons peuvent paraître semblables.

3) "La Dame-d'onze-heures, *Ornithogalum umbellatum*, porte ce nom parce que les fleurs, fermées longtemps le matin ou par temps trop humide, rendent la plante pratiquement invisible. Les tépales sont en effet verdâtres extérieurement et ne s'ouvrent que lorsque le soleil approche du zénith." (*L'Herbier des quatre saisons*, Basilius Besler, éd. Mazenot, 1987, p. 38). Comme la pentecôte et les autres fleurs citées, la dame-d'onze-heures (cf. *Pour un herbier*, OCC XI, p. 233) croît dans les champs. Même caractéristique pour le géranium sauvage, dont le surnom populaire est mentionné dans "Gribiche" (*Bella-Vista*, t. III, p. 1162).

4) "Et qu'est-ce qui nous resterait du délicieux muguet, si nous le trahissions de *Convallaria maialis* ?" : ce refus affiché de l'érudition n'empêche pas que, dans *Le Fanal bleu*, la narratrice identifie une "hysope" et se déclare capable de "chante[r] un bon bout de la messe en latin" (OCC XI, p. 188). Par ailleurs, elle connaît parfaitement le nom du pentstémon (*ibid.*, p. 120). C'est par jeu, semble-t-il, qu'elle affiche sa préférence pour les noms populaires des plantes ou des animaux (*Aventures quotidiennes*, t. III, p. 124). Dans "Flore et Pomone", elle prétend déplorer les "vocables latins" des botanistes, qu'elle énumère néanmoins à plaisir (OCC X, p. 293) et se joue, dans ses *Ephémérides*, des noms savants (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 23 et 29). Il semble que ce soit surtout dans les récits tardifs que Colette cherche à convaincre de son ignorance ou de sa propension à l'oubli (*Pour un herbier*, OCC XI, 212 et 223) ; car dans *Les*

*Vrilles de la vigne*, elle est presque fière de connaître le nom du lichénée (t. I, p. 1044). Nommer les espèces naturelles reste un thème de prédilection : dans sa correspondance, Colette "enrage" quand elle ignore le nom d'un arbuste (*Lettres de la Vagabonde*, OCC XV, p. 187).

5) L'alchémille est une plante herbacée vivace, à feuille poilue, de la famille des rosacées, qui possède des propriétés astringentes. La désignation populaire en général citée pour cette fleur est "pied-de-lion". Le surnom de "mantelet-de-dame" n'est répertorié que dans *La Grande Flore*, Gaston Bonnier (Belin, 1990, t. 3, p. 344). Elle se retrouve pourtant sous le nom de "Ladies' mantle".

6) Est-il utile de préciser que tous les termes de botanique précédemment cités par Colette sont exacts ?

7) "Solitaires, vous n'avez pas le cœur à rire." C'est pourquoi le dessein de Colette est de divertir, comme dans *L'Étoile Vesper* : "inspirer l'optimisme à des occupés puisque l'optimisme est affaire de contagion" (OCC X, p. 344).

8) "Une chambre d'hôtel serait moins maléfique." : dans son dénuement moral, Chéri rêve aussi d'une chambre d'hôtel (*Chéri*, t. II, p. 781-782 et *La Fin de Chéri*, t. III, p.248).

9) "Vos lettres, chères femmes, m'en font la multiple confiance." : voir *supra*, n. 1, [La Femme de la terre].

10) "la nature entière chuchote le conseil de renaître" : dans *Journal intermittent*, la narratrice salue également l'arrivée du premier printemps de la guerre qui "déchaîne [...] la folie et le devoir de vivre" (OCC XI, p. 373).

11) "Déménagez sans rien dépenser" : en matière de logement, Colette a toujours des recettes à donner (cf. *Journal intermittent*, OCC XI, p. 355). Dans *Trois..., Six..., Neuf...*, elle conseille de changer de logis dès qu'il "a rendu tout son suc" et prône le déménagement "par hygiène morale" (OCC X, p. 139).

12) Maurice Goudeké témoigne que Colette, "dont le lit avait occupé successivement tous les coins de son appartement", "changeait ses meubles de place" tout en expédiant les affaires courantes (*Près de Colette*, p. 195 et 67 ; sur le lit qui "suit" Colette d'une fenêtre à l'autre, voir aussi *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 329). Sa décision de "déménager à l'intérieur même de son appartement" lui venait "avec la soudaineté d'un accès de fièvre et il fallait qu'en cinq minutes le bouleversement fût accompli" ("L'Œil du témoin", *Cahiers Colette*, n° 1, p. 31-32). Jusqu'en 1951, les meubles de sa chambre "traditionnellement, se baladent d'un coin à l'autre !" (*Lettres à Moune*, p. 345).

13) La narratrice s'insurge contre le culte du mobilier fragile : elle ne s'émeut pas que ses propres meubles aient "gagné horions et cicatrices" (*Trois..., Six...Neuf...*, OCC X, p. 139) et n'a rien du collectionneur de porcelaines qui "sait qu'il mourra, plutôt que de déménager" (*ibid.*, p. 141).

14) "la pièce qu'elle opprimait devient, du coup, immense et aérée" : même image dans *La Maison de Claudine* à propos de l'armoire énorme qui "opprime" la chambre des jeunes mariés (t. II, p. 1012).

15) Même sacrifice de la salle à manger dans *De ma fenêtre*, OCC XI, p. 104. En revanche dans ses *Ephémérides* de 1950, Colette se méfie des femmes trop promptes à réorganiser le mobiliser de leurs amies : "Elle s'en va, vous laissant le doute et le souci." (*Cahiers Colette*, n° 13, p. 35) Elle-même reconnaissait d'ailleurs, vers 1903, exceller à "jeter le trouble dans les âmes de ceux qui emménagent, en leur faisant entrevoir que le salon eût rempli à souhait l'office de salle de bains" (Lettres à Natalie Clifford Barney, *Cahiers Colette*, n° 18, p. 12).

## DERNIERES PAGES

### Dans le cyprès

*Le Point* (Souillac), mai 1951.

1) Au début d'août 1946, Colette était l'invitée de Charles et Pata de Polignac, dont elle vante l'hospitalité (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 271). Elle passe à nouveau un mois dans leur domaine des Aspres à Grasse en août 1948 : "Pata sans aucun bruit veille à tout. J'ouvre ma chambre à l'aube" (*ibid.*, p. 309). Elle retournera dans ce mas en juillet 1949 pour un dernier séjour (*ibid.*, p. 317).

2) Sur les pouvoirs olfactifs de la tubéreuse, voir *supra*, "Parfums Renoir".

3) Une sensation gustative peut susciter la même image et un vin être dur "comme un juron" (*supra*, "Vendanges de guerre").

4) Avignon délimitait déjà, dans *La Vagabonde*, l'arrivée dans le sud, avec "les rideaux de cyprès que le mistral penche" (t. I, p. 1206).

5) C'est à partir de 1939 que l'arthrite commença à "tourmenter" durement Colette : "Cette damnée fracture de la jambe, génératrice d'arthrite, a compromis tous mes projets" (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 343). L'immobilisation est progressive : déjà en 1940, Colette ne peut plus remonter la pente de Curemonte et, en 1941, elle marche "aussi loin – tout près –" que sa jambe le permet (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 183 et 192) ; dès 1942, elle envisage "l'acquisition d'un fauteuil roulant à petit moteur auxiliaire électrique" (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 90). Les divers traitements n'ont pas d'effet (*Lettres à Marguerite Moreno*, OCC XIV, p. 403 / *Lettres à Moune*, p. 227 et 265 / *Lettres aux Petites Fermières*, p. 85). Au début, l'arthrite n'atteint que la jambe gauche, mais en 1943, Colette écrit : "Rien n'améliore l'état de ma jambe, je puis dire de mes jambes" (*ibid.*, p. 11 et *Lettres au Petit Corsaire*, OCC XVI, p. 107). Deux chutes (en 1946 et 1952) ne contribuent pas à améliorer cet état (*Lettres à Moune*, p. 266 et 360). Selon ses interlocuteurs, Colette module ses plaintes : plus rares auprès de Marguerite Moreno, exemplaire pour sa propre énergie et son courage, les plus pathétiques sont confiées à Moune : "Je souffre terriblement", "Je souffre au maximum", "Aujourd'hui lundi, je me repose d'avoir tellement souffert" (*ibid.*, p. 317, 321, 329). Il est vrai que Colette refusait le répit des analgésiques (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 417 et *Lettres aux Petites*

*Fermières*, p. 114).

6) Dans *L'Étoile Vesper*, Colette évoque "les nuits que choisit l'arthrite pour travailler hanche et jambe" (OCC X, p. 415). Dans la correspondance, elle reconnaît en 1942 qu'elle "dor[t] mal" (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 100), puis l'insomnie s'aggrave avec le temps : "Les nuits sont pires que les jours" ; "quelques-unes de mes nuits sont de véritables supplices" (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 281, 344).

7) "Le cyprès "s'éveillera tard, sollicité par le début de mistral dont je me sens bercée". L'action du vent à l'aube se retrouve dans la correspondance : Colette, au mas des Polignac, écrit que "le premier souffle de la journée vient d'émouvoir les platanes" (*Lettres à Moune et au Toutounet*, p. 271). Vingt ans plus tôt, elle avait déjà noté le jeu du vent sur un cyprès jouxtant le palais du Glaoui : "Combien de temps peut-on passer à attendre que le vent, en émouvant enfin un flambeau rigide, immense, de cyprès, qui semble soutenir un porche, nous fasse croire que c'est tout le palais qui chancelle ?" (*Prisons et Paradis*, t. III, p. 762).

8) Dans *La Naissance du jour*, Colette évoque ces papillons, les "Flambés jaunes et rayés comme des tigres" t. III, p. 308), dans *Journal à rebours* "le magistral vol du Flambé qui plane, épanoui" (OCC IX, p. 326) et dans *Journal intermittent* un "Flambé, large pétale planeur, tigré de noir" (OCC XI, p. 360). Colette affirme que "le goût et la curiosité des papillons [lui] sont restés" de son enfance (*Journal à rebours*, OCC IX, p. 326). Quelques évocations de papillons se trouvent dans *Claudine en ménage* (t. I, p. 522), *Les Vrilles de la vigne* (t. I, p. 1044), *La Paix chez les bêtes* (t. II, p. 118 et p. 136-137), *Journal intermittent* (OCC XI, p. 350-351).

9) "je crois t'habiter" : sur cette capacité à élire des logis d'emprunt, voir notre livre *Espace, demeure, écriture*, La maison natale dans l'œuvre de Colette, *op. cit.*, p. 35 à 41.

### « Vie et mort du phyllocactus »

Préoriginale inconnue. L'enregistrement de ce texte, lu par Colette et détenu par les Archives sonores de l'INA, est proposé dans *Colette par elle-même*, Cassettes Radio-France (n° 3, B) ou dans *Improvisations, 1948*, Disque-compact Radio-France ("Les Cadeaux", texte n° 5).

a) sa récompense d'un jour, [qui fut un peu la mienne. Un autre long sommeil l'attend. *biffé*] [En un jour elle a fini sa saison passionnée *biffé*]. [Je ne pense pas assister une seconde fois à son réveil *biffé*]. Peut-être son [explosion *corrigé en effort*] l'a-t-il conduite [à la mort ? *corrigé en à trépasser corrigé en plus loin que le somme* *biffé*] [Qu'importe, puisqu'en un jour, elle et moi nous avons accompli notre saison passionnée *biffé*] conduite au-delà du repos. *ms.*

1) L'évolution est révélatrice du "phyllocactus", au masculin en ce début, envoyé par le peintre, à "la fleur admirable" qui porte tous les destins féminins, y compris celui de la mère.

2) "Je ne la quitterai pas avant sa défaillance dernière." Cette formulation laisse supposer un enjeu plus symbolique : en "veillant" la mourante, la fille compense aussi son absence au chevet de Sido.

3) André Barbier (1880-1970) – auteur du billet que Colette cite au début et à la fin de son article – fut un peintre impressionniste très apprécié de Gustave Geoffroy et de Claude Monet.

Colette recevait fréquemment à la fin de sa vie des dons de fleurs : de Renée Hamon (*Lettres au Petit Corsaire*, OCC XVI, p. 20, 26, 27, 51), de ses proches (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 143), de ses amies de Nantes (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 26). L'observation de plantes reçues est à l'origine du recueil *Pour un herbier*.

4) "Si tu n'avais pas écrit un certain billet" : ce "billet", une lettre de dix lignes, est inséré au tout début de *La Naissance du jour*. Dans la version originale de cette lettre de Sidonie à Henry de Jouvenel, elle acceptait son invitation.

5) "je ne serais pas ici, contemplant comme tu fis un fatal et rapide prodige" A la fin de sa vie, Colette parachève son œuvre en renouvelant les anciens motifs d'hommage à Sido : le fameux cactus rose est, dans *Journal intermittent*, brodé au point de tapisserie (OCC XI, p. 376), avant d'être ici dépeint avec précision. Sur le goût de Sido pour les cactées, voir *Sido*, t. III, p. 506.

6) La prédilection de Sido pour le cactus rose suscite dans l'œuvre le désir incessant de ressembler à la mère (*La Naissance du jour*, t. III, p. 278 / *Sido*, t. III, p. 507 et 510).

7) Le goût du "prodige" à découvrir est un leitmotiv dans *Paysages et portraits* ainsi que dans l'œuvre (*Discours de réception*, t. III, p. 1080 / *L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 431 / *Trait pour trait*, OCC XI, p. 295 / *Nudité*, OCC XI, p. 81 / *Ephémérides*, *Cahiers Colette*, n° 13, p. 13 / "L'Année est un ruban", *Marie-Claire*, 5 janvier 1940 in *Cahiers Colette*, n° 17, p. 47). La narratrice de *L'Étoile Vesper* imagine même, à distance, un brusque prodige floral spécifique à certaines terres lointaines (OCC X, p. 330-331).

8) Jusqu'alors, Colette se complaisait surtout à décrire la "mort passagère" d'une plante, qui "ressuscite de la plus émouvante manière", "si le secours de l'eau lui arrive à temps" (*Aventures quotidiennes*, t. III, p. 95). Elle évoque ainsi la "syncope", puis la résurrection des anémones (*Pour un herbier*, OCC XI, p. 237) et l'avidité des jeannettes (*ibid.*, p. 242). La narratrice généralement élude la mort définitive d'une fleur ("Flore et Pomone", OCC X, p. 288). Mais la description du phyllocactus mourant constitue ici un enjeu exceptionnel de dépassement.

9) Sur ces fleurs blanches (le gardénia, le magnolia, le lys), voir *infra*, "Jardins secrets au cœur de l'hiver".

10) " Puis-je écrire, puis-je penser, penchée sur elle" : Sido est à nouveau le modèle implicite puisqu'elle est aussi très souvent "penchée sur" le prodige végétal (*La Fleur de l'âge*, OCC XI, p. 418).

11) L'holothurie appartient au genre des échinodermes : son corps cylindrique ou ovoïde est recouvert d'une membrane épaisse. Son ouverture buccale est formée de tentacules qui sont rétractiles. Colette compare aussi l'orchidée à une pieuvre (*Pour un herbier*, OCC XI, p. 218).

## [Notes]

"Un message de Noël de Colette", *Paris-Presse l'intransigeant*, 22 décembre 1951.

1) "Aujourd'hui 17 décembre" : la datation de ses écrits par Colette est exceptionnelle. Une imprécision générale, cruelle aux biographes, affecte toute sa correspondance.

2) " Je m'y essaye." : dans *L'Étoile Vesper*, Colette tente également de juger positivement son épreuve : "Il y a, dans la douleur manifestée par élancements ou par ondes, une contribution de rythme que je ne puis tout entière maudire" (OCC X, p. 415). Et elle confie à Carco en août 1952 : "Comme c'est curieux de souffrir beaucoup – Note bien, de toi à moi, que je ne crois pas que ce soit totalement inutile." (*Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 322) Les échecs ne sont consignés que dans la correspondance (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 103). Le plus souvent, le silence concurrence l'aveu pudique : "Je tais mes cris." (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 420) ; "N'en parlons que le moins possible" (*Lettres à Moune*, p. 362 et p. 317). "(Ce n'est pas un bruit à répandre)." (*Lettres à Germaine Beaumont*, n° 119, p. 232)

3) En mars 1953, Colette confie son estime "pour les honnêtes batailleuses" qui, devant l'épreuve, "savent garder une très méritoire bonne humeur" (*Lettres à Moune*, p. 375).

4) L'"honorabilité", d'origine maternelle, reste l'exutoire principal de l'œuvre contre la souffrance, sentimentale (*Trois...Six...Neuf...*, OCC X, p. 141), puis physique. "Souffrir honorablement" est l'objectif final (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 407 et 415 et *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 278) ; "je souffre très fort. Très honorablement aussi, car je dissimule très bien." (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 153) ; "faites-moi l'honneur de croire que je sais goûter la part qui m'est laissée" (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 115).

5) " je décidai que rire serait ma part, et non larmoyer" : la condamnation des larmes est constante dans l'œuvre : cf. "Convenances" (*Cahiers Colette*, n° 14, p. 116), *Mes apprentissages* (t. III, p. 1000-1001), *L'Étoile Vesper* (OCC X, p. 344), *Le Fanal bleu* (OCC XI, p. 193).

6) Colette suscite le rire autant qu'elle le pratique ; la plaisanterie reste le meilleur exutoire de l'épreuve : "Un mot en "courant" – si je peux dire" (*Lettres aux Petites Fermières*, p. 108). "Cet été a été, si j'ose écrire, un été de mes fesses." (*Lettres à Moune*, p. 318). Mais le ton enjoué est parfois feint (*ibid.*, p. 373 et *De ma fenêtre*, OCC X, p. 112).

7) Pourtant les grands éclats de rire ne sont pas très fréquents dans l'œuvre. Voir le rire provocateur (*Le Voyage égoïste*, t. II, p. 1101), le rire instinctif de Sido (*La Maison de Claudine*, t. II, p. 1051), les rires révolus de jeune femme (*L'Étoile Vesper*, OCC X, p. 432) ainsi que les rires plus ambigus de la vieillesse (*Le Fanal bleu*, p. 103). Seule Marguerite Moreno déclenche le rire franc (*ibid.*, p. 178 et 181). De fait, Colette a confié à André Parinaud qu'elle n'était pas d'une nature très "joviale" : "Je peux être optimiste, mais je ne suis pas très gaie" (*Mes vérités*, p. 151). Dans *L'Étoile Vesper*, elle rappelle enfin sa devise : "Taciturne mais pas sérieuse" (OCC X, p. 440).

8) " parfum auquel je suis fidèle depuis cinquante-trois ans" : cette fidélité est évoquée

*supra*, "Jardins secrets au cœur de l'hiver".

9) " moyennant qu'ils nourrissent les oh ! et mes ah ! " : ces "oh ! d'étonnement" et ces "ah ! extasiés" (*Contes des mille et un matins*, OCC XIII, p. 473) ont déjà résonné dans *Paysages et portraits* face au prodige ("Printemps" et [La Fête des Rois]) et parsèment l'œuvre (*Prisons et paradis*, t. III, p. 659) ainsi que la correspondance (*Lettres à Moune*, p. 39 et 179 / *Lettres à ses pairs*, OCC XVI, p. 158). "Lorsqu'à soixante ans passés, on est [...] portée à pousser à tout propos des oh ! et des ah ! c'est un peu amer de rencontrer des enfants désabusés" (J. Malige, *Colette*, p. 174). Les cris d'enthousiasme varient parfois. "Bravo ! bravo ! Sablons à pleins bords le tonique du merveilleux !" (*Pour un herbier*, OCC XI, p. 230).

10) Impossible, pour la narratrice, de renoncer au "besoin d'être étonnée" : ce besoin est à rapprocher de la recherche constante du prodige (cf. « Vie et mort du phyllocactus »), qui est un des ressorts de l'écriture. "Plus les merveilles du monde extérieur nous deviennent inaccessibles, plus les curiosités se font aiguës" (*Pour un herbier*, OCC XI, p. 218). Il semble donc que le goût de la découverte s'approfondisse avec le temps : "Quand je n'aurais appris qu'à m'étonner, je me trouverais bien payée de vieillir" (*Prisons et Paradis*, t. III, p. 659). Cette quête est comblée sans recourir au sensationnel : le "fanal n'éclaire pas d'événements de taille à étonner" les lecteurs (*Le Fanal bleu*, OCC XI, p. 98). Ce désir inlassable de connaissance s'intéressera jusqu'à la douleur elle-même ("Je ne croyais pas en arriver à cette curiosité physique." *Lettres à la Vagabonde*, OCC XV, p. 256).