



HAL
open science

Espace, Demeure, Écriture

Marie-Françoise Berthu-Courtivron

► **To cite this version:**

Marie-Françoise Berthu-Courtivron. Espace, Demeure, Écriture. Nizet, 1992, 9782707811523. hal-02499549v2

HAL Id: hal-02499549

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02499549v2>

Submitted on 8 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.

ESPACE, DEMEURE, ÉCRITURE

La maison natale dans l'œuvre de Colette, Paris, Nizet, 1992.

MARIE-FRANÇOISE BERTHU - COURTIVRON

SOMMAIRE

I. UNE ÉDIFICATION PROGRESSIVE

Les bois, substituts de la maison

- 1) Le toit
- 2) Le lit
- 3) Évolution dans l'œuvre
 - a) Repli à l'intérieur
 - b) Repli à l'extérieur
- 4) La chambre

La non-écriture de l'édifice natal

- 1) Premier état des lieux
 - a) Pièces habitées
 - b) Le toit dans les souvenirs
- 2) La reconstruction de la mère/maison
- 3) L'émergence de la maison intérieure
 - a) Mainmise sur l'habitat
 - b) Expulsion des mauvais locataires

II. LA DÉTÉRIORATION DE L'HABITAT

Alerte à l'effondrement

- 1) La chute
- 2) La décrépitude

La restauration de l'ancien**Les forces anti-destructrices****Un ciment neuf**

- 1) Les attributs du neuf
- 2) Les "travaux"

III. UNITÉ DE CONSTRUCTION**Unité existentielle**

- 1) Connivence avec l'habitat
- 2) Les néologismes unificateurs
- 3) L'élitisme natal

Unité organique

- 1) Le toucher
- 2) La chevauchée : une gymnastique rituelle
- 3) La nudité

Unité formelle

- 1) Une dénomination commune
 - a) Constante temporelle et spatiale
 - b) L'encadrement stylistique
- 2) Sobriété métaphorique
 - a) Référent physiologique
 - b) Référent animal
 - c) Référent moral
 - d) Référent gastronomique

IV. LA MAISON, UN OBJET DE LITIGE

Structure zéro : *La Seconde*

- 1) La maison du vide
- 2) Une naissance tardive

Structure binaire

- 1) La dynamique de la duplication : *L'Ingénue libertine*
- 2) La dynamique de la résistance : *L'Entrave*
- 3) La dynamique de l'attraction/répulsion : *Le Blé en herbe*
 - a) La villa bretonne
 - b) L'espace étranger de l'initiation
 - Le temple et la cave
 - Holocauste natal
 - c) L'espace natal du désaveu
 - Transitions vers l'intérieur
 - L'hostilité de la maison
 - d) La résolution des contraires : l'espace natal initiatique
 - Transitions vers l'extérieur
 - La neutralité finale de l'habitat
- 4) La dynamique de l'abdication : *Duo*
 - a) Le scandaleux sacrifice de la cause natale
 - b) La résistance de l'étrangère
 - c) Dernier crime et châtement
- 5) Structure doublement binaire : la dynamique de la rivalité dans *La Chatte*
 - a) Pôle positif : la prolifération vitale
 - b) Pôle négatif : la rigueur angulaire
 - La localisation
 - La géométrie
 - L'arithmétique
 - La quête du dessous
 - c) L'excroissance négative en marge de l'espace positif
 - d) L'excroissance positive en marge de l'espace négatif

Structure ternaire

- 1) **La bipolarité de l'axe natal : *Chéri***
 - a) La maison natale authentique
 - b) La maison natale officielle
 - c) Le troisième pôle : la maison conjugale

2) La trilogie du déracinement : *Julie de Carneilhan*

- a) L'axe natal perdu
 - L'enjeu romanesque : l'inhabituelle configuration natale
 - La condamnation romanesque : l'impossible résurgence
- b) La bipolarité dramatique de l'axe conjugal
 - Un pèlerinage quasi-natal
 - La controverse conjugale
 - Le simulacre natal chez l'amant
- c) L'espace fourre-tout du quotidien
 - L'anti-toutounier
 - L'exotisme débridé

V. LA MAISON, LE LIEU DE CONVERGENCE

Intermittences du retour

- 1) Discretion dans l'autobiographie
- 2) État des lieux dans la réalité
- 3) Obsession dans le roman

Le retour mental

- 1) Excursions ponctuelles
- 2) Voyages organisés
 - a) Avec les lecteurs
 - b) Avec l'amant
 - c) Avec le frère
 - d) En solitaire

Le retour métaphorique

Concrétisation du retour

- 1) Claudine : échecs préliminaires au succès final
 - a) Retour octroyé par le mari
 - b) Retour permis par le père
 - c) Retour délégué au double
 - d) Exécution du père, du mari et du double :

la libération du retour

- Liquidation générale
- Tentative ultime du partage avec le double
- Superposition
- Revalorisation de l'immobilisme

2) Échec du retour

a) Renée : ellipse du retourb) Chéri : le retour interdit

- Centralité de l'axe natal
- La première désertion

Suspension de tous les retours
Succès du faux retour
Ralliement du faux parti natal
Échec du vrai retour

- La deuxième désertion

Constantes de la quête
Ralliement du parti natal adverse
Échec du vrai retour
Succès du faux retour
 + l'auxiliaire de la quête
 + Le lieu de la quête

3) Le succès du retour

a) Alain : intolérance du retour

- Complémentarité des deux partis maternels
- Emprise conjugale sur les premiers retours
- Le retour transgressif
- Le retour libérateur

b) Alice : la revanche de la mère

- La liquidation nécessaire du parti conjugal
- Trajectoires du retour
- L'après-retour : naissance de la mère

c) Julie : succès final mitigé

- Rôle du frère dans l'avant-retour
- La remise en cause du retour

Abréviations usuelles

Localisation des maisons

Bibliographie

multiples sont les maisons qui abritèrent Colette. Et variées sont les causes –volontaires ou non – de ses déménagements : transactions immobilières (rue de Villejust, le Claridge), vétusté (le chalet suisse), insalubrité (entresol du Palais-Royal), promiscuité (la Treille Muscate) et surtout controverse conjugale (Monts-Boucons, Rozven, appartement du boulevard Suchet...). Il est curieux que celle qui se définit elle-même comme "sédentaire par goût" (TSN, OCC X, 139) ait déménagé si souvent. Cette apparente contradiction s'explique par le fait qu'aucun de ses déménagements n'a réitéré le premier et seul vrai traumatisme immobilier : la perte de la maison natale. D'où une certaine philosophie qui préside, avec le temps, au rituel du déménagement.

"Quand un logis a rendu tout son suc, la simple prudence conseille de le laisser là." (*ibid.*)

Cette flexibilité dans la réalité contraste avec la force de l'attachement pour un seul abri dans l'œuvre : la maison natale. La diversité des échéances immobilières ne fait qu'accuser une instabilité dominante et la difficulté à se reloger intérieurement une fois le monde natal perdu. Au lieu d'élargir le cadre du rêve, la succession des logis provoque un effet d'équivalence dans l'oeuvre de Colette et compromet l'investissement onirique.

"Mes déménagements n'ont pas poursuivi la réalisation d'un songe, mais plutôt renoncé chaque fois à lui." (TSN, OCC X, 155)

L'écriture tente de conjurer la dépossession immobilière soit par l'aménagement fugitif d'une maison imaginaire, soit par la recreation plus soutenue de la maison primitive du bien-être. Parce qu'elle est première dans le temps, la maison natale suscite la construction dans l'inconscient d'une référence archétypique idéale qui alimente constamment l'œuvre. Seule l'élaboration de cette maison onirique, qui émerge des fondations natales, constitue une force d'ancrage à la conscience déracinée.

*

C'est donc en délimitant les contours de la maison natale que cet ouvrage s'attache à l'être profond colettien.

- La première difficulté est de trouver, à la suite de l'écrivaine, un instrument de mesure objectif. Car si l'espace a l'avantage, contrairement au temps, de se présenter comme tangible et perceptible, il ne permet, pas plus que lui, de saisie rationnelle et univoque. Il est en effet soumis à diverses fluctuations : d'un côté l'imagination déforme l'habitat réel ; de l'autre, ce modèle réel n'est pas historiquement fixe : il ne cesse d'évoluer et de se détériorer fatalement par rapport à sa retranscription idéalisée dans l'écriture. La coïncidence est rendue impossible aux deux pôles de l'équation. Si les distances et les surfaces auxquelles s'attachent les souvenirs peuvent être observées, mesurées, calculées, la réalité ne fait qu'accuser le pouvoir autonome de l'écriture. Il n'y a donc pas de comparaison entre la maison des Colette rue de l'Hospice à Saint-

Sauveur, et l'imposante, indestructible citadelle natale élaborée dans l'œuvre. La divergence est supposée plus discrète dans l'autobiographie (simple élaboration d'un modèle plus grand que nature) que dans le roman chargé plus officiellement de varier la structure d'origine.

Ainsi, notre propos n'est pas de faire la part du mythe et de l'Histoire, mais de cerner les différentes représentations du mythe et sa fonction dans l'œuvre de Colette.

- Mais, deuxième difficulté, la maison natale dans cette œuvre n'est pas non plus une donnée littérairement fixe ; en devenir constant, elle varie selon l'époque et le genre. Elle est en effet l'objet d'une révélation progressive : les premiers romans réduisent presque exclusivement l'espace natal aux bois ; il faut attendre les récits autobiographiques de la maturité pour que la maison retrouve, avec ses murs, sa vocation maternelle d'origine et pour qu'elle englobe magistralement, à la suite de Sido, toutes les expériences de sécurité et d'aventure. Puis la maison natale retournera au roman pour y être réaménagée et diversifiée.

La maison natale évolue donc dans l'œuvre selon trois modalités : l'absence, la révélation, l'éclatement. Le traitement romanesque se caractérise par l'ellipse au début, la pléthore à la fin. Dans les premiers romans, adeptes de sobriété, la maison natale n'est pas tant absente qu'occultée et même travestie : à côté de l'édifice natal officiel – la maison de Montigny – se perçoit une force domestique, séparée de ses murs d'origine, et clandestinement projetée sur divers supports extérieurs. Une fois la maison de Sido révélée dans l'autobiographie, les romans tardifs multiplient les structures d'accueil et varient les formes et surfaces de la maison maternelle, officiellement reconnue.

Pourquoi privilégier les premières et dernières représentations romanesques au détriment de la récréation autobiographique centrale ? parce que la maison natale est surtout, dans l'autobiographie, le cadre d'une relation. Elle ne constitue pas vraiment un édifice autonome dans la description, mais un espace de rencontre pour un réseau de forces qui s'opposent. La maison de Sido retentit des appels maternels, résonne des évasions filiales. Dans le roman où il est au contraire moins concurrencé par la figure maternelle, souvent diffuse ou absente, l'édifice natal connaît une exploitation à part entière.

Néanmoins, le point de vue romanesque rejoint le projet autobiographique :

a) de façon directe dans les premiers romans, où la maison de Montigny – comparable à celle de "Minet-Chéri" dans l'autobiographie – correspond fidèlement au modèle de Saint-Sauveur ; le problème est que l'action tourne très vite court dans ce type de roman autobiographique : une maison perdue, soit l'on s'en souvient, soit l'on y revient, mais c'est à peu près tout. Après trois retours consécutifs, il semble que l'auteure ait eu conscience d'avoir épuisé le genre et séparé ensuite plus nettement les modes d'écriture, afin de diversifier les représentations du monde natal. D'où une relève prise, après les *Claudine*, soit par un genre autobiographique plus marqué, soit par des romans plus nettement fictionnels.

b) de façon indirecte dans les romans tardifs, qui participent aussi à "l'espace autobiographique" de l'œuvre, non par une quelconque adéquation à un modèle d'origine, mais par "le pacte fantasmatique"¹. Ainsi, les variantes portent toujours sur les circonstances extérieures et le cadre affectif de l'intrigue : c'est le domaine de la fiction. Que le mariage de la protagoniste ait eu lieu lors de son séjour à Paris (CIM, PI I, 381) et non avant comme dans la réalité, n'était déjà pas, dans les premiers romans, une variante significative. Que le domaine de Carneilhan soit une création romanesque reste accessoire. L'essentiel est autobiographique et il concerne l'attachement au monde natal. C'est donc l'élément stable de la création, et il se trouve au centre même de ce mouvement de balance entre genres littéraires. La facilité qu'avait Colette de passer de l'un à l'autre montre qu'ils participent du même espace, de la même résurgence. Le roman autobiographique ayant échoué (comme genre seulement, car il faut imaginer Claudine heureuse), les fantômes les plus primitifs, identifiés et localisés dans l'autobiographie, prendront leur envol dans les romans tardifs, définitivement éloignés du modèle initial bourguignon.

La priorité est donc donnée dans cet ouvrage au roman parce que son mode d'expression permet une conjuration plus extensive du traumatisme de l'exil, qui s'est révélé – avec la divergence sentimentale – le principal moteur de l'écriture colettienne. Si, par des séquences fragmentées, l'autobiographie pose les bases du monde natal et se heurte toujours à la réalité de sa perte, le roman est un ensemble fluide où la maison est certes perdue mais bientôt à reconquérir : il participe aussi à l'avenir. L'autobiographie évoque le passé par touches successives, le roman met en scène, à grands coups de pinceau, la reprise de possession.

*

Cette réflexion sur la maison natale dans l'œuvre de Colette s'organise en trois temps principaux : la problématique de son apparition dans l'œuvre, ses caractéristiques en tant qu'édifice, enfin son rôle dans une mécanique romanesque variée.

UNE EDIFICATION PROGRESSIVE

Dans les premières œuvres de Colette, l'écriture – soumise au devoir de réserve – contourne et occulte le centre de l'espace natal. A la prédominance des paysages extérieurs succède la lente émergence de la maison, liée à la recreation différée de la mère dans l'œuvre.

LA DETERIORATION DE L'HABITAT

Différents avatars menacent l'habitat dans toute l'œuvre de Colette : le parti natal opte pour la restauration de l'ancien alors que le parti conjugal, privé de racines, tente d'édifier un logis neuf.

UNITE DE CONSTRUCTION

¹ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 42.

Cette fragilité de l'habitat est conjurée au niveau de l'écriture par une double unité de construction : celle qui attache, par un mimétisme de fond, le·la protagoniste natal·e à son logis, et celle qui relie entre elles, par une charpente invariable, les différentes maisons natales dans l'œuvre et leur assure le ciment le plus résistant aux agressions extérieures.

LA MAISON, UN OBJET DE LITIGE

Par-delà ce réseau commun d'écriture, la maison natale occupe, dans chaque roman, une position stratégique spécifique, au centre d'un nœud de tensions contradictoires qui assaillent le·la protagoniste. La tentation du repli natal vient toujours compromettre l'évasion amoureuse : ce commode exutoire permet à Colette de se libérer, par l'écriture, de la tentation régressive et de poursuivre vers l'avant l'expérimentation du monde.

LA MAISON, LE LIEU DE CONVERGENCE

Mais le parti natal ne se contente pas d'opposer une résistance passive aux forces du progrès et de la dispersion. Il dégage une véritable attraction motrice et provoque, dans tous les romans, d'incessantes tentatives de réunification intérieure par un retour inconditionnel à la maison natale.

Progressivement se dessine le parcours d'une vie audacieuse et d'un texte dynamique, le texte devançant parfois la vie, la sublimant ailleurs, mais trouvant toujours son accomplissement, à travers retours et détours, dans l'espace.

I. UNE ÉDIFICATION PROGRESSIVE

La maison, c'est l'affaire d'un laps indéfini [...]. Si elle finit par me ressembler, ce sera peu à peu, et je m'y ferai ma place comme un chien dans la paille, à force de tourner en rond.

Prisons et Paradis, Pl III, 686

Dans les premières œuvres, la recreation se limite au paysage natal et au genre romanesque ; à ce double filtrage succède à partir de 1920 une évocation plus directe, à la fois moins fictionnelle et plus concentrée dans l'espace : de périphérique et de substitutive, la recreation évolue vers la centralité.

Bien qu'antérieurs dans l'œuvre, les premiers romans prolongent en fait l'histoire natale autobiographique. Comme Minet-Chéri s'évade vers la campagne natale, Claudine poursuit le mouvement en évoquant le seul cadre extérieur de son pays natal. L'écriture fonctionne dès lors en sens inverse de la quête d'origine : partant du monde extérieur, elle évolue vers l'espace du repli.

Mais l'itinéraire de la recreation sera long et progressif : toute une série de censures sélectionnent les souvenirs et occultent le centre de l'expérience natale. Car le motif est résistant : il suppose l'exploitation des fantasmes les plus anciens. Il est également ingrat, puisqu'évoquer l'espace natal perdu en réactive la perte. Enfin, l'aventure est risquée : comment expliciter la magie sans l'appauvrir ?

La recreation du monde natal va donc être fragmentaire et progressive. Un double aspect caractérise la première étape : la place importante donnée dans l'œuvre de Colette au décor extérieur et, parallèlement, la suppression délibérée de la maison dans l'écriture.

Les bois, substituts de la maison

Le paysage natal est d'emblée réduit presque exclusivement aux bois ; dès la première page, ils recouvrent toute autre forme de végétation extérieure et tout l'espace social.

Le charme, le délice de ce pays [...] c'est les bois, les bois profonds et envahisseurs, qui moutonnent et ondulent jusque là-bas, aussi loin qu'on peut voir... (CIE, PI I, 7)

L'effet de redondance reflète le parti-pris de l'écriture de nier un au-delà de l'espace natal. La perspective dominante (vue d'une hauteur) et infinie permet de dilater artificiellement la surface forestière natale qui représente déjà une totalité idéale, à la fois puissante (invasion) et douce (ondulation).

Cette prédominance des bois dans le paysage natal peut recevoir de l'écriture une charge agressive. Décrits dès le début comme "envahisseurs", ils s'opposent à toute exploitation économique du sol : "Des prés verts les trouent par place, de petites cultures aussi, pas grand chose, les bois superbes dévorant tout." (CIE, PI I, 7-8) Défiant toute mise en valeur agricole, les bois obligent à une jouissance gratuite et exclusive des terres natales. Le manque de rentabilité fermière qui en résulte est source de richesse pour l'écriture parce que "le pays pauvre est le pays favorable au repliement sur soi"¹.

Le rétrécissement délibéré du pays aux seuls bois devient une priorité intérieure en période d'exil : "le désir de revoir Montigny" se limite aux "bois qui [ont] enchanté" Claudine (CIM, PI I, 390). Si les bois ont perdu cette dynamique dévorante et envahissante, leur primauté dans le texte relève du même parti pris

¹ L. Forestier, *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, Paris, SEDES, 1968, p. 43-44.

délibéré d'évincer la réalité sociale. Le résultat descriptif est le même dans *La Vagabonde* où Renée réduit le cadre natal à "une maison paisible au milieu des bois" (V, PI I, 1081).

Qu'ils délivrent du contact social, ou qu'ils se substituent à la mère/maison, les bois sont chargés par le truchement de l'écriture d'opérer un grand vide autour de Claudine : en remplaçant tour à tour ce à quoi elle s'oppose ou ce à quoi elle adhère, ils reçoivent un rôle privilégié et concentrent la représentation littéraire de tous les attachements de l'enfance. En effet, si les bois dégagent une énergie agressive face à la société, ils provoquent, quand ils se substituent à l'environnement familial, tendresse et amour filial. "Dieu, que je les aime !" (CIE, PI I, 8) A la fin du cycle, cette charge semble accrue : si Claudine "les aime", ils la "chérissent" aussi (RS, PI I, 953). La mère et la maison étant absentes des premiers romans, toute l'affectivité converge sur les seuls bois qui se transforment en véritables "parents" (CIV, PI I, 663) adoptifs et constituent le seul horizon affectif.

1) Le toit

Si les bois sont présentés comme des parents-substituts, le concept d'abri –sorti des murs de la maison natale – est projeté sur le cadre extérieur. Mais la nature de l'asile varie selon une triple variété de bois. Claudine dit préférer "les grands bois" qui appellent, de par leur taille même, l'image de la force virile : "pas broussailleux, ceux-là, des arbres comme des colonnes" (CIE, PI I, 8). C'est par leur verticalité et leur solidité concrètes que les arbres garantissent une protection domestique.

Quelquefois des pluies d'orage vous surprennent dans ces grands bois-là : on se blottit sous un chêne plus épais que les autres, et, sans rien dire, on écoute la pluie crépiter là-haut comme sur un toit, bien à l'abri, pour ne sortir de ces profondeurs que tout éblouie et dépaycée, mal à l'aise au grand jour. (CIE, PI I, 8-9)

L'image du toit concentre, par sa densité métaphorique, toute l'expérience natale : comme la chrysalide sous terre attend d'éclorre au grand jour, l'enfant est protégée dans le repli natal obscur (il n'y a aucune lumière dans ces bois "où il fait presque nuit à midi" -CIE, PI I, 8) ; le traumatisme de la naissance est suggéré par le "dépayement". Il est significatif qu'à cette époque où la mère est absente de l'œuvre, ce repli bienfaisant soit associé à la virilité.

L'évolution est sensible entre cette première page et la fin du troisième roman. Claudine, de retour à Montigny, est de nouveau sous un chêne, désormais "rabougri", qui l'abrite du soleil "comme l'auvent d'une maison" (CIM, PI I, 523). L'arbre a perdu de sa rectitude inconditionnelle ; parallèlement, l'abri devient féminin et la "maison" fait son apparition dans le texte : l'écriture fournit un abri-substitut en cette période où la maison est absente de l'œuvre. Tandis que Claudine enfant imaginait la pluie tombant *sur* l'arbre "comme sur un toit", Claudine adulte se décrit *sous* l'auvent ; l'abri fonctionne différemment selon une double maturation : celle de Claudine et celle de la recreation.

L'abri continue à perdre de sa rectitude au fil de l'œuvre : si l'image du toit reparaît associée au décor extérieur dans *Sido* et évoque toujours la protection, elle s'éloigne de la comparaison initiale. La narratrice y compare son frère à un sylphe attaché au seul "lieu natal", "à une feuille recroquevillée en manière de toit" (Si, PI III, 537). Le frère est réduit à associer le symbole de l'abri à des éléments moins flagrants qu'une voûte d'arbres. C'est le destin de ceux que l'écriture n'a pas exorcisés de l'obsession du monde natal. Descendu à ras de terre, l'abri suggère l'incapacité du frère à se loger mentalement comme à se conquérir, en période d'exil, un nouveau territoire.

2) Le lit

Bien que Claudine prétende préférer les grands bois, dans la pratique ils disparaissent de son champ d'action, qui se situe surtout dans les bois-taillis ou les sapinières. Si les bois-taillis constituent l'espace de la fugue et de la cueillette, les sapinières procurent un abri douillet (douceur des couleurs, des odeurs et des sons) qui contraste avec les arbres-colonnes du début.

je les aime pour leur odeur, pour les bruyères roses et violettes qui poussent dessous, et pour leur chant sous le vent. (CIE, PI I, 9)

Les sapinières, comme plus tard la maison maternelle recréée, offrent des coins-refuges, zones de bien-être qui, situés à l'extérieur, participent à l'expérimentation sensorielle du monde. Claudine y est couchée et non debout comme dans les autres bois, et y goûte un abri bien plus doux que celui trouvé sous les grands arbres mystérieux en cas de pluie, c'est-à-dire en cas de situation imprévue et incommode. La protagoniste y découvre sa féminité et savoure des sensations plaisantes. Aux confidences amoureuses de Claire et aux aventures villageoises trop crues, Claudine préfère l'éveil plus subtil de son propre corps de femme dans la nature.

Quand j'en ai assez de ses divagations, je lui dis, pour qu'elle me laisse seule, que je rentre chez papa ; et je ne rentre pas. Je reste dans les bois, je cherche un coin plus délicieux que les autres, et je m'y couche. Des armées de petites bêtes courent par terre, sous mon nez (elles se conduisent même quelquefois très mal, mais c'est si petit !) et ça sent un tas d'odeurs bonnes, ça sent les plantes fraîches qui chauffent... Ô mes chers bois ! (CIE, PI I, 110)

La formule "chez papa" montre combien l'écriture a appauvri la maison maternelle de sa densité originelle : par un système de vases communicants, l'attachement est reporté sur les bois. Claudine se détourne du toit paternel, et se réfugie dans un lit maternel, lit de douceur que lui offrent surtout les sapinières (dans les autres grands bois, il n'y a pas "de petites bêtes", "ni de hautes herbes" -CIE, PI I, 8). Par-delà le bien-être, le soupir final marque la reconnaissance du rôle complexe et riche que l'écriture confère aux bois au début de la récréation.

Lors d'un premier séjour loin des bois de Montigny, le besoin de dormir reparaît, lancinant, à l'heure de la sieste.

Je serais couchée, au bord de la Sapinière d'où l'on voit toute la ville, en bas au-dessous de soi, avec le vent chaud sur ma figure, à moitié morte d'aise et de paresse... (CIE, PI I, 155)

Même à distance, la jouissance est confirmée comme fondement du repli dans les sapinières. Le corps féminin est en symbiose avec une nature alliée, où des influences externes (le vent chaud ou le soleil) avivent le plaisir. Le parallèle sera confirmé lorsque Claudine retrouvera dans ses relations amoureuses "la même faim de possession et d'embrassement" que dans la "suavité des forêts fresnoises" (CIM, PI I, 463). La marginalité de l'espace (qui permet de s'isoler du monde actif et travailleur) et la paresse (qui libère l'énergie reportée sur l'expérimentation sensorielle) assurent toujours le succès du repli. En période d'examen cependant, l'idéal est risqué : à défaut de sapinières, Claudine trouve un abri où la marginalité spatiale est garantie par la clôture.

Je m'en vais seule dans le petit jardin clos, je m'assieds sous les clématites, dans l'ombre, et je ferme les yeux, ivre de paresse...
(CIE, PI I, 136)

Le sommeil de Claudine prélude à son destin de femme : elle attend symboliquement "ces messieurs" qui se révèlent en effet des examinateurs avertis de l'adolescente au retour du jardin des tentations.

La jouissance comme le repli semblent plus problématiques après la perte définitive du monde natal. Si Claudine de retour à Montigny peut "vautrer [s]a fatigue au velours sec des mousses et des aiguilles de pin" (CIM, PI I, 517), le repli ne prélude plus à l'éveil des sens, mais à leur mise en repos après la fatigue sentimentale.

C'est à un espace total que s'attache bientôt dans l'œuvre l'image du nid, une fois le monde natal perdu. A partir du repli dans les sapinières, cette image va connaître une extension onirique et s'élargir à tout le pays. L'évolution montre un premier élargissement spatial du lit ainsi qu'un accroissement de la valeur maternelle ; comme l'espace s'élargit, le temps se dilate et l'écriture remonte au temps ancien du premier lit : Claudine évoque les bois où elle est "née" (RS, PI I, 953). L'image explicite du berceau dépasse bientôt l'échéance de la naissance et prolonge la durée de la mise en nourrice dans le pays : "Dans cette vallée, étroite comme un berceau, j'ai couché, pendant seize ans, tous mes rêves d'enfant solitaire..." (CIM, PI I, 516). Comme elle donne l'impression d'avoir été enfantée dans les bois, Claudine donne celle d'avoir couché dehors toute sa jeunesse. L'extension de la métaphore entraîne la fusion des bois dans une réalité non seulement plus large, mais globalement plus féminine : la vallée-berceau, figure du corps maternel. Le repli est déclaré y avoir duré seize ans, ce qui finit d'accentuer la fonction substitutive de la métaphore. Le paradoxe est que, s'il y a élargissement du concept au niveau spatial (la vallée est plus vaste et continue que les bois épars), il y a rétrécissement au niveau onirique ("étroite") ; c'est toute la dualité du paysage natal au début de la recreation, extensible à l'infini par manque d'ancrage mais concentrant, de par sa fonction substitutive, la valeur de repli.

Le berceau projeté sur le paysage natal reparaît dans un texte de la même époque : il sert de reposoir à une figure féminine, objet rêvé de l'écriture.

Il y a encore, dans mon pays, une vallée étroite comme un berceau où, le soir, s'étire et flotte un fil de brouillard, un brouillard ténu, blanc, vivant, un gracieux spectre de brume couché sur l'air humide... (VrV, PI I, 975)

Ce spectre gracieux, comparé à un "nuage" et à une "femme endormie", rappelle la nature maternelle aérienne dans l'écriture (où la mère fait figure de "revenante" -NJ, PI III, 278-, ou de "fantôme" -NJ, PI III, 280). La chimère, inconsistante et insaisissable en cette période où la recreation maternelle est éludée, vient prendre le relais des "rêves d'enfant" de Claudine, couchés dans le paysage natal comme dans un berceau, et leur apporte symboliquement leur résolution ultime. Si la fugue à l'aube amène Minet-Chéri à descendre dans le brouillard (Si, PI III, 502), l'aventure de la recreation suppose la traversée d'un nouveau brouillard, "vivant comme une âme" (VrV, PI I, 975) ; c'est la mère endormie qu'il faut alors réveiller par l'écriture. Le paysage natal est donc à la fois berceau de la fille avant la découverte du monde (avec tentation constante, au fil des désenchantements, de s'y recoucher) et berceau de la mère avant sa redécouverte par l'écriture. Et en effet le corps maternel restera projeté sur le décor extérieur et intégré au paysage natal tant que l'écriture n'aura pas opéré le tri ni redonné à la mère son autonomie propre.

Ainsi, dans un roman intermédiaire où la mère n'est révélée que de façon substitutive, un nouveau berceau s'offre au protagoniste dans la campagne natale. Le chemin révèle en effet des formes maternelles ("deux ornières de sable sec, mobile comme une onde, un talus médian d'herbe rare et rongée de sel" -BH, PI II, 1195) qui invitent au repli. Sous un ciel "laiteux", Phil au retour de l'évasion "se laiss[e] glisser, épous[e] délicieusement, de son torse nu, l'ornière de sable frais." (BH, PI II, 1196) C'est dans cette position qu'il sera surpris par la Dame en blanc : l'initiatrice vient chercher l'objet de sa quête au sein même de son repli natal.

Le berceau peut donc prendre dans le roman des formes romanesques extérieures variées (mousses forestières, sable, ornière, vallée). Mais il fonctionne toujours dans les premiers romans comme axe central de bien-être sensoriel qui compense l'absence de mère dans le roman.

Il arrive que le décor décevant des parcs parisiens attire aussi, au début de l'œuvre, la projection d'une image domestique : "Mais ces pelouses qu'on balaye comme des parquets !" (CIP, PI I, 308). Ce nettoyage obsessionnel s'oppose implicitement à deux modèles idéaux d'habitat : le sol des bois natals qui offre un abri en l'absence de logis maternel ; la vraie maison de Sido, bientôt révélée dans l'œuvre, rebelle au rangement et foisonnante de vie. Cette plate linéarité des parquets où nul ne songerait à se coucher, s'oppose à la circularité du berceau natal comme à la douceur des sapinières. A l'opposé du paysage natal, le décor parisien se révèle aussi inapte à l'aventure sensorielle qu'au repli.

3) Évolution dans l'œuvre

La recreation de la mère et de la maison redistribue les données oniriques.

- D'une part, l'image du berceau appliquée au cadre extérieur disparaît, et l'auteure n'utilise plus, dans les récits autobiographiques ultérieurs, le même registre aussi pénétrant pour caractériser les bois. L'idée de cercle et de protection est gardée ("la ceinture" -JR, OCC IX, 312- ou "le rempart circulaire" -Si, PI III, 523- des bois, et même un "cirque parfait de bouleaux et de chênes" -Si, PI III, 522), mais non l'image du berceau.

- D'autre part, en déplaçant le centre de gravité vers l'intérieur, l'écriture appauvrit le paysage extérieur de sa charge affective de substitution. Ainsi, les coins-refuges dans la campagne natale disparaissent des récits de la maturité qui privilégient l'aspect dynamique de l'évasion. De substituts, les bois sont devenus, au fil de la recreation, contre-force du nid transposé à l'intérieur.

a) Repli à l'intérieur

Minet-Chéri, sœur cadette de Claudine dans les récits autobiographiques, n'est donc jamais montrée en train de se reposer pendant, ni même après, ses vagabondages (dans *Sido*, après la fugue à l'aube, l'auteure enchaîne aussitôt sur l'aventure maternelle). Si le repli à l'extérieur a disparu, il arrive à Minet-Chéri de somnoler mais à l'intérieur du monde natal. La nouvelle localisation permet d'élargir les repères temporels et la scène peut se passer à la nuit tombante : bien qu'unique dans les récits de la maturité, elle est présentée comme répétitive et habituelle, le repli faisant figure – au sein de l'espace maternel – de rituel. Minet-Chéri est assise "comme tous les soirs, contre les genoux de [s]a mère" (MCI, PI II, 995) (l'enfant n'est plus au pied des sapins mais à ceux de Sido), et essaie d'abord, "les yeux fermés", d'identifier les bruits qui l'entourent. Suit une courte controverse sur l'apparent sommeil de Minet-Chéri qui concentre en fait toute la signification de la torpeur bienheureuse. Alors qu'elle "dort à moitié" et que Sido veut l'envoyer se coucher, l'enfant se récrie : "- Encore un peu, maman, encore un peu ? Je n'ai pas sommeil..." (*ibid.*). Réservée précédemment au monde extérieur, l'expérimentation sensorielle, d'abord auditive, puis olfactive, constitue le mets délicieux que Minet-Chéri demande à savourer auprès de Sido :

Je reste, dans le noir, contre les genoux de maman. Je ferme, sans dormir, mes yeux inutiles. La robe de toile que je presse de ma joue sent le gros savon, la cire dont on lustre les fers à repasser, et la violette. (MCI, PI II, 996)

L'inutilité des sensations visuelles dans l'obscurité (qui n'est jamais effrayante dans le monde natal) renforce l'acuité des autres : les sensations olfactives privilégiées dans les bois (parfum des violettes -CIP, PI I, 278) sont mises ici au service de la recreation maternelle. En se rapprochant du centre de gravité, elles deviennent domestiques mais gardent l'attrait de l'aventure. La torpeur suppose toujours la proximité (contact avec la tête) essentielle à la reconnaissance et à la fusion de tous les éléments. En effet, la "zone de parfum" qui s'élargit autour de Sido, rejoint les odeurs du jardin et "nous baigne comme une onde sans plis" (MCI, PI II, 996). Minet-Chéri est complètement enveloppée, réintégrée à cette substance matricielle du bien-être qui nourrit la recreation du jardin natal : après le tabac blanc, le noyer, soudain "touché" et "remué" par un rayon de lune, s'"éveille" : c'est le même noyer que Claudine escaladait autrefois et regrettait, après son départ du

monde natal ; il perd cette fonction simplificatrice, sort de sa léthargie, s'éveille à sa véritable dimension poétique.

Le père est le grand perturbateur de cette harmonie sensorielle, d'abord parce qu'il interrompt l'évocation, ensuite parce qu'il ramène le sujet à une stratégie de séduction (même parodique et dérisoire), enfin parce qu'il provoque la fuite de Mme Bruneau, momentanément admise dans l'harmonie natale, et inverse ainsi l'effet de convergence. Ce texte trouve son parallèle dans un récit tardif où le mâle (le chat, en l'occurrence) est le nouveau perturbateur, relégué par Sido à "l'arrière-plan", et exclu d'une scène idyllique de cohésion natale entre femelles.

[...] je me mis en boule aux pieds de Sido, la tête à la hauteur de ses genoux. Le soleil de trois heures me ferma les paupières, et le va-et-vient du peigne m'engourdit. Au creux d'un fauteuil d'osier dormait une chatte pleine [...]. Point de garçons adolescents en vue, point d'homme. Des mères, des enfants encore ignorants de leur sexe, une paix profonde de gynécée [...] (FA, OCC XI, 421)

Alors que dans le texte précédent, la conscience de Minet-Chéri paraissait singulièrement éveillée et active malgré les yeux fermés et l'heure tardive, dans ce récit postérieur, la tentation du sommeil est plus forte tandis que le rôle central de la mère s'accroît : non seulement Minet-Chéri est aux pieds de Sido, mais c'est l'action maternelle qui provoque directement l'engourdissement et le succès du repli. La sensation tactile qui provient de Sido ("les mains de ma mère [...] sur ma nuque légèrement tressaient mes cheveux..." -*ibid.*) investit le corps de l'enfant et entretient cet état de léthargie bienheureuse, entre veille et sommeil. Le texte n'insiste plus, la récréation accomplie, sur l'éveil des sensations, mais sur l'osmose finale, rehaussée encore par la promesse de vie animale : la récréation est arrivée à la plénitude comme le ventre des chattes. Parallèlement, le repli s'accroît : Minet-Chéri est par terre (et non plus assise sur un petit banc de pied) ; elle est en position fœtale ("en boule") alors que Claudine s'offrait "les bras en croix" (CIM, PI I, 523) au soleil, au vent et au bien-être. Autant les premiers romans suggéraient l'éveil de Claudine à son corps de femme, autant ce récit tardif insiste sur l'absence de toute sexualité dans le repli, comme si l'accomplissement du destin amoureux avait désamorcé la conquête du monde extérieur.

Cette exclusion du mal par le mâle se retrouvera exacerbée comme moteur des diverses intrigues romanesques mais elle s'ourdit, dans ce contexte autobiographique positif, au milieu d'un monde de paix. Le berceau perdu des premiers romans et projeté à l'infini sur le paysage natal, se retrouve concentré à la fin de l'œuvre et rendu à sa finalité procréatrice. L'environnement animal vient uniformiser le repli (le sommeil de Minet-Chéri répond à celui de la chatte) et rehausser la solidarité défensive du monde natal, hostile à la séduction étrangère.

Le repli au plus près du corps maternel reflète aussi dans le roman le bien-être natal que vient perturber l'initiation sexuelle. Mais la symbiose mère/fille est réservée à l'autobiographie : par une inversion significative, seuls les garçons dans le roman (Chéri, Phil ou Alain) rêvent de retrouver le corps maternel dans le monde natal ; les filles (Claudine, Renée ou Julie) sont privées de mère et justement limitées à un repli extérieur. *Le Blé en herbe* représente une étape charnière et offre la première transposition romanesque

de la symbiose idyllique avec la mère évoquée dans *La Maison de Claudine* (c'est pourquoi le repli contre les genoux maternels se situe encore à l'extérieur – sur le rivage natal qui constitue, dans ce roman, la sphère d'aventure de la mère substitut). C'est avant la désertion que Phil, encore tout acquis à la cause natale, se délecte d'une harmonie idéale : "Il appuya sa tête contre la robe" de Vinca (BH, PI II, 1195). Si une tentation passagère semble le détourner un instant, Phil s'abandonne finalement à l'impératif du repli : "il ferma les yeux, livra le poids confiant de sa tête et demeura là, en attendant..." (*ibid.*) C'est l'âge adulte que l'adolescent est obligé d'attendre, serré contre le corps *maternel*. Une fois que l'initiation aura prématurément séparé les deux corps, c'est à un lourd sommeil réparateur que Phil – recru des fatigues de l'évasion – aspirera désormais : "il languissait de l'envie de dormir dans un creux de sable chaud, la tête sur les genoux de Vinca..." (BH, PI II, 1228) Le rêve superpose les expériences du repli et ajoute au refuge naturel trouvé dans le relief natal celui offert par le corps maternel d'adoption. Mais la récente initiation empêche de recréer la posture natale (la *mère*, en représailles, néglige la protection : indifférente au repli, Vinca poursuit l'aventure sur la côte bretonne). Le déserteur est renvoyé à son solitaire destin d'homme fatigué.

Comme lui, Alain ne rêve que de retrouver le sommeil bienheureux. Avant même d'avoir quitté le monde natal, il se déclare déjà "fou de sommeil" (Cha, PI III, 814) : le besoin de dormir apparaît alors comme un moyen de nier le départ proche. "Me coucher, dormir... Oh ! bon Dieu, me coucher, dormir..." (Cha, PI III, 815) Cette fatigue apparaît surtout comme une défense stratégique, puisqu'au moment où Camille part, Alain se sent soudain "éveillé et gai" (*ibid.*), prêt à recréer l'unité natale. Au retour de l'exil, la quête du sommeil devient obsessionnelle : "Dormir là, sur l'herbe, entre le rosier jaune et la chatte..." (Cha, PI III, 835) Plus que de récupérer ses forces après l'évasion amoureuse, Alain a besoin de réintégrer l'harmonie natale que le sommeil diffuse et dilate : "Ils restèrent seuls, Saha et lui, dans le jardin, engourdis tous deux de fatigue, de silence, appelés par le sommeil" (*ibid.*). La somnolence est partagée avec la chatte qui assure désormais le rôle maternel de convergence. L'osmose dissout toute tension ; contrairement à Camille grisée de vitesse, le monde natal n'est tendu vers aucun devenir et contient sa propre fin. En attendant de réintégrer l'espace domestique du repli, le rêve se projette sur le décor du jardin et s'attache au "lit de pétales" sous les rosiers (Cha, PI III, 854). Lors du retour final, c'est dans son propre lit que se couchera Alain. Berceau d'un enfant qui refuse de grandir, la maison maternelle garde toujours, en dépit de la désertion, sa vocation d'accueil: le lit natal restera mystérieusement prêt en attente du retour.

Ainsi, toute action extérieure au domaine natal apportait autrefois la maturation : les vagabondages surtout, mais le repli aussi, permettaient au corps de Claudine de mûrir dehors, comme un fruit détaché trop tôt de l'arbre/maison mûrit par terre au soleil. Mais dès que l'on réintègre le domaine natal et se rapproche du corps maternel, le temps s'arrête. C'est pourquoi la torpeur extérieure favorisait l'éveil des sens, alors qu'au centre de l'espace natal s'expérimente un sommeil réparateur qui soulage de l'évasion : " 'Qu'est-ce que j'ai ? Je voulais... Ah ! oui, je voulais pleurer...' Il sourit et retomba endormi." (Cha, PI III, 881) Cette confiance redonne au protagoniste une consistance intérieure qui n'a besoin, dans le cadre du retour, de ne servir aucune action productive. Le sommeil est d'autant plus instantané que le monde natal a été menacé : son intensité est proportionnelle au manque. Du simple engourdissement où se ressent l'harmonie du monde

natal, Alain évolue vers le sommeil plus profond, intentionnel, qui concrétise la reprise de possession. Cette béatitude n'est qu'un aspect directement emprunté aux récits autobiographiques¹ : s'y ajoute dans le roman (où la frustration due à la perte du monde natal, au lieu d'être exorcisée par l'écriture, est augmentée pour les besoins de l'intrigue) une intolérance fondamentale et agressive envers l'intruse qui empêche le rêve. Le sommeil peut servir alors de support direct à l'exclusion : "Il faillit gémir, débordant d'intolérance, et lui crier : 'On se sépare, on se tait, on dort, on respire l'un sans l'autre !'" (Cha, Pl III, 890) De simple indolence dans un monde en symbiose, le sommeil libérateur reçoit, dès que le monde natal est menacé, une force délibérée et exclusive, toute une énergie tendue vers le seul retour.

Ainsi, le protagoniste se découvre, dans les romans tardifs, une incommensurable envie de dormir. On dort également très bien dans *Le Toutounier* où l'espace natal se confond entièrement avec l'espace du repli, puisque le titre du roman désigne un divan où les sœurs dorment ensemble : on assiste donc à la lente intériorisation du repli dans l'œuvre depuis la torpeur de Claudine dans les bois, l'engourdissement de Minet-Chéri et d'Alain dans le jardin, jusqu'au sommeil final dans l'endroit le plus concentré du repli rendu à sa réalité de lit. Le toutounier permet ainsi la synthèse de toutes les composantes initiales du repli : d'une part la valeur matérielle (l'endroit où l'on dort) et de l'autre, la valeur onirique (le berceau).

Le scénario devient rituel, sauf que l'étranger – motif de la désertion – ayant eu ici la délicatesse de disparaître, toute tension sentimentale se dissout et le sommeil n'est plus l'enjeu de l'exclusion. Les sœurs d'Alice ne bénéficient pas du même avantage (Colombe pense avoir "trois ans de sommeil en retard" -Tou, Pl III, 1240), mais la proximité suffit à garantir le repli. Si l'impossibilité de la recreation obligeait Claudine à se contenter d'une symbiose extérieure, la scène centrale où Minet-Chéri somnole aux pieds de Sido a redistribué les données du repli dans le roman. La chatte est remplacée dans ce dernier roman par une félinité diffuse qui assure le partage du repli : alors qu'Alice vient de fuir "la Non-Couchée" en territoire conjugal (le surnom témoigne à lui seul de l'impossibilité du repli), elle savoure le sommeil retrouvé "dans la même corbeille" que Colombe (*ibid.*), et Hermine à la fin du roman y rejoint ses deux sœurs "avec une adresse de bête insinuante" (Tou, Pl III, 1270). De nid pour les femelles réunies, le toutounier devient aussi membre de la nichée, au sens le plus organique : lui-même en cuir, il est proche de l'animal par sa substance. Ce transfert illustre l'harmonie et l'inter-pénétrabilité du monde natal.

Devenue la priorité du roman, cette quête du lit natal fait éclater le réseau d'images : il semble que la concentration onirique libère l'imaginaire et oblige les données natales initiales à se travestir dans le roman. Ainsi, parallèlement au rétrécissement spatial et onirique, le toutounier connaît un élargissement aux dimensions du pays : si la comparaison animale illustre l'intimité du monde natal, le registre géographique

¹ L'"engourdissement" d'Alain avec Saha dans le jardin natal est soumis aux mêmes sollicitations auditives que celui de Minet-Chéri bercée, aux pieds de Sido, par "le clair tintement d'une enclume proche" (FA, OCC IX, 421) : "un marteau de fer battait une poutrelle métallique, et déjà Alain ébauchait un rêve villageois peuplé de mystérieux forgerons..." (Cha, Pl III, 835) Par l'identité du registre auditif (enclume, forgerons) et la priorité du repli, roman et autobiographie convergent (le rêve à Neuilly est qualifié de "villageois" par assimilation des données natales). Seules varient les mises en scène de l'incompatibilité, propres au roman (le bruit vient, dans *La Chatte*, des "travaux").

en assure l'extension. Le divan est en effet "défoncé autant qu'une route forestière dans la saison des pluies" (Tou, Pl III, 1219). Cette même "route forestière détrempeée" (VE, Pl II, 1095) appartient, dans un autre récit, au paysage natal qui peut donc ou servir de référent primaire et archétypique au repli (vallée, berceau), ou fournir des clichés indépendants et pittoresques soumis à l'intention régressive. En effet le "défoncement" du sol - qui pourrait constituer l'une des embûches possibles de l'évasion - est récupéré dans le roman à la cause même du repli, car c'est "au creux de la grande ornière du toutounier" (Tou, Pl III, 1259) que se réfugie Hermine en proie à la tourmente sentimentale. De même, lorsqu'Alice a peur et revient dormir dans l'appartement natal, elle vise, à peine rentrée, "le vaste divan, [...] son vallon au milieu" (Tou, Pl III, 1238) où elle se couche aussitôt.

Le cercle est donc bouclé par le truchement de l'écriture : si la vallée natale était, au début de la recreation, étroite comme un berceau, le berceau natal enfin retrouvé ressemble lui-même à un vallon. (C'est toujours le retour qui suscite la métaphore : lorsque Chéri revient au lit douillet de Léa, l'éclairage creuse "des vallons d'ombre entre les capitons dodus" du couvre-pieds -C, Pl II, 816- : le vallon -tributaire des rondeurs environnantes - offre invariablement l'abri natal après l'évasion conjugale). C'est dans ce pli du terrain, pli du corps maternel, que l'enfant se glisse et retrouve le bien-être fœtal. En cela, les quatre sœurs semblent directement surgies de ce pli douillet et humide (arrosé poétiquement par l'eau des pluies), nées du lit, comme si le toutounier assumait organiquement la fonction maternelle non incarnée dans le roman et constituait ce "ventre" d'où provient (malgré la différence d'âge entre les sœurs) la véritable solidarité natale, celle des "bêtes nées le même jour" (Duo, Pl III, 937).

Le parallèle ne cesse de se prolonger car tous les réseaux d'images se recourent. En effet, si le divan natal est comparé à un vallon, il provoque également l'analogie avec la caverne (Tou, Pl III, 1246). Or la caverne ou la grotte est une constante de l'imagerie colettienne pour figurer le repli. La narratrice de *Trois, Six, Neuf* rêve ainsi d'habiter une excavation de rocher remplie d'eau, et d'y rentrer comme si elle "retournai[t] à un temps d'avant [s]a naissance" (TSN, OCC X, 157). Si le divan natal peut être vallon ou caverne, la caverne fœtale - lit idéal, antérieur à tous et même au berceau - ramène justement dans le texte l'image de la vallée : la narratrice compare cette grotte à une "vallée sous-marine", à sa "vallée océane" (*ibid.*). (Qu'il s'agisse de pluie ou d'eau de mer, l'imaginaire colettien qui s'éloigne, au fil de l'œuvre, d'un modèle littéral, se laisse pénétrer d'humidité). L'écriture est l'espace des synthèses oniriques et, dans cette interconnexion entre tous les réseaux du repli, le décor natal inspire de façon déterminante l'imaginaire colettien.

Ainsi, l'on dort beaucoup dans l'œuvre de Colette : on commence dans les premiers romans par "siester" l'après-midi sous les sapins ; dans les récits de la maturité, on s'éveille très tôt, jusqu'à trois heures du matin, pour courir vers le monde, vers l'amour, on se fatigue, et dans les récits tardifs, on rentre le soir chez soi pour dormir (le retour d'Alain et d'Alice est nocturne, et c'est à la nuit tombante que dans "La Fleur de l'âge", Minet-Chéri est montrée somnolente aux pieds de Sido). Si, au début, le repli était partiel (extérieur) et parfois fatal (*Chéri*), dans les derniers romans, l'auteure aménage un espace intérieur de repli à

jamais fonctionnel, qui réunit en un espace complet et idyllique toutes les composantes spatiales du modèle natal primitif.

b) Repli à l'extérieur

Singulièrement, le repli extérieur de l'adolescence reparaît de façon ponctuelle dans les récits tardifs ; il n'est plus situé dans les bois, mais dans les prés, à l'abri d'une meule de foin, nouvelle version plus concentrée de la figure maternelle.

Une faiblesse étrange de son corps désirait la couche de foin creusée à même la meule, la torpeur d'après-midi sur une terre friable et blonde... (JC, OCC IX, 206)

Dans *Julie de Carneilhan*, non seulement la mère est absente, mais le père est justement celui qui empêche de dormir et obligeait "à petits coups de cravache" (JC, OCC IX, 138) les enfants à se lever tôt. Julie adolescente goûtait donc une double compensation au contact de la meule et de la terre à la fois féminisée (blonde) et inconsistante (friable) par opposition à la dureté paternelle. Le souvenir de cette torpeur procure ici un refuge onirique qui permet à Julie adulte d'échapper à la tension sentimentale.

La valeur plus ou moins maternelle du repli reste proportionnelle à la place de la mère dans l'œuvre ; les romans tardifs rejoignent en cela les premières œuvres puisque, pour des raisons différentes, la mère en est toujours absente. Le décor reçoit alors une forte connotation maternelle ; mais dans l'autobiographie tardive, la mère a été révélée et l'auteure interrompt le jeu de cache-cache : dans "La Cire verte", la terre blonde comme les cheveux de Julie disparaît de la description et le foin perd de sa valeur féminine : si Julie évoquait "une couche de foin creusée", c'est "dans les foins neufs" – notion plurielle moins douce – que Minet-Chéri dort. Le mode d'évocation en devient plus complexe car le souvenir du sommeil à l'extérieur ne surgit que par le biais d'une comparaison, pour figurer des crises où l'adolescente retombe en enfance :

[...] bref tout ce que j'aime encore aujourd'hui me redevint cher. Il n'est pas de mots pour chanter, de souvenirs précis pour illustrer de telles périodes, que de loin je ne puis comparer qu'à des abîmes de sommeil heureux. Une odeur de fenaison me les rappelle parfois, peut-être parce que soumise aux fatigues de la croissance, je m'endormais sans rêves, pendant une heure, dans les foins neufs. (K, OCC IX, 437)

Ce premier retour à l'enfance est précurseur du repli futur plus ample (et le rapprochement est marqué par la superposition des niveaux temporels : adolescence/aujourd'hui). Le regain d'intérêt qu'éprouve l'adolescente pour les accessoires de son passé (ses "vieilles chaussures", ses "anciens tabliers d'école") fait naître *a posteriori*, chez la narratrice adulte, une réflexion plus théorique sur la difficulté de la recreation ("Il n'est pas de mots"). Cette apparente lacune est éludée par un artifice stylistique, l'association de deux registres dissemblables (retombée en enfance/souvenir des foins) sans autre correspondance que le motif du repli mis en facteur commun.

L'expérience natale est donc arbitrairement unifiée et soumise à l'impératif régressif. L'image finale du repli à l'extérieur est le résultat d'un montage subtil de l'auteure pour résumer concrètement un bonheur

mental idéal, celui de la régression.¹ La tonalité du sommeil s'en trouve changée : si la somnolence voluptueuse permet au début de l'œuvre l'éveil des sens à l'extérieur, l'expérimentation sensorielle (odeur des foins) est récupérée dans l'âge adulte comme stimulus mental de la récréation. Le sommeil est privé de la dynamique de maturation, ramenée à une alternance de fatigues et de repos ; mais il est vidé également de la compensation onirique des songes, comme si la récréation touchant à sa fin dans l'œuvre, l'inconscient en était allégé.

Le repli natal à l'extérieur change donc, à la fin de l'œuvre, d'espace et de fonction : il perd sa valeur expectative pour devenir véritable métaphore de la récréation. Déjà la narratrice de *La Maison de Claudine* associait la tentation de se remémorer les printemps de son enfance à une "torpeur bienheureuse" (MCI, PI II, 1078).

Le désenchantement d'une Fanny prend tout son sens à la lumière de cette évolution : "Vous avez redormi, je parie ? - Non, dit Fanny, même pas. Ce pays me dégoûte, figurez-vous." (Sec, PI III, 384-385) La relation de cause à effet entre l'espace et l'insomnie accuse l'absence d'attache natale chez Fanny et l'impossibilité de la récréation. Il existe dans l'œuvre bien d'autres sommeils d'enfance (CH, OCC IX, 21) ; mais la notion initiale de repli dans les bois est la plus extensive et recèle la plus grande richesse onirique, génératrice d'écriture.

4) La chambre

Lorsque Claudine veut dormir, elle va dans les bois. Parallèlement à celle du lit, l'image de la chambre dans les premiers romans est délogée de l'espace intérieur de la maison et projetée sur les bois ; mais elle prend alors, selon son degré d'ouverture, une valeur métaphorique plus complexe qui concentre la dualité du monde natal. Dans le village transformé en forêt pour l'arrivée du ministre, Claudine retrouve, sous des lattes recouvertes de lierre, un abri intérieur délicieux, "où les voix s'étouffent comme dans une chambre étoffée" (CIE, PI I, 187). L'écriture, séduite par la transposition végétale, est attirée au centre d'un lieu idéal de bien-être qui compense l'effacement de la maison natale dans le roman et prolonge le repli à l'extérieur, toujours associé à la jouissance. La même idée se retrouve quelques années plus tard dans les bois de Casamène assourdis par la neige. Mais l'image, caricaturée, y devient négative : "ma voix sonne court, comme dans une chambre étouffée de tentures." (RS, PI I, 912) Dans ce décor qui n'est pas directement natal, l'image de la chambre renforce l'inquiétude en donnant, non plus une impression agréable d'abri et de fraîcheur, mais d'enfermement. Dans les deux cas pourtant, la chambre sert de caisse de résonance à la voix, toujours ramenée à un silence lourd, plus épais. Cette impossibilité du discours lié à l'espace le plus intime et le plus secret de la maison intervient à une époque où la récréation est impossible : il n'est pas fortuit que dans le même passage Claudine s'affirme privée de tout gîte en se comparant – même par jeu – à une "pauvre

¹ Ce mot, comme toutes les occurrences de l'adjectif *régressif*, est pris dans son sens premier de retour vers son point de départ. Il n'est pas considéré dans son acception psychanalytique.

bête sans coquille et sans maison" (RS, PI I, 913). L'image apparaît comme une compensation de l'écriture, un exutoire pour l'absence de maison, en même temps qu'un indice de blocage pour la récréation.

Si ces deux occurrences illustrent chacune une certaine fermeture (équivoque ou malsaine, voluptueuse ou morbide), la comparaison avec la chambre ne s'y effectue que par un détour prépositionnel (comme *dans* une chambre), générateur de décalage. Il suffit que la chambre devienne espace d'ouverture pour que la comparaison soit directe (je = une chambre) et permette l'identification : paradoxalement, alors que la fermeture de la chambre était projetée sur le décor extérieur, son ouverture correspond à un schéma inverse, à la projection du monde extérieur dans la conscience de Claudine :

Je suis pénétrée de rayons, traversée de souffles, sonore de cigales et de cris d'oiseaux,
comme une chambre ouverte sur un jardin...
"C'est du propre, une si jolie robe !" blâme Mélie. (CIM, PI I, 517)

L'image de la chambre est l'objet d'un chassé-croisé dans l'espace : si l'extérieur propose l'espace du repli, l'intérieur devient l'espace de l'ouverture, le point de rencontre et de convergence de toutes les expériences sensorielles externes. La mise en disponibilité du moi affectif le vide de sa souffrance pour le remplir de perceptions variées. Cette vacance mentale est compensée par un trop-plein sensoriel qui redonne au moi en déroute une épaisseur existentielle. En l'absence de refuge véritable dans la maison maternelle, c'est l'invasion du monde extérieur qui devient refuge : d'où la projection de l'espace tout métaphorique du repli, la chambre, sur celui, très concret et bien réel, du paysage natal. Si le motif de la comparaison – l'ouverture – confirme la prédominance du monde extérieur au début de la récréation, il permet aussi une première allusion à la maison de Sido : à la fois fermée pour mieux protéger et ouverte pour mieux accueillir. A une époque où le jardin n'est perçu dans l'œuvre que comme espace intermédiaire vers le monde extérieur, cette ouverture de la maison sur son jardin restitue le monde unifié de Sido (TSN, OCC X, 143). Annonceuse de la récréation, elle s'oppose symboliquement à l'impossibilité du discours dans les deux exemples précédents de chambres fermées. Le blâme de Mélie est chargé de mettre fin à l'écriture de la maison intérieure, comme par une censure de l'auteure, un parti pris de couper court à l'allusion maternelle.

Mais l'intermède lumineux et sonore qui se déroule dehors, s'interrompt définitivement – et le paradoxe est révélateur – lorsque Claudine rentre dans sa maison le soir ; le "malaise" retrouvé la "force à bouger, à changer de chambre, de fauteuil, de livre, comme on cherche une place fraîche dans un lit fiévreux..." (CIM, PI I, 518) Le besoin de repli se concentre sur l'espace central du lit, réintégré à la chambre mais rendu inaccessible par le détour de la comparaison. L'unicité de la chambre métaphorique, élaborée dans les bois, s'efface devant la multiplicité inhospitalière des chambres à l'intérieur de la maison concrète. L'élaboration d'un espace onirique du repli se révèle plus libérateur dans l'écriture que le retour matériel à l'édifice natal, perverti ici par l'intrigue sentimentale¹.

¹ L'image de la chambre reparaitra dans les romans suivants mais privée – en période d'errance – de sa vertu dynamique : si la chambre est ouverte et lumineuse lorsque la protagoniste se trouve dans le cadre natal, elle se referme en milieu hostile et s'obscurcit. Renée résiste aux avances de Max et maudit "ce soleil, qui pénètre, impérieux, dans [s]on intime 'chambre noire' " (V, PI I, 1209). L'invasion lumineuse est devenue, en tant que métaphore de l'intrusion masculine,

Bien qu'on n'y dorme pas à l'origine, la chambre ouverte hérite du repli dans les sapinières : c'est l'habitude de dormir dehors qui détermine dans l'œuvre l'ouverture de la chambre sur l'extérieur, entraînant l'élaboration d'un concept mixte, "la chambre à coucher dehors" (PrP, Pl III, 686), ouverte au règne végétal. Là encore le repli (désormais nocturne) restera subordonné à l'aventure extérieure tonique (aube). Si cette expérience est agencée dans les récits de la maturité (la maison de Saint-Tropez avec sa terrasse en est le cadre privilégié), elle reparaît ponctuellement dans les récits tardifs et dénote la vitalité de l'image initiale : à une époque où l'entrave physique interdit le repli à l'extérieur, la tâche de prolonger l'illusion sera confiée à l'écriture ; grâce à l'ouverture de ses fenêtres sur le Palais-Royal, la narratrice pourra en effet affirmer qu'elle couche "dans le jardin" (FB, OCC XI, 152). L'écriture devient donc l'espace de survivance pour le rêve contracté dans l'environnement natal. Si la chambre cesse progressivement dans le roman de refléter le paysage des bois et si elle se ferme au fur et à mesure qu'elle devient mentale, elle retrouve dans l'autobiographie son ancrage matériel et sa vocation d'ouverture (ainsi que sa fonction apparemment ordinaire, celle d'offrir un cadre au repos la nuit).

Parallèlement, la projection des métaphores domestiques sur le cadre extérieur perdra, au fil de la récréation, son intensité compensatoire. Les quelques exemples rencontrés montreront des images vidées de leur charge affective : l'été sera par exemple comparé à "un long couloir de verdure sombre" (JR, OCC IX, 293). L'écriture, ayant dans l'intervalle redonné à la maison sa richesse affective initiale, n'aura plus besoin d'exutoire.

Cette évolution illustre donc la quête de la maison intérieure. A une époque où la récréation est éludée, les métaphores de l'espace domestique permettent de compenser l'ellipse de la maison natale dans l'œuvre : se dessine dans l'écriture – à partir des différents espaces de repli projetés isolément à l'extérieur (toit, lit, berceau, chambre) – une maison onirique qui devra attendre encore quelques années avant de retrouver ses murs et son unité.

La non-écriture de l'édifice natal

Si une importance démesurée est donnée au cadre extérieur dans les premières œuvres, parallèlement toute description intérieure est soigneusement évitée. L'entité affective de la maison est non seulement projetée à l'extérieur, transformée et détournée de son origine, mais l'édifice natal même est soumis à l'ellipse.

1) Premier état des lieux

menaçante. L'ironie est qu'il s'agit dans les deux cas de s'organiser un même refuge contre le souci amoureux : Claudine essaie d'échapper à l'obsession sentimentale en ouvrant sa chambre intérieure à la lumière natale ; Renée doit au contraire la verrouiller, en colmater toutes les ouvertures. Ces deux échéances couvrent l'ensemble de la vie affective : dans un cas, l'amant a déserté Claudine, dans l'autre, il assiège Renée. L'espace domestique reste la contre-référence affective : tantôt allumée, tantôt éteinte par l'écriture, la chambre intérieure illustre en cette période où la maison est absente de l'œuvre, une version originale et concentrée du repli.

La maison natale correspond à une telle concentration onirique que sa retranscription, déjà différée, restera fragmentaire dans l'écriture.

La recreation de la maison varie selon que la protagoniste est replacée directement dans son cadre natal ou en exil : Colette alterne artificiellement la tonalité de l'écriture alors que de son point de vue, la maison natale est uniformément perdue.

a) Pièces habitées

Le premier roman s'ouvrait sur une description du village, puis des bois et enfin de l'école. Rien à propos de la maison, et le terme même est utilisé pour désigner l'école: "ces demoiselles nous rassemblent à grande-peine, éparses que nous sommes dans tous les coins de la maison" (CIE, PI I, 193). L'espace scolaire est soumis au même impératif de convergence (toujours bafoué) que la maison maternelle, qu'il remplace dans l'écriture : aux premières pages de la recreation Sido tentera également de rassembler ses enfants dispersés ; parallèlement, l'école, n'ayant plus de raison d'être, aura disparu du récit. Mais la maison est encore absente au début de l'œuvre: à son retour d'Auxerre, Claudine énumère ce qui compte le plus pour elle et se dit "charmée de retrouver Fanchette, et le jardin, et papa" (CIE, PI I, 167). Le jardin est dissocié de la maison : c'est sur le point le plus vulnérable que portent les réticences de l'écriture.

- La première mise en scène réelle de la maison se limite au repaire paternel, la bibliothèque, qui sert de décor aux amours naissantes de Claudine et de son institutrice : cette pièce apparaît donc d'emblée comme l'espace privilégié de toutes les transgressions.¹

A quatre heures, Mlle Aimée vient, et nous filons, contentes.

Qu'il fait bon avec elle, dans la bibliothèque chaude ! Je serre ma chaise tout près de la sienne, et je pose ma tête sur son épaule ; (CIE, PI I, 26)

[...] elle semble se trouver si bien dans cette chambre chaude et assourdie que je me sens déjà prête à l'aimer tant et tant [...] (CIE, PI I, 19)

La porte de la bibliothèque tirée sur nous, je la prends dans les bras et je l'embrasse ; (CIE, PI I, 38)

La bibliothèque, identifiée à une chambre, reçoit déjà tous les attributs du nid (chaleur, proximité, bien-être). Qu'elle soit la seule pièce évoquée pendant l'adolescence de Claudine montre le parti-pris de l'auteure d'effacer toute présence maternelle. Ce n'est qu'en l'absence de la mère que pouvait être articulable une stratégie de séduction à l'intérieur du monde natal (qu'une femme en soit la bénéficiaire sert de premier palliatif à l'absence de mère).

¹ Elle avait déjà été évoquée peu avant comme lieu équivoque de toutes les connaissances, par Dutertre enquêtant sur l'initiation livresque de Claudine : "Qu'est-ce que tu lis ? Tout ce que tu trouves ? Toute la bibliothèque de ton père ? [...] Tu te fais une jolie instruction, je parie." (CIE, PI I, 24)

Toute description de la maison est encore évitée par la suite. Quand Claudine s'y trouve bloquée, c'est par deux fois qu'elle est malade. Une rougeole la contraint d'abord à rester chez elle presque deux mois, mais cette longue immobilité n'entraîne aucune description plus détaillée de l'intérieur de la maison. "Sans les livres et sans Fanchette, que serais-je devenue !" (CIE, PI I, 87-88) La chatte, "nichée dans le creux de [s]on épaule" (*ibid.*), accroît la valeur d'abri pour Claudine, alors que les livres lui garantissent l'évasion. Ces deux éléments se retrouvent lors de la maladie suivante, où la scène se reproduit de façon étrangement semblable, au même endroit.

Zut, j'ai pincé un rhume ! Je reste dans la bibliothèque de papa [...]. Je ne m'ennuie pas du tout, bien installée dans ce grand fauteuil, entourée de livres, avec ma belle Fanchette (CIE, PI I, 113)

Comme l'aventure amoureuse, le repos se situe dans la bibliothèque à laquelle se réduit délibérément toute l'évocation de la maison. Cette scène ne semble d'ailleurs qu'une version adaptée du précédent partage dans la bibliothèque avec Aimée (qui en appréciait le bien-être "comme une chatte" -CIE, PI I, 41- et fait figure, comparée à Fanchette, de "chatte inférieure" -CIE, PI I, 113). Les premiers épisodes dans la maison sont donc globalement répétitifs. La constante du bien-être va pourtant connaître ici une extension originale. Les livres de la bibliothèque délimitent en effet le nid et l'espace du repli, aussi bien pour Claudine que pour sa chatte, toujours prête à se nicher dans un recoin abrité.

Elle m'aime au point de comprendre ce que je dis, et de venir me caresser la bouche quand elle entend le son de ma voix. Elle aime aussi les livres comme un vieux savant, cette Fanchette, et me tourmente chaque soir après le dîner pour que je retire de leur rayon deux ou trois des gros Larousse de papa ; le vide qu'ils laissent forme une espèce de petite chambre carrée où Fanchette s'installe et se love ; je referme la vitre sur elle, et son ronron prisonnier vibre avec un bruit de tambour voilé, incessant. De temps en temps, je la regarde, alors elle me fait signe avec ses sourcils, qu'elle lève, comme une personne. (*ibid.*)

Cette position de Fanchette annonce celle de Minet-Chéri qui se crée aussi son propre abri au même endroit, dans *La Maison de Claudine* (où elle est toute petite) et "La Cire verte" (où elle a quinze ans). Le chapitre de *La Maison de Claudine* s'avère la réplique exacte du premier passage de *Claudine à l'école* :

Il y eut un temps où, avant de savoir lire, je me logeais en boule entre deux tomes du Larousse comme un chien dans sa niche. (MCI, PI II, 988)

L'in vraisemblance de la position laisse à penser qu'au niveau de l'écriture, il y a télescopage entre le repli de la chatte et de l'enfant dans la maison natale. Le début du premier passage insiste d'ailleurs sur la compréhension entre les deux, et la fin sur l'humanité de Fanchette. D'autre part, le rôle figuratif de l'animal est rappelé dans le deuxième texte où, Minet-Chéri ayant repris place au centre du tableau, l'allusion animale ("comme un chien dans sa niche") n'est plus qu'une simple comparaison et un effet de style. Tout ceci renforce l'identification et suggère que dans le premier texte, la protagoniste transpose sur un représentant de même nature le plus précieux de l'expérience natale domestique, en attendant de pouvoir assumer la place centrale dans l'œuvre. La comparaison de ces deux passages permet surtout de mesurer le chemin parcouru par l'écriture et d'apprécier, en négatif, combien le premier reste incomplet et fragmentaire.

En effet, dans le premier roman, les livres appartiennent explicitement à la bibliothèque paternelle, alors que vingt ans plus tard, ils font partie intégrante de la maison maternelle recréée (la nouvelle elle-même s'intitule : "Ma mère et les livres") et forment le "chaud revêtement des murs du logis natal" (MCI, PI II, 989). A leur chaleur tout imaginaire et mentale s'ajoute une ascendance maternelle, autre produit de l'écriture : "Presque tous m'avaient vue naître." (MCI, PI II, 988), comme dans les premiers romans les bois avaient vu naître Claudine. C'est aussi au milieu des livres que Minet-Chéri se niche. C'est enfin par rapport au jugement critique de la mère qu'ils sont évoqués dans le reste de la nouvelle. Cette deuxième version donne l'image d'une maison une et indivisible, sous l'égide de la mère.

Cet épisode, comme bien d'autres, marque les prémices de la récréation future. Si les livres jouent dans ces deux versions le rôle matériel et concret de rempart du repli, ils forment aussi dans l'œuvre colettienne le bastion figuré du repli en permettant la reconnaissance de la maison natale comme nid. A partir de cette anecdote de la chatte, la récréation évoluera dans deux sens : vers une extension de la valeur de nid et vers une appropriation de l'expérience de sécurité.

La troisième version met de nouveau en scène Minet-Chéri repliée sur elle-même dans la bibliothèque, ce qui confirme qu'elle est bien la bénéficiaire de l'expérience de sécurité et l'actrice principale de cet épisode à répétition. La bibliothèque y est décrite dans les mêmes termes :

Les portes du buffet supérieur étaient vitrées, celles du corps inférieur pleines, et de bel acajou ronceux. (K, OCC IX, 434)

Le début de la description est presque un rappel de la première version, puisque Fanchette, substitut de Claudine, se nichait derrière les vitres du haut. Avec l'adolescence, Minet-Chéri perd en légèreté et en transparence et se trouve un nouvel abri derrière les portes opaques du bas. Le contexte de ce récit tardif est également différent puisqu'il ne s'agit plus de redécouvrir les richesses oniriques de la maison maternelle recréée, mais d'en dévoiler le fondement relationnel : le repli dans la bibliothèque est en effet dans ce texte récupéré et encouragé par Sido, gardienne de la clôture ; la proximité de la mère change la tonalité de l'évocation. L'épisode de Fanchette est donc le point de départ d'une série de variations : la première, figurée, prépare la seconde, centrale, plus concise et poétique, qui célèbre la maison maternelle et évolue vers la troisième qui en laisse apparaître les circuits internes et les dangers. Les trois sont des représentations de la maison-abri.

- C'est seulement dans *Claudine en ménage* que quelques autres scènes d'intérieur de la maison vont apparaître. Lors du retour conjugal inspiré de l'histoire réelle, le couple loge à l'école et ne s'arrête à la porte de l'édifice natal que le lendemain avant le départ. L'intérieur de la maison ne sera évoqué que lorsque Claudine reviendra seule à Montigny : la progression de la fiction libère la récréation.

Pourtant les trois scènes d'intérieur (chambre de Claudine, salon, grenier), proches de la première veine, y sont toutes aussi brèves et elliptiques. Le réveil dans la chambre apporte quelques indications objectives, visuelles et auditives (la couleur du papier, la lumière derrière les volets, le bruit de la pompe), présentées comme des souvenirs actualisés. Puis l'évocation dévie sur l'école et se trouve finalement

interrompue par le souvenir de la trahison de Renaud (CIM, PI I, 509). La deuxième scène, après une brève description des meubles du salon, tourne court encore plus vite grâce à un jeu de mots à la Willy : "Cette Mélie, quelle cruche ! Le vase bleu [...], elle l'a posé à droite !" (CIM, PI I, 510) qui met fin à l'évocation. Quant à la scène du grenier, elle a beau entraîner une description détaillée du fouillis antique, elle est aussi abrégée par l'éventualité d'une lettre de Renaud : "On a sonné en bas... [...] Je ne peux plus durer. J'aime mieux attendre à la cuisine." (CIM, PI I, 520) Pendant tout ce séjour, Claudine est obsédée par l'échéance sentimentale qui empêche toute reprise de possession réelle de la maison.

Il faut attendre ce deuxième retour pour voir apparaître la première description d'ensemble de la maison, à l'instant où Claudine, s'éloignant, se retourne pour mieux voir de l'extérieur "cette grande case de granit gris, persiennes dépeintes et ouvertes" (CIM, PI I, 516). La maison est réduite à sa réalité la plus primitive, par l'image de la case comme par la matière qui la compose (granit) : elle est évoquée en fonction de son volume – un bloc solide – et de sa façade dont les couleurs ternes suggèrent le parti pris volontairement elliptique de la description.

- Enfin, le dénouement de *La Retraite sentimentale* en 1907 replace définitivement Claudine dans sa maison natale. Pourtant, l'évocation y reste fragmentaire. Ce retour est doublement fictif, parce qu'il est totalement imaginaire comme le précédent, mais en outre parce qu'il est soumis à l'invention romanesque du veuvage. Aussi, la dynamique de la confrontation qui commandait jusqu'ici la description de la maison (Claudine comparait le décor présent à son calque passé) a cédé le pas à l'écriture du deuil, qui sélectionne et interprète les modalités du décor.

Deux hivers déjà m'ont ramenée frileuse autour du feu de souches, avec mon cortège de bêtes et de livres, ma lampe coiffée de rose, mon petit pot marron à bouillir les châtaignes, en face de la bergère aux accoudoirs usés par les bras de Renaud... Deux printemps, déjà, ont rouvert toute ma maison sombre" (RS, PI I, 954)

Privée encore de toute description réelle, la maison natale est évoquée par une atmosphère intérieure qui rappelle la maison de Sido : des gestes rituels, un environnement (animal et livresque), une lumière qui diffuse la sécurité (la lampe est "coiffée" de rose comme la maison natale sera "coiffée d'un grenier" -MCI, PI II, 967- ou la main même de Sido, irradiant à son tour la sécurité, sera "coiffée d'un dé d'argent" -MCI, PI II, 981). L'anecdote de la bergère constitue le tribut versé à l'intrigue romanesque : son usure (qui rallonge de façon invraisemblable le séjour de Renaud à Montigny) apparaît surtout comme une variation du motif funèbre et n'apporte aucune indication significative. A cette parcimonie intérieure correspond une imprécision extérieure : la façade n'est évoquée ici que par sa couleur "sombre" (ou "noire" -RS, PI I, 947) à l'image du deuil ; l'ensemble reste donc subordonné au souvenir sentimental. Le dynamisme des éléments, accentué par le télescopage temporel, est par ailleurs chargé de vider la maison, comme son occupante, de tout ressort intérieur. L'action de contre-force ayant disparu à la mort de Renaud, l'auteure réintroduit, par un effet de l'écriture, le mouvement alternatif d'attraction et de dérobade qui orchestre l'évasion (Claudine rentre ou sort selon le changement de saison), en attendant l'apparition dans l'œuvre de la contre-force maternelle d'origine : replacée dans son décor primitif enfin recréé, celle-ci redonnera à l'évasion natale toute sa force et son étendue.

Il existe donc, dans ces trois séquences où Claudine se trouve dans sa maison, d'excellentes occasions de description que l'auteure se garde d'exploiter. Aucune impression d'ensemble ne se dégage de ces allusions éparées : dans le premier roman, l'évocation de l'école et des bois l'emporte sur celle de la maison. Au milieu du cycle, apparaissent des descriptions plus précises, déclenchées par la dynamique du retour fictif, mais fragmentaires et écourtées par l'intrusion sentimentale. A la fin des *Claudine*, alors que l'école et l'amant ont disparu, la maison se réduit à un espace de transition, destiné à abriter des agressions extérieures qui seules conditionnent le repli ou l'évasion. Alors que l'édifice natal fonctionne artificiellement dans le roman comme un mausolée conventionnel à la mémoire de l'amant défunt, la mort de la mère provoquera plus subtilement la renaissance de la maison natale dans l'écriture.

b) Le toit dans les souvenirs

La récréation se limite dans les premières œuvres à des sphères plus aériennes et excentrées : le noyer pendant l'enfance, le grenier lors du retour, le toit dans les souvenirs.

L'exil amène en effet la récréation à se recentrer sur un seul motif quasi obsessionnel : le toit qui, transposé à l'extérieur, illustre auparavant la protection des grands bois. La synecdoque du toit rattache ici l'impact de solidité et de protection à son origine première, l'édifice natal. L'effet de distance semble donc, dans un sens, favoriser la récréation ; mais ce procédé permet en fait à l'écriture de rester à l'extérieur de la maison, ou plus exactement au-dessus, et de ne pas en livrer l'intérieur et l'essentiel. Cette vision confirme, en temps d'exil, l'impossibilité de réintégrer l'édifice natal :

- en 1903, au début de *Claudine s'en va* :

Il ne m'est pas indifférent [...] que le toit de ma maison, à Montigny, soit assez solide pour ne pas semer ses ardoises brodées de lichen, un jour d'orage... (CIV, PI I, 549)

- en 1907, au début de *La Retraite sentimentale* :

Mes yeux près de s'éteindre se lèveront vers son toit d'ardoise violette, brodé de lichen jaune ; (RS, PI I, 859)

La maison semble disparaître en même temps que Claudine, ce qui met en valeur le toit comme dernier élément résistant avant la destruction.

- en 1909, dans "Le passé" :

[...] il n'y a point de mots, ni de crayons, ni de couleurs, pour vous peindre, au-dessus d'un toit d'ardoise violette brodé de mousses rousses, le ciel de mon pays [...] (PP, OCC XIII, 315)

- enfin, en 1910, au début de *La Vagabonde* :

Je ne retrouverais même plus les débris du toit bleu brodé de lichens jaunes (V, PI I, 1081)

Toutes ces occurrences sont situées en début de roman ou de recueil, comme pour affirmer, en préambule, la menace qui pèse sur le monde natal. L'ardoise sombre et le lichen blond y recouvrent la tête de la maison, singulièrement privée de corps, même si l'harmonie est garantie par le motif de la broderie, chargée d'unir les éléments. A travers la constance poétique de ce corps fragmentaire, l'état du toit reste alarmant et demande le plus lourd devis au charpentier de l'écriture. Pour conjurer la perte totale de la maison, la deuxième et la dernière images suggèrent que le toit serait encore l'ultime partie à survivre, à échapper au néant. Toutes ces occurrences marquent une progression vers le démantèlement de la maison onirique, achevée pendant l'errance. Le toit permet, alors que le corps principal de la maison échappe à la recréation, de préserver l'axe de centralité. Une fois le toit détruit et les morceaux égarés, c'est toute la clé de la résurgence qui est perdue en même temps que l'unité intérieure.

La maison est donc évoquée partiellement pendant toute cette période où la protagoniste s'en éloigne sensiblement jusqu'à n'y plus revenir. Le toit est ainsi réduit à une image extérieure d'abri. Mais il devient aussi matière à poésie : d'abord par l'association des couleurs qui sont aussi celles du pays natal (bleu justement un peu mauve des violettes, des chardons, du brouillard à l'aube -VrV, PI I, 978 ; RS, PI I, 954 ; Si, PI III, 502- ; jaune du sentier des Vrimes -CIM, PI I, 517). C'est aussi par l'image de la broderie que Colette affirme les résonances féminines et maternelles de la maison. Elle apporte toute une dimension symbolique car, effectuée ici à propos de la maison, la broderie est liée au processus d'écriture. Cette invasion d'une surface par une substance végétale ou animale qui – bien que parasite – concentre la poésie, suggère en effet celle de l'écriture qui commence par recouvrir la réalité – comme la mousse le toit – en omettant de la décrire. Le brodé illustre donc le caractère fragile, partiel et menacé de l'espace au début de la recréation (il est explicitement associé à un destin "éphémère" dans un des premiers romans -RS, PI I, 954) Au cours de *La Naissance du jour*, roman de la maison et de la mère retrouvées, c'est justement "un cahier de papier lisse qu'il faut broder de [s]on écriture" (NJ, PI III, 308). La broderie y est associée à l'œuvre à accomplir. C'est aussi la maison natale que l'auteure tente progressivement de faire revivre dans l'œuvre en la brodant de ses mots.

Ainsi, que Claudine soit située ou non à Montigny, il semble exister dans les premiers romans un parti pris chez l'auteure d'effacer l'édifice natal, et un refus d'explorer la précieuse maison onirique sous-jacente. La différence est sensible avec les nombreuses descriptions – pièce par pièce – du nouvel appartement parisien où la famille emménage à la même époque : l'écriture exorcise, par la prolixité, l'aversion de Claudine pour ce nouveau logis. La maison natale – par l'attachement unique qu'elle suscite – est donc la seule à provoquer les réticences premières de l'écriture.

2) La reconstruction de la mère/maison

Dans le cycle des *Claudine*, la maison est évoquée par intermittences et de façon détournée. Elle continuera d'être peu représentée jusque vers 1920 où les récits autobiographiques vont s'emparer du modèle d'origine pour en approfondir toute la richesse, alors que les romans, s'éloignant du calque initial de Montigny/Saint-Sauveur, mettront en scène une maison qui aura perdu ses caractéristiques historiques mais gardé sa vocation maternelle fondamentale.

- Les sensations auditives déterminent la résurgence de l'espace intérieur et domestique : la recreation de la maison s'organise autour de la voix maternelle et évolue parallèlement à celle de Sido. L'absence de personnage maternel dans les premiers romans va de pair avec celle de la maison et l'auteure effectue –progressivement – cette double reconstruction de la mère/maison.

En effet, après une première phase de totale absence des romans, le personnage de Sido commence à émerger, d'abord impossible à visualiser. L'étude des différentes versions montre qu'au départ Sido n'était perçue que comme une voix, et cette priorité auditive structurera son apparition officielle dans l'œuvre.

La première occurrence de 1909 est peu poétique car elle est associée à un contexte de fermeture et de vigilance domestique de la part de la mère.

- Colette, tes sabots !
La voix de ma mère me rappelait à l'ordre, au moment de franchir le seuil de la salle à manger. (CMM, OCC XIII, 560)

Outre que le prénom est faux¹, le cri d'appel assez sec valorise peu la mère au retour de l'évasion filiale. Cette seule occurrence de la voix maternelle – qui consacre le rituel de convergence – se complète d'une autre manifestation de la fermeture (interdiction de ressortir). La maison sert alors chez l'enfant de cadre à la rêverie de l'évasion. "Contre la fenêtre, cachée sous le rideau de mousseline, je regardais la rue." (*ibid.*) La première soumission à l'ordre maternel ne peut que rituellement différer la transgression : la tentation l'emporte puisque l'enfant désobéit et se glisse dans la nuit rejoindre "une ronde silencieuse, frénétique de gamines déchaînées" (*ibid.*). Ce passage met donc en scène le premier écho de la voix maternelle lié à la fermeture et à la nécessaire réaction transgressive ; mais s'il aboutit à une évocation poétique du jardin et des sapins couverts de neige, ni la mère ni la maison n'y sont décrites. Ce premier appel avait pourtant l'originalité d'être lancé de l'intérieur de la maison, alors que tous les autres se situent dans le jardin (cf. PP, OCC XIII, 315).

Une scène semblable est évoquée en 1911. Les mêmes éléments se retrouvent (l'hiver, la nuit, le jardin, la voix maternelle) redistribués différemment ; s'il y a rêverie à la fenêtre – le front collé "contre la vitre noire" –, il ne s'agit plus d'évasion, mais de nostalgie chez la protagoniste adulte.

C'est ainsi, le front aux vitres, que je cherchais autrefois à surprendre, pendant la nuit de Noël, un jardin endormi sous sa neige bleuâtre (CMM, OCC XIII, 558)

¹ Cette interpellation par Sido était réservée au père (cf. Si, Pl III, 528) et non à la fille. Il y a donc dans ce lapsus révélateur de la narratrice (par-delà-même le parti pris de confondre son identité adulte et natale) un moyen de supplanter le père dans sa relation privilégiée à la mère.

Par la superposition des deux figures (adulte et enfant), la rêverie à la fenêtre libère la récréation. (Un procédé identique aura, à la fin de l'œuvre, le même effet poétique: s'imaginant à la fenêtre de sa chambre natale, Julie redeviendra, par télescopage, une "Julie de Carneilhan âgée de quinze ans" -JC, OCC IX, 234 : ce processus favorise la récréation, toujours censurée par l'absence de mère). La réintégration de l'identité natale détermine donc la résurgence. Si le jardin reste l'espace privilégié de la description, apparaît plus loin la première allusion à l'intérieur de la maison – le salon, la pendule, la table – et à l'atmosphère générale qui y règne : "Il y a, partout, le chaud désordre d'une maison heureuse, livrée aux enfants et aux bêtes tendres..." (CMM, OCC XIII, 558) La "jolie voix" maternelle résonne aussitôt dans ce décor succinct pour appeler tour à tour la chatte et l'enfant : le texte progresse ainsi vers la révélation auditive qui conclut la rêverie à la fenêtre au lieu de la provoquer comme en 1909. La vitre sert toujours de ligne de démarcation entre les deux mondes de la réalité et du rêve. Mais ici la rêverie à la fenêtre, interrompue par une compagne de l'évasion, n'a plus d'autre fonction que de restituer la voix maternelle.

- A quoi qu'tu penses d'ouvrir cette fenêtre pour attraper la crève ? Viens, on se trotte !
 ... Cela ne fait rien du tout, puisque j'entends tout de même, comme autrefois, la jeune voix maternelle :
 - Beauté !... mon soleil rayonnant !... Mon bijou tout en or ! Il est tard, va vite dormir...
 (CMM, OCC XIII, 559)

Le message de la mère est mis en valeur par un effet de contraste avec le jargon des amies, symboliquement opposées à l'ouverture de la fenêtre. Les nouvelles amies parisiennes remplacent les anciennes camarades de classe que derrière sa fenêtre Minet-Chéri enfant rêvait de rejoindre. C'est un autre sabbat et une autre fête du plaisir qu'elles proposent ici. Mais ironiquement, l'ancien paradoxe renaît : dans le texte de 1909, Minet-Chéri rêvait de sortir de la maison ; dans celui de 1911, arrivée à l'extérieur, elle regrette le monde intérieur. Cette opposition est renforcée par le contraste entre l'invitation des amies à la dispersion ("Viens, on se trotte !") et l'invitation de Sido au repli. L'appel maternel s'est fait très doux et poétique sous l'effet de la nostalgie. Si Minet-Chéri enfant était rappelée à l'ordre par sa mère, adulte, elle est en quête de sécurité : la voix maternelle se fait murmure, protection plutôt que fermeture.

L'occurrence suivante, inédite, renseigne légèrement plus sur la mère ("Une petite dame toute ronde apparaît, vêtue de blanc, sur la terrasse, et appelle" -PI II, 1087) mais toujours aussi peu sur la maison natale. Il faut attendre la première nouvelle de *La Maison de Claudine* pour que la maison serve de cadre précis à l'invariable appel maternel. Toutes ces premières mises en scène de Sido la montrent en train d'appeler sa fille, et la voix maternelle, évoquée dans toute l'œuvre sous de nombreux aspects variés (elle peut rassurer, conjurer, expliquer, raconter...), est au début de la récréation privilégiée dans cet unique cri d'appel : appel au rassemblement et appel au retour. Si Minet-Chéri enfant faisait volontiers la sourde oreille aux injonctions maternelles, la narratrice adulte a choisi de répondre à la convergence et de revenir vers Sido dans l'écriture.

C'est pourquoi la figure maternelle, désertée puis disparue dans la mort, est surtout évoquée au début comme recherchant la proximité et l'unité perdues que l'œuvre va lui redonner¹.

- La maison commence donc à prendre vie dans le texte en résonnant des appels de Sido. La première description, précise et détaillée même si elle reste extérieure, transpose la charge affective maternelle sur l'espace de la maison : si la fermeture est suggérée, elle est aussitôt compensée par la contrepartie de bien-être et sa contre-force d'aventure. Ainsi, tous les bâtiments annexes viennent "se blottir en contrebas tout autour d'une cour fermée" (MCI, PI II, 967) ; à la fermeture de la cour s'ajoute l'idée de contrainte : la pente, par une nécessité naturelle émanant de la position surélevée et dominante de la maison-mère, "oblige" les cinq dépendances, comme ailleurs les enfants, à se rassembler et à se blottir ; dans le monde natal la multiplicité est donc ramenée, par le biais de la métaphore maternelle, à la cohésion et à l'unité. Cette première sujétion se trouve instantanément conjurée par l'harmonie naturelle et la sécurité qui émanent de la maison natale.

Le domaine natal est ensuite évoqué par le contraste de ses deux jardins : celui du Haut où, sous "l'ombre intolérante" du noyer, les fleurs s'étioilent comme une progéniture sous l'effet de la fermeture ; c'est l'espace de l'improductivité : les gazons y sont "négligés", la tonnelle "disloquée" et la grille "tordue" (*ibid.*) ; celui du Bas qui illustre la qualité inverse et concentre aussi bien les attributs essentiels du nid ("resserré et chaud" *-ibid.*) que ceux de l'aventure maternelle (il est le terrain privilégié d'expérimentations végétales destinées ici à la consommation domestique et récupérées à la cause du bien-être). L'édifice natal est soumis à la même dualité de fond, par un jeu semblable d'opposition dans l'espace (non plus haut/bas, mais devant/derrière). La maison se caractérise par le contraste de ses deux façades : côté rue, sévère, et côté jardin, luxuriante. Alors que la façade extérieure constitue -comme le Jardin-du-Haut, un pôle improductif (sur le mode nouveau de la fermeture: elle garde l'entrée du domaine par un "gros verrou de geôle ancienne"), la façade intérieure bénéficie des mêmes attributs que le Jardin-du-Bas : valeur de nid (les fleurs y forment un véritable "hamac") et chaude prolifération végétale (l'abondance est suggérée autant par l'enchevêtrement des plantes que par leur poids qui "fatigue" leur "armature de fer" : comme la grille arrachée, toute structure rigide, reflet poétique de la fermeture maternelle, est dès cette première approche de la maison, menacée, contredite, rendue inopérante de l'intérieur par un impératif vital plus puissant). Mais comme cette richesse végétale – ombrageant "le seuil du salon" – entraîne l'écriture vers l'intérieur de la maison, l'évocation s'interrompt de façon inattendue : " Le reste vaut-il la peine que je le peigne, à l'aide de pauvres mots?" (MCI, PI II, 968) Remettre en cause la description à la première page du récit témoigne des difficultés de la récréation. Comme pour pallier le blocage, la narratrice recourt à une intervention plus directe de la mère : c'est à ce moment que l'espace natal est évoqué dans sa fonction relationnelle, comme cadre d'un jeu tacite de cache-cache, et que Sido sort de la maison pour lancer l'appel rituel et imposer la convergence.

¹ Dans le roman, les maisons privées de personnage maternel résonneront au contraire, hostiles et vides, de bruits inquiétants (Duo, PI III, 951 ; Sec, PI III, 376).

La mère et la maison sont donc porteuses d'une même dualité : comme la maison sévère extérieurement, mais riche de vie à l'intérieur, Sido est d'abord perçue par son appel inquisiteur, mais la mère/maison échappe au cliché de la prison/fermeture non seulement par la sécurité et le bien-être matériel ("pétrir la pâte à galette" ou "laver la chienne havanaise" -MCI, PI II, 970) qui se répercutent au niveau spatial sur la douceur de l'abri, mais aussi par l'aventure (qui est double : il s'agit autant de la liberté dont bénéficient finalement les enfants, que de la multiple expérimentation végétale – seulement esquissée ici : Sido gratte un rosier, ramasse quelques noix...).

Le chassé-croisé ne cesse de se prolonger dans cette œuvre, d'un référent à l'autre, autour de cette dualité fondamentale. Si la maison natale reçoit la fonction maternelle d'abriter et de protéger, l'écriture de la mère s'inspirera bientôt de l'espace natal devenu le signifiant de la métaphore inversée. Sido est en effet décrite "parée d'enfants, de fleurs et d'animaux comme un domaine nourricier" (MCI, PI II, 1051).¹ La multiplicité vitale est toujours ramenée à l'unité autour de l'axe maternel central. En ce début de récréation, le bien-être est donc suggéré dans l'espace soit ponctuellement par un renforcement douillet (jardin en contrebas, hamac végétal), soit par la convergence organisée encore discrètement au niveau métaphorique.

Mais l'autre aspect de la dualité, la contre-force d'aventure, est également attribuée à la mère comme à la maison, non plus par simple analogie symbolique mais par rapport direct dans la description. Ainsi, le recueil de 1930 ne fait que reprendre au compte de Sido la métaphore de physionomie qui personnifiait l'édifice dans la première nouvelle : comme la maison "ne souriait qu'à son jardin" (MCI, PI II, 967), Sido retrouve, tournée dans la même direction, "son glorieux visage de jardin" (Si, PI III, 503). Le seuil est l'espace-clé de cette métamorphose. Dans ce dernier recueil, la réalité de la fermeture à laquelle Sido essaie d'échapper est celle des contraintes domestiques (entretien de la maison). Il y a donc plus qu'une complicité ou un simple sourire de la mère/maison devant la luxuriance du jardin : celle-ci sert d'antidote non seulement à l'emprisonnement domestique – qu'elle dissout instantanément – mais à tout ce qui fait apparemment de Sido une femme comme les autres (bonne ménagère, conformisme social). La façade extérieure figure ainsi l'action maternelle officielle (conformisme ou fermeture, ressentis comme une contrainte par la mère elle-même) ; à cette large surface sans relief ni épaisseur, s'oppose la profondeur des deux contre-espaces marginaux, qui concentrent, l'un métaphoriquement, l'autre concrètement, la productivité maternelle. Au Paraître social et maternel s'oppose l'Être profond de l'aventure, et la maison natale – dès sa première description – reflète cette dualité maternelle. Mais il aura fallu plus de dix ans à l'auteure pour se faire maçon et reconstruire, autour de Sido, une maison-miroir à résonance maternelle.

3) L'émergence de la maison intérieure

¹ La différence de tonalité est frappante avec une autre image, où l'édifice est également pris comme signifiant. "Est-il beau, ce Patron ... il est beau comme un immeuble !" (C, Th, OCC XIII, 21). Si l'auteure joue ici sur l'incongru de l'association, dans le cas de la mère il existe au contraire une harmonie originelle entre les deux référents. L'homme est évalué pour une qualité extérieure et superficielle qui entraîne la correspondance avec un habitat neutre et insignifiant, alors que l'évocation de Sido s'organise autour d'une comparaison plus riche et plus large (domaine), qui dépasse la plate réalité concrète de l'édifice.

Parallèlement à cette récréation autobiographique de la mère/maison, s'effectuent dans l'œuvre romanesque une maturation plus désincarnée du concept et la quête mentale du logis idéal.

a) Mainmise sur l'habitat

Dans les premiers romans, l'effacement de la maison est compensée par l'émergence d'une notion intériorisée du logis, qui sert de référent provisoire à la controverse sentimentale. Ce logis se situe à la croisée d'un réseau complexe de routes : le partenaire qui l'emporte dans la relation est celui qui montre le chemin à suivre et qui bénéficie de la meilleure aptitude à "habiter" l'autre. La relation semble longtemps incertaine entre Claudine et Renaud, qui prennent tour à tour l'avantage. Si au début Claudine se place délibérément en position soumise ("C'est vous que je veux suivre" -CIP, PI I, 361), vers le milieu du cycle la relation semble se stabiliser en un rapport égal de forces : "nous nous suivons... sans nous ressembler." (CIV, PI I, 614) Mais à la fin, Claudine constate l'influence qu'elle a progressivement acquise sur Renaud :
 [...] que je vive ou non, j'habite en lui. Il est venu à moi sûrement, lentement (RS, PI I, 898)

Pénétrer en l'autre, le transformer en miroir de soi est une performance que l'écriture marque d'un néologisme ("je l'ai enclaudiné" -*ibid.*) avant de la visualiser dans l'espace par l'investissement de la maison intérieure. Si habiter l'autre et être pour lui un modèle à suivre rassérène l'ego, le rapport inverse suscite tourment et ressentiment : Claudine, hostile, reconnaît avoir suivi Rézi chez le couturier ("Elle m'a traînée chez Gauthé" - CIM, PI I, 493) et l'avoir laissée choisir pour elle sa garde-robe :

Je suis vêtue d'elle. Je suis habitée d'elle. Je résiste avec peine au désir de la battre (*ibid.*)

L'emménagement de l'autre dans le logis intérieur est accentué par la forme passive (être *habitée*) ; la dépendance est d'autant plus scandaleuse avec l'amante que Claudine connaît avec l'époux une répartition plus équitable des influences.

Minne, elle, est d'emblée acquise à la dépendance amoureuse qui s'illustre dans l'espace aussi bien par la course effrénée à la suite du Frisé que par une obsession constante pour lui : dès le réveil, "une pensée habite soudain les larges prunelles" (IL, PI I, 688) et le souvenir du Frisé, autant que le soleil, envahit l'adolescente. Si l'investissement se limite au domaine mental, c'est que toute la relation amoureuse n'est que le fruit de l'imagination de Minne¹.

Pendant l'errance, les chemins vont se multiplier : une route toute tracée s'offre à Annie et à Renée mais le modèle ne semble jamais assez fort ni probant pour susciter le désir d'identification et

¹ Le soleil peut ailleurs bénéficier directement de la métaphore : "un astre plus puissant entre d'un jet par la fenêtre ouverte, habite en maître notre chambre, depuis ce matin..." (VrV, PI I, 977). Dans ce contexte amoureux à déficience virile (amante), toute la force d'investissement est transposée sur le soleil et il n'est pas fortuit que son impact soit double : à la fois pénétrateur et dominateur. L'association explicite des deux registres ("habiter en maître") confirme le rapport de forces que représente dans les premières œuvres la mainmise sur l'habitat.

l'investissement intérieur dans l'espace du logis. C'est pourquoi Annie suit tantôt Marthe (CIV, PI I, 563 et 594), tantôt Claudine (CIV, PI I, 617 ; RS, PI I, 852). Privée de tout ressort personnel, elle semble aussi "inhabitée" (CIV, PI I, 598) que la dépouille de son double Toby, endormi sur le sable. L'absence de modèle à suivre se traduit, sur le plan sentimental, par un déficit de l'habitat : "vous m'avez laissée comme une maison sans maître" (CIV, PI I, 601). Si Renée n'a qu'un modèle à suivre, Brague, elle est ballottée dans toutes les directions, sur toutes les routes du monde à sa suite : "Je l'escorte [...]. Il me traîne dans son ombre" (V, PI I, 1199). Il ne s'agit pas que d'une conformité spatiale : suivre quelqu'un dans les premiers romans, ce n'est pas seulement marcher dans la même direction mais intérioriser ses valeurs.

A ce stade de dénuement intérieur, l'errante ne semble pas capable d'être elle-même un modèle pour autrui. C'est pourquoi Renée est perplexe de se sentir suivie par Max, d'abord au sens figuré (il met "ses pas dans l'empreinte des miens" -V, PI I, 1109) puis au sens propre, au cours d'une promenade, où Max la suit en cachette (V, PI I, 1152). C'est le caractère inhabituellement insidieux de cette poursuite masculine qui dénonce à Renée le danger d'invasion. Elle tiendra Max à distance, afin d'éviter la résurgence de l'ancien maître qui "habita si longtemps" son cœur (V, PI I, 1182).

Renée se découvrira pourtant un jour rattrapée par l'amant. Si elle parvient à retarder l'échéance jusqu'à l'intrigue suivante, c'est au prix d'une vigilance constante et d'une première méfiance envers elle-même : "Ne chante pas que tu es morte, inhabitée, légère" (V, PI I, 1110). La "bête" va effectivement se réveiller et la résistance de Renée s'user. Poursuivie par Jean, elle se découvre trop tard façonnée à son image. Le jeu de cache-cache est mis en scène dans un premier rêve nocturne où un homme suit Renée, "disparaît dès qu'[elle se] retourne" (En, PI II, 397), et la dépasse bientôt. L'échéance commune est caractérisée par une mauvaise évaluation de la distance ("Es-tu proche ? es-tu loin ?" -PI II, 473) jusqu'à ce que Renée s'aperçoive, trop tard, que l'autre est loin et qu'elle reste seule à l'arrière.

La prise de conscience de l'entrave, centrale dans le roman, entraîne la réévaluation – au bénéfice du partenaire – de sa mainmise sur l'espace intérieur. L'amour cède le pas à une vaste entreprise de modelage, de récupération de l'amante en un être idéal, "une femme plus belle et meilleure", à laquelle elle est "contrain[te] de ressembler" (En, PI II, 427). Renée a intériorisé ce modèle au point de s'y conformer en l'absence de Jean. "Hélas ! il n'est pas là encore, et il m'habite déjà..." (En, PI II, 429). Être *habité* par quelqu'un (déterminé par lui) ne désigne donc pas une intensité de la relation amoureuse, mais une mort à soi-même. Ironiquement, le conseil que donne Masseau à Renée n'est pas de reprendre ses distances, mais au contraire de créer une nouvelle proximité à Jean pour pouvoir intérioriser son comportement, sa subjectivité et tout son être :

Mais l'habiter ! Mais le prendre en vous ! [...] à ce point que sa lumière, que toutes ses manifestations caloriques de gaieté, de colère, de souffrance, de sensualité [...], vous puissiez les croire projetées hors de vous-même (En, PI II, 454)

Si le conseil de Masseau aboutit effectivement à un rapprochement, il n'est pas dénué de mauvaise foi puisque cette nouvelle dimension donnée à la métaphore vise dans les faits à développer chez Renée – sous couvert d'autonomie agissante (c'est elle qui doit le "prendre", le "porter") – une tolérance à toute épreuve à

l'égard de Jean, alors qu'en retour "la pareille" (*ibid.*) ne lui serait pas garantie. Emblème falsifié d'un pouvoir convoité, la métaphore n'est donc pas exempte de manipulation. Dans sa dépendance réelle comme dans l'exutoire possible avancé par Masseau, Renée est piégée, délogée d'elle-même.

La prise de conscience de l'entrave s'illustre donc par une forme verbale unique qui concentre dans l'espace les limites intérieures et fait coïncider, avec le vol de l'espace domestique, la suprématie d'un individu sur l'autre. La seule projection d'elle-même que Renée parvient à accomplir confirme la rupture puisque, loin d'intégrer les insuffisances de Jean, Renée l'imagine en un être meilleur.¹ C'est dans la douleur que Renée enfante ce futur modèle de l'autre, dans un décor d'apocalypse où les éléments déchaînés illustrent une nouvelle perte de l'abri intérieur. "j'ai gagné une guérite sonore de rocs, qu'un vent tournoyant habite" (En PI II, 442). Le promontoire est l'espace du refuge autant que du défi (Renée se réfugie toujours en hauteur par rapport à Jean, ce qui accuse sa vulnérabilité : dans sa chambre "en haut de la tour" du château d'Ouchy ; ici sur un promontoire de rocs, justement comparé à une "tour ébréchée"). Cette position concentre la double révolte de Renée, devant le modèle qui continue à lui être imposé (elle persiste à ne pas être de l'avis de Jean) et devant l'autonomie de l'amant (il avoue ne pas avoir besoin d'elle) : chacun exploite le registre le plus vulnérable de l'autre, existentiel pour Jean, affectif pour Renée. La scène finale va contribuer à effacer ce rapport de forces dramatisé dans l'espace par la violence des éléments et l'omniprésence du vent qui figurent l'investissement intérieur par la tourmente ("Il n'y a plus en moi, au-dessus, au-dessous de moi, que mer fouettée, pierre qui s'effrite, nuée haletante." -En, PI II, 443). Les rôles s'inversent dans un décor serein et apaisé : Renée est reléguée dans la maison de Jean ("Une bonne fatigue me retient sur la terrasse" -En, PI II, 455) – signe qu'elle a intériorisé l'entrave – pendant que l'amant est investi du dynamisme de l'évasion. Le récit de la chasse suffit désormais à l'amante, privée de dynamisme et de discours ("il me contera l'oiseau poursuivi" -En, PI II, 463). Renée ne quitte l'espace domestique que pour rejoindre Jean. Toute l'opposition spatiale qui structure le roman se résout en une marche symbolique l'un à la suite de l'autre.

Il marche avec fougue [...]. Je le seconde, mais en arrière de lui, ralentie, adoucie, changée. (*ibid.*)

L'entrave est enfin concrétisée dans l'espace et la mainmise par un partenaire sur l'espace domestique résolue par la position en retrait de l'autre. Cette perte de terrain par Renée ramène à la case départ, à la première sujétion amoureuse de Claudine, et accuse la constance d'un réseau d'images dans toutes les premières œuvres : la diversité des usurpateurs de l'habitat montre le manque d'ancrage du motif en l'absence de référence stable et unique. Le logis est non seulement réduit à un concept intérieur, à l'époque où la maison natale n'a pas été reconstruite dans l'œuvre, mais flexible à l'infini au gré des caprices de l'intrigue sentimentale.

¹ "ce que je pourrais être pour toi [...] il est fatal que tu le seras pour une autre. [...] C'est comme si j'étais de moi, pour les mieux estimer, mes parures secrètes" (En, PI II, 443). Ce modelage d'un amour futur se limite à la qualité de l'échange affectif et ne vise pas, à la différence du modelage opéré par Jean, à transformer l'individu : il sanctionne donc un aveu d'impuissance.

b) L'expulsion des mauvais locataires

La sauvegarde de l'habitat va bientôt cesser d'être l'enjeu d'un rapport de forces entre amants pour devenir celui d'un choix libre et entier, reporté sur la relation à la mère. Cette nouvelle acception de la métaphore est toujours mise en scène dans l'espace à travers la même image de la marche sur les traces d'un modèle, désormais Sido. Alors que la protagoniste se perd dans les premiers romans à la suite d'une multitude de modèles variables (amants ou figures de Marthe), les récits de la maturité reviennent à l'unicité de la quête : derrière la mère, c'est elle-même que la narratrice suit et essaie de rejoindre. L'évolution s'effectue en deux temps :

- c'est d'abord Sido elle-même qui essaie de suivre ses enfants ; mais elle ne parvient qu'avec le fils aîné à garder la proximité idéale, au prix d'un déménagement: "elle l'avait suivi et habitait le même village" (MCI, PI II, 1055). Face à Minet-Chéri, la quête maternelle semble perdue d'avance ; avant même la désertion, Sido est fixée sur le destin d'évasion de la fille : "Déjà, elle s'échappe et je ne pourrai pas la suivre..." (K, OCC IX, 435).

Parallèlement, dans les récits de la maturité, l'adolescente refuse de suivre sa mère. Lorsque Sido part chez le boucher, inexplicablement Minet-Chéri reste à la maison, espace de la sécurité et de la permanence. Une évocation de la boucherie explique ce refus ("le son affreux de la peau qu'on arrache à la chair fraîche, la rondeur des rognons" émeuvent l'adolescente "d'une répugnance compliquée" -MCI, PI II, 975) : c'est le scénario de l'acte sexuel et de l'enfantement que Minet-Chéri perçoit à travers l'étalage de la boucherie et dont elle se détourne en refusant de suivre sa mère. Malgré une attirance ambiguë, cette vision l'amène à réaffirmer le refus de se conformer au destin maternel de procréation. "N'importe. Aujourd'hui, je n'ai guère envie de suivre maman." (*ibid.*).

- Si les premiers récits de la maturité insistent donc sur l'absence de tout chemin commun entre mère et fille, sur l'impossible émergence d'un modèle, le rapport va être tout autre dans la suite de la récréation qui met en scène la fille adulte : la narratrice de *La Naissance du jour* se décide enfin à suivre sa mère dans un débat similaire puisqu'il concerne la place à accorder dans sa vie à l'amour. A travers toute une marche mentale, la fille se dirige désormais vers Sido : "Docilement, je remets mes pas dans la trace des pas, à jamais arrêtés" (NJ, PI III, 364). Ce qui était dans *L'Entrave* une mort à soi-même, douloureusement perpétrée, devient à la suite du personnage maternel une renaissance à l'aube. Ce choix paisible et régénérateur de la mère comme modèle vient justement s'illustrer dans le texte par l'image du logis intérieur :

[...] je sentis remuer au fond de moi celle qui maintenant m'habite, plus légère à mon cœur que je ne fus jadis à son flanc... (NJ, PI III, 336).

Cette référence à Sido au cours de l'entrevue avec Vial permet à la narratrice de ne pas céder à la pitié et d'agencer l'exclusion : en rappelant l'exigence fondamentale d'aventure solitaire, la mère fournit à la narratrice une image idéale à laquelle elle s'efforce de s'identifier. A travers l'adaptation du personnage réel de Sidonie (transformation de la lettre du cactus rose), la narratrice compose en fait un modèle plus apte à engendrer la conformité. L'identification est donc le résultat d'un jeu subtil : la fille se conforme d'autant plus docilement qu'elle a élaboré elle-même ce modèle et enfanté dans le récit un personnage fictif. En avertissant au début les lecteurs qu'elle ne fait pas son portrait mais son "modèle" (NJ, PI III, 275), la narratrice transforme l'épreuve de force infligée par l'amant dans *L'Entrave* en une tension permanente, une violence qu'elle s'impose à elle-même pour se parfaire. En enfantant le modèle maternel, elle naît à elle-même. Elle résout ainsi l'altérité irréductible dans la relation amoureuse et le regret que constatait Renée chez Jean "de ne [l'] avoir pas créée" (En, PI II, 441). Avec la mère cette tension disparaît, mais non de façon aussi univoque qu'il paraît, puisque la gestation est double, et que derrière la quête du modèle maternel, ce sont ses "propres empreintes" (NJ, PI III, 280) que la narratrice cherche à remonter. (Le dilemme qui obsédait Renée face à Max se posait aussi en ces termes. "Que me donnes-tu ? Un autre moi-même ? Il n'y a pas d'autre moi-même." -V, PI I, 1226 : la mère offre cette autre image de soi, parce qu'elle représente dans *La Naissance du jour* un modèle fictif élaboré par la fille). Il est ironique que, si Minet-Chéri se détournait du modèle maternel de procréation entrevu à l'étalage du boucher, la fille retrouve finalement la mère à travers un autre enfantement plus mental et subtil d'où a été exclu – comme géniteur et comme partenaire de l'échange – l'homme.

Parallèlement dans l'œuvre, l'image de l'habitat exorcisée par la transition maternelle perd son sens premier lié à l'investissement amoureux. Lorsqu'il reparait dans ce contexte, c'est toujours tourné en dérision, pour caricaturer l'excès de la projection amoureuse : "j'ai peur de m'ennuyer. J'ai peur de l'appétit de drame et de sérieux qui habite les jeunes gens – surtout Hélène Clément." (NJ, PI III, 317) La métaphore de l'habitat concentrée sur Sido dans le même récit a été vidée de ses autres acceptions. Les mauvais locataires que sont les amoureux ont été expulsés par la mère du logis intérieur.¹ Désormais, l'habitat sera associé directement à la naissance dans les récits ultérieurs. Minet-Chéri dans le jardin natal tâte le "flanc habité" de la chatte pleine (FA, OCC XI, 421), et dans *Trois, Six, Neuf* l'auteure évoque "les saccades d'une chrysalide habitée" (TSN, OCC X, 146). La notation contraire est inversement associée à la mort : Sido vieillissante est comparée à une alouette qui monte "vers le moins habité du ciel" (NJ, PI III, 291). Le déficit de l'habitat est rédhitoire dans l'imaginaire colettien.

L'image qui n'implique plus la notion de modèle sera également associée au registre végétal : il en est ainsi du paysage natal et de son eau marécageuse "toujours perfide [...] et habitée, ne fût-ce que par ces grasses herbes d'eau qui ondulent et se dérobent à la main." (FB, OCC XI, 134) Comme pour le ventre de la

¹ La caricature de la métaphore en contexte amoureux est encore plus sévère dans un récit tardif : "quelle modeste jeune fille, habitée d'amour, ne flétrit *in petto* sa rivale en la traitant de gueule de pou et de vache malade ?..." (EV, OCC X, 327).

chatte, l'habitat est devenu le mode d'expression de ce qui vit caché ; le toucher reste le moyen d'expérimentation privilégié (et avec lui son activité substitut : l'écriture) pour évaluer le secret vital.

Il existe donc plusieurs forces dans l'œuvre qui se disputent l'habitat, et témoignent de la difficulté du sujet colettien "à se fonder spatialement".¹ C'est à l'amour que revient, dans le roman, la part privilégiée. Mais il rencontre – dans les récits à caractère moins fictionnel – deux contre-forces qui s'imposent progressivement comme relais : la mère et la nature (non plus comme motif animal ou végétal animé d'une vie propre, mais comme habitat de transposition). Un exemple de ce second report se trouve au début de l'œuvre : alors que la protagoniste refuse l'invasion sentimentale, la métaphore est reportée sur le plein investissement de l'espace natal. "Ainsi immobile et les yeux clos, elle habite chaque pelouse, chaque arbre, chaque fleur" (DB, PI I, 1004). A défaut de réintégrer l'édifice natal encore mal représenté dans l'écriture, c'est sur le cadre natal extérieur que sont reportées l'énergie libérée de l'entrave sentimentale et la capacité d'appartenir autant que de posséder. Cette disponibilité de tout l'être s'exprime à travers la même métaphore essentielle, une capacité à habiter rattachée par un artifice de l'écriture à son décor primitif et, comme par stratégie défensive, rendue maximale.

Au fil de l'œuvre, le motif sentimental s'efface et par deux fois, la narratrice – en proie à une déficience physique – se retrouve seule avec elle-même. D'abord malade et endormie, elle entrevoit des "jardins à lourdes verdure, à feuillages bleus" (VE, PI II, 1103), et voudrait "habiter leurs ombrages" (VE, PI II, 1105). Cette projection sur le paysage extérieur relève de la transposition onirique, accentuée ici avec le rêve. Ce "jardin fabuleux" se révélera – par seule déduction – le double du jardin natal, ce qui confirme la difficulté d'explicitier, en contexte autobiographique, la reconquête natale.

Une fois l'impossibilité du retour exorcisée par la recreation, la projection s'accomplit à la fin de la vie de Colette sur un paysage nouveau, détaché du modèle natal. Ce paysage se réduit progressivement à l'arbre (déjà présent dans les deux évocations précédentes). L'arbre qui concentre depuis le début de l'œuvre tous les attachements de l'enfance, l'arbre sur lequel grimpe Claudine, sous lequel elle dormait, qui la protégeait de la pluie ou qu'elle rêvait d'embrasser, l'arbre au grand cœur – constant support du fantasme – offre un nouveau salut : il reparaît à la fin pour offrir un nouveau refuge à l'inconfort, dans le cas nouveau d'une bourrasque : c'est par un effet de l'écriture que la protagoniste vieillie recherche l'abri en se cachant non plus dessous, mais dedans.

Vers cinq heures le tourment d'arthrite m'éveille : à mon flanc le cyprès dort, apposé sur un fond d'aube vert pâle. [...] Mais, cyprès compact, pour peu que le mistral mène à fond son offensive, lui seul creuse le bloc de ta sombre crêpelure, la divise et révèle ton cœur sec. Alors j'accepte la tentation de tes failles profondes, je crois t'habiter, et je te préfère à cette chambre que tu démantèles. (PP, OCC XIII, 460)

De par sa trop grande proximité, le cyprès ne cesse d'assaillir la maison comme pour prendre sa place (il "la pousse et l'écorche, se frotte contre elle" *-ibid.*) au point qu'il finit par récupérer à son profit l'image du logis. La bourrasque devient la concrétisation de la crise d'arthrite qui secoue la narratrice : la jambe est assaillie

¹ J. Dupont, *Sensation et création dans l'œuvre de Colette*, Thèse de Doctorat, Paris IV, 1987, p. 4.

par la douleur comme le cyprès par le mistral. Pour exorciser le mal, c'est vers cet espace-substitut qui offre un modèle de rectitude ("un de ces fuseaux inflexibles" -PP, OCC XIII, 459) que la narratrice se réfugie. Si par l'image du fuseau, le cyprès rappelle la forme de la jambe, inversement dans un autre récit, la narratrice compare la douleur de sa jambe à une "faille" qui la "creuse" et la "divise." (FB, OCC XI, 115) Il y a ainsi dépassement de l'intention première des hôtes ("ils m'avaient logé dans un cyprès" -*ibid.*). Mais la narratrice ne trouve dans ce refuge périphérique qu'un réconfort mitigé et tout mental, puisque le cyprès (comme la jambe) animé d'une force agressive extérieure, est responsable de la désorganisation intérieure. Générateur de désordre, l'arbre devient porteur de repli.

Alors qu'au début de l'œuvre, la notion d'habitat était réservée à la configuration amoureuse, une fois les conflits résolus, l'intrigue filiale dénouée et la maison reconstruite dans l'écriture, le cadre extérieur hérite de l'évolution finale de la métaphore. La réponse est donc double, face à la difficulté d'être (menace sentimentale, exil, souffrance physique) : l'invasion ou la projection, mais dans les deux cas, l'imagerie de l'habitat reste le point central de référence pour l'écriture ; soit la protagoniste se laisse traverser "comme une chambre ouverte" (CIM, PI I, 517) par la richesse sensorielle extérieure ou "habiter" par l'amant puis la mère, soit elle prend l'initiative et se projette hors d'elle-même pour échapper à l'entrave, reportant sur des abris végétaux de fortune sa tentative d'ancrage. L'écriture tend ainsi, à la suite de pérégrinations multiples, à replacer, comme au début de l'œuvre, la protagoniste dans son arbre, d'où l'amour l'avait fait descendre.

L'élaboration du logis idéal ne peut donc se concevoir qu'au détriment du parti sentimental, et dans cette évolution, c'est la mère qui constitue le jalon central. C'est elle en effet qui incite en permanence à réintégrer la demeure natale désertée, et c'est sa recreation qui prélude à la reconstruction de la maison dans l'œuvre. C'est donc elle qui engendre la plus grande force d'enracinement dans l'espace domestique. C'est à travers elle que s'opère le glissement essentiel où la métaphore perd tout l'impact agressif qu'elle détient dans l'intrigue romanesque : elle se révèle finalement le seul modèle digne d'habiter la fille, délestant l'amant de sa stratégie d'invasion. Parallèlement, la narratrice, délivrée du rapport de forces, peut elle-même s'organiser un habitat idéal dans la nature, lors de séquences hautes en couleur, exorcisées sinon de toute violence (mistral), du moins de l'interaction totalitaire, et rendues à un destin dédramatisé d'exercices de style.

La maison retrouve dans les récits de la maturité son unité en même temps que ses murs par le biais du personnage maternel : non seulement l'auteure replace le corps maternel dans son logis d'origine, mais l'écriture s'offre parallèlement comme maison intérieure à l'esprit maternel qui, ainsi logé, va déterminer dans le roman un cycle nouveau d'exclusion (celle de Renaud restait accidentelle mais celle de Camille sera délibérée) et, dans les récits autobiographiques, le cycle de l'aventure.

II. LA DÉTÉRIORATION DE L'HABITAT

"Ici ? Oui, ici, nous avons un trou évidemment un trou... Un moellon arraché à un mur, hé ? " Le couturier quête, de mon côté, un regard approbateur. Saluerai-je l'image, l'image neuve et hardie ?

La Chambre éclairée, Pl II, 926

L'habitat est soumis à divers modes d'écriture : la fermeture illustre l'étanchéité sentimentale, l'occupation des lieux dénote l'usurpation sentimentale, et leur détérioration va illustrer la fragilité sentimentale, ces trois aspects s'inscrivant en négatif du logis natal progressivement révélé : à la fois ouvert, libre et solide.

Alerte à l'effondrement

1) La chute

Une fois la maison natale perdue, l'œuvre ne va cesser de mettre en scène l'impossibilité pour la protagoniste de se loger nulle part ailleurs. Transplantée à Paris, Claudine tombe malade et délire, imaginant dans un cauchemar "un mur qui va tomber" sur elle (CIP, PI I, 228). L'amour s'annonce bientôt comme une nouvelle menace à l'habitat : "Mon état d'âme [...] est celui d'une personne à qui doit tomber prochainement une cheminée sur la tête" (CIP, PI I, 344). De simple cliché, l'image s'étoffe au fil de l'œuvre et ironiquement l'échec même de la relation amoureuse, comme au début son succès, entraîne de nouveaux effondrements. Dans *Mes apprentissages*, la narratrice illustre la détérioration des rapports conjugaux par celle de l'habitat et tente de la conjurer en se retenant "à des murs sans toit" (MA, PI III, 1074). L'image du toit réparaît non seulement coupée de tout contexte natal, mais niée dans son existence. L'évolution vers la rupture se concrétise dans l'écriture par la perte progressive des parois protectrices du logis.

Avec le recul, c'est une vision totalement dédramatisée de la destruction finale que la narratrice évoque, lorsqu'elle reconnaît avoir été conduite, "plus d'une fois", "à émerger sans aide des tuiles, planchers et plâtres qui lui churent sur la tête" (MA, PI III, 1034). Le ton volontairement détaché (que la répétition du processus banalise encore) est supposé accréditer l'absence de toute rancune envers les responsables de la démolition, alors que parallèlement l'accumulation des substantifs alourdit la chute et accuse la diversité des dommages subis. La chute des tuiles, des plâtres, des plafonds et des toits caractérise donc la perte de l'illusion sentimentale¹. Dans *Trois, Six, Neuf*, le plafond de la narratrice se met également à choir après le nouvel échec conjugal : le gardien du parc "en fermant énergiquement les grilles, faisait tomber les plâtras" du plafond (TSN, OCC X, 168)². Chez Annie, mieux lotie que les autres protagonistes puisque la divergence sentimentale la ramène au logis natal, la chute – qui reste une figure de style – devient pourtant plus tragique : "Pour Dieu, Toby, n'aboie pas ! Si tu aboies, le silence fracassé va tomber en éclats sur ma tête, comme les plâtras d'une maison trop ancienne..." (CIV, PI I, 642). La détérioration s'attache directement au cadre natal, dénonçant le démantèlement des valeurs vitales par l'errance : Annie est immobilisée et transie au sein de son

¹ Dès que, dans les récits de la maturité, l'image cesse d'illustrer les difficiles débuts conjugaux, elle perd son caractère inquiétant et douloureux. La narratrice rapporte la visite de son ami D..., gêné d'avoir à décliner une invitation à dîner :

il parle d'une voix à peine saisissable et sans gestes, sachant bien qu'un mouvement de son torse, un éclat de sa voix peuvent faire tomber le plafond et rompre en éclats toutes mes opalines. (Pur, PI III, 645)

Si la chute reste toujours le signe d'une interaction problématique, elle n'est plus forcément conflictuelle ; ne menaçant que le décor présent et non plus la subtile maison intérieure, elle ne vise, par la disproportion des registres, que l'effet de comique.

² Le plafond revient comme image récurrente d'une sentimentalité déficiente et la couleur suffit parfois, autant que la chute, à suggérer le malaise. Ainsi, Alice de retour au toutounier est troublée par "quelque chose de noir comme un plafond enfumé" (Tou, PI III, 1230), le souvenir de la mort de Michel. Il existe, dans l'écriture, un espace archétypique du mal-être qui concentre tous les attributs de la matérialité décadente (noirceur, fragilité, friabilité, baroque...).

ancien espace de sécurité. La chute ne s'énonce que sur le mode expectatif et métaphorique, ce qui atténue la réalité de la menace (c'est le silence qui est comparé aux plâtres) et met surtout en valeur, en ayant l'avantage d'épargner dans l'immédiat le décor natal, le malaise intérieur et l'incapacité de l'errante à gérer sa vie.

Dans *Chéri* où la maison natale a été perdue, l'effondrement de l'habitat est pris en charge directement par le protagoniste qui, à l'issue d'une de ses quêtes nocturnes, tombe lui-même "comme un mur sur le lit" (FinC, PI III, 239). La valeur métaphorique de l'effondrement accentue la menace de mort en période d'exil : c'est dans son corps que Chéri, déjà condamné, répercute la perte définitive de l'habitat référentiel.

2) La décrépitude

C'est bientôt de façon très concrète et tangible, et non plus par le détour d'une comparaison, que l'habitat va subir les séquelles de l'échec amoureux. Quand le mariage va mal, la maison aussi : la décrépitude reste l'image qui concrétise l'échec et entérine la rupture. Ainsi, au retour de l'errance sociale, Annie découvre que sa maison "a besoin de réparations urgentes" (CIV, PI I, 655), mais elle en profite pour fuir le logis :

On a posé des doigts sales sur la porte blanche de ma chambre à coucher... L'ampoule électrique du corridor est fêlée... Poussée par l'habitude ancienne, j'ouvre la bouche pour dire qu'on répare, qu'on lave... Puis, je me ravise et me détourne." (CIV, PI I, 632)

Le refus de réparer annonce celui d'habiter l'espace conjugal, condamné à tomber en ruines comme le couple¹. Si la décrépitude est ici un symbole positif puisqu'elle illustre la fin d'une mésentente (l'espace endommagé est celui de la servitude)², elle devient scandaleuse lorsqu'elle s'attache à l'espace natal. Cette confrontation singulière d'Annie à des types successifs de détérioration accuse sa fragilité intérieure.

" Annie, il y a trois jours que le mur écroulé barre l'allée, vous savez. - Oui, je sais. - Il vaudrait peut-être mieux dire qu'on le relève ?
- Oui, peut-être...
- Vous le direz ?
- Si vous voulez. "
Je me fâche [...] (RS, PI I, 837)

Claudine sert de témoin objectif pour mettre en valeur l'inertie de son double et dénoncer la détérioration du domaine natal. Appliquée au décor natal d'Annie, la décrépitude signale le manque d'ancrage existentiel. La mise en garde de Claudine donne lieu à une description en règle de Casamène qui confirme l'urgence des travaux et la valeur symbolique de la décrépitude générale (le mur de clôture "s'écroule sur la route" ; le petit fronton de marbre sculpté "s'écaille et moisit" -RS, PI I, 841). Dans sa périphérie comme dans son centre, le

¹ Il existe un seul cas dans le roman où, de façon originale, la décrépitude sert de prétexte à l'évasion amoureuse. Elle est censée affecter l'habitat neuf, et ce paradoxe suffit à dénoncer le subterfuge : "Mlle Lanthenay vous conduira. Vous constaterez facilement la lézarde dont je vous parlais" (CIE, PI I, 74). Claudine a vite percé le stratagème ("En voilà une histoire de fissure !" -*ibid.*), et c'est sur le motif de la décrépitude que se développe le parallèle parodique ("Je vois d'ici M. Dutertre qui mesure la largeur de la fissure." -CIE, PI I, 75).

² Dans *Mes apprentissages*, la décrépitude n'est pas non plus néfaste lorsqu'elle permet d'échapper à l'espace conjugal oppressif : "je gagnais l'atelier nu, dont le plâtre écorché me devenait de jour en jour inexplicablement aimable." (MA, PI III, 1065).

logis est menacé d'inexistence. La prolifération végétale, détournée de son contexte d'aventure, vient participer à la décrépitude et accentue une mise à mort qui reflète celle du moi intérieur : "la vigne vierge anémie sournoisement les glycines", les sapins sont menacés par le lierre qui "gaine leurs troncs et les étouffe" (*ibid.*). L'interaction totalitaire est fatale aux plantes du décor natal, comme à Annie dans sa vie conjugale.

Dans *Duo*, la détérioration se concentre sur le corps de bâtiment (dès les premières pages, Michel s'appuie "au cadre vermoulu de la fenêtre" -*Duo*, Pl III, 898) et investit progressivement tout l'édifice : "Des combles aux caves Cransac est vermoulu" (*Duo*, Pl III, 976). Si la décrépitude, déjà très avancée, est antérieure au conflit sentimental, elle témoigne pourtant d'un décalage qui va contribuer au dénouement disproportionné. Ainsi, il n'est pas fortuit qu'Alice reprenne cette image pour dramatiser, par dérision, le conflit : "La maison s'écroule, on divorce, on ne se connaît plus" (*Duo*, Pl III, 921). Comme le logis parisien d'Alain et d'Annie, Cransac souffre d'être mal aimé : par Alice qui lui préfère son propre espace natal, par Michel qui lui préfère Alice. La réaction d'inertie face à l'urgence des travaux ne caractérise pas cette fois le propriétaire en titre : contrairement à Annie, Michel semble désireux d'entretenir Cransac. L'auteure introduit le manque de fortune comme obstacle à la réparation : mais cette pénurie n'est pas innocente puisqu'elle privilégie Alice comme motif de dépense. La façon la plus efficace de condamner Cransac est encore, pour l'auteure, de reporter l'inertie sur Alice dont dépend l'évolution de l'intrigue sentimentale. Justement à Cransac elle se montre "avide seulement d'ignorer que le toit perdait à chaque orage quelques tuiles dorées de lichen" (*Duo*, Pl III, 898) : la même perte des tuiles un jour d'orage avait déjà inquiété et mobilisé Claudine pour sa maison de Montigny (*CIV*, Pl I, 549) ; la répétition exacte de l'image accentue la divergence de comportement et le désengagement final de la protagoniste. Les travaux s'énoncent ici sur le mode du non-vouloir qui va même, dans le cas d'Alice, jusqu'au non-reconnaître. "Alice, dès qu'il se souciait de son Cransac natal, outrait son indifférence bohème, sa myopie retranchée derrière un voile de fumée." (*Duo*, Pl III, 934) C'est implicitement sa propre référence natale (la vie bohème, la fumée) qui empêche Alice de s'investir à Cransac.

A l'opposé, Léa montre une imagination débordante à prévoir des travaux dans sa maison pour compenser le départ de Chéri : " 'je ferai remettre à neuf la salle de bains. J'ai une idée de pâte de verre...' Elle se tut et prit une mine gourmande" (*C*, Pl II, 748). Il s'agit alors non de travaux de restauration mais de réaménagement afin de prolonger l'évasion amoureuse. A ce rêve provocant, s'oppose bientôt la réalité de l'abandon. Quittée par Chéri, Léa va quitter sa maison: l'espace souffre toujours du décalage sentimental, dramatisé ici par l'enjeu filial. C'est la maison maternelle qui se détériore au départ de l'enfant, au point que si la première absence se solde seulement par "des crottes de souris partout et le parquet mangé" (*C*, Pl II, 792), la maison ne résiste pas au deuxième départ et finit par être vendue.

Mais même le nouvel appartement de Léa porte bientôt les marques de la détérioration, sensibles à Chéri seul et transmises par le détour d'une métaphore ; la distance accrue entre le signifiant et le signifié permet d'étendre l'impact de la décrépitude : Chéri renonce à "un gâteau sec en forme de tuile courbe, [...] persuadé qu'une cendre siliceuse de brique rose, s'il y mordait, allait lui emplir la bouche." (*FinC*, Pl III, 222).

Si la tuile aux amandes est une réalisation gastronomique assez commune, son association incongrue à la substance de la brique suggère la disparition de l'abri maternel. La projection mentale de la détérioration resurgit à la moindre sollicitation, se greffant ici sur une simple comparaison morphologique. La destruction est consommée puisqu'il ne reste déjà plus, comme après la mort, que la cendre. L'autre originalité de cette image est de localiser à la bouche, ancien espace de volupté, le pressentiment de cette perte. La brique effritée fonctionne comme anti-valeur autant du sein maternel – également courbe et rose – que de la pomme édénique, ces deux symboles déterminant le modèle archétypique de l'habitat idéal. La décrépitude et la chute qui scandent les aléas de la vie sentimentale attestent donc, dans l'œuvre de Colette, la fragilité de l'habitat depuis que l'expérience amoureuse a délogé la protagoniste du monde natal.

La restauration de l'ancien

Pour que la restauration soit efficace, elle doit viser le cadre natal : dès qu'elle s'attache à un logis inauthentique, elle est tournée en dérision. Ainsi, à l'approche de la tournée, Renée tente de conjurer la menace de dispersion en augmentant le confort de son habitat : "Il y a si longtemps que je ne m'occupe pas de mon chez-moi" (V, Pl I, 1116). La prise de conscience soudaine de la négligence domestique entraîne une première réparation verbale ("mon chez-moi", qui succède à une formule plus impersonnelle "la maison que j'habite" -V, Pl I, 1071) mais dont la lourdeur accuse la difficulté de l'errante à énoncer le repli. Les différents travaux envisagés concrètement accusent aussi son incapacité à créer un bien-être intérieur: la première intimité obtenue en poussant le divan dans un coin est aussitôt détruite par l'éclairage. La restauration est raillée par Brague qui nie la valeur d'intimité par l'accroissement de l'anonymat ("Chouette ! ça fera maison de passe !" -V, Pl I, 1116).¹ Toute tentative de réduire l'inauthenticité d'un logis par une restauration incongrue est donc dénoncée et compromise.

En revanche, la restauration redevient tonique et efficace dès qu'elle s'applique à un décor ancien et légitime. Ce sont aux évadées du monde natal que revient la tâche expiatoire de restaurer le gîte. Lorsque son propriétaire légal est inapte à la restauration, celle-ci est confiée à un double qui assume, par délégation, le véritable engagement natal. Claudine met ainsi un terme à la détérioration de Casamène, sur la demande d'Annie : "relevez les murs, coupez les bois, rentrez le foin, je serai si contente !" (RS, Pl I, 837). La promptitude de Claudine à assurer l'entretien du domaine s'énonce d'emblée comme la répétition d'un schéma ancien: "Et je fais relever le mur, fagoter le bois mort, élaguer les arbres, rentrer le regain, – ça me connaît !" (RS, Pl I, 838). Cette précieuse *connaissance* agricole, déclarée provenir d'"ancêtres cultivateurs" (RS, Pl I, 859), reçoit ainsi un fondement temporel: l'enracinement terrien, artifice romanesque, paraît surtout destiné à compenser, en temps d'exil, le dénuement intérieur. En fait, c'est l'écriture – gardienne des terres natales –

¹ Claudine utilise la même comparaison pour qualifier la chambre d'hôtel qui sert de refuge à Annie (CIV, Pl I, 658). Il existe donc chez les errantes un parti-pris de (se) convaincre que leur tentative de transformer l'espace (Annie par un déménagement, Renée par des travaux) leur a permis, au sein même de l'errance, d'accéder à la sécurité, illusion que le double moqueur (Brague ou Claudine) se charge de décaper par l'ironie.

qui semble la véritable héritière de cette vocation fermière. Celle-ci ne semble pas léguée de si loin puisqu'elle a déjà été pratiquée dans le pays natal avec Claire.

Pendant qu'elle me raconte [...] ses malheurs, c'est moi qui m'occupe des moutons et pousse la chienne vers eux : "Amène-les, Lisette ! Amène-les là-bas ! ", c'est moi qui roule les "prrrrr... ma guéline ! " pour les empêcher de toucher à l'avoine ; j'ai l'habitude. (CIE, PI I, 168)

La restauration de Casamène renouvelle la protection du patrimoine fermier (présentée toujours comme ancienne -"j'ai l'habitude") que Claudine assurait pendant que la bergère attirée se laissait aller, comme Annie, au récit de l'évasion amoureuse. L'amour reste donc le premier obstacle au bon fonctionnement du monde natal, et amène Claudine à se substituer, avant Annie, à Claire. L'enjeu de la superposition ne se limite pas à une simple coïncidence des repères topographiques: il met en cause l'être profond. L'identification à l'ancien modèle fermier se vit dans le roman comme une reprise de possession (le "c'est moi qui m'occupe" devient le "c'est à moi") : ainsi renaît l'ancien moi natal privé de ses terres. Ce que l'investissement amoureux lui a pris, il le rend par double interposé.

La restauration est dynamisée parce que le moi se retrouve placé sur l'axe d'une temporalité progressive, d'une durée agissante, vécue comme éclatée depuis la perte du monde natal : il se découvre pourvu d'un passé qui resurgit et d'un avenir à préparer. Claudine veille aux rosiers, "soigneuse des œils de l'an prochain." (RS, PI I, 859) L'échéance végétale ramène la prévision saisonnière à laquelle doit se soumettre la restauration, sous peine d'improductivité. De retour au toutounier, Alice se retrouve aussi animée d'une énergie réparatrice, opposée à son indifférence passée pour la décrépitude de Cransac. La prise de conscience de la détérioration du logis déclenche la perspective immédiate d'avenir, le début des travaux étant fixé au lendemain.

Je ne pourrais plus tolérer cet arbre noir, peint par la fumée derrière le tuyau du poêle. Et puis ce bureau et sa paperasserie... [...] Demain je m'attaque à ce bureau... (Tou, PI III, 1258-1259)

C'est sur la saleté et le désordre que se concentre l'énergie intolérante de la restauration qui consiste à nettoyer ou ranger, mais jamais à réorganiser ni bouleverser l'espace ancien. "Nettoyer, restaurer le vieux gîte préféré" (Tou, PI III, 1270) devient l'objectif final d'Alice, comme pour conjurer la dispersion des sœurs. La restauration anime donc deux modalités du retour : la reprise de possession avec Claudine et la convergence avec Alice. Mais il existe dans l'œuvre d'autres manifestations plus ponctuelles et poétiques de lutte mentale contre la détérioration de l'habitat.

Les forces anti-destructrices

La référence natale parvient à tenir en échec la détérioration ; mais condamnée comme contre-force réelle et tangible, elle ne peut agir que de façon détournée au niveau de l'écriture, par le biais des métaphores.

- La mère oppose le premier défi à la chute. Alors que le père, péremptoire, vient d'affirmer que la petite n'est jamais malade, la vigilance maternelle surgit aussitôt à travers le registre immobilier : "Une main rapide couvrit ma tête comme si les tuiles allaient tomber du toit." (MCI, PI II, 1034) C'est à la solidité de la

maison onirique que la mère participe symboliquement. Analogie que les femmes entre elles reproduisent d'instinct lorsqu'elles tentent de "construire un gîte sentimental, un toit flottant et immatériel, étayé de fronts joints, de mains enlacées, de lèvres unies" (Pur, Pl III, 615). Cette entreprise, définie ici comme strictement féminine et lesbienne, s'apparente à la tentative, chez tous les couples, de s'édifier un logis à eux. Mais ce qui attire implicitement la sympathie de la narratrice ici, c'est que la construction reste mentale et ne vise pas, à travers des "travaux" précis, à enfermer l'autre dans le nouvel habitat. C'est l'attachement qui compose les parois du logis : il ne peut alors qu'exclure l'homme dépourvu de cette affinité ancestrale à l'habitat. C'est pourquoi le logis mental le plus solide est encore celui que constitue l'expérience natale même : c'est à nouveau de l'amour – non pas impur mais très chaste – que provient le ciment.

C'est toujours l'amour qui décide de tout. La merveilleuse vitalité d'une mémoire enfantine assemblait, en moi, un château solide de souvenirs (EPC, OCC XI, 281)

Suit une longue énumération de ces souvenirs intimes, situés dans l'espace le plus central de la maison natale. Il est paradoxal qu'un contexte d'intimité fasse surgir l'image du château, peu fréquente dans l'œuvre. La recreation s'énonce comme la reconstruction d'un édifice plus large que la maison elle-même, où chaque pierre est formée d'un souvenir (dans "Flore et Pomone", la narratrice cherche "les matériaux" pour "reconstruire" l'été de son enfance -Gi, OCC X, 295). Le motif de la solidité, qui illustre la permanence sensorielle, prend alors comme référent collectif l'édifice le plus massif et le plus reconnu socialement. Le château dans les récits tardifs n'a pas la même connotation que la citadelle natale au début de l'œuvre : figurant l'expérience natale, elle opposait alors une force de résistance à la démolition imputée à l'évasion amoureuse et conjurait la peur d'être dépossédée ; en effet, la richesse natale était toujours l'objet d'une menace : par la perte (PP, OCC XIII, 314), l'effondrement (Pl II, 1089) ou l'intrusion étrangère (RS, Pl I, 859). L'image de la citadelle s'énonçait donc sur le mode d'une possession problématique à une époque où le monde natal venait d'être perdu, alors que celle du château, plus sereine, a dépassé les affres de la perte : la confiance vient de la certitude de la possession grâce à la recreation déjà accomplie.

- La solidité est donc garante d'identité et de permanence. Elle s'accroît, devient indestructible et se diffuse aussi dans l'œuvre, se fixant non seulement sur l'habitat, mais sur des péripéties ponctuelles de l'expérience natale. Ainsi, les meubles de la maison natale peuvent bénéficier de cette résistance toute mentale et symbolique au temps : au souvenir fidèle de la cuisine natale ("Rien ne m'en échappe" -PrP, Pl III, 730) s'associe l'image de la maie "antique, lourde, sans coquetteries de sculpture au couteau, indestructible" - *ibid.*). L'absence de fioriture met en valeur l'épaisseur massive et concrète de la maie, confirmée et amplifiée par la qualité finale, intrinsèque et profonde, clé de la recreation. Si dans *Chéri*, le caractère "considérable, indestructible" (C, Pl II, 723) du lit de Léa peut s'expliquer par son armature de cuivre, dans *Le Toutounier*, le lit-divan, au contraire informe et malléable, présente la même solidité essentielle ("vaste" canapé "indestructible" -Tou, Pl III, 1218). Cette solidité sert de contre-force à la nostalgie de l'enfance toutounière : "C'est loin... C'est détruit." (Tou, Pl III, 1255).

Dans les récits autobiographiques, l'anéantissement qui guette le décor natal est aussitôt nié par l'affirmation de la permanence intérieure. Si les livres de la bibliothèque ont disparu, "détruits, perdus et volés", la narratrice "les dénombre encore" (MCI, PI II, 988). La maison natale est une maison mentale formée par "un groupe d'habitudes organiques"¹, ineffaçables. L'habitude, acquise dans l'enfance, de distinguer les livres dans le noir ("Je ne prenais pas de lampe pour choisir l'un d'eux, le soir, il me suffisait de pianoter le long des rayons." -*ibid.*) détermine l'aptitude de la narratrice adulte à chercher et à tirer de l'obscurité de la mémoire les repères indestructibles du monde natal. Le paysage natal participe à cette même permanence qui renie l'écriture de la destruction : "Ni pied, ni main, ni bourrasque n'ont détruit en moi le fertile marécage natal" (MA, PI III, 1042). Alors que les menaces de destruction sont martelées par des instances extérieures, tant humaines que cosmiques, la permanence, se détournant de toute confrontation possible avec la réalité, se limite de façon explicite et délibérée à l'intériorité. Là encore le marécage, à travers sa force d'unicité et son imprécision géographique, est investi d'un pouvoir de représentation globale (il n'a rien de mouvant ni d'instable : à la fois natal et fertile, il conjugue les attributs du nid), et figure la force de résistance inhérente au monde natal ; menacé de destruction sur les sables de l'inconscient, du non-dit ou de l'oublié, il s'attache à des rochers de souvenirs qui servent d'ancrage à la recreation.

Un ciment neuf

Si l'habitat ancien comme Cransac est menacé de détérioration, les logis neufs n'offrent pas pour autant de solution à la décrépitude que seuls l'arrêt des hostilités sentimentales ou la reconstruction mentale pourront freiner. Les maisons neuves, privées d'âme, fournissent le pôle inverse de l'habitat vermoulu, mais sont atteintes d'un mode de dévalorisation qui leur est propre. L'acquisition du neuf ne pourra donc jamais compenser les détériorations occasionnées à l'édifice intérieur.

1) Les attributs du neuf

Dans les premiers romans, la protagoniste arrivée récemment de sa campagne natale découvre de nouveaux types d'habitat. Le neuf – et avec lui, le blanc – est représenté par quatre maisons principales qui provoquent la répulsion : celles de Tante Cœur, de Luce, de Minne et de Renée. Elles marquent chacune une étape dans la progression du tragique. Claudine se heurte à la "maison neuve déplaisante" (CIP, PI I, 242) de Tante Cœur, sans être directement concernée puisqu'elle n'y habite pas. La première dénonciation se traduit de façon assez caricaturale dans l'écriture par la répétition obsessionnelle de la blancheur environnante (boiseries, meubles, coussins, cheminée) à laquelle succède une réflexion sur la valeur morale du blanc.

¹ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, coll. "Quadrige", Paris, 1981, p. 32.

Mais tant de blancheurs m'inspirent à la fin l'envie inavouable d'y verser des encriers, des tas d'encriers, de barbouiller les murs au fusain, de souiller ces peintures à la colle, avec le sang d'une coupure au doigt... Dieu ! comme je deviendrais perverse dans un appartement blanc ! (CIP, Pl I, 252)

Le neuf s'accompagne, au niveau matériel, du propre qui suppose une transparence morale abrutissante. Le blanc invite à la transgression qui s'exaspère de ne pouvoir être clandestine : il figure la levée – ou plutôt l'annulation – de tous les interdits que Claudine exorcise par la pratique mentale de toutes les transgressions. Il témoigne donc d'un vide existentiel, aboli par toutes les couleurs répandues (noir, rouge) qui agissent comme contre-valeurs. L'encre et le sang, qui contrastent par leur forte connotation vitale, proposent deux exutoires possibles au vide à travers l'écriture et l'agressivité. Parce qu'il prive de repère, le blanc immaculé invite à la détérioration de l'habitat.¹ Il peut au contraire supposer la perversion accomplie et désamorcer chez Claudine, prête à renverser tous les encriers, l'esprit de transgression. La maison de Luce offre ainsi un exemple de blanc immoral, expression d'une richesse équivoque :

Nous franchissons le seuil d'une maison neuve, écrasée de sculptures blanches et de balcons. (CIP, Pl I, 311)

Si Luce présente avec "un respect craintif" (*ibid.*) son habitat neuf et blanc, rehaussé de toutes les couleurs de l'or et de l'argent, il ne suscite chez Claudine que consternation (aussitôt traduite au niveau de l'espace par l'envie de fuir). L'aveu final que fait Luce de sa compromission scandaleuse accroît la consternation et confirme le fondement à jamais équivoque de l'espace blanc et neuf. A l'opposé, la maison natale est décrite "ancienne" et "honorée" (Si, Pl III, 496) comme si toute l'aura morale venait de l'ancienneté même. En dévalant l'escalier, Claudine fuit toute implication avec l'espace neuf de la décadence : elle échappe ainsi au premier piège où est tombé son double au sortir du monde natal.

A la suite de Tante Cœur et de Luce, Minne est affublée d'un logis blanc et neuf. Elle représente, entre Claudine et Renée, un stade intermédiaire, puisque la maison neuve n'est plus celle d'un tiers mais déjà la sienne propre. Minne commence chaque journée en déjeunant

[...] dans son cabinet de toilette blanc. A chaque étage de la maison neuve, il y a le même cabinet de toilette blanc, le même petit salon gris perle à fausses boiseries, le même grand salon à baies vitrées... Cela désole l'imagination ; mais Minne n'y pense pas [...] (IL, Pl I, 757)

Pour pallier l'inconscience de Minne, la voix narratrice prend en charge la dénonciation de l'habitat neuf. Le scandale de l'espace est lié ici non à la valeur morale du blanc, mais à son uniformité : dans ce stade intermédiaire, c'est le caractère neutre, répétitif et déjà inauthentique du décor qui est dénoncé. Cette insignifiance affecte particulièrement l'espace du repli (cabinet de toilette) et montre l'errante privée de toute échappatoire, confrontée sans cesse à l'image de son néant. Le seul pressentiment que Minne ait de la vacuité

¹ A l'inverse, Alice courra vers le gîte natal, "ses marques humaines, ses traces humbles contre les murs, son incurie qui n'est pas sale" (Tou, Pl III, 1246), sa "propreté compliquée" (Duo, Pl III, 964). Le sale, pas plus que le blanc, ne caractérisent le modèle natal. L'harmonie demande un subtil dosage des deux : les traces du vécu inscrites au fil du temps sur les parois du logis natal scandent les temps forts du partage.

de l'espace est sensoriel et seulement instinctif : après une séquence d'errance infructueuse, elle s'imagine rentrer chez elle, franchir l'escalier "qui sent le ciment frais et le mastic" (IL, PI I, 741). Avant même la déception conjugale, l'anticipation de l'odeur prévient Minne que ce retour à la maison s'inscrit à l'opposé du riche retour au monde natal. L'odeur du neuf s'attache toujours à un espace peu habité, comme l'escalier, que l'incurie du vécu n'a pas modifié olfactivement. Mais elle est plus suspecte encore lorsqu'elle se retrouve à l'intérieur de l'espace domestique : le salon blanc à bouquets "conserve une odeur banale de tentures neuves" (IL, PI I, 760). L'odeur du neuf dénonce la négation des valeurs d'accueil du logis. A la neutralité visuelle de l'espace individuel du repli (cabinet de toilette), s'ajoute donc l'odeur impersonnelle des parties communes qui complète l'inhospitalité du décor. L'auteure procède à l'inversion subtile des valeurs d'habitat : l'espace unique du repli – identique à tous les étages – souffre d'un partage uniforme, alors que l'espace commun est exclu du partage.

Si Renée habite comme Minne un espace neuf, elle en assume, comme Claudine, la dévalorisation : "ce quartier neuf que j'habite, surgi tout blanc derrière les Ternes, décourage le regard et l'esprit." (V, PI I, 1071) Le logis de Renée concentre tous les attributs de la nullité (manque d'intimité et inauthenticité) comme si son caractère récent le privait de consistance matérielle.

Ma maison elle-même, toute seule dans la rue, a "l'air que ce n'est pas vrai". Mais ses murs neufs, ses cloisons minces offrent, pour un prix modeste, un abri suffisamment confortable à des "dames seules" comme moi. (*ibid.*)

L'habitat neuf reçoit ici deux valeurs existentielles négatives, l'une qualitative (inauthenticité et précarité), l'autre quantitative (solitude de la maison comme de l'occupante), les deux directement opposées au sain modèle natal. La solitude elle-même se décompose en deux sous-réalités collectives : le manque d'argent et de respectabilité. Les motifs financier (pas cher) et social (peu recommandable) achèvent de dévaloriser l'habitat neuf. Difficile période où l'on "essuie la fraîcheur des plâtres" (*ibid.*) après avoir reçu le plafond sur la tête. Le neuf est le bouc-émissaire de l'inconscient délogé.

Alors que le jugement critique de Claudine lui permettait de tourner en dérision le logis neuf, la conscience trop aiguë de Renée relève chaque signe d'inauthenticité comme une menace intérieure, comme si toute sa vie était frappée, depuis le début de l'errance, d'irréalité. Tandis que Claudine refusait énergiquement d'habiter chez Tante Cœur ou fuyait la maison de Luce, Renée n'a d'autre recours que de rentrer chez elle et de cautionner par sa présence l'inauthenticité du décor.

Le scandale de l'habitat neuf est donc surtout dénoncé dans les premiers romans, où il concentre le malaise de la protagoniste au sortir du monde natal. Il peut reparaître ponctuellement dans les romans tardifs, où il reste le critère de l'habitat négatif, mais où la protagoniste a surmonté l'incertitude du début ; le jugement y est plus tranchant et la morgue a remplacé le doute : "L'autorité des Espivant est comme leur titre, un peu neuve. Saint-Simon les a vus essayer leurs plâtres" (JC, OCC IX, 150). Seule la possession d'un habitat natal plus ancien peut donner à Julie cette assurance et cette supériorité sur une noblesse récente. L'habitat neuf réservé dans l'œuvre aux marginaux ou aux parvenus dénote donc toujours la dévalorisation sociale autant que l'insuffisance morale.

2) Les travaux

Certains protagonistes choisissent de se faire construire une maison neuve, qui va concrétiser l'impossible harmonie sentimentale. Ce sont surtout les amoureux qui rêvent d'un "nid" : malgré les intentions excellentes, toutes ces tentatives sont vouées à l'échec parce qu'elles demandent la suppression ou le remplacement du modèle natal. Cette rivalité, plus ou moins implicite, culminera dans *La Chatte*, où elle deviendra le moteur même de l'intrigue. Premier constat : les travaux du couple sont toujours supervisés par les *faux* parents (des parents qui n'assument pas la garde exclusive du monde natal). Ainsi, le père de Philippe présente à son fils un descriptif précis des travaux envisagés pour l'avenir. Comme bientôt dans *La Chatte*, il s'agit d'élargir l'édifice de base. Les travaux ont beau respecter les proportions du logis et renforcer sa vocation maternelle par l'adjonction de chaque côté, d'une "aile" en contrebas (BH, Pl II, 1247), Phil échappe à l'architecture de l'encorbellement et s'évanouit. La conscience ne résiste pas au nœud de tensions qui l'assaillent, libérées par le projet des travaux : ce n'est pas tant l'aménagement de l'espace natal en logis conjugal qui fait soudain scandale, que l'impossible coïncidence entre cette future architecture natalo-conjugale et l'espace – désormais perdu – du plaisir. "Ah, le velours, la soie et l'or..." (BH, Pl II, 1248). Le décor onirique du plaisir se nourrit de contrastes, de superflu et d'exotisme dont ne tient pas compte le projet des ombres parentales. Les travaux ne proposent donc déjà que l'espace du manque et du désenchantement. La mère de Chéri se montre aussi motivée que le père de Philippe pour veiller à la bonne exécution des travaux :

Mais sois tranquille, mon amour adoré. Ton nid s'avance. Si l'architecte n'avait pas eu une paratyphoïde, ce serait fini. Je l'avais prévenu ; si je ne lui ai pas dit vingt fois, je ne lui ai pas dit une : "Monsieur Savaron..."
Chéri qui était allé à la fenêtre se retourna brusquement :
"Elle est datée de quand, cette lettre ?" (C, Pl II, 764)

La fausse mère s'occupe du faux nid : nulle surprise à ce qu'elle prononce – par une formule qui s'annule d'elle-même (vingt fois ou une) – le non-devenir des travaux. La construction du "nid" s'avère problématique : si dans *Le Blé*, elle semblait incertaine parce que les travaux étaient projetés dans un avenir vague et mal défini (après la mort des parents ?), la maladie de l'architecte vient ici remettre en question les travaux déjà entamés mais voués à une incomplétude fondamentale. A cette maladie s'ajoutent en effet le mauvais temps qui retarde les opérations ainsi que "les caprices de Chéri" (C, Pl II, 767), difficile à contenter : de façon involontaire ou inconsciente, il manifeste le frein à la finition. Pas de cause connue, au début de *La Chatte*, pour le retard des travaux dont s'inquiètent les parents de Camille :

- Si vous voulez mon sentiment, ma chère amie, ce n'est pas quinze jours, c'est un mois, – qu'est-ce que je dis, un mois ? – deux mois, pour que leur nid... (Cha, Pl III, 814)

Le retard des travaux connaît une extension progressive au point qu'un doute est jeté sur l'éventualité de leur achèvement. Dans tous les romans, les travaux sont voués à un devenir incertain ; mais ici, c'est le retard même du chantier qui favorisera l'abandon du "nid". Dans tous les cas, le principal intéressé, pourvu d'un

monde natal et d'un passé, néglige l'avenir du "nid" : Phil s'évanouit, Chéri parle de Léa alors qu'Alain, inattentif, bien installé dans le fauteuil natal et encore épargné par la menace future, rêve.

Face à cette fatalité qui frappe le devenir des travaux et à la pseudo-efficacité des parents, se dressent des figures activistes. S'il s'agit exceptionnellement du protagoniste lui-même, c'est de façon intermittente et ambiguë ; Chéri laisse "aux tapissiers quelques ordres, contradictoires mais jetés sur un ton de maître" (C, PI II, 776) : cette *contradiction*, qui s'ajoute aux "caprices" de Chéri, première cause explicite de retard, semble traduire le désir inconscient chez le protagoniste que les travaux n'aboutissent pas. L'action de l'étrangère est au contraire univoque et efficace : Alain écoute Camille "donner des ordres aux peintres chanteurs, aux électriciens distants" (Cha, PI III, 836). L'intervention activiste se caractérise donc par des directives fluctuantes et un ton souvent péremptoire qui entraînent la suspicion des ouvriers : les travaux du "nid" s'organisent sans harmonie et sans douceur.

Aussi tout intervenant actif dans la cause anti-natale des travaux subira-t-il la violence finale : Chéri sera puni de mort, Camille d'exclusion. La possession d'une maison neuve qu'il a entièrement créée va en effet développer en Chéri une inflation de l'ego. Alors qu'Edmée croit au rêve sentimental du nid à deux, du "chez nous" (C, PI II, 776), la découverte par Chéri de son identité de propriétaire amène une affirmation nouvelle et baroque de soi ("C'est à moi, tout ça !" -C, PI II, 784), qui va empêcher d'abord tout partage amoureux, mais ironiquement aussi tout retour au monde natal. Ainsi, Léa commet l'erreur de croire que "laissant sa maison", Chéri lui est revenu (C, PI II, 815). Plus que le vieillissement de son amante, Chéri ne peut accepter l'abandon de son avoir, qui est celle de son être.¹ S'il accuse bientôt Léa de le maintenir à l'âge de douze ans (C, PI II, 820), c'est qu'elle le prive de son accession à la propriété qui a ponctué son passage à l'âge adulte. La direction des travaux a révélé à Chéri une vocation de commerçant et de bourgeois, qui l'empêche à jamais de réintégrer l'espace de la libéralité et du don. Le fait est que les travaux, en proposant un nouvel espace où se reconnaître, remettent en cause l'appartenance à l'espace premier et redistribuent les données de la possession : Alain, à jamais pourvu, ne pourra se découvrir, comme Chéri, un instinct d'architecte ou d'acquéreur.

Le dilemme reparait donc dans *La Chatte* où les travaux vont jouer un rôle semblable – mais inverse – de catalyseur, puisqu'en renforçant l'attachement au monde natal menacé, ils déclenchent directement la dynamique du retour. L'auteure ne lésine pas sur les moyens dans cette dernière construction neuve de l'œuvre romanesque et tous les effets se conjuguent pour dénoncer les travaux. Pour la première fois, ils menacent en effet directement, physiquement (et non plus symboliquement par une rivalité rituelle) l'intégrité du monde natal en se situant non seulement à l'intérieur de la sphère natale mais en évoluant à son détriment. La construction du nid conjugal passe en effet par la destruction du nid natal. Cette alerte à l'effondrement vise dangereusement l'espace même, indestructible oniriquement : toute incursion conjugale

¹ De façon significative, c'est de la fausse mère que Chéri tient cet attachement mesquin aux biens matériels. "Quand tu ne digères pas une addition, tu ressembles à ta mère." (C, PI II, 743) La vraie mère a beau mettre en garde et donner l'exemple d'une riche prodigalité, c'est l'héritage génétique qui perd Chéri.

menace l'environnement natal (dès la première page du roman, Camille jetait sa cigarette dans le jardin) ; aussi le mariage est-il exclu du jardin, comme il l'est de la narration. L'enjeu du roman sera de réitérer cette exclusion première, limitée à la cérémonie : c'est toute l'entreprise conjugale qui sera finalement discréditée par la détérioration du monde natal et évacuée du récit. Les travaux s'en prennent au plus précieux du patrimoine et bafouent l'impératif de restauration : d'où leur caractère scandaleux, unique dans l'œuvre.

"Un si beau jardin... Un si beau jardin..", dit Alain tout bas. Il mesura, offensé, l'amas silencieux de gravats, de poutrelles et de plâtre en sacs qui déshonorait l'ouest de la maison. (Cha, PI III, 821-822)

Le scandale est lié autant à l'introduction dans le monde natal d'une multiplicité de substances étrangères – dont l'incongruité se mesure en termes moraux (offense, déshonneur) – qu'à la destruction même du jardin natal qui se concentre sur un arbre, entité unique et puissante. Si Alain se tient en général à l'écart des "travaux", les observant de loin avec hostilité, une seule inspection accomplie de plus près révèle soudain le destin de l'if et accroît l'indignation des occupants du monde natal "pareillement offensés".

Un vieil if, arraché, mourait très lentement, la tête en bas, sous sa chevelure de racines.
"Jamais, jamais je n'aurais dû permettre cela", murmura Alain. " C'est une honte. Toi, Saha, tu ne le connais que depuis trois ans, cet if. Mais moi..." (Cha, PI III, 824)

La personnification accentue la cruauté du supplice auquel l'arbre martyr est condamné. Toutes les images de déracinement liées au décor natal sont, dans l'œuvre, porteuses de violence (la narratrice des *Vrilles de la Vigne* doit "arracher", de son pays, "toutes [s]es racines" -VrV, PI I, 975). Mais l'espèce végétale a ici une importance particulière car elle active le regret qui amorce le revirement : le laisser-aller sera bientôt compensé par le vouloir-revenir. L'if est en effet un des arbres-clés du modèle natal autobiographique, ce qui explique la rêverie finale d'Alain, inachevée et qui semble associer l'if à un passé immémorial. Si la présence de cet arbre est attestée dans toutes les descriptions du jardin natal de Saint-Sauveur, son évocation fait toujours l'objet d'une transformation poétique : soit le vent "chante, en mille ruisseaux d'air divisés par les peignes de l'if" (MCI, PI II, 1002), soit la narratrice évoque "le plafond serré de l'if" (Gi, OCC X, 294). L'if est support de métaphore : en le détruisant, c'est la poésie même du monde natal que les travaux détruisent, compromettant toute ouverture sur la recréation.

Avant son départ, Alain essaie de compenser la détérioration du monde natal par une résistance toute mentale et poétique. Une première perte momentanée de la conscience temporelle s'accompagne d'un élargissement onirique de l'espace : "Alain goûta [...] l'illusion de s'égarer dans son enfance. Les ormes grandirent démesurément, l'allée élargie se perdit sous les arceaux d'une treille défunte" (Cha, PI III, 822). L'inspection des "travaux" et le constat de la détérioration végétale sont niés par un agrandissement soudain et imaginaire du jardin : à l'inverse de Mme Angelier, prisonnière du présent, Alain n'a pas perdu ce "puissant et sensuel génie qui crée et nourrit les visions enfantines" (FC, PI III, 66). Une deuxième séquence, presque identique, va réactualiser l'image ancienne du jardin, à travers la même dynamique spatiale qui modifie la taille des ormes et de l'allée ; mais elle est provoquée par la mémoire volontaire et subordonnée au défi amoureux :

Il toisa le rosier jaune comme si ce fût la jeune fille à la belle voix. Derechef, l'allée s'élargit, les ormes montèrent, la treille morte ressuscita. (Cha, Pl III, 823)

L'extension végétale figure ici le système de défense que le monde natal dresse à l'approche mentale du danger. Qu'il soit délibéré ou non, dû au souvenir ou au demi-sommeil, l'agrandissement onirique offre un nouvel exemple de la force anti-destructrice du monde natal. La réalité des travaux a donc libéré une puissance compensatoire d'autosuggestion : l'extension de l'espace natal permet d'échapper au traumatisme de l'arrachement et de combler, par un artifice onirique, le trou béant laissé par l'if.

La réalité du départ va dramatiser l'arrachement et redistribuer les priorités: l'hostilité aux travaux ou leur négation onirique cèdent le pas, après le mariage, à l'urgence du retour. "Passé la période d'hostilité contre les 'travaux', il avait mis de bonne foi son espoir dans le retour à la maison natale" (Cha, Pl III, 851). La permanence des guillemets continue à attester l'artifice des "travaux" qui menacent le monde naturel de l'enfance, ainsi que leur irréalité qui semble expliquer leur inachèvement fondamental. Ce choix du retour pourrait clore l'intrigue et annuler le drame du départ, sans l'intervention de Camille qui vient menacer l'équilibre péniblement acquis. Elle accomplit un itinéraire parallèle mais opposé, qui motivera l'exclusion. La première phase est toujours négative : d'un côté l'hostilité d'Alain, de l'autre l'indifférence de Camille ("Ce qu'on s'en fout, nous deux !" -Cha, Pl III, 812). La construction neuve ne semble, pas plus d'un côté que de l'autre, déchaîner l'enthousiasme : mauvais présage pour le nid que d'être mal aimé. La deuxième phase amène l'inversion des rapports. Comprenant qu'elle risque de perdre, avec la maison, le résident en titre, Camille s'intéresse soudain aux "travaux". Elle déclenche ainsi chez Alain un deuxième cycle d'hostilité, dirigé contre elle, qui progresse jusqu'à la rupture finale. Cet intérêt nouveau de Camille s'organise en deux temps : tout d'abord par des visites quotidiennes au chantier (Cha, Pl III, 836) et une frénésie d'action pour accélérer la marche des "travaux". Mais inexplicablement le chantier stagne.

Un jour qu'ils avaient été, Camille et lui, convoqués à Neuilly pour constater que la nouvelle baignoire-piscine, carrée, épaisse, énorme, effondrait le terrasson qui la portait, il entendit sa femme soupirer :
"Ça n'en finira jamais !" (Cha, Pl III, 837)

Dans la construction du nid conjugal, la piscine semble toujours compenser la fin du règne maternel et fœtal (cf. C, Pl II, 767). Comme la baignoire trop massive et disproportionnée produit l'effondrement, la maison elle-même résiste à la construction de l'excroissance conjugale. Depuis le début du roman, le devenir des travaux est soumis à la même incertitude ; pourtant ils ne font pas l'objet d'une perception objective : s'ils sont trop lents pour Camille, ils sont trop rapides pour Alain, que leur achèvement consterne : " 'Tout est fini', constata Alain." (Cha, Pl III, 851) Cette fin des travaux, qui semble préluder à celle de tout le monde natal, s'énonce lugubrement, comme alourdie de tous les rêves qu'elle détruit. Les ouvertures béantes du logis neuf semblent lui dénier toute intériorité. Pour éviter la résignation, l'auteure va, dans un deuxième temps, prolonger vers l'avenir l'intérêt nouveau de Camille pour les travaux. Alain est déjà épuisé par cette première série de transformations : c'est dans le corps de ses songes que les ouvriers ont taillé et meurtri. Envisager la reprise

des travaux est au-dessus de ses forces et lui apporte soudain, comme une sécurité nouvelle, la certitude réconfortante de la nécessaire rupture :

- [...] Nous, on a l'essentiel pour un enfant : un jardin, et quel !... Et une chambre rêvée, avec sa salle de bains.
- Une chambre ?
- Ton ancienne chambre, qu'on repeint, – par exemple tu seras bien gentil de ne pas y exiger une frise de petits canards et de sapins des Vosges sur fond ciel... Ça fausserait le goût de notre descendance... (Cha, Pl III, 858)

Le scandale rédhibitoire de cette deuxième série de travaux est qu'ils prétendent investir l'intérieur même de la maison natale, jusqu'à son cœur le plus intime. Camille essaie de dédramatiser la récupération de la chambre natale en imaginant la participation active (exiger) d'Alain à l'agencement des travaux (qui suppose déjà son accord tacite) et en ramenant la contradiction à un simple différend sur la couleur du décor. Elle viole pourtant un interdit fondamental ; c'est pourquoi la perspective de la naissance reste pour Alain singulièrement subordonnée, comme le reste, à l'intolérable destruction du monde natal. C'est aussi à la vacance natale (remplacer "la grande pelouse inutile", exploiter "la place perdue" -Cha, Pl III, 859) que s'en prend Camille, digne héritière de la rentabilité Malmart. Malgré une certaine prudence stratégique (elle affirme vouloir "ménager" la mère d'Alain), Camille manque sa cible, ignorant la maternité diffuse du monde natal. A partir de là, la décision d'Alain est arrêtée et ne demande plus – pour être rendue crédible – qu'un catalyseur final.

L'habitat neuf dénonce donc, dans le roman, l'incapacité du protagoniste à changer ses critères de référence : si la construction est en cours, elle officialise la perte du monde natal, insupportable à Chéri, ou en réclame la défiguration, scandaleuse à Alain ; si elle est terminée, elle accuse la perversion des données sensorielles natales. Dans tous les cas, elle exclut à plus ou moins long terme l'harmonie conjugale. Toutes ces variations – de la détérioration brutale et douloureuse jusqu'à la construction stagnante et inféconde – illustrent les dangers qui menacent l'habitat après la perte du monde natal.

III. UNITÉ DE CONSTRUCTION

Clara se pendit à ses épaules, lui donna l'accolade.
"Quelle œuvre ! Quel édifice ! Le pur granit Farou ! "
Farou cherchait le regard de Fanny.
"Oh ! concéda-t-il mollement, ce n'est peut-être que de
l'aggloméré..."

La Seconde, Pl III, 462

Pour pallier les menaces extérieures, l'écriture oppose une unité générale de construction, soit par une symbiose de la maison natale avec ses habitants, soit par une similitude d'écriture entre les divers édifices chargés de la représentation natale.

Unité existentielle

1) Connivence avec l'habitat

Dans le contexte natal autobiographique, l'harmonie – autant matérielle que morale – est totale entre la maison et ses occupants : en se mariant, Sido transforme à son image sa nouvelle maison dont les chambres étaient glacées et le premier étage "abandonné comme un grenier" : "elle fleurit la grande maison, fit blanchir la cuisine sombre" (MCI, PI II, 973). Il y a toute une préparation de l'habitat à sa future vocation natale et maternelle (ces aménagements narrés par la fille qui en est bénéficiaire ont donc une tonalité opposée aux "travaux" qui préludent dans l'œuvre à la construction du nid conjugal). En dehors de toute action transformatrice, il s'établit au fil du vécu une connivence, une symétrie d'être entre l'habitat et ses occupants, comme entre la mère et sa maison : ainsi, par-delà même la projection de la dualité maternelle sur la première description de la maison, les deux sont qualifiées de "tutélaire" (MCI, PI II, 971 et VE, PI II, 1095). Mais l'unité n'est pas seulement existentielle et poétique : elle est élargie au niveau moral où l'interaction est double puisque les maîtres du logis sont "façonnés à l'usage et à la dignité de leur maison" (Si, PI III, 496).

Cette symbiose peut se retrouver dans d'autres logis périphériques de la maison natale : elle est sensible en particulier dans la maison d'Adrienne, rivale de celle de Sido, qui exerce sur l'enfant une fascination égale : "Sa maison lui ressemblait par le désordre et par une grâce qui se refuse aux sites et aux êtres policés." (Si, PI III, 513). La ressemblance est accentuée par la personnification de la maison qui "suffoque" l'été sous sa "chevelure" de plantes. Le logis d'Adrienne se présente comme l'espace d'une lutte où s'affrontent des énergies végétales et où les roses, pour atteindre le soleil, doivent escalader "l'humide et funéraire pénombre, la verdure étouffante" (*ibid.*). Si c'est par le "désordre" que cette maison ressemble à son occupante, c'est qu'Adrienne présente la même prolifération vitale et qu'elle doit aussi passer au-dessus des contraintes sociales mortifères pour accomplir sa véritable vocation d'évasion. Pour pouvoir offrir une contre-valeur face à la maison natale, il faut donc que la maison rivale présente une symbiose égale, mais opposée, avec son occupante.

L'absence de toute symbiose – interne ou externe – avec le cadre domestique affecte au contraire les personnages superficiels ou déracinés : Annie remarque que le cabinet de travail d'Alain "n'a pas gardé l'empreinte de son maître" (CIV, PI I, 634). Annie elle-même déserte bientôt le logis conjugal : "Je ne laisse guère de moi dans ce petit hôtel étroit et haut comme une tour" (CIV, PI I, 635). Pour Annie en l'occurrence, ne pas s'investir dans une maison qui lui a été imposée est un signe positif de survie. La comparaison de la

maison à une tour témoigne à elle seule de l'autorité masculine régnante. L'espace a été totalement investi par le personnage social d'Alain et devient le cadre privilégié de son absolutisme, caricature de la seule symbiose possible avec l'espace.

2) Les néologismes unificateurs

L'unité existentielle se manifeste dans l'écriture par la création d'adjectifs nouveaux, qui viennent s'adapter au substantif natal. Ce procédé est récurrent dans les derniers romans où le lien distendu avec le modèle réel d'origine est compensé par l'écriture d'une proximité immédiate, la permanence de caractéristiques indélébiles qui attestent l'enracinement au domaine natal. D'emblée est énoncé l'orgueil de Julie "qui l'attachait à son nom" et à son château "qui ne s'était jamais appelé, depuis neuf cents ans, autrement que Carneilhan, comme ses maîtres." (JC, OCC IX, 153). Se retrouve, au niveau social, le modèle de symbiose morale, évoquée dans *Sido*, qui unit les maîtres à leur demeure : cette caractéristique est habilement adaptée ici au milieu aristocratique pour illustrer la légitimité d'une noblesse ancienne. De cette symbiose toute dénominative, l'auteure va tirer une série de parallèles régissant le comportement quotidien. Les deux premières occurrences où persiste la majuscule du nom propre apparaissent lors d'un dialogue avec l'amant et radicalisent l'incompatibilité. La première s'attache au bleu des yeux de Julie.

C'est le bleu Carneilhan. Mon père nous faisait assez peur, quand nous étions petits, avec ce bleu-là. Et puis, mon frère et moi nous avons découvert que nous en avons hérité. Léon soutient que ce bleu-là dompte les chevaux. (JC, OCC IX, 202)

La référence au patronyme (c'est non seulement le nom mais la qualité du regard qui proviennent directement du père) apparaît dans une relation conflictuelle : elle n'a comme autre effet que d'aggraver l'incompréhension et d'augmenter l'agressivité. A l'inverse, une Fanny, privée de toute attache natale, est sans protection contre le partenaire : ses yeux sont "doux et bombés" (Sec, Pl III, 377) et la mollesse engendre en elle "la fièvre de servir" (Sec, Pl III, 395). C'est de la référence natale que le regard de Julie tient son caractère impitoyable et il en coûtera à Coco d'ironiser sur le sacré familial. Le deuxième exemple est chargé de façon plus explicite d'évincer l'amant : Julie "attachait sur ses traits un masque enlaidi et spécifiquement Carneilhan, comme elle eût lâché les chiens pour effrayer l'intrus." (JC, OCC IX, 203). L'exclusion tire toute sa force de la référence natale, obligeant l'amant à abdiquer. Le sort de Coco arrêté, les deux occurrences suivantes continuent à rehausser un rapport conflictuel qui n'oppose plus désormais que des femmes. Après les révélations de la femme-à-la-bougie, Julie "muette se retranchait derrière un air de hauteur carneilhane" (JC, OCC IX, 211). La disparition de la majuscule à l'adjectif nominal banalise le procédé mais correspond également à une baisse d'agressivité chez l'héroïne légèrement en perte de terrain. Ce temps de recul donné à la réflexion se confirme lors du duel inattendu avec une autre femme, sa rivale : "La légèreté carneilhane, en Julie, luttait déjà avec l'anxiété." (JC, OCC IX, 217) L'homme reste l'enjeu – bien que lointain – du néologisme familial chargé d'activer l'exclusion ou d'offrir un espace de retrait. La dénomination patronymique est donc

à la fois dynamisante et exclusive : elle sert de bouclier en cas de danger mais marginalise Julie au sein de la société.

La même raideur aristocratique se retrouve dans l'espace Fauconnier (l'inspiration animale du nom est chargée de dégager la même intolérance, et l'aire du rapace succède à la tanière carneilhane où ont grandi les deux fauves). Il est, dans la nouvelle "Armande", évoqué d'un point de vue unique, celui de l'exclu et décrit avec un parti pris constant d'hostilité (l'adjectif garde la majuscule ce qui accroît la distance). Chaque élément de la "maison Fauconnier" est affublé du patronyme adjectivisé ("le perron Fauconnier" -K, OCC IX, 449 ; "Les héliotropes Fauconnier" -K, OCC IX, 452 ; "le jardin Fauconnier" -K, OCC IX, 454), ce qui contribue à accroître l'agressivité de l'espace, toujours voué à l'exclusion : "On ne m'y repincera pas, dans le salon Fauconnier..." (K, OCC IX, 455) Comme dans *Julie de Carneilhan*, la référence sociale vient inspirer l'exclusion rituelle, bien que le point de vue soit inversé (le protagoniste a conscience – même s'il s'en défend – de son infériorité sociale). Seule l'assurance d'être aimé, re-valorisante pour lui, dédramatise la perception de l'espace, tourné en dérision par un néologisme final (plus ambitieux puisque substantivé) qui désigne l'ensemble de l'espace fauconnier, désormais exorcisé : "Il n'y a donc pas d'iode, dans cette fauconnière !" (K, OCC IX, 460)

Par sa symétrie syllabique et sa similitude consonantique, l'espace fauconnier représente le pôle inverse, inaccueillant et inhospitalier de l'espace toutounier à vocation maternelle (chacun accentue en fait une des deux facettes d'une même réalité natale, perçue de l'extérieur ou de l'intérieur). L'habileté de l'auteure est d'avoir su adapter ce procédé stylistique aussi bien à un milieu aristocratique (où il rejoint la conformité rituelle du nom et de la terre) qu'à un milieu plébéien et artiste comme celui du toutounier : dans ce cas, c'est le château qui fait partie du camp adverse. Pour la première fois, le morphème de base, à partir duquel s'opère la prolifération adjectivale n'est plus le nom de famille mais recouvre lui-même un néologisme : le surnom donné dans un langage codé à l'espace du repli. Chaque fois, l'adjectif "toutounier" ainsi formé réitère de la façon la plus concrète l'urgence du repli, leitmotiv du roman, alors que les adjectifs patronymiques véhiculaient d'abord la marginalité et l'exclusion. Cette dimension reste pourtant sensible dans le roman où une séance d'"innocente débauche toutounière" (Tou, Pl III, 1244) suffit à contrebalancer la priorité conjugale.

La première fonction de l'espace toutounier étant d'offrir un refuge contre l'amant, mort ou vif, c'est lors du retour que prolifère dans le texte le néologisme familial, qu'il soit adjectival ou substantivé : "C'est doux, d'être ici avec mes toutounières" (Tou, Pl III, 1230). En cas de crise, cette dénomination rétablit l'appartenance et apporte instantanément le réconfort : "Entre ma toutounière ! Te voilà revenue ?" (Tou, Pl III, 1238) Situation inversée quelques pages plus loin où c'est Alice, à peine réintégrée, qui accueille à son tour Colombe avec la même sollicitude : "Que je suis contente, ma toutounière, tu rentres tôt !" (Tou, Pl III, 1255) Mais la portée de ce néologisme familial dépasse la simple connivence linguistique à partir d'un espace unique de référence. Il désigne également à travers le "ton" ou le "code" toutouniers (Tou, Pl III, 1220 et 1231) une exigence morale et une constante maîtrise de soi – version adaptée de la devise aristocratique.

L'amant, émissaire de la société, provoque le système de défense natal puisque le code familial – qu'il soit carneilhan, toutounier ou fauconnier – interdit toute faiblesse affective, les effusions comme les larmes (JC, OCC IX, 175 ; Tou, PI III, 1225 et 1232 ; K, OCC IX, 449 et 455). Le code, qui s'énonce -selon une parodie de structure administrative-, comme une nouvelle Déclaration des Droits de la patrie toutounière, établit également le principe de la propriété collective : "Paragraphe VII du code toutounier... - ... 'Ce qui est à toi est à moi, ce qui est à moi est à toi' " (Tou, PI III, 1268). (Clause appliquée aussi par les Carneilhan : à peine Julie est-elle pourvue d'une fortune inattendue qu'elle en "refile" la moitié à son frère -JC, OCC IX, 229). Dans la république toutounière où la fraternité est acquise de naissance, l'égalité est garantie par droit coutumier (la liberté fait également partie du contrat -Tou, PI III, 1227). Mais ce nouveau code qui unifie les rapports internes exclut le partage s'il est proposé par l'amant.¹ Un code moral élitiste vient donc renforcer la symbiose ancienne, originelle, entre l'espace natal et ses occupants et il unifie, d'un roman à l'autre, le comportement natal.

3) L'élitisme natal

A cette unité existentielle participe – malgré la diversité apparente des registres sociaux – l'unité de la conscience sociale : au code moral élitiste s'allie la conviction, plus ou moins marquée socialement, de la supériorité natale. Le début du premier roman radicalise d'emblée le clivage entre la protagoniste et ses homologues villageoises : Claudine déclare déjà n'avoir jamais eu à Montigny "de camarades de [s]on espèce" (CIE, PI I, 10). Cette marginalité – qui donne le ton de l'élitisme natal – ne dépasse pas l'anecdote : elle pimente, sans la compromettre, l'interaction sociale. Dans les récits de la maturité, la disparité sociale est gommée au profit d'un élitisme global : la supériorité (celle d'une "enfant éveillée sur les autres enfants endormis" -Si, PI III, 502) provient du privilège de l'aventure. Cette supériorité échappe aux tentatives de définition et se présente comme "un état de grâce indicible" (*ibid.*), sans rapport avec la future morgue d'une Julie. L'élitisme ne trouvera son relief qu'au détriment du parti sentimental.

Les deux trajectoires se rencontrent dans les romans tardifs où l'exclusion sociale se superpose à l'exclusion sentimentale.² Ainsi, la différence de milieu vient aggraver l'incompréhension de Camille et d'Alain :

Il se leva du banc vert, prit le sourire important du fils Amparat qui épouse, condescendant, la petite des essoreuses Malmart, une jeune fille qui n'est pas tout à fait de notre bord, disait Mme Amparat. (Cha, PI III, 825)

¹ A ces deux pôles sociaux opposés, se retrouve chez Renée la déclassée (V, PI I, 1231-1232) ou Julie l'aristocrate (JC, OCC IX, 174) le même refus de se laisser entretenir.

En revanche, une fois la menace sentimentale écartée par le départ ou la mort de l'amant, le code n'interdit pas le profit financier : Alice empoche l'argent de Cransac et si Julie refuse tout argent de Coco, elle attend désespérément le "beckerchèque" (JC, OCC IX, 171).

² C'est déjà le cas dans *Mitsou* mais la disparité sociale n'y est pas alimentée explicitement par la référence natale comme elle le sera dans les romans tardifs. Par contrecoup pèse sur la fin une incertitude qu'exclut le dénouement intolérant de *La Chatte*.

Alain ratifie inconsciemment le jugement maternel en trouvant bientôt à sa femme "le dos peuple" (Cha, Pl III, 828). Ce sont finalement aux domestiques eux-mêmes, solidaires de l'élitisme natal, qu'est confiée la dévalorisation sociale : "-Et ses robes, renchérit Juliette la Basquaise, sa manière de s'habiller, ça ne fait pas grande couture. *Elle* ferait plutôt genre artiste, à cause du culot" (Cha, Pl III, 852). Condamnation significative lorsqu'elle est prononcée par la classe sociale subalterne, située dans le sous-sol de la maison pour garantir les fondements de l'espace natal. Alors que la mère suggérait la disparité de façon encore relativement prudente et mitigée ("pas tout à fait de notre bord"), les représentants des classes laborieuses sont moins diplomates : ils fournissent à Alain, obnubilé par la rivalité spatiale, la justification sociale de l'exclusion.

Si le culot – perçu comme agressif – et le mauvais goût provoquent la censure domestique, l'étrangère confirme elle-même la disparité sociale en avouant un sentiment d'infériorité qu'elle cherche trop vite à récuser :

"Tu n'as pas idée comme il a pu m'intimider, ton beau jardin... J'y venais comme la petite fille du village qui vient jouer avec le fils des châtelains dans le parc. Et pourtant..." D'un mot, elle avait tout gâté (Cha, Pl III, 887)

En cherchant à rétablir sa véritable supériorité financière, Camille ne fait qu'accuser sa méconnaissance du fonctionnement aristocratique du monde natal. Une image pratiquement identique illustre dans "Armande" le complexe social qui paralyse Maxime : "Il lui portait un sentiment tumultueux et sournois, comme le fils du jardinier à la demoiselle du château" (K, OCC IX, 450). L'image du château fonde objectivement la dimension aristocratique de l'espace natal. Si dans les premiers romans où la maison natale est absente, la supériorité sociale tenait à la dévalorisation du monde villageois, elle est, dans les romans tardifs, directement liée à l'impact de l'habitat natal sur le parti rival et à sa surévaluation par l'exclu/e (qui dramatise encore l'aura du sacré pour contester l'arbitraire de l'exclusion). Dans ces deux exemples, le clivage social vient donc alimenter l'incompatibilité originelle des deux espaces rivaux.

Schéma qui fonctionne aussi au détriment de Coco Vatarde mais qui s'inverse exceptionnellement lorsque la protagoniste est elle-même l'exclue ; par le biais de sa supériorité sociale, Julie transforme sa propre éviction en exclusion délibérée¹ : ainsi elle tourne en dérision la noblesse d'Herbert qu'elle juge inférieure à la sienne (JC, OCC IX, 150) et ne tient pas à voir mettre "les Espivant et les Carneilhan dans le même sac" (JC, OCC IX, 153). Si Julie reproche à son deuxième mari une noblesse trop récente, le premier, seulement "baron, et encore si on n'y regarde pas de trop près" (JC, OCC IX, 151), est encore moins favorisé : la proximité de ces deux railleries marque, dans le roman, l'impossibilité pour tout amant étranger de dépasser socialement la protagoniste natale. La rivale, située plus bas dans l'échelle sociale, est encore moins

¹ Cette réaction se retrouve chez Renée (En, Pl II, 424) ; de même la narratrice de *Mes apprentissages* se déclare capable "d'imaginer une évasion" mais ne parvient pas "à inventer le lyrisme de l'expulsion" (MA, Pl III, 1075).

Il y a chez l'ancien bénéficiaire de la plénitude natale une difficulté constante à assumer le mauvais rôle de la dépossession. Mais seule Julie utilise la référence sociale, d'origine natale, pour redorer son blason affectif.

épargnée : "cette bourgeoise" (JC, OCC IX, 222) qui "manque de classe" (JC, OCC IX, 220) aborde le dialogue "avec une naïveté plébéienne" (JC, OCC IX, 221).

Mais le moins favorisé socialement ne sert pas toujours de bouc émissaire ; l'auteure sait intervertir les cartes du jeu : la véritable aristocratie natale est au-delà des normes sociales. D'une part toute supériorité sociale trop marquée est volontiers caricaturée, même si elle est d'origine natale, comme chez Julie ou Michel : ce dernier arbore avec son régisseur un "sourire de châtelain" (Duo, PI III, 941), critique le "genre artiste" (*ibid.*) de sa femme ou juge "pas chic" (Duo, PI III, 966) sa façon de fumer. L'étrangère est toujours dépréciée selon le même critère social : l'"artiste" n'est épargnée que si – à la différence d'une Camille ou d'une Mitsou – elle est pourvue d'un monde natal propre. Non seulement Michel reconnaîtra à la fin du roman la part de "vanité" (Duo, PI III, 980) dans son attachement à Cransac mais le parti de la distinction qu'il représente est déjà – par une première inversion – dévalorisé : Alice suspecte la servante de le trouver "quelquefois un peu commun" (Duo, PI III, 935). De nouveau la condamnation est confiée, pour plus de relief, au parti domestique. Parallèlement le manque de distinction dénoncé par Michel est, dès le début, compensé par les descriptions de la silhouette fine et élancée d'Alice ainsi que par son influence sociale conciliatrice (Duo, PI III, 934) qui lui attire le respect inattendu de Maria. Dans le deuxième volet du diptyque où l'espace aristocratique sera définitivement liquidé, Alice sera encore revalorisée par la pratique d'une devise toutounière. L'auteure rétablit donc l'équilibre des valeurs lorsque la conjoncture sociale est défavorable au protagoniste natal. Ainsi, l'analyse sociale met en lumière le caractère fondamentalement élitiste et sélectif du monde natal.

Mais l'exclusivité ne se limite pas au dilemme social que l'auteure sait manipuler habilement. Par-delà une supériorité sociale qui prévaut dans de nombreux romans, les véritables titres de noblesse sont liés à une vision passéiste et s'acquièrent paradoxalement lors de la dépossession du monde natal : "J'étais roi" (Cha, PI III, 851), soupire Alain, exilé de la patrie natale : le retour active l'écriture de la royauté, mortier qui vient combler la brèche du discontinu. Le détenteur du monde natal vise d'emblée le sommet de la hiérarchie et gagne en titre ce qu'il perd en valeur sociale concrète. (La monarchie ne fonctionne pas, dans l'œuvre, comme la royauté qui est d'inspiration régressive : Farou, entouré de ses femmes, est comparé à un "monarque" heureux -Sec, PI III, 398). *La Chatte* tire toute sa force d'exclusion de l'accumulation des motifs d'élitisme et Alain sait manier les deux registres : lyrisme (royauté) et supériorité sociale effective (condescendance). D'où le système de défense le plus efficace de l'œuvre¹.

Ainsi, l'unité de la conscience sociale s'enracine dans l'espace : à la supériorité sociale – quasi générale – de l'habitat natal vient s'ajouter, pour le protagoniste, l'expérience d'une marginalité valorisante, qui nie l'infériorité au sein même du déclassement. Cet élitisme renforce l'unité existentielle du monde natal et l'interdépendance du protagoniste et de l'espace.

¹ Dans les romans précédents, la royauté seule – véritable aristocratie des exilés – l'emportait comme moteur de la marginalisation. "J'étais reine de la terre" (PI I, 1033), rêvait quelque trente ans plus tôt la narratrice face à son double : la royauté ne s'était pas encore à cette époque centrée sur l'espace domestique. Renée évoquait aussi "ses royales tresses" d'enfant (V, PI I, 1198) et Chéri "sa princière adolescence" (FinC, PI III, 250).

Localiser l'expérience natale ne se limite donc pas à mesurer une surface au sol ou un volume architectural, ni à apprécier un environnement social : c'est un mode de vie, une force d'être, éternellement convergente, qui désavoue la dispersion et garantit à la molécule égarée son origine et son identité.

L'expérience natale fournit un passeport première classe à jamais validé pour l'évasion.

Unité organique

A cette connivence existentielle s'ajoute une symbiose plus physique et sensorielle avec le logis natal. L'unité se manifeste par une communication immédiate – et rehaussée du toucher – avec l'espace.

1) Le toucher

Dès qu'il revient au monde natal, le protagoniste exilé cherche à rétablir aussitôt l'unité organique, encore impossible au début de l'œuvre. Lors de son premier retour, Claudine est condamnée à regarder la maison de l'extérieur sans pouvoir y entrer : "Les yeux fixes, j'ai regardé l'anneau de cuivre usé où je me pendais pour sonner, au retour de l'école ; je l'ai tant regardé que je le sentais dans ma main." (CIM, PI I, 411) Le souvenir du toucher, rituel de l'enfance, fige le mouvement dans le présent. Alors qu'au retour de l'école, Minet-Chéri rejoignait directement Sido au jardin (FA, OCC XI, 418), le retour de l'évasion amoureuse pour Claudine adulte se heurte à la fermeture des portes. Par intensification de la sensation visuelle substitut, la protagoniste essaie de réactiver mentalement le toucher qui déclenchait la sonnette et commandait symboliquement l'ouverture du domaine natal. Il y a aussi transfert du toucher sur une autre ouverture de la maison : "Je n'ai pas pu m'empêcher de faire virer du doigt l'*arrêteau* du volet à la fenêtre du rez-de-chaussée..." (CIM, PI I, 411) A défaut d'unité organique, un toucher rapide essaie de recréer ponctuellement la proximité perdue et de conjurer l'impossibilité du retour mais n'aboutit, une fois le rite accompli, qu'à la nécessité du départ. En conséquence de sa désertion, Chéri se voit, comme Claudine, interdire l'accès au monde natal. Poussé par une sorte de "fétichisme" (C, PI II, 786), il ne peut s'empêcher de revenir vers la porte fermée de sa maison d'enfance (la mère – cas unique dans l'œuvre – a imité l'enfant et pris le parti de la divergence).

Comme les maniaques qui ne peuvent s'endormir sans avoir touché trois fois le bouton d'une porte, il frôlait la grille, posait l'index sur le bouton de la sonnette, appelait tout bas, d'un ton farceur :
"Hé ha !... " et s'en allait. (*ibid.*)

La crispation nerveuse du premier roman cède le pas à un automatisme tout aussi impuissant mais dédramatisé : il semble que la réalité du toucher – même partiel (frôler, poser l'index) – ait un impact conjuratoire et satisfasse – en période de total dénuement – le besoin de proximité minimum. Si Chéri repart, nanti d'un soulagement provisoire, la fin de l'unité organique officialise la perte définitive du monde natal, risquant de paralyser l'écriture.

Ce danger sera exorcisé dans l'œuvre de deux façons : l'autobiographie organise l'extension du toucher mental qui redevient, loin de la réalité natale, accessible. "Tout est sous mes doigts" (MCI, Pl II, 1002), affirme la narratrice de *La Maison de Claudine* en évoquant avec précision le décor natal : le toucher devient alors le support même de la recreation. Le roman en offre une illustration ponctuelle: c'est par le toucher mental, explicitement associé à l'écriture, qu'Alice exilée reprend possession de l'appartement natal.

En écrivant, elle crut toucher le piano quart-de-queue qui empiétait sur la porte d'entrée [...] ; elle respira le parfum invétéré de tabac et de jasmin (Duo, Pl III, 937)

C'est l'écriture qui déclenche directement, dans ce texte, le toucher mental : dépassant le simple projet épistolaire (de Cransac, Alice écrit à ses sœurs), le toucher alimente la riche mémoire natale et provoque la résurgence. La précision sensorielle en est augmentée (si au début Alice "croit" toucher, l'illusion se concrétise lorsqu'elle "respire" directement l'odeur natale). Le toucher est donc le catalyseur d'une recreation immédiate et entière. Son impact mental s'avère plus fort qu'une perception réelle et concrète : l'odeur du pays natal présent (Duo, Pl III, 898) est incapable, en Michel, de restaurer le lien natal, alors qu'à des centaines de kilomètres de distance, le seul toucher mental réintègre instantanément Alice dans son cadre d'origine.

Si ce processus sous-tend toute l'entreprise autobiographique, le roman exorcise la perte du monde natal en ouvrant les portes du repli : c'est désormais l'amant lui-même, et non plus le protagoniste, qui est frappé d'exclusion. Comme Claudine enfant se pendait à l'anneau de cuivre, la réintégration du monde natal reste soumise à un rituel organique, mais se charge, au fil de l'œuvre, d'une force exclusive nouvelle ; il existe une façon spéciale de frapper (Tou, Pl III, 1238) ou de tousser à la porte (Tou, Pl III, 1220) pour réintégrer l'espace toutounier. Ce rituel n'est plus qu'une formalité dans les romans tardifs qui ouvrent l'accès du monde natal et n'excluront que les non-initiés. Ainsi, le toucher magique effectué sur le seuil va faire place à une unité organique plus étroite à l'intérieur du monde natal.

Le contact physique – qui a définitivement perdu ce caractère crispé produit par l'effort d'autosuggestion – s'intensifie : ce n'est pas seulement au niveau des mains mais aussi du visage, que le toucher permet d'intérioriser la sécurité natale. Au retour du Belvédère, c'est contre le corps de sa maison natale qu'Alain recrée l'unité originelle : il reste "étayé au mur", penché "contre la muraille chaude" et il est surpris par sa mère "debout, la joue encore appuyée au mur" (Cha, Pl III, 851-852). Dans l'espace conjugal, il ne peut rétablir ce contact vital qu'avec Saha, et ils restent "joue à joue" dans un coin-refuge (Cha, Pl III, 863) : la proximité est proportionnelle à la menace extérieure. De même sur le divan natal, c'est contre la "joue" d'un coussin, qui vient "à la rencontre" (Tou, Pl III, 1219) de sa nuque, qu'Alice se repose. La proximité naît d'une convergence intentionnelle et d'une reconnaissance partagée. (Si le toutounier en cuir est considéré comme partenaire vivant du monde natal, c'est qu'il reste également "tout imprégné de tabac et d'un parfum de chevelures" -*ibid.* : il garde ainsi la mémoire de l'unité sensorielle et représente les autres corps absents). La configuration du divan permet en fait une unité organique élargie au corps entier et la position couchée – privilégiée par Alice – assure le contact constant avec toutes les parties du corps (nuque, dos, flanc). L'unité

tactile est accrue la nuit par le fait que tous les corps sur le toutounier se touchent : "sa longue jambe se modelait, genou fléchi, contre une jambe pareille." (Tou, Pl III, 1238) La morphologie commune favorise l'entremêlement des corps.

Au réveil, l'unité organique s'établit alors entre le corps d'Alice et les meubles qui se touchent dans l'appartement étroit : couchée sur le toutounier central, Alice peut reprendre contact instantanément avec l'ensemble du mobilier et retrouver la symbiose sonore qui est le fondement de la cohésion toutounière : "Unie au demi-queue par le dossier qui le flanquait, elle s'imprégnait comme autrefois de la musique" (Tou, Pl III, 1239). Par le relais auditif, l'unité s'introduit jusqu'à l'intérieur du corps d'Alice, envahie par les vibrations qui se propagent "dans ses lombes, ses reins, dans la cage aérée de ses poumons" (*ibid.*). La protagoniste est alors réveillée, tirée de l'inconscience symbolique où elle était jusque là, et ramenée à une harmonie préétablie -d'où l'avait tenue provisoirement éloignée l'amour. Le toucher, rehaussé ici de la sensation auditive, ponctue donc la reprise de possession du monde natal : d'où le souci constant dans l'œuvre d'élargir, et même d'approfondir, la zone de contact. Ce n'est pas seulement sous les doigts, contre la joue, le long du dos ou des flancs, que se crée, de façon statique, l'unité sensorielle. L'auteure cherche à varier les modalités de l'unité qui peut se situer – de façon dynamique et compensatoire – entre les jambes.

2) La chevauchée : une gymnastique rituelle

La référence animale est, le plus souvent dans l'œuvre, figurée et poétique : le doux nid toutounier est peuplé d'une colombe et d'une hermine, et la tanière carneilhane de fauves affamés ; il s'y ajoute dans *Julie de Carneilhan* une présence animale réelle, celle des chevaux, qui détermine le mode de cohésion natale : l'unité organique vient de l'activité équestre, pratiquée dans le domaine natal, qui structure l'inconscient déraciné : Julie "rêvait souvent qu'elle chevauchait" (JC, OCC IX, 139). Le roman débute par un gros plan sur l'ancienne culotte de cheval de Léon, souvenir des premières randonnées équestres, et se termine sur une chevauchée fantastique vers le monde natal. Entre-temps, l'équitation continue à imprégner le corps de Julie et influencer ses rapports sociaux : sous la menace, "ses muscles de cavalière bougeaient dans ses cuisses" (JC, OCC IX, 191), la montrant prête à affronter Espivant.

Dans *Le Toutounier* qui reste à cet égard la version plébéienne du mode d'être carneilhan, l'unité organique du monde natal passe aussi par la chevauchée. Bien que les valeurs sociales soient inversées, l'analogie est maintenue au niveau gestuel et dynamique. Si Tullia que doit monter Julie lors de sa randonnée finale "est un vrai fauteuil" (JC, OCC IX, 232), inversement le divan natal, siège privilégié des sœurs Eudes, fait office de monture que l'on chevauche diversement : Hermine enjambe le dossier du canapé (Tou, Pl III, 1263) ou bien s'assoit "en amazone sur le bras du toutounier" (Tou, Pl III, 1241). Cette façon cavalière d'investir physiquement l'espace natal officialise la reconquête : lors de son premier retour au début du roman, Alice "reprit contact d'une manière originelle avec le grand canapé, c'est-à-dire qu'elle s'assit en amazone sur le dossier capitonné, bascula et se laissa rouler sur le siège" (Tou, Pl III, 1217). Garder la position amazone suppose un équilibre moral minimum. En cas de crise, la gymnastique consiste à pousser le

mouvement à son terme et à se laisser tomber au centre du divan (Tou, Pl III, 1251 et 1259) : la flexibilité onirique du toutounier – support ou réceptacle – permet l'aventure comme le repli. En l'occurrence, la chevauchée "originelle" d'Alice s'énonce comme rivale de l'exigence sentimentale puisque "le petit étendard de crêpe qui pavoisait son chapeau de deuil" (Tou, Pl III, 1217) se trouve emporté au cours de ce tournoi équestre et "reste en route", invitant Alice à retirer le reste de la panoplie et à changer les couleurs de son blason, avant de s'abandonner de nouveau au divan natal.

Une simple sollicitation extérieure peut amener à descendre de sa monture par une gymnastique inverse : "Avec une facilité qui venait de la longue habitude, elle passa ses jambes par-dessus le dossier du canapé, retomba sur ses pieds." (Tou, Pl III, 1223) Ainsi, l'on chevauche beaucoup dans les romans tardifs. Cette gymnastique conquérante, d'origine natale, est chargée de rétablir l'unité organique avec l'espace ; d'où sa nature compensatoire au sein du monde natal chaste.

3) La nudité

La nudité dans le monde natal est une autre manifestation de cette symbiose physiologique immédiate avec l'espace. Minne dans sa chambre s'offre nue au soleil qui pénètre son corps jusqu'aux os (IL, Pl I, 689). L'unité organique s'accroît non seulement en surface mais en profondeur. Au lieu de s'élargir au niveau sensoriel, la zone corporelle est multipliée par quatre dans *Le Toutounier* : cette pluralité se résout dans l'équivalence, puisque les sœurs Eudes présentent le même corps ferme et jeune, et échangent sans cesse leurs vêtements.¹ Cette ressemblance détruit toute pudeur et les trouve souvent nues dans l'appartement. La nudité – ou le déshabillé – permet le retour à un bien-être primitif : Alice se souvient des soirées d'autrefois "qui rassemblaient, au creux chaud du toutounier, les quatre filles Eudes dans leur précaire sécurité, la plus belle parfois nue" (Tou, Pl III, 1255). La nudité est toujours indissociable de la chaleur, souvent mentale. Cette promiscuité suggère une scène de harem oriental, sans la présence de l'homme. Que celui-ci s'infilte dans l'espace préservé, et l'exigence de pudeur renaît d'elle-même : "'Hermine, ferme ta robe de chambre', chuchota Alice à l'oreille de sa sœur." (Tou, Pl III, 1265)

Dans *Chéri*, la nudité met également en valeur la beauté, par un effet comparable de dédoublement : celui-ci ne fonctionne plus à partir de corps semblables, mais de différents clichés du même corps qui intensifient la symbiose organique avec l'environnement natal : "Chéri nu l'après-midi sous les tilleuls, ou Chéri nu le matin sur la couverture d'hermine, ou Chéri nu le soir au bord du bassin d'eau tiède." (C, Pl II, 741). Ces différentes images du corps de l'enfant sont perçues par une conscience unique, celle de la mère et le décor lui-même (tilleul, hermine) invite à la douceur, à l'abandon comme à la renaissance (eau tiède).

¹ La fluctuation d'un corps à l'autre inclut l'activité professionnelle. Le même souvenir (travail à un guichet de location) est attribué tantôt à Hermine (Duo, Pl III, 925), tantôt à Bizoute (Tou, Pl III, 1233), ce qui illustre le caractère équivalent de l'identité natale.

Dans *Le Blé en herbe* et *La Chatte*, les deux domaines sont au contraire étanches et la nudité devient scandaleuse dès lors qu'elle cesse d'être natale. Tandis que Phil traverse son pays d'enfance, la quasi-nudité le met en symbiose avec l'élément marin natal. Mais il suffit que l'étrangère le regarde pour que naisse la conscience de la nudité.

"Monsieur, interrogea-t-elle gravement, est-ce par vœu, ou par inclination, que vous ne portez pas de vêtements, ou si peu ?"
Le sang rafraîchi remonta d'un flot aux oreilles, aux joues de Philippe, et redevint brûlant.
(BH, PI II, 1211-1212)

Cette gêne provoquée par le regard du désir engendre le malaise de l'adolescent et, dans *La Chatte*, l'offense de l'homme mûr. Dans ce roman, la convoitise que suscite la nudité représente un nouveau scandale qu'aggraverait l'initiation sexuelle (alors que le réveil d'Alain nu est naturel dans la chambre natale -Cha, PI III, 882-, il est problématique et litigieux dans la chambre conjugale -Cha, PI III, 827 et 832). Dans ce nouveau cas de figure, la "nudité natale" se limite en général au déshabillé et se situe le plus souvent dans le jardin. Introduite par deux fois, au début et à la fin du roman, au sein de la cohésion natale, l'étrangère ne repère – sous le déshabillé d'Alain – que les signes de la nudité amoureuse. La première scène le montre rajustant son pyjama à l'arrivée de Camille (Cha, PI III, 826) : s'il s'échauffe légitimement sur l'apparence extérieure de sa fiancée (coiffure, maquillage), elle l'inquiète en visant directement "la poitrine nue sous le pyjama" (*ibid.*). Dans la seconde scène, le pyjama – qui a symboliquement rétréci – devient l'enjeu d'un double rapport de forces : il provoque chez la mère l'appel rituel à la pudeur face à l'intrusion extérieure¹ et il réveille chez la femme un intérêt non moins rituel. Lorsque le pyjama usé crève au coude (comme pour signifier la difficile réintégration de l'identité natale), Camille qui n'a "d'yeux que pour le bras nu" (Cha, PI III, 889) entraîne la colère d'Alain. La tension exceptionnelle dans ce roman vient du caractère irréconciliable des deux nudités, natale et conjugale, le toucher amoureux ne pouvant être porteur de cohésion. L'étrangère ayant introduit le mal dans le jardin paradisiaque, le protagoniste s'efforcera après avoir consommé le fruit défendu, de reconquérir l'innocence primitive et l'unité organique perdue.

Situation dédramatisée dans *Julie de Carneilhan* où la nudité n'est plus l'enjeu d'un dilemme ni d'un désir de l'autre : interne au monde natal, elle redevient entière, immédiate et naturelle. Le décor s'élargit encore puisque si Minne était dans sa chambre et Alain dans son jardin, Julie se déshabille à l'extérieur (dans le parc ou la campagne proche). Quand elle ne vient pas animer le conflit romanesque, la nudité recrée toujours la symbiose avec l'un des éléments primitifs : le feu qui pénètre et dévore Minne, l'eau qui dynamise Julie ; la symbolique est inversée, puisque l'eau du vivier natal est "tiède en surface et glacée au fond" (JC, OCC IX, 140) : le déterminisme social éloigne Julie de la quête ardente et naïve d'une Minne. La nudité est en

¹ "Cache-toi, dit Mme Amparat. Nous sommes sur le passage des fournisseurs. Va t'habiller... Vois-tu que le petit du boucher te surprenne accoutré comme tu l'es ?..." (Cha, PI III, 886). Le jeune boucher, proposé comme le représentant de la censure sociale, mais également spécialiste de "chair fraîche", fonctionne – implicitement – comme le fils du jardinier à la fin de *La Retraite sentimentale*.

effet associée dans le texte à la conscience sociale : d'une enfance "pleine de morgue, il lui restait la profonde impudeur qui compte pour rien la présence d'un domestique" (*ibid*) : l'élitisme social se subordonne à l'exclusivité natale. Privé de toute autonomie sociale et promu de ce fait membre à part entière du monde natal, le domestique se transforme en eunuque, gardien de l'intégrité natale. Dans l'autobiographie, c'est Sido elle-même qui vient assumer le rôle de gardienne et superviser le bain régénérateur (en période d'exil, l'eau doit être chaude pour conjurer le dépérissement -MA, PI III, 1007).

La nudité natale peut donc être auto-suffisante (elle se joue dans la solitude ou partagée avec des doubles de même sexe) ; dès qu'elle est menacée, elle est prise en charge par une instance défensive du monde natal : soit une action maternelle qui redonne la force vitale, soit une action virile (et quasi paternelle, le domestique de Julie s'appelle "Peyre") chargée de détourner les dangers extérieurs (en chassant les serpents, ce Peyre maintient symboliquement Eve au paradis natal). De sexe opposé, ce gardien est privé de conscience (autant que du spectacle : Julie lui dit de se tourner) et neutralisé sexuellement. Si le texte occulte sa réaction, il livre en revanche la désapprobation de la femme de ménage parisienne de Julie, "hostile aux beautés nues" (JC, OCC IX, 140). La complicité disparaît dès que le contexte n'est plus natal (elle cède même le pas à la rivalité puisque Mme Sabrier compare le corps de Julie au sien et trouve que "ce n'est pas juste" - JC, OCC IX, 141). La nudité fonctionne donc dans le monde natal comme principe d'unité et accroît la transivité avec le cadre naturel extérieur ainsi que la cohésion humaine interne.

Unité formelle

Cette unité physique, morale et organique entre l'habitant du monde natal et son cadre d'origine se complète d'une unité onirique et formelle qui ordonne la récréation de toutes les maisons natales dans l'œuvre.

1) Une dénomination commune

a) Constante temporelle

L'unité temporelle est générale ; le logis natal est toujours, quelles que soient sa forme et ses dimensions, ancien : Claudine évoque plusieurs fois la "vieille maison" de Montigny (CIM, PI I, 514 et RS, PI I, 859) ; la Maison Sèche est, comme la glycine de la maison de Saint-Sauveur, "vieille de deux siècles" (PP, OCC XIII, 315). Le logis aristocratique reflète par définition cette constante : l'habitation de Louissette est "ancienne" (K, OCC IX, 403) et entourée d'un "vieux mur" (K, OCC IX, 410). Record battu dans le dernier roman où le château natal a neuf cents ans. Mais ce caractère historique est insuffisant en soi : un logis ancien, d'acquisition récente, se montrera hostile (Irène, dans "la maison solide et vieille" -FC, PI III, 68- qu'elle vient d'acheter, est placée dans un isolement qu'elle n'a pas les moyens, sans formation natale, de gérer). En fait, l'ancienneté de la maison n'est pas une référence objective : l'environnement est surtout ancien parce qu'il participe à une histoire révolue et heureuse ; ainsi, le toutounier est un "vieux divan" (Tou, PI III, 1251) ou un "vieux canapé"

(Tou, PI III, 1257), et l'appartement un "vieux gîte" (Tou, PI III, 1270). L'espace rival de Cransac se définit selon le même critère et c'est à des biens "anciens" (Duo, PI III, 898) qu'est attaché Michel. Cette qualité s'étend au personnel domestique puisqu'Emile est présenté lui-même comme "antique" (Cha, PI III, 852) et c'est jusqu'à la Renault de Léa qui est "hors d'âge" (FinC, PI III, 201). Cette longévité générale assure en effet les deux conditions nécessaires au succès du retour : la solidité matérielle qui défie le temps (la Maison Sèche est "debout depuis deux siècles dans le soleil et le vent" -IL, PI I, 688) et la permanence mentale qui refuse tout changement.

b) Constante spatiale

L'unité romanesque des différentes maisons natales dans l'œuvre dépend plus d'une certaine qualité d'être que de données spatiales objectives. La constante spatiale ne s'organise qu'au deuxième degré, à partir de réalités objectives plus diverses. Bien qu'il se présente souvent comme un édifice assez large entouré d'un jardin, le logis natal peut consister aussi en un château ou au contraire en un appartement minuscule situé en haut d'un immeuble parisien. Si Alain, habitué à sa maison de Neuilly, ne peut supporter de se retrouver au neuvième étage du Belvédère, Alice ne rêve que de gravir les étages de l'appartement natal. Alors que l'architecture aérienne du Belvédère accuse le déracinement d'Alain, ce même éloignement du sol est nié dans *Le Toutounier* où les bruits de la rue montent jusqu'à l'appartement et participent à l'unité sonore du logis (Tou, PI III, 1259). Le gîte natal est donc variable d'un roman à l'autre, mais cette flexibilité des données spatiales est recouverte par l'unité de registre. C'est toujours sa "maison" que le protagoniste en difficulté rêve de réintégrer : Alain est tourmenté d'une obsession : "Comment empêcher Camille d'habiter Ma maison ?" (Cha, PI III, 851). Cette dénomination est plus révélatrice lorsque l'édifice natal n'atteint pas, ou dépasse, la taille d'une maison: lorsqu'Alice est dans le fief conjugal, le souvenir de "la vieille maison parisienne" (Duo, PI III, 937) la poursuit. De retour au nid familial, elle s'inquiète d'avoir perdu "le ton de la maison" (Tou, PI III, 1259). Michel sort du château natal pour ne pas se suicider "dans [s]a maison" (Duo, PI III, 979). Et Julie, se préparant à retourner vers la gentilhommière natale, se demande si elle aimera "encore [s]a maison" (JC, OCC IX, 234). La "maison" qualifie donc dans toute l'œuvre l'habitat natal.

A l'opposé, les différents logis adoptés dans les récits autobiographiques sont soumis à toute une variété stylistique en fonction de leur taille, de leur forme ou de leur couleur : le logis aimé peut être une simple "maisonnette" (TSN, OCC X, 160) (pour un chalet), une "grotte" (TSN, OCC X, 157), (pour un rez-de-chaussée), un "nid de troglodyte" (*ibid.*), un "tunnel" ou un "tiroir" (TSN, OCC X, 167) (pour un entresol), une "aire" (TSN, OCC X, 173) (pour un appartement au sixième) ou une "planète" (VE, PI II, 1125). Les variations stylistiques affectant l'édifice natal sont moins amples et plus concentrées sur un registre régressif. La "case" qualifie aussi bien la large maison de Montigny ("grande case de granit gris" -CIM, PI I, 516) que l'appartement natal des sœurs Eudes, "case étroite où elles avaient grandi nombreuses" (Tou, PI III, 1251). La case est sujette à la dilatation ou au rétrécissement selon l'intrigue. Dans le premier cas, elle suggère la

solidité archaïque et massive de la maison natale, sa fiabilité intrinsèque, dans l'autre elle illustre surtout, à travers l'étroitesse, la vocation de repli ; l'important n'est pas tant la représentation objective de l'espace que les attributs oniriques qu'il reçoit. Il semble bien que l'étroitesse par exemple soit d'abord une donnée mentale avant d'être spatiale (c'est aussi vers "l'étroite fraternité" -Duo, Pl III, 937- que se réfugie Alice). S'il est vrai que l'appartement des quatre sœurs n'est pas grand et qu'il faut faire "ventre creux" pour passer entre le piano et le mur (Tou, Pl III, 1217) ou "rentrer la croupe" (Tou, Pl III, 1228) entre le lavabo et la baignoire, l'étroitesse est associée à l'expérience natale, même lorsque le cadre est vaste : la maison d'Alain, large maison bourgeoise, abrite une "étroite intimité, qui ne franchissait pas la charmille d'ormes ni la grille noire." (Cha, Pl III, 816). La délimitation exacte du domaine, quelle qu'en soit la superficie, détermine l'étroitesse onirique fondamentale et avant tout exclusive. Irène – isolée dans sa vaste demeure inhospitalière – convoite la chaleur d'un "étroit meublé" (FC, Pl III, 69) d'inspiration toutounière et tente de concrétiser son rêve en se réfugiant dans "un vieux manteau chaud", "au creux d'un fauteuil de paille" (*ibid.*) : elle agence ainsi – au sein du macrocosme aristocratique d'adoption – un microcosme plébéen de repli.

Lorsque l'édifice est large, il existe donc deux moyens de préserver, par l'étroitesse, la capacité du repli : soit dans l'écriture, par l'élaboration d'une intimité mentale, soit dans l'espace, par la sélection de coins-refuges : plus l'étroitesse est cumulative, plus l'espace est réparateur. Ainsi, l'unité des données spatiales n'est pas immédiate ni objective : elle est le fruit d'une vision partielle du monde et d'une projection onirique dans l'écriture.

c) Encadrement stylistique

La maison natale est presque toujours flanquée du possessif. A ce titre, il semble que l'adjectif soit réservé à l'habitat natal et le pronom possessif aux autres logis : "Il n'y a, dans *La Retraite sentimentale*, que deux portraits fidèles : celui de ma maison natale à Saint-Sauveur-en Puisaye, et celui du romantique petit domaine bisontin, qui fut mien".¹ Alors qu'à l'adjectif est confié l'impact de la pérennité, le pronom possessif suggère le ponctuel et le temporaire. Une occurrence tardive le relie explicitement à sa vocation de finitude : la narratrice évoque le même domaine bisontin "qui fut [s]ien cinq ou six années après avoir appartenu longtemps à un vieux monsieur" (Gi, OCC X, 314). Le changement de propriétaire n'est exclu que du monde natal dont la possession – mentale plus que matérielle – est éternelle. Les autres logis d'adoption présentent le même emploi du possessif que le domaine franc-comtois : "La 'Treille muscate', que j'ai achetée, n'est pas encore mienne" (PrP, Pl III, 686). La possession peut être envisagée sur le mode de l'anticipation comme ici, ou de la rétrospection ("la petite vigne qui a cessé d'être mienne" -JR, OCC IX, 296), elle est toujours aléatoire ou limitée dans le temps ; elle peut aussi être exprimée par une circonlocution (les "demeures que je considère comme miennes" -JR, OCC IX, 240) qui rend l'attachement au logis moins immédiat et instinctif :

¹ Envoi de Colette sur une édition illustrée de *La Retraite sentimentale*, destinée aux Bibliophiles Comtois, 1932.

dans ce dernier exemple, la narratrice déclare justement se soucier moins du changement apporté par la guerre à toutes ses demeures passées qu'à son village natal.

Dans le roman, le pronom ne possède pas plus d'ancrage originel. S'il existe un recours au pronom possessif à propos de la maison de Montigny ("il n'en est pas de plus mienne" -CIM, PI I, 516), le risque de superficialité du pronom est annulé par un renforcement stylistique : la lourdeur de la construction linguistique révèle à elle seule la difficulté d'explicitier l'attachement natal. Les autres occurrences témoignent de l'incomplétude rituelle : Claudine choisit à regret entre deux appartements de Renaud "qui sont siens tous deux" (CIM, PI I, 418) : par le biais du pronom, Claudine s'exclut délibérément de la possession. Au cours d'un rêve Renée tente d'échapper à l'amant : "Je vais plus loin, dans une chambre, qui est mienne comme sont miennes toutes les chambres de tous les hôtels" (En, PI II, 397). La multiplicité est chargée de tourner en dérision l'idée même de possession et le détour stylistique annule l'impact possessif. L'équivalence est la contrevaleur natale. Ainsi, le pronom possessif accompagne des types d'habitat variés (domaine, demeure, appartement, hôtel) alors que l'adjectif est réservé à la maison. Il est souvent rehaussé de guillemets ("ma" maison -CIM, PI I, 411) ou d'italique (*ma* maison -CIM, PI I, 516) : cette mise en relief typographique crée une ambiguïté sur l'apparente réalité de la perte et suggère la véritable possession intérieure. Cette première subtilité se transforme dans *La Chatte* – par le biais de la majuscule : Ma maison (Cha, PI III, 851) – en une affirmation sonore et péremptoire de la possession, visant à renforcer la résistance à l'invasion.

L'écriture de l'habitat natal est donc unifiée à travers l'œuvre, d'un côté par l'emploi du possessif, de l'autre par l'adjonction finale du qualificatif *natal*. Il semble qu'il y ait à cet égard une apparition plus fréquente de l'adjectif à partir des récits de la maturité. Cette référence est lente à s'imposer : dans les premiers romans où elle ne saurait de toutes façons, à ce stade de la recreation, s'appliquer à la maison, elle reste rare : dès la première ligne, Claudine décrivant son village natal évite la formule par une périphrase ("j'habite Montigny ; j'y suis née en 1884" -CIE, PI I, 7). Dans *La Vagabonde*, l'adjectif n'affleure qu'une seule fois dans le texte (V, PI I, 1198), lorsque Renée traverse son pays d'enfance (le retour invite toujours à une reprise en compte de l'expérience natale). Aucune autre référence directe ; l'écriture se retranche derrière la détermination indéfinie : "une maison" (V, PI I, 1081), "un jardin provincial" (V, PI I, 1148), "un jardin" (V, PI I, 1154). C'est donc seulement dans les récits de la maturité que l'habitat bénéficie largement de la qualification de « natal », qu'il s'agisse du logis (TSN, OCC X, 144) ou de la maison (TSN, OCC X, 155 ; MA, PI III, 999 ; FB, OCC XI, 133).

Parallèlement dans les romans tardifs, le caractère fortement natal du logis est accentué et constitue tout l'enjeu romanesque. Dans *Le Toutounier*, on assiste même à une prolifération de l'adjectif associé à l'habitat, comme pour compenser la configuration inhabituelle du logis. Il qualifie aussi bien l'appartement dans son ensemble (Tou, PI III, 1238) que le divan seul, ce qui dénote l'accumulation des données oniriques ; il apparaît d'abord dans un langage codé entre les sœurs (échange épistolaire -Duo, PI III, 937- ou dialogue -Tou, PI III, 1227) puis à l'intérieur même du récit : citée une première fois entre guillemets (Tou, PI III, 1218), l'expression "toutounier natal" est ensuite directement intégrée au récit (Tou, PI III, 1239 et 1270). La formule

apparaît comme point d'ancrage en cas de crise où elle accompagne la prolifération du néologisme familial, procurant par les mêmes allitérations, une douceur redondante (à l'opposé des sonorités plus tranchantes et agressives de Cransac). Il semble donc qu'il y ait compensation onirique (répétition de vieux, de natal et de toutounier), dans ce roman où est mis en scène l'espace à la fois le plus opposé au modèle d'origine et le plus insignifiant qui soit : un studio en ville.

Si la dénomination natale se présente dans l'autobiographie comme une référence sociale et géographique objective, elle résonne dans le roman comme un appel au secours, recevant une urgence affective nouvelle. Dans tous les cas, elle vient recouvrir et unifier les différentes représentations de l'habitat natal.

2) Sobriété métaphorique

Les divers logis adoptés entraînent dans l'œuvre des comparaisons variées qui s'opposent à l'unité de registre affectant l'habitat natal.

a) Référent physiologique

Il semble d'abord qu'il y ait amplification métaphorique au fil de la création. D'une maison natale à l'autre, il existe, à registre égal, une différence d'intensité métaphorique si l'œuvre est tardive. Alors que la maison natale de Saint-Sauveur porte à son revers "manteau de glycine et de bignonier" (MCI, PI II, 967), le logis non moins natal de Louissette provoque la même métaphore d'origine végétale : "un grand manteau de vigne vierge [...] lui couvrait l'épaule." (K, OCC IX, 404) La première évocation se limite à la métaphore vestimentaire (affublée de son manteau, et "coiffée" d'un grenier -MCI, PI II, 967-, la maison rappelle une silhouette féminine) alors qu'elle se complète, dans le roman tardif, d'une métaphore physiologique (qui, associée au corps féminin, suggère la pudeur). L'écriture devient plus prolixe au fil de la création.

Parallèlement, la variation s'accroît dans l'œuvre entre la maison natale et les logis d'adoption. Au début, la Maison Sèche boit "le soleil par tous les pores de sa pierre grise" (IL, PI I, 696). Ce processus d'imprégnation s'approfondit, de l'épiderme jusqu'au fondement de cet être vivant qu'est la maison, et Minne adulte se rappellera la "vieille maison au squelette sonore" (IL, PI I, 790) investie par le soleil. Dans le cadre natal, le soleil représente une richesse à interioriser et l'unité organique imprègne l'espace autant que l'habitant (le soleil révèle aussi le "squelette" de Minne -IL, PI I, 689). La maison méridionale célébrée plus tard dans l'œuvre sur le même motif (réaction à l'excès calorique) entraîne une extension de la métaphore corporelle : elle a "de petits yeux" (BS, OCC XI, 26), elle "cligne des fenêtres pour un rien" (BS, OCC XI, 27), "son dos de tuiles pèse lourd" (BS, OCC XI, 26) par protection contre le mistral et par souci d'esthétique "elle se plante sur chaque oreille un platane" (*ibid.*). La tonalité du référent physiologique n'est pas la même dans le cas où le contexte cesse d'être natal. C'est une valeur intrinsèque de la Maison Sèche – son unité avec le

monde cosmique et son imprégnation solaire – que suggérait le premier exemple. Le deuxième passage met au contraire en relief la résistance de la maison et tous ses systèmes de défense contre les abus du soleil : l'abandon du repère natal réorganise l'éventail métaphorique. Le registre physiologique – requis alors pour son incongruité – peut également dévaloriser le logis sans âme (la narratrice du *Voyage égoïste* voit s'ériger "en six mois, une maison de rapport qui a la forme et l'importance d'une affreuse dent neuve" -VE, PI II, 1125). Les métaphores corporelles restent donc périphériques ou limitées (yeux, oreilles, dos) par rapport au registre plus global qui caractérise l'habitat natal ("squelette" ou, en contexte de mort, "carcasse" -RS, PI I, 860). Leur prolifération relève de l'exercice de style et le ton badin qui les accompagne dans les récits tardifs fait du logis de passage l'objet d'un jeu linguistique, qui contraste avec la sobriété plus pondérée et signifiante de la maison natale.

b) Référent animal

Cette dernière ne suscite pas vraiment de comparaison animale explicite, contrairement aux autres types d'habitat, qu'il soit inhospitalier comme l'entresol "aussi passif qu'un vieux cheval" (TSN, OCC X, 143) auquel M. Moreno sait redonner vie, ou accueillant, tel ce "charmant logis épanoui et bas au milieu de son jardin, comme une poule couveuse sur son nid de paille" (VE, PI II, 1125). La poule est associée aux dérivés de l'habitat natal : ainsi, la narratrice de *Trois, Six, Neuf* rêve à "la maison prédestinée" qui "semble s'élargir comme fait une poule sur ses poussins" (TSN, OCC X, 165) : c'est la vocation natale de la maison (l'élargissement du logis est destiné à accueillir un nouvel enfant) qui justifie la comparaison animale ; la poule concentre les attributs de la maternité reportés ailleurs sur Sido elle-même qui, sur le seuil de sa maison, guette l'arrivée de ses enfants "comme une couveuse au bord du nid" (JR, OCC IX, 309) ou "couv[e] du regard sa cadette au retour d'une fugue (MCI, PI II, 1048). Seul le modèle natal – objet de convergence – est véritablement prolifique: en effet, dans les deux premiers exemples où la poule est associée à un logis accueillant et même idéal, mais non natal pour la narratrice (maison du XVI^e arrondissement ou logis imaginaire), l'habitat est condamné à une même brièveté existentielle : le premier se voit soudain privé de son soleil et perd, avec la lumière, son charme et sa magie ; le second dénonce une pure vue de l'esprit puisqu'il ne correspond en rien à la nouvelle maison où échoit la narratrice dans la réalité. Les logis bénéficiant de la comparaison animale sont donc voués dans l'écriture à une existence éphémère ; seule, la maison natale déploie – avec constance mais avec plus de retenue métaphorique – sa vocation maternelle.

De ce fait, l'image du flanc lui est fréquemment associée : dans *L'Entrave*, le souvenir d'une fenêtre éclairée "au flanc d'une maison obscure" (En, PI II, 388), entraîne une résurgence natale implicite ; dans un récit tardif, le logis idéal "porte au flanc une prodigieuse petite source" (TSN, OCC X, 155). Alors que l'obscurité témoignait dans le premier cas de l'impossible recreation et que l'évocation s'interrompait d'elle-même, l'eau – qui semble couler du flanc même de la maison dans le récit tardif – s'avère "inépuisable" : l'écriture a libéré la vocation de fertilité du modèle natal sous-jacent et réuni, en une synthèse poétique,

l'espace du repli et de l'aventure (à l'origine la source se cachait dans la campagne natale -Si, PI III, 502). D'où la révolte d'Alain quand il constate que cette précieuse vocation maternelle de la maison a été pervertie.

Au flanc de la maison béaient la porte neuve, et deux autres fenêtres dans un petit bâtiment de rez-de-chaussée, tout frais. (Cha, PI III, 851)

Les ouvertures béantes du logis neuf lui déniaient toute intériorité, sous l'action stérilisante de l'invasion conjugale.

Comme pour la poule, l'image animale qualifiant l'habitat est aussi attribuée à la mère en personne : dans le roman, Léa couchée auprès de Chéri "creuse, pour lui faire place, son flanc paisible de bête maternelle" ("Le retour", PI II, 838) ; dans l'autobiographie, les "flancs" de Sido sont fréquemment évoqués dans un contexte plus direct d'accouchement (MCI, PI II, 1020 ; NJ, PI III, 336 ; Si, PI III, 527 ; FB, OCC XI, 142). Cette interconnexion de registre souligne l'unité métaphorique du monde natal, gouverné par l'impératif de fécondité.

La récurrence de l'image animale met donc en valeur le caractère instinctif, primaire et prolifique de l'attachement natal : ce sont les propres fantasmes de l'écriture que la maison natale porte dans ses flancs, gage d'une renaissance toujours possible.

c) Référent moral

La personnification morale n'atteint pas non plus uniformément la maison natale et les autres logis. Tous les domiciles décrits dans les récits de la maturité provoquent une explosion de métaphores psychologiques, souvent négatives, alors que la maison natale se caractérise par une attitude assurée et sereine. Au sortir du monde natal, la narratrice trouve "tristes" les maisons de son nouveau quartier parisien : "Je les comparais à ces filles de bonne famille qui mettent toute leur vertu à rester vertueuses" (TSN, OCC X, 144). La tristesse, comme l'ennui, sont exclus du cadre natal ; quant à l'image de la vertu pratiquée avec effort, elle est à l'opposé de la naturelle, délibérée et saine chasteté du monde natal. Le deuxième logis de la narratrice, qualifié de "sage" (TSN, OCC X, 147), ne se révèle guère plus divertissant. La fragilité morale de l'habitat est une autre caractéristique inconnue du registre natal : "je protégeais comme je pouvais la demeure qui me protégeait peu." (TSN, OCC X, 165). La maison de l'adultère n'est pas plus convaincante puisque le mari découvre, en même temps qu'il se comprend trompé, "une petite maison peureuse et voilée" (DB, PI II, 58) où se cache sa femme.

La large maison natale ne souffre au contraire d'aucune incertitude d'existence : si elle peut paraître "grave" et "revêche" de l'extérieur, elle sait "sourire" à l'intérieur (MCI, PI II, 967). Cette dualité – de par l'effet même de contraste – exclut le mal-être autant que le compromis. Dès les premiers romans, le sourire de la maison invitait à une reprise de possession : "le premier sourire de ma chambre d'enfant m'inonde de larmes." (CIM, PI I, 508) Le signe de reconnaissance déclenche la cérémonie du retour qui se célèbre dans l'eau des larmes pour l'initiée. Deuxième signe bientôt donné par le salon : "Ces vieux fauteuils, comme leurs

déchirures savent me sourire !" (CIM, PI I, 510). C'est la "déchirure" intérieure qui se colmate : projetée sur le décor ancien des fauteuils, elle devient le signe d'une ancienneté partagée. C'est bientôt Claudine elle-même qui, partant à l'aube, "sourit à sa maison", scellant le pacte d'appartenance réciproque (CIM, PI I, 516). Réattribué à la maison de Sido, le sourire se confirme dans la maturité comme trait permanent de l'habitat natal : il y acquiert une charge exclusive nouvelle, puisque la maison "ne souriait qu'à son jardin" (MCI, PI II, 967).

L'humanisation du logis, qui s'inspire de ce sourire de la maison initiale, accompagne toujours la vocation d'accueil de l'habitat : "Une maison basse d'Auteuil me fit signe." (TSN, OCC X, 161) Un excès d'animisme caractérise souvent les logis d'adoption et contraste avec l'attitude moins expansionniste et plus réservée du logis natal. Sa propension à l'accueil est en effet plus discrète car, n'ayant rien à prouver, il se contente d'être là, en symbiose immédiate avec ses occupants. Il existe au contraire, chez les logis d'adoption, toute une stratégie de la séduction : l'occupante de la Treille Muscate reconnaît que sa maison ne lui a révélé que tardivement "son vrai visage, comme une confiante épouse d'autrefois laissait voir ses frais appas en tenue de nuit, et ses 'anglaises' roulées sur les papillotes de papier fin, la nuit des noces passée." (PrP, PI III, 701) La familiarité progressive de l'épouse accuse le côté acquis et récent de la relation qui s'oppose à la connaissance ancestrale et instinctive de la maison natale. Ainsi, les logis de rencontre suscitent des comparaisons féminines (jeunes filles ou épouses) liées à l'expérience de la sexualité, différentes de celles qui s'appliquent à la mère/maison. D'où cette dichotomie strictement exclusive qui empêche la maison natale de dévoiler "son vrai visage" aux étrangers, le réservant aux bénéficiaires de l'action maternelle.

Il arrive exceptionnellement dans le roman que le logis natal suscite une comparaison masculine : Cransac, "gentilhommière épaisse et accroupie, [...] ressemblait, d'après Alice irrévérencieuse, à un gros homme qui a trop enfoncé son chapeau" (Duo, PI III, 916). La transition, artificielle entre la première référence féminine et le registre masculin, reflète l'architecture incongrue de Cransac. L'évolution est à elle seule dépréciative entre la position accroupie, certes ramassée et peu harmonieuse, mais solide, et la connotation plus mentale de l'homme qui, en enfonçant son chapeau, limite sa vision. Par-delà l'impact matériel, la forme basse des tours (Duo, PI III, 963) suggère un manque de finesse de l'édifice (à l'image du maître ?) ; ce qui appesantit et aveugle appartient justement en propre à l'architecture du château – toits et tours – que ne possède pas l'habitat natal moins aristocratique d'Alice. Le recours au registre masculin finit de placer Cransac au pôle inverse de la corbeille natale des filles Eudes. La dépréciation de l'édifice natal est toujours due au regard du parti adverse. Ainsi, le logis natal – sauf lorsqu'il est soumis à une vision étrangère et malveillante – ne suscite, en comparaison des autres demeures, qu'un réseau d'images plus limité, comme auto-suffisant, moins propice à la fantaisie ou au jeu stylistique.

d) Référent gastronomique

Cette sobriété affecte le registre gastronomique. La maison/mère est la maison nourricière et l'aliment qu'elle prodigue le plus généreusement à ceux qu'elle protège (enfants -PrP, PI III, 728- et pauvres -

VE, PI II, 1108), c'est le pain. Cette simple fonction nutritive connaît une extension métaphorique : c'est bientôt l'édifice tout entier qui est, dans l'écriture, identifié au pain : la maison natale est décrite "craquante comme un pain chaud" (MCI, PI II, 981) et cette référence inspire le rêve du logis idéal dont la façade "sèche, craquelée", "sent le pain chaud et le romarin" (TSN, OCC X, 155). La distance entre le registre immobilier et alimentaire accroît la valeur symbolique de la métaphore : la maison est la nourriture mentale qui sustente – à partir de supports sensoriels divers – la récréation. L'abandon du monde natal se traduit par la perte de cette fonction nutritive : à son arrivée à Paris, la narratrice se souvient de n'avoir mangé que des sucreries (MA, PI III, 997). Parallèlement la maison nourricière disparaît du récit au profit de composantes gastronomiques moins digestes : le mal-habiter et le mal-manger sont deux variantes du mal-être au sortir du monde natal.

Ce sont d'abord les hôtels – cadres de l'errance – qui bénéficient de la comparaison gastronomique. Sortant du casino de Monte-Carlo où elle laisse les adeptes de la dispersion sociale, Minne longe "les hôtels crémeux, les villas couleur de beurre" (IL, PI I, 816). La crème et le beurre dénoncent l'artifice et le risque de dissolution intérieure. Ce malaise sera, dans d'autres romans de la même époque, explicitement tributaire de la solitude : après son départ en tournée, Renée se plaint à Max de "[s]on abominable abandon, entre des murs d'hôtel tendus de chocolat et de beige" (V, PI I, 1197) ; que la solitude soit choisie ou imposée, l'horizon affectif se réduit toujours à ce seul décor d'hôtel perverti par la référence gastronomique : abandonnée par Jean, Renée se voit condamnée à demander "à l'hôtel Meurice, une de ces chambres bleues, couleur de crème, vert bonbon" (En, PI II, 447). La seule variété des couleurs dénonce l'inconsistance et l'artifice : c'est la négation même du repli qui provoque "la déroute de la conscience gourmande"¹, répercutée dans l'écriture.

La tonalité change et la décomposition intérieure s'aggrave lorsque la référence pâtissière s'attache – non plus à l'espace provisoire et anonyme de l'hôtel – mais à l'habitat personnel devant lequel s'arrête Renée, au début de *La Vagabonde* : "ma rue, à cette heure, est un gâchis crémeux, praliné, marron-moka et jaune caramel, un dessert éboulé, fondu, où surnage le nougat des moellons." (V, PI I, 1071) Le registre de la pâtisserie (rendu plus concret par la disparition de tout outil comparatif) illustre ici l'absence de solidité onirique, le manque d'enracinement du logis. Le riche support sensoriel qui rehaussait l'intensité signifiante de la métaphore natale se limite ici au registre visuel (couleurs bariolées) dévalorisé encore par l'image de la fusion. Ce type d'habitat étant réservé aux "dames seules" (*ibid.*), le registre pâtissier est de nouveau associé à l'expérience de la solitude.

A l'unicité du pain, nourriture essentielle et rustique, s'oppose donc la multiplicité des substances pâtissières (crème, praliné, moka, caramel, nougat), plus sophistiquées et écœurantes. Alors que Renée est consternée par cet espace calamiteux, la narratrice de *Trois, six, neuf* en emménageant "dans un huitième étage, tout crème à la vanille" (TSN, OCC X, 175), se garde de le prendre au sérieux et ne doute pas que son nouvel appartement ne soit "un gîte pour rire" (TSN, OCC X, 176). L'humour est chargé, dans l'autobiographie, d'assurer une distance salvatrice face à l'habitat négatif.

¹ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Le Seuil, coll. "Poétique", Paris, 1974, p. 17.

Si la crème pâtissière illustre l'inconsistance de l'habitat, les ingrédients chocolatés en dénoncent l'inhospitalité et la vétusté. Au sortir du monde natal, la narratrice de *Mes apprentissages* découvre l'isolement dans un appartement vieux et hostile : "vert bouteille et chocolat, [...] il semblait abandonné" (MA, PI III, 996). De même la maison de vacances que Farou a élue présente un "visage croisé de poutrelles, d'auvents et de persiennes chocolat" (Sec, PI III, 382) lorsque le soleil la quitte, c'est-à-dire lorsque l'homme la déserte. Le registre pâtissier éclaire la véritable vocation de la maison, celle de l'abandon.

Plus fréquente dans les premiers romans inspirés de la récente perte de la maison natale, la référence pâtissière peut occasionnellement se rencontrer dans les récits tardifs où elle reçoit une charge existentielle nouvelle. La narratrice de *Mes cahiers* est consternée par le décor de l'ancien ministère de l'Instruction publique où la prédominance des couleurs jaune et marron fait l'objet d'une interprétation gastronomique qui déclenche la fuite : "Fuyons, poursuivis par le papier de tenture jaune, l'arabesque chocolat, la plinthe moutarde" (Mca, OCC XIV, 143). Si le quartier neuf de Renée suscitait des couleurs identiques (jaune/marron) – dont on ignorait alors si elles étaient réelles ou fantasmagoriques – ces mêmes couleurs, associées à la fin de l'œuvre au logis vétuste, existent très concrètement, au point de chasser la narratrice. Le passage du sucré au salé (plutôt acide avec la moutarde) témoigne d'un parti pris plus provocateur. La pâtisserie acquiert avec le temps une valeur dynamisante et agressive, qui sert de repoussoir. Ainsi, le danger est progressivement exorcisé dans l'œuvre : si l'errante était au début condamnée à réintégrer l'espace de la déchéance, l'habitat malsain est, dans les récits tardifs, dénoncé et aussitôt déserté. La marginalité est alors mise au service de la libération. Tandis que l'imagerie pâtissière était chargée au début de refléter la décomposition intérieure, elle accuse seulement, à la fin, l'incongruité architecturale et laisse la protagoniste indemne.

La seule occurrence pâtissière imputée à l'habitat natal bénéficie de cette dernière tonalité ; toujours indicatrice de marginalité, elle dénonce ici l'exigeante et exclusive unicité natale.

"Une maison de fils unique", estimait Camille, qui ne cachait pas son dédain pour le toit en gâteau [...] et pour certaines pâtisseries modestes, aux flancs des portes-fenêtres du rez-de-chaussée.

(Cha, PI III, 811)

Exceptionnellement appliquées au logis natal, les pâtisseries – réductibles à un simple motif ornemental – sont encore atténuées au niveau architectural par la "modestie" du qualifié. L'impact négatif de ce registre est aussitôt désamorcé par le fait que c'est l'étrangère, la rivale du monde natal, l'exclue du partage, qui prononce la condamnation. Malgré la censure officielle du désir (dédain), le toit en gâteau, variation de la maison/tentation dans le conte, trahit l'appétit inavoué et inassouvi de Camille. La pâtisserie natale est également épargnée dans ce roman parce que l'habitat rival relève d'une autre imagerie gastronomique, inférieure, celle du fromage : le "Quart-de-Brie" suggère une structure triangulaire, uniformément blanche, qui limite d'emblée l'impact sensoriel gustatif et la dimension d'aventure de l'espace conjugal. Variante d'une gastronomie indigeste, le fromage sert de contrepoint substantiel à la pâtisserie natale et accuse, dès les premières pages du roman, l'incompatibilité fondamentale. Après le fromage vient le dessert : cette seule évolution de l'intrigue montre que la pâtisserie natale – à laquelle retourne le protagoniste – est la plus savoureuse.

Sauf exception, l'habitat natal suscite donc un référent nutritif unique, le pain, alors que l'habitat étranger provoque la prolifération des métaphores gastronomiques : la crème effondrée, le fromage consistant mais insipide, le chocolat agressif forment les ingrédients d'une cuisine détestable que concocte l'auteure à sa table de travail. L'écriture offre toutes ses casseroles pour délivrer des menus les moins digestes.

IV. LA MAISON, UN OBJET DE LITIGE

"Et je fermai moi aussi les yeux pour me donner l'illusion brève de me reposer amoureusement. Mais au moindre craquement j'ouvrais les yeux, et Dieu sait si tout craquait dans cette baraque !"

"Le Tendron," OCC IX, 424

Caractérisée par son unité onirique autant que stylistique, la maison natale est le rouage le plus actif d'une mécanique romanesque variée. A la structure binaire de base qui constitue dans le roman la charpente la plus rituelle de l'opposition, peut s'ajouter l'influence d'un troisième ou quatrième espace, nouveau pôle d'hostilité ou de repli qui vient élargir la structure initiale. Dans le premier cas de figure, la référence natale est inexistante à l'origine ; cas unique dans l'œuvre où la protagoniste se retrouve singulièrement démunie face aux aléas de la vie sentimentale.

Structure zéro : *La Seconde*

La maison de vacances où émigre la tribu Farou en Franche-Comté présente toutes les caractéristiques anti-natales : aucun attachement ancien ne détermine la sélection de l'espace. La villégiature est "choisie dans les colonnes de publicité de *La Vie à la campagne*, ou recommandée par Clara Cellier" (Sec, Pl III, 405). Le choix de l'espace est donc dépendant d'une conjoncture extérieure, anonyme (journal) ou ironiquement équivoque (les "bonheurs furtifs" de Clara Cellier) qui dénonce le caractère fortuit et dérisoire du refuge estival.

Pour renforcer cette absence d'attache natale, c'est Farou qui impose le choix du lieu (Sec, Pl III, 383) : à ce titre tout le séjour franc-comtois se présente comme une incongruité conjugale puisque "deux étés de suite dans le même pays", Fanny n'avait "jamais vu ça en douze ans de mariage" (Sec, Pl III, 384). La permanence hors contexte natal est perçue comme un scandale. A la variété habituelle des domiciles élus – reflet de la dispersion conjugale – succède une stabilité imprévue ; mais celle-ci – nouveau fruit de l'arbitraire conjugal – n'apporte pas la sécurité rituelle du retour ; elle accroît au contraire le décalage et le déplaisir : "Je ne m'étais pas encore aperçue que c'était triste, ici. L'été prochain..." (*ibid.*). La promesse implicite de non-retour trahit, dès le début du roman, la volonté – encore tacite mais bientôt officielle : "Nous ne revenons pas ici, l'an prochain ?" (Sec, Pl III, 395) – de ne pas s'intégrer à l'habitat d'emprunt.

1) La maison du vide

Le retour révèle tous les défauts objectifs du gîte provisoire et la réalité de l'inconfort. Fanny note d'abord, accoudée à son balcon, le manque d'eau essentiel dont souffre le pays tout entier : "Point de fleuve, la mer à cent lieues, aucun lac ne doublait l'étendue du ciel." (Sec, Pl III, 382). Plusieurs procédés privatifs se succèdent pour nier la présence de l'eau, récusant le modèle natal autobiographique traversé de ruisseaux et de sources abondantes. La position en hauteur de la maison met en valeur cette déficience du relief ; chaque personnage vient tour à tour se pencher sur le parapet de la terrasse : par cette position au-dessus du vide, chacun cherche une réponse à sa quête mais, se heurtant à la réalité constante de la sécheresse, est renvoyé à lui-même et à sa propre déficience intérieure. Alors que Fanny se voit en rêve sur la terrasse, confrontée à "la vallée sans eau" (Sec, Pl III, 378), sa rivale occupe bientôt dans la réalité cette même place :

Jane, ses bras croisés sur le mur bas de la terrasse, se penchait aussi sur le paysage comtois où manquaient une rivière, un étang, le rire de l'eau, les reflets renversés, la brume, l'odeur d'une rive spongieuse et fleurie (Sec, Pl III, 384).

La description du manque s'enrichit progressivement, par des séquences à cadence majeure, qui dénotent la présence sous-jacente d'un calque positif. Associé à Jane, ce développement du manque amplifie la déception de la quête amoureuse : dans le roman les femmes semblent plus sensibles au manque d'eau que les hommes. Bientôt associée à Farou, l'évocation devient plus sobre et discrète, révélant un parti pris délibéré chez l'homme d'ignorer la réalité du manque : "il dialoguait à courtes phrases, en regardant la vallée sèche." (Sec, Pl III, 416). Farou, bien pourvu sentimentalement, reste indifférent à l'espace du manque.

A l'absence de l'eau s'ajoute celle du soleil, toujours dramatisée par la position au-dessus du vide. De son balcon, Fanny note "comme la fin du jour est ingrate, ici. Le soleil se couche pour d'autres, là-bas, derrière..." (Sec, Pl III, 386). La disparition du soleil est liée au début de l'intrigue à l'absence de l'homme, soupçonné également de se coucher pour d'autres au loin. Le paysage reflète l'usurpation amoureuse : elle "regarda, sur la colline la plus proche, monter l'ombre d'une autre colline." (Sec, Pl III, 384) Par ses répercussions mentales –une sorte de désenchantement quotidien du soir – l'invasion de l'obscurité empêche toute appropriation de l'espace. A l'opposé du modèle natal où toutes les jouissances sensorielles s'offrent ensemble, le logis conjugal reste subordonné au devenir sentimental et reflète l'impossibilité de la symbiose : dès deux heures, la maison doit se contenter d'une "lumière fausse qui imitait tristement le soleil" (Sec, Pl III, 383), réverbérée par la colline d'en face. Égales victimes du manque, les deux femmes passent une soirée côte à côte dans l'ombre, "imaginant le couchant rougeoyant qu'elles ne voyaient jamais" (Sec, Pl III, 388). Privé d'eau et de soleil, le logis d'adoption ne pourra éclore. Mais cette insuffisance d'éclairage s'accompagne – de façon paradoxale et ironique – d'un excès calorique qui augmente l'inconfort de la maison : "Il y a des choses incommodes, ici... On a très chaud sans avoir assez de soleil... Le petit est mal logé dans sa chambre, qui est réellement torride." (Sec, Pl III, 395) Cette accumulation significative d'inconforts s'oppose à l'harmonisation de tous les contraires dans la maison natale (qui rafraîchit et réchauffe à la fois) : cet excès interdit surtout à l'adolescent, seul adepte de l'évasion, tout repli à l'intérieur.

Ce premier excès s'aggrave d'un second qui affecte l'agencement interne :

Elle se retourna et mesura derrière elle la chambre, vaste comme une grange, agrandie par l'ombre des persiennes mi-fermées...
"Tout est trop grand ici." (Sec, Pl III, 383)

La taille des pièces compromet le repli. Si l'absence de lumière et d'eau détermine le manque de vitalité, l'excès de chaleur et d'espace engendre le manque d'intimité. La maison souffre d'une mauvaise répartition des énergies vitales, aggravée d'un mauvais entretien : "le propriétaire négligent oubliait depuis deux ans tout élagage" (Sec, Pl III, 382) ; l'inconfort et l'abandon caractérisent l'espace d'évasion conjugale. La maison d'adoption semble aussi mal aimée de son locataire que de son propriétaire : l'électricité est "pauvre et rougeâtre" (Sec, Pl III, 396) ; le mobilier est en mauvais état : le guéridon de fer est "écaillé" (Sec, Pl III, 377) et le drap vert de la table de jeu, "percé par les mites" (Sec, Pl III, 388). Paradoxalement ces meubles, que le propriétaire néglige, font l'objet de sa part d'un soin "tracassier" (Sec, Pl III, 426) dès qu'il s'agit de l'inventaire locatif. Ce souci purement prosaïque et financier dénonce l'absence d'attachement organique chez l'occupant et si le père Déan a donné son nom à la maison, cette conformité ne dénote aucune unité originelle : le logis Déan –paronyme de béant – est l'espace du vide. Le père Déan n'apparaît d'ailleurs jamais et c'est à d'invisibles gardiens que les locataires remettent les clés.

2) Une naissance tardive

Au fur et à mesure que le départ s'organise et que la divergence sentimentale s'affirme, l'espace étranger devient presque natal : Fanny échappe à l'influence rétrécissante de Farou (cf. Sec, Pl III, 405) et retrouve, face au monde, son autonomie de sensation. C'est d'abord le pays, puis la maison elle-même, qui bénéficient d'un attachement nouveau.

Fanny, passive, se penchait sur la vallée, où les premiers colchiques naissent de la pluie. Les bruyères rouges recueillaient un rayon bas et fauchant.
"C'est curieux, dit-elle enfin, je croyais détester ce pays... A présent que je sais que nous n'y reviendrons plus, je le trouve attachant..." (Sec, Pl III, 425)

La confrontation rituelle avec le vide apporte ici la première révélation de la "naissance" végétale. Les deux manques principaux (eau, lumière) sont désormais niés par l'action de la pluie et du rayon qui transfigurent et dynamisent le paysage quotidien. Dans un deuxième temps, cette métamorphose poétique est rationalisée à travers un paradoxe essentiel à la logique natale : c'est la perte qui réorganise la vision du logis, et inverse tous les rêves précédents de désertion. La cérémonie du départ amplifie la prise de conscience : au moment de monter en voiture, "Fanny sembla s'éveiller" (Sec, Pl III, 429). L'éveil figure la naissance tardive de la protagoniste à l'espace d'adoption et s'oppose au repli frileux auquel l'amène bientôt la sensation d'insécurité (elle rabat son bonnet jusqu'au nez comme par refus de ratifier le départ). L'éveil s'accompagne déjà de la tentation du retour au logis : "Elle alla et vint, d'un pas incertain, sur la terrasse, toucha le loquet de la porte fermée. /- Mais non, Fanny, mais non, vous n'avez rien oublié, lui cria Jane" (*ibid.*). Fanny effectue la parodie du toucher conjuratoire, lié à la conscience de l'exil et relevé chez tous les protagonistes habités par l'obsession du monde natal. Le besoin de recréer l'unité organique se traduit, lors du retour, par ce geste machinal qui se heurte toujours à la fermeture des portes. Le rôle de la rivale est d'éviter l'enracinement et de rappeler la protagoniste à la pluralité ("Ne le regrettez pas, Fanny. Vous en aurez de plus beaux." -Sec, Pl III, 425) : la complicité, lorsqu'elle n'est pas native, ne permet que le partage de la dispersion. Alors que la porte de la maison se ferme irrémédiablement, Fanny reçoit soudain la révélation de l'unité interne, par un saut mental qui l'entraîne au-delà de la façade fermée et du nouvel interdit, vers le centre même de l'espace domestique.

"Déjà, ces sièges vides n'ont plus la même figure ; cette grande bâtisse est moins laide ; le plan des chambres et des deux étages me devient clair comme dans une maison à façade éboulée..." (Sec, Pl III, 429)

La prise de distance vis-à-vis de l'exclusivité sentimentale rééquilibre la perception de l'espace, nanti désormais de qualités nouvelles. La vacance du mobilier, la taille du logis, ses incommodités et jusqu'à sa disposition interne perdent leur caractère contraignant : alors que l'architecture de la maison favorisait une incessante confrontation à soi-même, soldée par le vide et le cloisonnement, Fanny se sent capable désormais – à travers l'effondrement métaphorique de la façade – de dépasser les apparences pour aller jusqu'au centre du logis et au fond d'elle-même. Ce savoir, qui la démunit affectivement, l'enrichit déjà dans sa relation au monde. Aussi, lorsqu'elle s'éloigne à regret de l'espace redécouvert, elle trébuche et se tord le pied.

Pourtant, cette catharsis finale reste éphémère : l'abri reste à l'arrière dans un roman soumis à la priorité sentimentale ; il n'apparaît même pas comme souvenir ni comme refuge mental lors de la séquence parisienne suivante, où Fanny est confrontée à une nouvelle expérience du vide dans son logis "béant" (Sec, Pl III, 444) et traversé d'étrangers.

C'est donc la prédominance conjugale qui détermine dans le roman la structure zéro. Privée de toute alternative, la référence natale, exclue de la narration, ne peut resurgir indirectement que lorsque la protagoniste se désolidarise provisoirement de la cause conjugale. Le déménagement d'un logis à l'autre est alors chargé de désamorcer le renouveau, et de rétablir l'unicité conjugale, rédhibitoire à l'écriture.

Structure binaire

Le roman où manque la référence natale subit donc une perte de vitalité et cède à l'attrait du vide. C'est pourquoi cette carence reste marginale dans l'œuvre où, même implicitement, l'expérience natale vient toujours agir sur le devenir sentimental. La structure binaire la plus commune va présenter une tension constante entre l'espace natal et amoureux : l'écriture se nourrit toujours de la contre-force.

1) La dynamique de la duplication : *l'Ingénue libertine*

Ce roman est marqué par un premier ancrage natal dans le pays franc-comtois, bientôt déserté au profit de l'errance. Mais un fil directeur d'origine natale persiste au long de la dispersion : la quête du plaisir, qui donne lieu à des itinéraires variés et circulaires, s'organise en trois étapes principales où exceptionnellement la résurgence natale va inspirer l'espace de la séduction (au début de l'œuvre, les deux motifs ne sont pas forcément incompatibles -cf. CIM, Pl I, 525 ; seul dans les romans tardifs, le mélange des genres sera violemment exclu).

Le premier épisode célèbre la défloration symbolique de Minne dans le cadre natal. Elle se produit dans la chambre même de l'adolescente, apprêtée avec faste pour la cérémonie nuptiale et où "tant de nuances crues réjouissent les yeux" (IL, Pl I, 688) ; Minne est tirée de la léthargie de l'enfance par la stimulation sensorielle qui s'effectue dans la joie :

Le papier à rayures d'un rose foncé s'accorde au couvre-lit de perse treillagé de liserons bleus, de guirlandes vertes ; des rideaux de mousseline orangée pendent aux fenêtres [...] (IL, Pl I, 688-689)

L'harmonie des couleurs crues, d'origine végétale, témoigne de l'ouverture de la maison natale aux forces naturelles et cosmiques. L'introduction du registre végétal dans l'espace du repli s'allie à la pénétration du soleil à l'intérieur de la pièce et jusqu'au corps féminin pour accomplir ces noces d'or : non seulement le cadre domestique reflète la nature extérieure, mais toute la nature – comme ce bignonier (présent également sur le revers de la maison natale autobiographique -MCI, Pl I, 967) qui, "lourd de fleurs, balance jusque dans la chambre d'ardents bouquets" (IL, Pl I, 689) – envahit ce matin-là le territoire de l'adolescente. Le soleil, plus que l'arbre, est porteur ici de toute l'énergie éducatrice (et compensatoire puisque l'amant est absent, prisonnier dans l'ombre de son cachot, et donc privé de sa puissance virile) : il "perce" d'abord "la coquille rose de sa main" (IL, Pl I, 688) avant de "pénétrer" (*ibid.*) les cheveux de Minne.

Jamais au cours de son périple errant, la protagoniste ne pourra revivre cette fusion totale et chaste dans le cadre natal. Elle pense pourtant y parvenir dans un refuge transitoire : c'est à Paris, dans l'appartement de Maugis, que se déroulent ces nouvelles noces, décalquées sur l'épisode natal mais vouées à l'incomplétude. Minne

[...] pénètre, éblouie d'un flot de lumière jaune, dans une longue pièce meublée de chêne fumé.

"Oh ! c'est tout jaune ! s'écrie-t-elle gaiement.

- Mais oui ! Le soleil à la portée de tous, la Provence chez soi ! Je m'en suis collé pour deux cents francs de gaze bouton-d'or. Et tout cela pour qui ? Pour vous seule !" (IL, PI I, 789)

La découverte de l'espace amoureux s'accompagne d'un éblouissement optique et joyeux, aussitôt tourné en dérision par Maugis qui adopte – par une série de clichés publicitaires – le style commercial et emphatique de l'agent de voyages (en garantissant l'enchantement provençal, il manque la cible natale mais annonce le dénouement monégasque). L'aveu de l'artifice et de son coût (sur le mode argotique) achève de railler la naïveté première et rappelle habilement l'objet de la quête, à l'unicité de laquelle le séducteur tente par dérision de faire croire.

Mais l'enjeu pour Minne est d'abord onirique : le décor lumineux provoque aussitôt la résurgence natale : "Elle se souvient des bains de soleil où son grêle corps de fillette se chauffait, nu, dans la chambre de la Maison Sèche..." (*ibid.*). La similitude quelque peu artificielle entre les "rideaux jaunes" de Maugis et le soleil natal produit une perte des repères spatiaux et réactualise le modèle natal : "Mais où donc est la branche rose du bignonier, qui toquait aux vitres du bout de ses fleurs digitées ?" (IL, PI I, 790) C'est par le biais de l'énergie pénétratrice (fondée sur la vocation d'ouverture du monde natal) qu'exceptionnellement dans l'œuvre, l'espace amoureux reçoit les attributs de l'espace natal. Cette association incongrue suscite d'ailleurs les réticences de la protagoniste :

Elle passe sa main sur ses yeux avec une grâce mal éveillée :

"Attendez ! c'est drôle pour moi, ici...[...]"

- Oh ! vous pouvez y aller ! Je sais que 'c'est joli, chez moi', et j'aime à l'entendre dire.

- Oui, c'est joli ... mais ça ne vous va pas." (IL, PI I, 791)

Pendant que l'amant s'efforce de récupérer à son profit l'enthousiasme de sa visiteuse et de réduire son incertitude à la cause de la séduction, Minne rétablit instinctivement – quoique maladroitement – l'incompatibilité des deux espaces : la formulation ambiguë témoigne de la difficulté à expliciter et à communiquer l'expérience natale. C'est bientôt Minne elle-même, plus séduite par le cadre que par l'amant, qui relance la quête un instant différée : elle offre à Maugis "son fin visage sans plis, ses yeux noirs que dore la fenêtre jaune" (IL, PI I, 792). Si l'espace amoureux a fait naître – carte inespérée dans le jeu du séducteur – le souvenir des anciennes noces d'or, il ne reste plus qu'à accomplir le rite nuptial : c'est alors l'amant lui-même devenu, dans ce contexte natal, ami et confident, qui refuse l'échange et maintient contre toute attente la vocation natale de chasteté. Au moment du départ, la symbiose compensatoire avec le décor (Minne "embrasse d'un regard les murs d'un vert assourdi" -IL, PI I, 798) occulte l'échec habituel de la quête et suscite le premier désir régressif : "Je regrette de m'en aller d'ici." (*ibid.*) Seule la résurgence natale procure une stabilité fugitive au sein de l'errance.

Après les noces symboliques dans la maison natale franc-comtoise, puis les noces inachevées dans l'appartement parisien de Maugis, c'est dans un hôtel monégasque que se célébreront les noces effectives. La révélation finale amène la dernière station, glorieuse et lumineuse, à la fenêtre de la

chambre conjugale. "La porte s'ouvre, un flot de lumière blonde inonde la chambre." Minne "court aux persiennes et recule, aveuglée..." (IL, Pl I, 824) L'arrivée d'Antoine provoque l'intrusion brutale du soleil et sollicite une nouvelle confrontation à soi-même. L'éblouissement solaire rétablit la symbiose natale, savourée dans la nudité et confirmée par l'invasion végétale.

Minne, éblouie et nue, suit dans une hébétude ravie le balancement, contre la vitre, d'une branche de pélagonium rose... Elle a poussé pendant la nuit, cette fleur ? (*ibid.*)

L'"hallucination" (IL, Pl I, 790) vécue chez Maugis fait place à un état d'"hébétude": la superposition des données spatiales ne s'effectue jamais sans bouleversement onirique. L'apparition du pélagonium (rose comme le bigonier et amateur comme lui des climats chauds) et l'effet de balancement présent dans le premier épisode rétablissent par enchantement le calque natal sous-jacent. L'aventure monégasque n'a fait qu'inverser l'ordre de l'épisode parisien : alors que chez Maugis, la reconnaissance explicite du modèle natal était première et qu'à sa suite, la sexualité s'en trouvait compromise, dans cet épisode final c'est l'accomplissement des noces qui fait renaître implicitement le décor idéal, richesse intérieure à déchiffrer en soi et décalquée sur l'espace de la plénitude. Cette renaissance, marquée toujours par l'intériorisation de la profusion vitale, est confortée à la fin du roman par l'élimination de l'amant infructueux : la tentative de suicide du Baron Couderc (qu'il manque, comme le reste) libère le retour à la vie de Minne.

La révélation natale dans la lumière accentue par contraste la valeur du manque dans la structure zéro de *La Seconde*. Ces deux romans – à travers une répartition inverse des données – révèlent une constante : la confrontation à soi-même surgit dès que fait défaut la référence natale. Que la protagoniste observe – à partir d'un seuil de transition, terrasse ou fenêtre – l'espace du vide, ou se remémore l'espace surabondant du jardin natal, la perte des repères amène celle de l'identité. Mais dans *L'Ingénue libertine*, l'expérience natale est présente dès l'origine et définit les normes du plaisir : selon une dynamique de la duplication, elle sert de fondement à l'espace amoureux et n'apporte un sceau de légitimité qu'à l'espace de la plénitude sensorielle. Ce cas de figure ne constitue qu'une éphémère parenthèse dans l'œuvre colettienne, vite rendue à la réalité de l'incompatibilité, génératrice d'innombrables variations romanesques.

2) La dynamique de la résistance : *L'Entrave*

Avant que ne se multiplient dans l'œuvre les mises en scène radicales de l'exclusion, se manifeste dans *L'Entrave* une réaction primaire et irrationnelle de défense contre l'espace amoureux. Ce dernier s'impose comme prioritaire dans un roman où a été perdue la contre-force natale ; si ce cas de figure rappelle l'intrigue de *La Seconde*, les rapports, à partir de là, sont doublement inversés : contrairement à l'espace domestique "vacant" qui s'attache à Farou, le logis de Jean s'offre comme attirant et séduisant. Par contrecoup la réaction de la protagoniste sera opposée : si Fanny se laisse arrimer à l'espace conjugal, bien qu'insignifiant, Renée refuse de s'intégrer à l'espace du partage, bien qu'accueillant. Ainsi, l'intrigue de *L'Entrave* s'organise par rapport à la maison selon une dualité simple : 1) Jean reste/Renée s'éloigne ; 2) il s'éloigne/elle reste. Ce chassé-croisé – somme toute classique – se met en place à partir d'une première résistance à l'espace de l'autre, espace qui pourtant s'ouvre d'emblée comme pour faire oublier qu'il est autre : "c'est *presque* votre chemin" (En, Pl II, 401), insinue Jean le premier soir pour attirer Renée. Deuxième phase de la stratégie, une fois Renée entrée imprudemment :

refermer la porte du logis. "On dirait que Jean [...] veut me faire la place plus grande chez lui, m'*inviter* davantage" (En, Pl II, 421). La réticence de la protagoniste natale est toujours déplorée par l'amant en termes d'espace : "tu fais dame-en-visite, et ça me gêne..." (En, Pl II, 419 ; cf. IL, Pl I, 793)

La résistance ne s'exprime pas sur le simple mode rétractile mais de façon dynamique, par les sorties quotidiennes de Renée vers l'espace du repli, sa chambre d'hôtel.

"Pourquoi ne restes-tu pas ici, où tu es chez toi ? [...]
 - Non... tu comprends, j'aurai mal à la tête si je reste enfermée.
 - Il ne faut pas, il ne faut pas !
 - Je fais quatre pas dehors et je reviens, d'ailleurs... "
 Je mens. J'irai à l'hôtel Meurice. (En, Pl III, 411-412)

Si le repli vers la chambre d'hôtel se définit comme une évasion (refus d'une fermeture), il s'accomplit dans la transgression (ou du moins le non-dit). En l'absence d'espace natal, le retour s'effectue vers un espace marginal de repli. L'intimité est condamnée à l'extériorité : il faut sortir pour se retrouver chez soi. Si l'hôtel figurait pendant l'errance professionnelle la dispersion, il fonctionne ici comme substitut de l'abri natal, et constitue la seule contre-force de stabilité face à l'invasion amoureuse. Ce qui attire habituellement Renée au Meurice, c'est "la face accueillante d'un hôtelier qui [la] nommera par [s]on nom", lui donnant "l'illusion de *rentrer*" (En, Pl II, 375). En contexte sentimental, le dynamisme permet à Renée d'être reconnue comme identique à ce qu'elle était dans son passé. L'identité est donc la quête de cette fugue, qui s'avère dérisoire au niveau de l'action : "Je musarderai dans la chambre [...]. Enfin je ne ferai rien de mal, ni de bien ; mais j'irai à l'hôtel Meurice." (En, Pl II, 412). Située hors des normes morales, la fugue relève d'une sorte d'obligation intérieure, d'un rite instinctif, d'une hygiène, et propose à Renée désœuvrée de dérisoires occupations domestiques. La chambre d'hôtel prodigue la vacance intérieure qui délivre provisoirement du dilemme amoureux et fonctionne, à ce titre, au détriment de l'amant.

Le refuge dans la chambre d'hôtel est la concrétisation dans l'espace de la "chambre noire" intérieure (V, Pl I, 1209) où Renée échappait à Max dans *La Vagabonde*. Au début de *L'Entrave*, la chambre du château-hôtel d'Ouchy avait déjà offert un répit provisoire (En, Pl II, 394). Une fois la séduction accomplie et confirmée dans le temps, la suite du roman demande l'aménagement régulier d'un espace de retrait. Quelle que soit la phase du dispositif, la chambre d'hôtel reste le contre-espace. Les va-et-vient de Renée vont bientôt se réduire, ne plus empiéter sur les séquences communes, pour disparaître totalement.

La première absence de l'amant entraîne un recentrage de l'espace du repli : c'est la chambre du couple qui est désormais investie en repaire contre l'autre ("s'il était caché sous les rideaux, je crierais." - En, Pl II, 425). La même vacance intérieure caractérise le refuge d'emprunt ("j'ai dû [...] oublier de penser" -En, Pl II, 428). L'absence prolongée de Jean va porter un coup final aux repères antérieurs, progressivement pervertis. Premier bouleversement dans l'espace : la route du Meurice est barrée. Alors que dans ses premières fugues, Renée recherchait, avec la solitude, les bruits rassurants de l'hôtel ("musique familière de vaisselle" et "violons lointains" -En, Pl II, 412), ces mêmes bruits, qu'elle entend désormais "avec épouvante" (En, Pl II, 447) la font fuir et revenir chez Jean. La fatalité du retour est répétée, scandée, comme une réalité nouvelle qui réorganise les valeurs du repli. Force est donc de réintégrer le seul espace d'avenir, celui de l'entrave : "Il est parti [...]. Je suis rentrée dans sa maison [...]" (*ibid.*). L'absence de contre-force dénature le repli qui cesse d'être le résultat savoureux d'une

transgression épisodique pour devenir le ressort constant de la vie quotidienne. Paradoxe douloureux où le repli est relégué à son espace rival, dont l'étrangeté s'accroît par contrecoup : "je me mets à marcher dans la chambre, d'un mur à l'autre." (En, Pl II, 444). Éprise d'une marginalité ponctuelle et protectrice, Renée se voit condamnée à un internement sans issue puisque l'amant, en s'éloignant, a emporté la clé de l'évasion. L'entrave se mesure à l'espace occupé chez l'autre, Renée continuant à "encombrer" une "maison qui n'est pas la [s]ienne" (En, Pl II, 447). Le repli forcé dans un espace étranger constitue l'une des premières variantes de la déroute du moi natal.

La stratégie finale de Renée est de tirer le meilleur parti de la fermeture désormais assumée et de récupérer, avec la clé, le geôlier. La maison de l'amant va servir de nouveau cadre à cette tentative de rééquilibrage des données spatiales : "Je l'attendis, toutes lumières éteintes, dans notre chambre [...]. J'attendais, assise dans l'ombre." (En, Pl II, 456-457) La chambre obscure sert toujours d'espace de retranchement, mais il s'agit ici d'y ramener l'amant réticent au lieu d'en éloigner l'amant importun. L'inversion des valeurs provoque la tentation soudaine de fuir vers un espace périphérique de protection (en dehors ou en haut de la maison), mais la lumière brutale qui marque l'entrée de Jean dénonce l'artifice du piège. C'est désormais l'amant qui semble "en visite" (En, Pl II, 457), invité par Renée à se reconnaître dans l'espace du partage.

Le rapport de forces s'organise donc dans *L'Entrave* selon une structure binaire qui s'inverse en cours d'intrigue : la résistance par l'évasion cède bientôt le pas à une reddition dans l'immobilisme, un enfermement consenti au centre de l'espace amoureux ; l'élargissement final au décor breton n'est chargé que de minimiser la réalité du rétrécissement vital.

3) La dynamique de l'attraction / répulsion : *Le Blé en herbe*

La dynamique binaire du *Blé* s'organise aussi selon un mouvement d'inversion. Mais si la résistance s'y manifeste toujours, elle n'est que ponctuelle et légitimée par l'aspect sombre et inquiétant de l'espace amoureux (à l'opposé de l'appartement accueillant et bien chauffé de Jean). L'inversion est en fait double : selon un système de balancier, l'écriture transfigure tantôt l'un ou l'autre des deux espaces de référence ; dès que l'espace amoureux devient attirant, c'est l'espace natal du repli qui perd sa vocation d'accueil. L'entrave amoureuse coupe toujours la route à l'arrière : il est impossible à Renée de regagner le refuge du Meurice, désormais discordant, comme à Phil de rejoindre la maison natale, méconnaissable et hostile. Mais alors que Renée est dédommée de la perte par son installation définitive dans l'espace amoureux, Phil, banni, se voit refoulé vers l'espace d'origine et le roman met en scène les difficultés de la réintégration.

a La villa bretonne

- Identité natale

La maison où Phil passe ses vacances ne correspond pas *a priori* au schéma natal : il s'agit d'une location, non d'un avoir immobilier. Pourtant l'écriture nie cette contingence en l'enracinant dans le temps et en l'enrichissant d'une qualité sensorielle natale : "La villa, louée tous les ans par les deux familles amies, sentait ce matin la brioche chaude et l'encaustique" (BH, Pl II, 1190). L'odeur domestique

accueillante donne au gîte l'équivalence natale alors que parallèlement le risque de superficialité est démenti par la régularité de la location : l'espace ne peut être perçu comme natal que s'il est héritier d'une durée. Selon une variante romanesque originale, la possession officielle et légale de la maison fait ici l'objet d'un devenir : la location répétée amènera l'achat immobilier destiné à entériner le caractère natal. Comme dans *L'Ingénue libertine*, la maison de vacances constitue l'espace natal substitut. Mais le véritable fonctionnement natal exige – à un certain point du parcours romanesque, début ou fin – la possession légale qui en évite la perte : la Maison Sèche appartient à l'oncle maternel, et la villa bretonne sera achetée par le père (les hommes restent les possesseurs juridiques de l'habitat natal). C'est le père de Phil qui annonce à son fils le projet d'acquisition, rappelant au déserteur l'ancrage natal : "Ça t'ennuie, p'tit gars, ce départ ? [...] Si tu es comme moi, ça t'ennuiera un peu plus tous les ans." (BH, PI II, 1246) Alors que Phil ne songe qu'au départ de son amante, le père intervient pour rappeler la véritable priorité et énoncer le fondement de l'attachement natal : progressif, il s'accroît avec le temps ; il est aussi dramatisé par la perte occasionnelle qui en augmente la valeur affective (le départ provoque la décision conjuratoire de l'achat). Le caractère natal de la maison est donc moins l'effet d'une description objective que d'un enjeu controversé. Aussi, l'énonciation natale s'accroît sous l'effet de la menace alors qu'un mouvement de divergence entraîne l'adolescent hors de son territoire vers l'espace initiatique. C'est d'abord "la villa familiale" (BH, PI II, 1221) puis "la maison de son enfance" qu'il abandonne "pour courir à sa première aventure d'amour" (BH, PI II, 1227). Jamais la dénomination de l'habitat n'est aussi suggestive (cohésion interne attache affective) qu'au moment de l'évasion. Privée de précision descriptive, la villa bretonne représente d'abord une contre-force natale.

- La métaphore de l'arche

La particularité de cette maison est de fonctionner comme espace à la fois natal et amoureux puisque s'y développe la relation incestueuse avec la sœur / amante. Le registre métaphorique va s'en trouver élargi : si la composante natale traditionnelle donnait lieu à un cliché récurrent dans l'œuvre (odeurs d'encaustique et de nourriture), la dimension amoureuse qui en dérive entraîne une métaphore marine originale. Dans les deux cas, c'est la même richesse sensorielle (olfactive) qui sert de fondement à l'écriture de la maison. Alors que les odeurs domestiques confirmaient la vocation d'accueil et de repli, une odeur moins rituelle, et limitée à l'espace transitionnel du hall, suggère l'aventure : "Philippe et Vinca demeurèrent seuls sur la côte, dans la grande maison dont le hall de bois verni sentait le bateau" (BH, PI II, 1204). Le paradoxe de cette image est d'illustrer l'unité aussi bien natale qu'amoureuse. La dimension natale vient ici de la symbiose entre la maison/bateau et l'élément marin ; cette unité organique avec l'environnement breton se traduit au niveau le plus concret mais la comparaison reste liée à l'enjeu sentimental (favorisé ici par le départ des amis et l'oblitération des parents). De même lorsque l'unité aura pris fin, Phil cherchera Vinca disparue de la maison et, sans la trouver, traversera le hall "où l'humidité ranimait l'odeur de boiserie vernie et de toile de chanvre" (BH, PI II, 1236). La quête même de Phil et son besoin de Vinca, renaissant après la désertion, "raniment" dans le texte l'unité sensorielle entre la maison et le cadre marin, support de l'aventure sentimentale (d'où le référent nautique, "l'amarré" – que Vinca redoute trop "frêle" pour illustrer l'attachement annuel de Phil à la maison bretonne – BH, PI II, 1186).

Cette comparaison avec le bateau connaît une deuxième exploitation dans l'écriture où elle perd sa précision concrète et olfactive pour s'élargir, plus mentale, à tout l'espace de la maison : "Encore un

effort du vent, encore un soulèvement du champ gris labouré d'écumes parallèles, et la maison, sans doute, voguerait comme une arche..." (BH, Pl II, 1199) La comparaison nautique qui évolue en métaphore reste liée à l'harmonie sentimentalo-natale puisque les deux adolescents, retranchés alors dans la maison, observent ensemble le déchaînement de la mer, au rythme évocateur, qui les appelle au loin. Dans le contexte marin, la désertion est désamorcée puisque la maison sert d'ancrage à la métaphore. En fait, il ne s'agit plus de la résidence bretonne réelle, mais de l'archétype de la maison idéale. Aussi, Phil invite bientôt sa partenaire à sortir des murs de la villa et à se rapprocher avec lui de la mer, de cette ligne de démarcation du rêve où renaît la métaphore : "Ils parvinrent à leur retraite, sèche, bien abritée sous une proue de rochers, aire sans rebords d'où l'on semblait voguer vers la haute mer" (BH, Pl II, 1201). En élisant domicile plus près de la mer, dans un espace substitut de repli (dont la seule forme invite à l'embarquement), Phil tente d'actualiser – par une présence marine accrue – la métaphore de la navigation, toujours exprimée sur le mode de l'illusion (elle voguerait "sans doute" ; elle "semblait" voguer) et destinée à compenser la nécessité, dans la réalité, de différer le départ. La direction précisée est plus vaste : il s'agit pour les deux adolescents de gagner ensemble "la haute mer", c'est-à-dire la plénitude de leur sexualité.¹

Lorsque dans une deuxième séquence exactement parallèle, Phil et Vinca se retrouveront au même endroit, mais désunis et déchirés, la mer permettra à Phil de suggérer, sans l'énoncer, l'initiation sexuelle : "Philippe serra son bras autour des épaules de Vinca, étendit l'autre bras vers la mer. 'Chut, Vinca ! Tu ne sais rien. C'est... un tel secret... Si grand...'" (BH, Pl II, 1260) Le refus d'initier Vinca au mystère marin entraînera la disparition de la métaphore nautique ; et c'est en spectateurs que les adolescents assisteront à une navigation dont ils seront ensemble privés ("un chapelet de barques s'égreña, une voile après l'autre [...] gagnant la haute mer" -BH, Pl II, 1250). L'image nautique sert donc de support aux aléas de l'aventure sentimentale au sein du monde natal.

La maison/bateau est également associée à l'habitat natal dans l'autobiographie où la protagoniste est le "mousse exalté" du "navire natal" conduit, au milieu des intempéries, par Sido (Si, Pl III, 501) ; mais l'extension métaphorique est différente dans *Le Blé* où elle n'est pas encore subordonnée à l'aventure maternelle et où elle unit non pas à la mère (il n'y a pas de capitaine), mais à la mère/amante. L'arche (refuge biblique des couples) constitue la version sentimentale de la métaphore nautique natale.

A l'inverse, il suffit que cette métaphore perde sa dimension natale et illustre exclusivement l'espace sentimental, pour qu'elle devienne négative. Dans *La Chatte*, non seulement l'aménagement intérieur de la chambre conjugale sera emprunté au registre nautique (les rideaux de "toile cirée verte" s'ouvrent par "un cordage de bateau" -Cha, Pl III, 829), mais sa forme triangulaire elle-même ramènera l'image de la "proue" (Cha, Pl III, 835 et 864). L'appartement sera aussi visualisé en pleine tempête (qui ne sera à ce stade qu'une production de l'imaginaire mais éclatera bientôt dans la réalité, météorologique et affective) ; quand le bâtiment sera comparé à "un phare" (Cha, Pl III, 830), ce sera en signe de perte (le protagoniste s'y voit perdu en haut) et non de ralliement pour les navires en détresse. La comparaison nautique – qui évolue toujours en métaphore – s'attachera alors à l'espace rival du monde

¹ Dans tout le roman, la mer sert de référent symbolique pour l'accomplissement sexuel. Les premières paroles échangées entre la Dame en blanc et Phil sont, à ce titre, significatives : "Cette route finit en sentier et ne va que vers la mer, n'est-ce pas ? - Oui, Madame." (BH, Pl II, 1197)

natal : elle symbolisera au contraire le manque d'unité avec l'environnement terrien (d'origine natale). Elle illustrera d'autre part le manque de cohésion affective : si les couples mère/fille (dans l'autobiographie) et frère/sœur (dans le roman) témoignent d'une même volonté "exaltée" de partager la navigation, le couple officiel de l'espace rival n'aura singulièrement pas le pied marin.

b) L'espace étranger de l'initiation

Ker-Anna présente l'espace typique du plaisir (clôture, obscurité, richesse) mais constitue surtout l'enjeu d'un dynamisme. Première remarque : c'est avant l'initiation qu'est décrit l'espace amoureux ; après quoi la narration se concentre, comme si elle la redécouvrait, sur la maison natale jusque-là négligée. L'enjeu natal ne se livre donc pas d'emblée comme une donnée objective et linéaire, mais se révèle sous l'effet de l'initiation qui bouleverse les normes d'évaluation.

- Le temple et la cave

Après la première incursion de l'examinatrice sur le territoire natal (la route du goémon), plusieurs visites du candidat se succèdent sur le territoire adverse pour préparer l'initiation. Une première traversée à bicyclette obéit à la quête familiale (courrier) : elle est donc totalement involontaire et fortuite. L'auteure insiste sur tous les espaces de transition que Phil franchit un à un : le mur, au pied duquel il tombe "les bras en croix" (BH, Pl II, 1210) en position d'offrande, et se repose ; la grille qui s'ouvre en grinçant ; dès cette limite franchie comme en rêve, la résistance de Phil revient à l'espace précédent de transition : "Le mur est là, se dit-il. Il n'est pas très haut. Je saute, et..." (BH, Pl II, 1212). La progression dans l'espace se double d'un parcours mental à rebours. Troisième transition symbolique à franchir "derrière la robe blanche" (*ibid.*) : le perron. L'espace amoureux offre donc une série de repères fixes à l'esprit natal en déroute.

Ce premier parcours initiatique permet la découverte d'un espace géographiquement inconnu, d'un ailleurs tropical où le protagoniste se trouve soudain projeté. Les manifestations physiques du bouleversement (perte d'équilibre, souffle coupé, chute) simulent les étapes du voyage. Jusqu'à ce point l'initié est maintenu dans le noir : cette transition est attestée dans les rites initiatiques des tribus primitives. Le néophyte devait traverser des passages obscurs avant d'affronter les épreuves physiques qui allaient faire de lui un homme¹. L'absorption d'un breuvage faisait également partie du rite : ici le breuvage magique libère la vision et donne au décor exotique ses couleurs lourdes et tranchées. "La gorge serrée", Philippe boit et discerne aussitôt "le noir et l'or assourdi des rideaux" (BH, Pl II, 1213). L'orangeade glacée a un effet opposé à celui du philtre natal (chocolat chaud) qui rend à Claudine toute la magie de son enfance pervertie par l'amour (CIM, Pl I, 509). Le breuvage libérateur est offert par une femme auxiliaire du destin (comme tous les agents du destin, la Dame en blanc est toujours là au bon moment : pour accueillir Phil défaillant et recevoir le bouquet sur la tête, avant d'accomplir sa mission et

¹ Dans une initiation tardive, racontée par Jamblique, auteur ésotérique du IV^e siècle, le néophyte était d'abord conduit les yeux bandés jusqu'à une salle circulaire. Lorsqu'on ôtait le bandeau, il devait traverser alors un trou noir béant (J. Marciveau, *Rites étranges dans le monde*, Laffont, Paris, 1974, p. 307).

disparaître comme un mirage). L'initié se retrouve donc dans un décor lointain qui présente toutes les composantes anti-natales.

Le dialogue donne lieu alors à un repérage spatial à partir des données natales : "Vos parents viennent tous les ans sur la côte, n'est-ce pas ?" (BH, Pl II, 1213), demande la Dame comme pour obtenir – par la temporalité cyclique – confirmation de la valeur natale du contre-espace. Elle s'affirme aussitôt originaire d'ailleurs, ce qui achève de poser, au niveau spatial, l'irréductibilité des deux mondes. Le premier malaise de Phil, dû au dépaysement, s'accroît alors en véritable souffrance physique : le sang doit couler rituellement au cours de l'initiation. Il ne coule encore que mentalement (*ibid.*) mais le véritable sang ne va pas tarder à couler, dans un camp comme dans l'autre. Cette première phase achevée, le départ – violent comme l'arrivée – délivre provisoirement la jeune recrue.

Malgré l'absence d'échange décisif, la première visite est donc la plus importante car elle dresse une fois pour toutes le décor du rêve initiatique. Hormis la deuxième où l'adolescent restera à l'extérieur du territoire étranger, toutes les autres visites se situeront à l'intérieur mais aucune n'apportera de nouvelle indication spatiale significative : l'accomplissement sexuel va occulter la symbolique du décor et détourner la narration vers les aléas de l'interaction amoureuse.

Cette visite initiale – qui reçoit *a posteriori* tout son relief – révèle, par-delà la première dimension anti-natale de l'espace amoureux (latitude tropicale), sa double valeur de contre-espace : il offre une vision autre de la réalité, que ce soit par inversion du repère spatial ou par transfiguration onirique. L'espace initiatique présente en effet l'envers – ou plutôt le dessous – du décor. Déjà, à l'arrivée, "les feuilles des trembles argentés se rebroussaient au vent" (BH, Pl II, 1211). Cette inversion affecte non seulement le décor végétal mais la personne même de l'initiatrice : la vision qui s'offre à Phil est déformée par l'angle irrévérencieux de sa position couchée et dévoile une sensualité accusée par le télescopage des traits : "Ce visage, à l'envers, montrait un menton un peu gras, une bouche rehaussée de rouge, le dessous d'un nez aux narines serrées, irritables, et deux yeux sombres qui, vus d'en bas, affectaient la forme de deux croissants" (*ibid.*). Se profile l'image inquiétante d'une divinité antique de la perversion, dont la bouche rouge semble autant prête à séduire qu'à engloutir la chair fraîche. Cette sorte de Déesse-Lune¹ suggérée par les croissants (l'image se retrouvera dans la nourriture exotique que la Dame offre à Phil : "melon rouge de Chypre coupé en croissants d'astre" -BH, Pl II, 1220) représentait dans les sociétés primitives "la puissance ténébreuse de la femme"² et la libération de l'éros féminin : la récurrence dans le texte littéraire d'archétypes primitifs montre que le dessous du décor visé par l'écriture colettienne est aussi l'envers de la civilisation, la force brute du désir hors des normes policées. Cette idée se retrouve, à la même époque, exprimée explicitement dans *Chéri* où la maison du protagoniste – dédiée à l'impudeur charnelle – ressemble à "une sorte de palais équivoque, de temple" (C, Pl II, 768). Le décor intérieur de Ker-Anna en propose une nouvelle illustration, suggérant une réalité corporelle cachée que l'adolescent doit découvrir afin de se voir révéler son désir et d'accomplir le rite culturel. Sous le regard de Phil, le perroquet – qui figure l'oiseau sacré de ce temple primitif – ouvre son aile "pour montrer son aisselle couleur de chair émue" (BH, Pl II, 1213). Le message a d'autant plus d'impact visuel qu'il est

¹ "La Déesse Lune [...] n'est pas seulement dispensatrice de vie mais aussi destructrice", E. Harding, *Les Mystères de la Femme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1976, p. 116.

² E. Harding, *op. cit.*, p. 44. Dans le culte d'Ishtar, l'homme se rendait "une fois dans sa vie, au moment de son initiation" (*ibid.*, p. 157) dans le temple de la déesse pour contracter l'union sexuelle sacrée avec une prêtresse.

silencieux. L'espace initiatique invite donc à la découverte de l'autre côté de la réalité, de sa face voilée et permissive. Les meubles de Ker-Anna montrent "leurs maigres jambes de biches", les fleurs "le dessous pelucheux de leurs feuilles, leurs tiges rigides dans une eau pure" (BH, Pl II, 1223). C'est à la découverte de sphères cachées (aisselles, jambes) que l'adolescent est invité : pianotant sur les différentes touches de la sensibilité, l'auteure transpose sur un support varié – végétal, animal, mobilier ou humain – l'intimité la plus secrète que vise la connaissance initiatique.

La deuxième constante qui affecte d'emblée le contre-espace amoureux est son manque d'épaisseur objective. La première visite de Phil fonctionne comme une descente en soi vers la cave obscure de l'inconscient et vers les fantasmes les plus secrets de l'adolescence. Par-delà l'exotisme tranché à vocation anti-natale, ce décor présente une inconsistance déconcertante : en entrant Phil "heurta du pied un meuble mou" (BH, Pl II, 1212), et en partant il "heurta son verre à un fantôme de petite table" (BH, Pl II, 1214) : le choc reçu, surtout mental, provient de l'irréalité du décor. Les auxiliaires du conte sont muets et la servante "qu'il n'avait pas vue" (BH, Pl II, 1213) disparaît comme un fantôme, dans un tintement. C'est bien dans les profondeurs cauchemardesques de son propre inconscient que se retrouve Phil et le mouvement de sortie souligne l'impact purement onirique de l'aventure tropicale : Phil gagne la porte "en fendant des vagues lourdes et des obstacles invisibles" (BH, Pl II, 1214) ; la difficulté de sortir suggère la résistance de l'inconscient à quitter l'espace du rêve, alors que parallèlement la conscience impose sa censure par une réaction de terreur. Le récit que fait bientôt Phil à Vinca constitue l'interprétation, par la conscience critique diurne, de l'incursion dans le monde imaginaire du fantasme : "J'ai été attaqué à un tournant, enfermé dans une cave, abreuvé de narcotiques puissants, lié tout nu à un poteau, fustigé, mis à la question..." (*ibid.*). La conscience diurne reporte sur des épreuves physiques annexes l'enjeu sexuel pressenti et caricature le rapport de forces : Phil se montre victime d'un tortionnaire invisible, ce qui lui permet d'attester son innocence à Vinca mais aussi de se prouver à lui-même son absence de complaisance. Le retour au monde natal, qui réactive l'interdit, provoque dans le discours la tentative de disculpation. Le néophyte vient se plaindre à sa petite sœur de la dureté du rite, pour faire oublier que l'initiation est le résultat d'un choix.

Aux premières réactions de défense de la conscience (terreur puis scandale) succède l'action inverse du rêve qui charge le décor initiatique d'un pouvoir attractif nouveau : "L'adolescent doutait de sa mémoire", créant un décor "qui force jusqu'au bleu le vert des feuillages et donne à certaines nuances l'accent d'un sentiment..." (BH, Pl II, 1215). Le souvenir est remanié par l'imagination : la fausseté du décor mental s'obtient comme par une alchimie onirique, par la manipulation des couleurs exotiques transfigurées par la projection du désir amoureux.

Ainsi, l'espace initiatique reçoit de l'écriture un pouvoir essentiellement fantasmatique. En comparaison, la villa bretonne semble dotée d'un impact onirique insuffisant. Seules la dimension nautique et la mise à flot de l'arche dans l'écriture peuvent servir de contre-force à la cave tropicale.

- Holocauste natal

La deuxième visite se déroule à l'inverse de la première : Phil, à moitié nu auparavant, a mis ses plus beaux habits qui le gênent. Sa quête est personnelle, préméditée (et non plus soumise à une urgence familiale). Si la première rencontre, fortuite, avait d'emblée introduit l'adolescent à l'intérieur de l'espace amoureux, la deuxième, moins innocente, s'arrête au mur d'enceinte. Alors que Phil découvrirait, dans la

première, un territoire inconnu et luxueux, il offre, dans la deuxième, un précieux produit de son terroir natal. Cette deuxième visite permet donc de sceller un pacte entre les deux partenaires, un échange des richesses spatiales. Mais le don de Phil est double : avec les fleurs du paysage marin, c'est le corps même de la mère/amante qu'il offre à sa rivale. Le choix végétal dénonce la trahison sentimentale : c'est en effet dans "un creux de dune" qui "méritait de s'appeler 'le miroir des yeux de Vinca' " (BH, PI II, 1216) que Phil trouve des chardons "bleus dans leur fleur, mauves au fond de leur tige cassante". Constants dans toutes les variations romanesques (V, PI I, 1198) ou autobiographiques (VrV, PI I, 975), les chardons sont associés sans cesse, dans *Le Blé*, au corps de Vinca : à ses yeux dans ce passage, ou à ses vêtements (son béret -BH, PI II, 1185 et 1195- ou sa robe -BH, PI II, 1237). Ce n'est pas seulement la couleur qui sert de motif de comparaison, mais également la forme hérissée, associée à l'humeur de Vinca (BH, PI II, 1192 et 1216). C'est donc le corps –physique et social – de la compagne d'enfance que le héros vient spontanément offrir en holocauste à l'initiatrice. Après la trahison, les fleurs restantes au creux de la combe-miroir sembleront "brûlées" (BH, PI II, 1240). Vinca est consumée, aveuglée, meurtrie dans sa chair par la désertion et cette blessure du corps s'identifie à la flétrissure du paysage natal. "Jeanne d'Arc" (BH, PI II, 1238) est immolée par un roi faible à une cause étrangère.

Si les chardons figurent l'espace natal sacrifié à l'arrière, ils simulent également, à l'avant, une des étapes de l'initiation puisqu'ils se cueillent dans la douleur. C'est l'infécondation du ventre maternel et l'affaiblissement cyclique de Vinca ("fatiguée" et "languissante, elle s'isole) qui déclenche le rituel du sang et la cueillette transgressive. Phil "coupa et bottela secrètement les plus beaux chardons, en se blessant furieusement les mains à leur feuillage de fer" (BH, PI II, 1216). Les stigmates de la fugue sont toujours corporels (les enfants de Sido affrontent des dangers comparables au cours de l'évasion et reviennent saignants et meurtris -MCl, PI II, 970) : mais leur violence intentionnelle préfigure, dans ce contexte, la déchirure initiatique. Pour que le rite soit accompli, cette souffrance doit être assumée aussi par l'initiatrice, et le sang de nouveau versé.

Elle porta une main à sa joue :
 "Tenez, je saigne !
 - Moi aussi, " dit Philippe roidement. (BH, PI II, 1216)

La cueillette des chardons amène l'alliance rituelle du sang qui scelle le pacte initiatique. Mais la blessure réciproque oblige à une clarification de l'enjeu ; chaque visite se solde ainsi par une question de fond posée au candidat : la première sur la nudité, la deuxième sur le plaisir. L'initiatrice reprend l'avantage et retrouve sa fonction didactique en forçant l'interprétation du rite. Son rôle est de démolir le paravent social (la conscience a épuré le motif inavoué de la visite en termes de convenance sociale : Phil croit être revenu par politesse -BH, PI II, 1215) et de libérer le désir prisonnier des conventions : "avez-vous pensé plus vivement à mon plaisir de les recevoir [...] qu'à *votre* plaisir de les cueillir pour moi [...] ?" (BH, PI II, 1217). L'éducatrice renvoie la balle dans le camp de sa recrue en transformant la blessure physique en potentiel de volupté et en remplaçant Phil dans son rôle d'initié à qui le maître enseigne – non par un cours magistral, mais par une méthode toute socratique – à découvrir en lui-même sa propre vérité.

Cette deuxième visite ne dépasse pas l'espace transitionnel médian (la grille, entre le mur et le perron) puisque l'élève est recalé, pour ne pas avoir compris l'intitulé de la deuxième épreuve. L'initiatrice renvoie son élève et referme "promptement entre eux" le battant de la grille (BH, PI II, 1218). Phil ne sera autorisé à se représenter à l'examen que sous certaines conditions : "Si vous revenez, revenez la main tendue..." (*ibid.*) L'initiation demande l'abandon de la surenchère, l'humilité et le dépouillement total.

Mais les vœux que doit prononcer le novice inversent l'idéal des ordres mendiants : c'est à une expérience raffinée de plaisir, dans un décor de luxe, que s'engage et s'abandonne le converti.

La troisième visite narrée amalgame les composantes des deux premières et réunit toutes les conditions nécessaires à la réalisation de la quête : préméditée comme la deuxième, elle récupère le prétexte de la première fugue (courrier) mais originalement se situe d'emblée à l'intérieur des murs, dans le salon même de Ker-Anna. "Philippe se jeta sur sa bicyclette. Mme Dalleray ne semblait pas l'attendre et lisait [...]" (BH, Pl II, 1220) : l'absence d'espaces transitionnels accuse le ralliement de l'adolescent au projet éducatif. Quant à l'apparent détachement de l'hôtesse, il est nié par sa promptitude à engager la cérémonie initiatique.

Une nouvelle scène nocturne montre l'initiation accomplie et donne l'impression qu'il s'agit de la même visite, prolongée jusqu'à la nuit (mais dans un cas Phil vient à bicyclette, dans l'autre à pied) : ce télescopage a pour effet d'égaliser la durée de l'initiation, uniformément renvoyée au non-dit. Une dernière visite n'apportera aucune nouvelle précision au niveau de l'espace et se présentera comme une répétition de la précédente ; d'où la nécessité pour l'auteure de clore l'intrigue : par le départ de l'initiatrice et l'invitation d'une autre candidate à l'apprentissage.

c) L'espace natal du désaveu

Après la découverte, à l'avant, d'un espace inconnu et équivoque, le récit se concentre sur la défiguration, à l'arrière, de l'espace natal. La séquence intermédiaire de l'initiation est occultée du récit ; elle n'est évoquée que par rapport à l'axe central de la maison d'enfance et se réduit à un double mouvement : l'un, rapide, de désertion, l'autre, plus lent, de réintégration. Ainsi l'auteure privilégie l'itinéraire à la réalité de l'initiation. Le départ suivant est juxtaposé au retour pour accentuer dans l'espace le défi initiatique : "Il avait dû attendre, pour quitter la villa familiale, que tous les bruits et les lumières y fussent éteints" (BH, Pl II, 1221). La désertion s'effectue au détriment de la vitalité natale, puisqu'elle profite d'une mort provisoire de la maison – obscurité, silence (relevant de cette "cécité symbolique" - BH, Pl II, 1242, récurrente dans le roman). Le corps de la maison semble entrer en léthargie pour ne pas percevoir la désertion clandestine : "Une porte vitrée, fermée au loquet, une barrière de bois que son propre poids rabattait – au-delà, la route, la liberté..." (BH, Pl II, 1222) Le départ est marqué par la traversée de nouveaux espaces transitionnels propres au monde natal, et opposés à ceux de Ker-Anna dans leur consistance (barrière de bois blanche/grille noire ; porte vitrée/mur d'enceinte) et leur hermétisme : ces limites sont faciles à franchir (la barrière se referme d'elle-même).

En haut de la côte, il s'était retourné, pour apercevoir à mi-falaise la maison où dormaient ses parents [...]. Mais il n'avait balancé qu'un moment avant de précipiter sa course, [...] sur l'autre versant de la côte qu'il venait, au retour, de gravir plus lentement. (*ibid.*)

Le sommet de la côte représente le dernier espace de transition – offert par le relief natal – que Phil franchit avant la désertion. L'abandon de la bicyclette concrétise le passage à l'âge adulte ; la marche accentue d'autre part la symbolique du rythme (Phil monte la côte lentement puis dévale la pente). Si le mouvement d'aller/retour rehaussé par l'effet rythmique préfigure la nature des découvertes amoureuses, l'arrêt ultime, ce "balancement" d'un moment au sommet de la côte, est dédié au monde natal. Le spectacle de la maison interrompt la désertion : s'il entraîne un bilan de l'acquis natal, il n'affecte pas la détermination de Phil et accélère même, par un parti pris conjuratoire, le mouvement de désertion.

Jusque-là, l'écriture privilégiait le point d'arrivée de la fugue, inspiré des grands mythes primitifs païens. Le mouvement est ici pour la première fois décrit à partir du point de départ natal : il procède alors – par inversion des données bibliques – d'une même inspiration païenne. L'adolescent quitte l'espace de la nativité et part seul dans la nuit : négligeant le trésor natal, il va quêter ailleurs les tributs de sa royauté. C'est la clarté lunaire "qui guid[e] ses pas" (*ibid.*) dans l'obscurité (le "premier quartier de la lune" consacre le règne de l'antique déesse). La communication mentale du danger pourrait avertir Vinca et sauver l'enfant en perdition, mais le départ précipité vise justement à empêcher l'action du songe (Phil accélère par "crainte de l'éveiller télépathiquement" -*ibid.*). Enfin, les premières descriptions du lieu de la quête ont renseigné sur la nature des richesses orientales que convoite l'enfant : il s'agit de l'or, de l'encens et de la pourpre, sur un rythme ternaire évocateur de la trilogie ancienne. L'écriture colettienne procède donc d'un sacré païen qui s'oppose à toute censure de l'instinct.

- Transitions vers l'intérieur

Le retour est marqué par l'impossibilité de réintégrer l'espace de la nativité et de franchir le seuil de la maison. L'adolescent quête alors, dans la nuit, non seulement une durée de transition mais un espace intermédiaire (entre "son doux pays de tous les étés et le lieu, le climat" de l'orage sensoriel -BH, Pl II, 1223). Pendant la pause, l'auteure ne cesse d'étoffer la valeur transitionnelle du décor : l'adolescent est assis "devant" la maison, "sur le rebord" d'une plate-bande et surtout "près de la barrière blanche" (BH, Pl II, 1224) qui délimitait, à l'aller, l'itinéraire de la désertion. Le ciel lui-même répercute la transition à l'approche de l'aube : "déjà une moitié de la nuit, plus claire que l'autre, divisait le ciel" (*ibid.*). Mais le décor natal – qui reflète la rupture – va alimenter plus directement la crise.

"2 heures", compta Philippe, l'oreille tendue vers l'horloge du village. [...] Il ajouta, rituellement : "Le vent a tourné, on entend l'horloge de l'église, c'est changement de temps..." et le son de la phrase familière lui parvint de très loin, d'une vie révolue.... (BH, Pl II, 1222)

Le décompte de l'heure tardive – qui accuse la réalité de la désertion – déclenche de façon inattendue la résurgence d'une expérience natale lointaine, d'une vie antérieure dont l'apprentissage sexuel accentue encore la perte. Le discours rapporté se présente comme anonyme dans un roman où la mère est presque absente et à une époque où elle n'a pas encore été recréée dans l'œuvre, mais suggère, sous-jacente, la voix de Sido.¹ Le discours maternel – qui énonce un changement, celui du temps – garantit pourtant l'identité à soi-même, à travers la résurgence d'un rituel passé. Il remédie également au traumatisme en restaurant la pureté natale d'origine. Cette voix "familiale" semble par contrecoup accentuer la nostalgie, due autant à la perte de la mère au moment de l'initiation qu'à sa difficile recréation dans l'œuvre. Les larmes soudaines de l'adolescent libèrent cette tension interne à l'écriture et conjurent l'isolement, impropre au contexte natal. "Quelqu'un, à côté de lui, exhala un grand soupir" (*ibid.*) : le glissement s'effectue de la voix maternelle à la présence animale à travers le registre humain (qui fait écho, par le soupir, au regret de la désertion). Parce qu'il "n'avait pas aboyé" à l'approche de Phil, le chien restaure l'identité perdue : l'adolescent cherche alors, par une caresse, à ratifier le pacte de reconnaissance (fondé sur l'ancienneté natale : "mon vieux Fanfare"), mais le chien – refusant d'adhérer à cette cohésion tardive – "se leva et s'alla recoucher hors de portée, avec un bruit de vieux sac" (BH, Pl II, 1223). Par cet écart

¹ "Une... deux... trois robes ! Trois robes sur l'oignon ! Elle laissait choir lunettes ou binocle sur ses genoux, ajoutait pensivement : 'C'est signe de grand hiver'. " (Si, PL III, 505) Ce rituel maternel n'a, de fait, pas encore été recréé dans l'œuvre à l'époque du *Blé*. D'où son caractère lointain et anonyme qui préfigure la difficulté de la recréation.

comique, le gardien exprime la désapprobation du monde natal (la comparaison qu'il suscite avec le sac est justement reprise et associée, dans un récit autobiographique, au chien de Sido : dans une même position marginale, il est exclu, par Sido même, de la cohésion natale des femelles, et reçoit "une place d'arrière-plan, où il se couch[e] avec un grand bruit de sac de pommes de terre qu'on vide" -FA, OCC XI, 421).

La complicité animale est peu après reportée sur un animal mineur : "Un très petit animal, hérisson ou rat, gratta la terre en trotant" (BH, PI II, 1223). Si l'arrivée de cet animal fidèle, à la fin de *La Retraite sentimentale*, contribue au succès du retour au pays natal (RS, PI I, 952), elle ne donne lieu ici à aucun rite de reconnaissance et s'efface aussitôt du récit. Même insignifiance au niveau végétal où les quelques pétales roulés puis délaissés par le vent constituent une perversion de la fraîche cueillette natale ; "tout redevint immobile" (BH, PI II, 1223) : l'initiation a cassé le ressort dynamique de la fugue à l'aube (Si, PI III, 502). Une ultime intervention animale, propre au paysage natal breton, va pourtant provoquer le signe de reconnaissance nécessaire à la réintégration ; le cri d'un couple de courlis lui rappelle "quinze années pures" (BH, PI II, 1224) : ce "plongeon" dans le passé permet à Phil de réunir ses forces pour réintégrer le logis natal : il ne "franchit le seuil de la villa" (BH, PI II, 1225) qu'après avoir décidé de ne jamais initier Vinca et avoir regagné ainsi un semblant de pureté.

- L'hostilité de la maison

Alors que Phil se heurtait, au début de l'intrigue, au décor étranger et effrayant de Ker-Anna, il se heurte, à la fin, à l'hostilité grandissante de sa maison natale : l'initiation apporte un bouleversement – toujours douloureux – des repères spatiaux. Cette hostilité se manifeste de trois façons dans l'écriture : tout d'abord par une dégradation de la métaphore de l'habitat. Avec la disparition de l'arche, perdue en haute mer, la maison ne sert plus de support qu'à une série de métaphores négatives, qui n'engagent plus le logis dans son ensemble, mais seulement des parties isolées, des lieux de passage, dont la fonction transitionnelle est dénaturée. Le seuil subit en premier cette dévalorisation littéraire : Phil songe à l'initiation de certains autres adolescents qui franchissent, "décolorés de dégoût", "un seuil ignoble" (BH, PI II, 1242). Sa propre traversée ne s'évalue donc dans l'écriture que par rapport à un modèle domestique négatif, caricatural et appauvrissant, qui dénature l'archétype de l'habitat idéal.

Deux autres espaces transitionnels sont également discrédités : moins pressé depuis l'initiation, Phil se souvient d'avoir maudit sa jeunesse et l'attente nécessaire – à travers un "vestibule d'examens" (BH, PI II, 1241) – de l'âge adulte. Alors que cette réflexion de Phil est ancienne, l'image du vestibule pour illustrer le caractère ingrat de l'adolescence n'apparaît qu'à la fin du roman où la maison est dévalorisée dans l'écriture.

Le recours à une métaphore négative de la maison reparaît bientôt – non plus liée à une évaluation intellectuelle et rétrospective, mais au décor présent et très concret du paysage natal : alors que Phil médite sur les conséquences de l'initiation, il se trouve pris dans un bouchon de brume qui lui masque provisoirement "la mer, la plage et la maison" (BH, PI II, 1242) ; lorsque la brume disparaît soudain, l'adolescent semble surgir "hors d'un couloir étouffant" (*ibid.*). Le retour brutal du soleil délivre Phil de sa prison mentale et le rapproche instinctivement des richesses natales : il redécouvre soudain la terre de son pays natal où ruisselle "l'or des ajoncs reflouris" (*ibid.*). Devant la dévalorisation de tous les

repères domestiques, seul le cadre extérieur semble capable, à ce point du récit, d'opposer une contre-force efficace au décor luxueux de Ker-Anna et à l'or de ses rideaux.

Il n'y a cependant que Vinca pour concentrer une charge domestique positive : "Il courut, quêtant Vinca, comme il eût cherché, en dépassant l'ombre d'un mur, une terrasse lumineuse" (BH, PI II, 1236). L'écriture devient l'espace de la sécurité que refuse la maison. La lumière reste le motif de l'aventure, même si l'espace sélectionné (terrasse) est périphérique. Seule la perte de Vinca est capable de déclencher dans l'écriture une compensation immédiate et transfiguratrice (qui contraste avec la réalité : Vinca, assise par terre, dans un coin sombre de la remise) : de la même façon, c'est la perte de la mère qui entraînera son idéalisation dans l'œuvre et la recréation de l'environnement natal.

Parallèlement à cette première dépréciation au niveau poétique, un autre procédé vise à accroître le potentiel d'étrangeté de la maison : c'est une fois l'initiation accomplie que le toit de la villa natale est qualifié de "suisse" (BH, PI II, 1247) : l'espace même de la sécurité est emprunté à une référence étrangère. Cette distance nouvelle qu'impose l'écriture affecte aussi l'intérieur de la maison. Phil et Vinca sont obligés de sortir de l'édifice natal pour recréer dehors une "chambre secrète" (BH, PI II, 1249). Si le début du roman les avait vus dans une posture identique sur le même entablement de roc, seule cette deuxième évasion est provoquée par une description négative de la maison, de ses "parois de pitchpin d'une résonance musicale qui portaient d'une chambre à l'autre" tous les bruits de la villa (*ibid.*). Le recours à un matériau étranger illustre de nouveau le caractère inhospitalier de la maison (impropriété acoustique) qui oblige les protagonistes à sortir. La maison d'enfance est ainsi apparentée aux pires descriptions auditives d'espace inaccueillant dans l'œuvre (*cf.* En, PI II, 347). A l'opposé de l'arche, saisie dans son ensemble et totalement intégrée à l'environnement, la maison natale est rendue à sa réalité concrète de bâtiment, avec ses cloisons, son toit, ses devis d'architecture. Après avoir servi de premier référent métaphorique au mal-être, la maison figure – dans son corps – l'espace de la déficience, empêchant – par l'étrangeté ou l'absence d'intimité – l'intégration. Dans tous les cas, elle accuse l'impossibilité du repli.

Si l'adolescent fuit la maison, ce n'est pas seulement pour échapper à une déficience objective et organique (mauvaise sonorisation), mais par un phénomène de rejet : la maison elle-même témoigne, de façon dynamique, une hostilité croissante envers le déserteur. Lors d'une dernière tempête, Phil cherche Vinca à la périphérie de la villa et n'entend, provenant de l'intérieur, que "le bruit hivernal du charbon versé dans le fourneau" (BH, PI II, 1236) : la maison devient l'espace prémonitoire du froid, de l'unité perdue. A l'extérieur, elle dispense d'autres présages inquiétants et plus violents. Comme il parcourt dans la maison les espaces de transition (hall, terrasse), deux chutes vont apporter à l'adolescent la réponse implicite à sa quête et accroître le malaise. L'arrivée sur la terrasse (tentative ultime de faire coïncider l'objet de la quête – Vinca, "terrasse lumineuse" – avec l'espace de la maison -*ibid.*) ne prodigue à travers le présage végétal – chute d'une feuille "accrue soudain d'un poids invisible" (*ibid.*) – que le désastre. Si Phil semble ne pas reconnaître "l'intention" émise par la végétation natale aux abords de la maison, il ne peut échapper à un autre signe plus menaçant que lui envoie l'édifice même : "Une rafale de vent brusque cueillit une ardoise sur le toit et la jeta en éclats aux pieds de Philippe [...]. Il se sentit petit garçon, et très loin du bonheur" (BH, PI II, 1236-1237). C'est par une agression violente que la maison exprime enfin son désaveu. Par la destruction d'un élément-témoin du toit protecteur, c'est toute la sécurité de la maison natale qui est remise en cause. D'où l'obstination de Phil à rester au dehors ("Il fit le tour de la maison" -

BH, Pl II, 1237). Le désaveu entraîne aussitôt la tentation régressive qui se heurte à la perte des repères à l'arrière et ne fait qu'accentuer le blocage dans l'espace.

Cette répudiation en plein jour connaît une extension nocturne. Elle a beau s'exercer d'une manière moins violente, elle aboutit toujours au même résultat : chasser, par un rejet insidieux mais explicite, le déserteur de l'espace du repli ("Sa chambre, béante sur la nuit sans lune, l'accueille mal." - BH, Pl II, 1262). Il y a toute une dynamique – tantôt violente, tantôt discrète – de la répudiation. Si Phil au premier retour de l'initiation ne parvenait plus à réintégrer la maison natale, le cas de figure s'est inversé et c'est la fin ultime de l'initiation qui lui rend la maison étrangère et l'oblige à sortir. L'absence de lune accuse la perte de l'évasion amoureuse et le décor natal, incapable de combler le déficit onirique, est investi de la béance propre aux espaces dénaturés de l'errance. C'est un véritable "sentiment d'exil" (*ibid.*) qu'éprouve l'initié au centre de l'espace officiel du repli. Il essaie alors de se créer des abris substituts : en forçant la convergence à son point ultime (dans son lit, serré contre le mur), puis en optant pour la divergence (il sort) ; l'écriture reporte sur la nuit les qualités de l'habitat idéal dont se trouve privée la maison déficiente : il "entra dans cette nuit douce comme en un refuge sûr et triste" (BH, Pl II, 1263). Cette image conjure les craintes précédentes de Phil "plein d'appréhension au seuil de la longue nuit" (BH, Pl II, 1259). L'incapacité de la maison à remplir sa vocation de repli suffit à ouvrir un seuil jusque-là redouté. L'image nocturne évolue dans le sens d'un accroissement de la valeur d'habitat parallèle à la négation de la maison comme refuge.

L'initiation a donc fermé les portes de l'habitat natal, et condamne le protagoniste à l'extériorité. La nuit, par sa masse neutre et diffuse, sert de contre-espace au décor trop précis et prosaïque de la villa bretonne ; mais elle reste ambiguë : si elle soulage la tension, elle n'offre que le miroir du néant intérieur. Ce refuge nocturne est aussitôt pris en compte par Vinca, également affectée et transformée par l'initiation de Phil : "je déteste ma chambre depuis quelques jours." (BH, Pl II, 1265) Le bouleversement initiatique se traduit toujours par une remise en cause de l'espace référentiel.

Par compensation, la nuit présente pour Vinca – nouvelle maîtresse de maison dans ce refuge d'emprunt – la délimitation d'un espace domestique : guidant Phil dans l'ombre, elle "lui faisait les honneurs de minuit et le promenait ainsi qu'un hôte aveugle" (BH, Pl II, 1266). La superposition stratégique de l'espace intérieur et extérieur ne manque pas d'inquiéter Phil. C'est en effet vers une exploitation imprévue du refuge nocturne que va l'entraîner Vinca, provoquant un revirement ultime face à l'habitat.

Ainsi, alors que *La Seconde* décrit un habitat étranger devenant *presque* natal, *Le Blé* propose le schéma inverse : un habitat natal qui devient, sous le même coup de l'interaction amoureuse, étranger.

d) La résolution des contraires : l'espace natal initiatique

L'initiation finale de Vinca dans le monde natal (ou s'agit-il plutôt d'une nouvelle initiation de Phil au désir féminin) répond à une nécessité romanesque. Elle relance l'action, immobilisée dans cette cohabitation impossible entre le protagoniste et l'espace officiel de son repli.

- Transitions vers l'extérieur

La structure étonnamment cyclique du roman montre que les données natales forment, dans l'écriture, un support fixe. Si la première méditation nocturne de Phil hors de la maison succédait à son initiation, la deuxième précède directement celle de Vinca. Pour ce rite, le croissant de lune (en son premier quartier) se doit de reparaître. Mais sa lumière, qui guidait auparavant l'itinéraire de la désertion, est reflétée cette fois par l'édifice natal qui "semblait faiblement phosphorescent" (BH, Pl II, 1263). La porte vitrée constitue le nouveau seuil de transition qu'offre le logis natal : en sortant seul, Phil la laisse ouverte ; en la refermant, Vinca supprime la preuve de leur passage et rend le départ irréversible. Deuxième limite : le jardin à traverser pour sortir. C'est de nouveau Vinca qui supervise la transition : "Passe, Phil, je tiens la porte. Ne marche pas dans les salades" (BH, Pl II, 1265). Vinca usurpe le rôle d'initiatrice en guidant Phil à travers le jardin natal. Par sa connaissance de tous les mystères végétaux cachés ("je les vois comme les aveugles, je sais qu'ils sont là..." -BH, Pl II, 1264), Vinca limite l'impact provocateur de la désertion : non seulement elle demande à Phil de respecter la production végétale mais elle le détourne du toucher, nuisible à la vie animale (elle l'empêche de prendre un ver luisant). Ainsi, le respect des priorités essentielles à Sido (Si, Pl III, 506) est chargé de légitimer la transgression de l'interdit fondamental. L'initiation sexuelle proche du domaine natal essaie, en dédommagement, de respecter les valeurs maternelles (seule l'initiation au loin, en Orient, avec une étrangère, représente dans le roman le vrai scandale).

Une fois ce tribut versé aux valeurs domestiques, Vinca entraîne Phil dans la campagne et dans la nuit : "je ne tiens pas du tout à la plage, tu sais. On n'a qu'à se promener un peu en remontant, au contraire" (BH, Pl II, 1264). Vinca situe instinctivement l'espace du plaisir vers le haut de la côte où se trouve Ker-Anna, délaissant en bas l'aire natale des jeux marins. Le terme de cette promenade initiatique semble accidentel, proposé par le cadre naturel : "Ils trébuchèrent sur une sorte de foin dur, qui craqua" (BH, Pl II, 1266). Que la maison soit absente du roman (dans les *Claudine*) ou dévalorisée (dans *Le Blé*), son intermittence romanesque oblige à un même repli extérieur. Les foins de la campagne natale offrent rituellement à l'adolescent un lit d'emprunt qui marque toujours une forte symbiose avec l'environnement : "Avec ça que c'est doux, déjà, le sarrasin égrené..." (BH, Pl II, 1267).

C'est donc dans la campagne natale que les adolescents – chassés de la maison – trouvent une chambre nuptiale. Mais Phil résiste à ce détournement de la fugue et à ce report des attributs domestiques à l'extérieur : il souhaite réintégrer un espace moins équivoque du repli. Déjà au cours de la promenade, l'éloignement progressif avait suscité en lui l'urgence de regagner la maison : "Vinca, écoute... Rentrons" (BH, Pl II, 1265). C'est lors de l'échange amoureux que par un ultime réflexe de défense, Phil souhaite s'enfuir et que la maison apparaît explicitement comme l'espace nouveau de la convergence : "Il résolu, pendant qu'ils reprenaient haleine, de se relever d'un bond et de regagner la maison en courant" (BH, Pl II, 1267). Le lendemain, la maison aura perdu sa valeur, toute ponctuelle, de contre-espace.

- La neutralité finale de l'habitat

Après la dernière séquence initiatique, la maison semble vouée à un état léthargique et sa neutralité nouvelle marque la fin des hostilités. Phil se lève "avec l'impression que toute la maison était vide" (BH, Pl II, 1268). L'absence de bruit intérieur montre le logis déserté des instances adultes, à l'exception de la toux paternelle, faible écho de l'interdit périmé. Même parti pris à l'extérieur : "Toutes les fenêtres de la maison dormaient encore." (*ibid.*) En humanisant le sommeil de la maison, l'écriture lui

donne une valeur intentionnelle dans la séquence post-initiatique. En cette absence de réconfort comme de censure, Phil est renvoyé à lui-même, à son néant intérieur, à la perte essentielle dont il prend soudain conscience (exactement comme après la première initiation : BH, Pl II, 1224), celle de "quinze années de vie enchantée" et pure (BH, Pl II, 1268). La maison, vide des rires d'enfance et des odeurs agréables, accuse le dénuement et la fin de la symbiose : elle semble s'effacer du récit pour laisser mesurer la dépravation du rêve. Ainsi, ce n'est pas le cadre domestique, mais le protagoniste lui-même qui assume le désaveu final (l'inceste n'est pas, dans le monde natal, objet de réprobation comme la désertion) : en reniant la deuxième initiation, l'adolescent s'insurge contre le scandaleux amalgame du repère natal et amoureux. Et s'il s' imagine bientôt en route vers Ker-Anna, c'est pour interrompre l'amalgame fatal et redonner à chaque espace référentiel sa spécificité.

Dans la dernière scène de cette structure répétitive, qui place de nouveau Phil à l'extérieur de la maison, il assiste, devant cette façade singulièrement passive, au réveil d'une seule fenêtre, celle de son double. La structure en miroir accentue le contraste entre les deux initiés : Vinca riche d'une symbiose natale accrue, Phil privé de ses deux repères. Il se retrouve bloqué dans un espace neutre et insipide qui a perdu l'enchantement natal sans gagner le ressort onirique du décor initiatique. La dynamique de l'opposition étant le fondement de l'écriture, cette résolution finale entraîne la fin du roman.

Par rapport à *L'Entrave*, *Le Blé* s'organise donc selon un mouvement similaire de va-et-vient entre l'espace amoureux et l'espace du repli. Dans ces deux romans, l'espace *natal* (ou substitut) perd progressivement son pouvoir attractif et l'espace rival l'emporte dans la réalité (*L'Entrave*) ou dans l'imaginaire (*Le Blé*). L'intrigue du *Blé* se rattache de ce fait à la première série des romans colettiens où le protagoniste natal est gagné à la cause étrangère (ce n'est que grâce à la mort de Renaud ou au départ de la Dame en blanc que Claudine comme Phil seront, au dernier moment, rendus à eux-mêmes). Ainsi, la structure binaire évolue toujours vers une réduction finale : Renée s'immobilise dans la villa bretonne de Jean ; elle est perdue pour la cause natale. *L'Ingénue libertine* tente un compromis plus équilibré des données : si Minne se rallie finalement à la cause conjugale, la référence natale vient se superposer au nouveau repère monégasque de la félicité ; l'unité est assurée à l'avant comme à l'arrière. *Le Blé* présente le calque négatif de ce compromis puisque Phil refuse l'amalgame du décor initiatique et natal.

Par rapport aux romans suivants, la structure binaire du *Blé* se réduit encore à un conflit d'influence à distance : nulle part il n'y est question d'intégrer l'étrangère au monde natal. Les romans tardifs déplacent le conflit sur le terrain natal même et inversent le rapport : une fois l'intégration en jeu, l'auteure devra diminuer l'attrait du contre-espace (le cadre amoureux dans *La Chatte* ne possède plus aucun pouvoir onirique) afin d'agencer l'exclusion.

4) La dynamique de l'abdication : *Duo*

Dans *Duo*, l'abdication du monde natal constitue une dynamique paradoxale. Jusqu'ici la défaite de la cause natale se limitait à la désertion du protagoniste et à son intégration (plus ou moins effective) à l'espace rival. Pour la première fois, l'interaction – toujours défavorable au parti natal – est implantée à

l'intérieur même du périmètre natal : le protagoniste a introduit la séductrice au cœur de l'espace du repli qu'il néglige au profit de la cause adverse. Alors que les premiers romans incluaient un rapport de forces, tout conflit a disparu dans *Duo* où l'étrangère règne sur le monde natal. Si les autres protagonistes avaient des circonstances atténuantes à leur faiblesse (inexpérience de Phil, première résistance de Renée), Michel, adulte et mûr, s'est délibérément rallié à la cause étrangère. Ce roman présente dans le cycle romanesque tardif un cas de figure négatif unique. Tous les autres illustreront le sauvetage natal devant la proximité de la menace. Michel et Alain offrent ainsi les deux réactions possibles et opposées face au dilemme de l'invasion.

a) Le scandaleux sacrifice de la cause natale

Première infraction aux lois établies : préférer l'étrangère à son espace d'origine et l'évasion amoureuse au repli.

Il passa derrière sa femme, [...] et respira l'odeur de son pays natal. [...] Il eût voulu ne rien perdre de ces biens frais, négligés et anciens. Mais il ne tenait déraisonnablement qu'à Alice. (Duo, Pl III, 898)

C'est derrière Alice, symboliquement interposée entre le paysage et lui, que Michel contemple son domaine natal. L'attachement, ranimé pourtant par la magie olfactive, reste impuissant contre la négligence qui surgit, centrale dans l'évocation de la richesse natale qu'elle vient corrompre. Cette exclusivité sentimentale, opposée à l'unique préoccupation d'un Alain, détermine l'hypothèse sacrilège de la vente.

"Cransac vendu, je reprendrais du poil de la bête... [...] Cransac vendu, je me sentirais léger, je m'occuperais davantage du bien-être d'Alice... Je bourlinguerais encore pour elle... pour nous deux..." (Duo, Pl III, 899)

"Cransac vendu" résonne comme une litanie nouvelle qui accuse la perte des priorités natales : le délestage du poids terrien à l'arrière libère le dynamisme à l'avant et permet la poursuite de l'évasion terrienne que le protagoniste superpose à la fugue amoureuse. Le destin va punir celui qui brade les terres natales : la vente sera effectivement conclue par l'étrangère elle-même qui, après avoir "lâché tout le bazar" (Tou, Pl III, 1240), s'empressera de mettre l'argent au service de ses sœurs toutounières et de l'espace natal rival. (Elle héritera ainsi de 285.000 F -Tou, Pl III, 1224- représentant la vente de la propriété mais aussi l'assurance, c'est-à-dire le profit financier provenant directement de la mort de Michel).

b) La résistance de l'étrangère

Avant ce legs immodéré, le parti conjugal cherche à intégrer l'amante au monde natal : "En dix ans elle n'a jamais pris l'habitude de dire : 'Notre régisseur'. Elle n'est pas d'ici. Elle ne sera jamais d'ici. Si Alice le savait ? ... Mais elle s'en fiche pas mal, Alice ..." (Duo, Pl III, 940) La responsabilité de la marginalisation revient à l'étrangère qui refuse de s'intégrer et néglige jusqu'à la rationalisation de sa propre indifférence. Le regret chez Michel d'un seul possessif collectif s'oppose à l'emploi récurrent mais strictement exclusif qu'en fait Alain quand il réserve à Saha le partage du patrimoine : "Saha, notre jardin..." (Cha, Pl III, 879) Les deux romans présentent un chassé-croisé : alors que Camille ne rêve que

d'être intégrée, Alain l'exclut ; alors qu'Alice ne rêve que de s'exclure, Michel veut l'intégrer. L'auteure exploite toutes les variations possibles du motif natal et se charge, à la fin du roman, de récompenser le bien (la cohésion) comme de punir le mal (la désertion). Si l'étrangère manifeste toujours la même distance ironique face à l'habitat natal (Duo, Pl III, 916 ; Cha, Pl III, 811), elle n'est motivée, chez Camille, que par le dépit alors qu'elle relève chez Alice d'une irrévérence de fond (sur un double motif : l'architecture avec les tours basses -Duo, Pl III, 916- et l'isolement : Cransac est un nouveau "radeau de la Méduse" -Duo, Pl III, 956). La différence essentielle entre l'hostilité commune des deux étrangères est la possession en propre d'un espace natal : alors qu'Alice – unie à ses sœurs et à sa maison – est retenue de s'investir à Cransac, Camille ignore toute solidarité, spatiale ou même féminine (Cha, Pl III, 843) : d'où son désir de s'intégrer. Dans les deux intrigues, c'est une mauvaise action de l'étrangère (adultère dans *Duo*, tentative de meurtre dans *La Chatte*) qui provoque la rupture : la première, placée au début du roman, distille progressivement son influence pernicieuse, alors que l'autre, située à la fin, précipite le dénouement. En attendant l'éclatement final, l'évolution des personnages présente un double cas de figure : à mesure que Camille s'implante, Alain se replie sur son espace vital ; dans *Duo*, le rapport est inverse et chacun s'éloigne progressivement de l'axe natal partagé.

A l'habituelle indifférence d'Alice pour Cransac s'ajoute donc un malaise nouveau depuis la découverte de sa trahison. Alice passe de l'irrévérence à la panique et projette sur le décor natal son incertitude intérieure : sur le plan visuel et auditif, Cransac se transforme en réservoir d'angoisse, seul châtiment que la coupable – délivrée de tout remords – subisse. Plus que par la mine défaite de Michel, Alice est impressionnée par la progression de l'ombre sur les parois du logis (Duo, Pl III, 936) et tous les craquements de la vieille demeure scandent l'attente du destin (bruits de la pluie -Duo, Pl III, 968, grincement des gonds -Duo, Pl III, 975, battement des portes -Duo, Pl III, 951). À la mort de Michel, la distance ne fait que s'accroître : tous les bruits de la maison résonnent davantage au milieu du vide et les "deux bibliothèques noires au fond du salon" terrifient Alice (Tou, Pl III, 1222) ; s'y ajoute une interaction sociale difficile : la suspicion villageoise dans une "province malveillante" (Tou, Pl III, 1221) et la convoitise nouvelle des voisins font d'Alice une bête aux abois qui échappe à ses poursuivants pour se réfugier dans son terrier natal.

c) Dernier crime et châtiment

Parallèlement Michel progresse vers l'indifférence : si le bonheur conjugal le détachait de l'espace natal, la misère affective l'en éloigne encore plus. Sa vulnérabilité consiste, non pas à avoir mis "tous ses œufs dans le même panier" (Duo, Pl III, 977) comme il le prétend, mais à avoir choisi – contrairement à Alain – le mauvais panier. Il paiera cher cette erreur : en tant que détenteur d'un monde natal ou que conjoint, il se voit préférer une cause rivale. Menacé sur tous les fronts et désavoué par la censure domestique (Maria lui retire progressivement sa confiance), il finira par disparaître.

Le désintérêt pour l'évasion extérieure marque la perte progressive de l'ancrage natal. L'évasion conjugale sur les coteaux de Cransac provoquait jusque-là une rituelle déclaration de reconnaissance : les vignes "inspiraient chaque année à Michel des idées banales d'abondance, et des gestes larges qui embrassaient l'horizon" (Duo, Pl III, 915). Dévalorisée ici parce qu'elle reste générale et commune, la

vision large et conquérante de l'amant en haut d'une montagne se retrouve caricaturée (comme trop virile et dominatrice) dans *L'Entrave* (En, Pl II, 441) ; la même scène sert toujours à illustrer le décalage sentimental, mais elle accentue ici la fin d'une complémentarité rituelle : Alice ne cueille que quelques fleurs fragiles et Michel ne renouvelle pas le pacte d'alliance avec son pays. C'est l'étrangère qui est obligée, en feignant l'admiration, de prendre en charge la cause natale : " 'C'est beau, à cette heure-ci, dit-elle en désignant Cransac au-dessus d'eux. /- Oui,' dit-il sans flamme." (Duo, Pl III, 916). Alice tente de recréer la cohésion sentimentale à partir de la complicité natale. Mais cette évasion échoue puisqu'elle ne perpétue aucun des rites d'appropriation et ne mentionne même pas le succès de la quête officielle (les œufs). Cette absence de flamme se trouvera à la fin rationalisée par le protagoniste lui-même et servira de butoir final à l'intrigue :

"Ah ! mon Cransac... Mon Cransac aimé... " Il fouettait son émotion, mais aucun attendrissement ne lui vint, et il haussa les épaules. "Non, s'avoua-t-il. Qu'est-ce que j'aime, en dehors d'Alice ? Rien. Cransac, c'est du petit sentiment en conserve. Et une bonne dose de vanité aussi, allons, avouons-le..." (Duo, Pl III, 980)

Si Alice cherchait au début à "exciter l'enthousiasme annuel de son mari" (Duo, Pl III, 916), c'est par l'autosuggestion que celui-ci tente de s'exalter en dernier recours. Il est renvoyé à la même indifférence qui remet en question les valeurs natales fondamentales, et dénonce en particulier l'élitisme (la "dose de vanité" que se reconnaît le protagoniste est la caricature de la supériorité natale). Le registre de la conserve (qui dénature le repli en stagnation) s'oppose à la richesse vitale de l'expérience natale. Ce contraste est chargé dans l'écriture, comme le haussement d'épaules dans l'expression gestuelle, d'agrandir le décalage par où s'infiltrera la mort, et de justifier déjà le dénouement disproportionné. Après avoir envisagé la vente de son domaine, Michel en imagine, à la fin, la destruction – dernier échelon qu'il finit de descendre sur l'échelle du scandale : " 'Ces bois vermoulus, c'est traître... [...]' Les mots feu, fin, flammes, riaient à son imagination, avec leurs *f* qui soufflaient l'incendie et sa fumée..." (Duo, Pl III, 976). Le divertissement que prend Michel à cette vision égarée dénote la perversion des valeurs. Le retour à la "raison" l'amène à s'auto-punir dans son corps physique plutôt que dans son intégrité spatiale. Pour son sacrifice, il préfère finalement s'en remettre – non au feu dévorateur – mais à l'eau plus féminine de la rivière, jetant son corps – privé de toute amarre – dans l'eau meurtrière : il pervertit ainsi, après l'échec de l'évasion, les repères de la fugue à l'aube qui débouche – non plus sur un accroissement de vitalité comme dans les récits autobiographiques – mais sur la mort. Le dénouement a d'ailleurs lieu approximativement à la même heure que dans *La Chatte* : mais si l'aube submerge Michel inerte, comme lavé de son péché, dans une eau expiatoire, elle trouve Alain régénéré par un retour à la maison maternelle. C'est pourquoi Michel peut regretter d'avoir découvert le pot aux roses (Duo, Pl III, 977) : Alain au contraire l'a attendu, guetté, risquant même, par son impatience et faute de preuves suffisantes, de compromettre le verdict final.

Michel s'est aventuré sur les terres malléables du sentiment amoureux, déstabilisées par une crue inattendue : il "rencontra sous ses pas [...] la rivière qui battait à petit flot muet la clôture rompue du parc." (Duo, Pl III, 980). L'effondrement du système de défense du monde natal témoigne du danger de l'intrusion étrangère et demande un rite d'expiation. (Pour ce péché, il perd également l'innocence de la nudité : la vision d'Alice nue lui est désormais interdite puisqu'il lui superpose sans cesse les commentaires de son rival -Duo, Pl III, 978). Ironiquement, ce n'est même pas par jalousie que Michel se

tue (il devine déjà qu'Alice ne retrouvera pas Ambrogio et imagine même leur rivalité : "Il trouvera à qui parler, le Niçois" -Duo, Pl III, 980). Pour avoir préféré la femme au paradis natal, il est condamné à mort et exécuté sur son propre territoire. Pour un choix inverse, Chéri mourait aussi, devant la perte irrémédiable du monde natal ; seul Alain, combinant le bon choix et l'opportunité du retour, voit s'ouvrir devant lui les portes d'une félicité éternelle.

5) Structure doublement binaire : la dynamique de la rivalité dans *La Chatte*

La Chatte et *Duo* forment un diptyque dans l'œuvre romanesque : auparavant, l'intégrité du monde natal n'était menacée, comme dans *Le Blé*, que par la désertion. Avec les romans tardifs, l'étau se resserre et la menace se concentre sur les terres natales mêmes. Michel est celui par qui le scandale arrive : il intègre l'étrangère au monde natal sacrifié ; Alain est celui par qui le scandale cesse : reniant l'évasion amoureuse, il finit par revenir au domaine natal dont il exclut l'étrangère.

a) Le pôle positif : la prolifération vitale

L'intrigue s'organise selon une première opposition de fond entre l'espace natal et conjugal. Cette rivalité n'est pas nouvelle dans l'œuvre : elle structurait aussi l'intrigue du *Blé*. Mais *La Chatte* inverse le rapport : c'est ici l'espace amoureux qui provoque l'aversion alors que l'espace natal concentre le pouvoir attractif. Si les données étaient variables dans *Le Blé* (où l'espace amoureux repousse avant de séduire et l'espace natal séduit avant de repousser), elles sont, dans *La Chatte*, fixes : l'espace natal se présente d'emblée, et de façon immuable, comme le pôle unique d'attraction. *La Chatte* apparaît donc la conjuration de *Duo* comme du *Blé*.

Bien qu'attractive, la maison est occultée de la description qui lui est peu favorable ; elle est "laide et réverée" (Cha, Pl III, 854) : l'attachement natal vient transfigurer et adoucir la réalité objective. "Le jardin, comme Camille, semblait mépriser la maison" (Cha, Pl III, 811) : les forces de l'aventure l'emportent sur celles de la sécurité. Mais pour plus d'impact, le clivage maison/jardin, rituel dans l'autobiographie (MCl, Pl II, 967), est emprunté ici à la conscience de l'étrangère et alimente la divergence sentimentale. La maison est chargée d'incarner la permanence et cette priorité annule dans le roman toute nécessité d'idéalisation comme tout objectif descriptif : "Depuis la naissance d'Alain, la maison avait peu changé." (Cha, Pl III, 811). La maison n'assume ce destin de permanence qu'à partir de l'échéance natale (avant la naissance, elle n'existe pas dans l'écriture), lorsqu'elle devient mère.

A ce même moment du récit, et comme pour accentuer le parallèle, le jardin reçoit sa spécificité proprement natale : il "exhalait dans la nuit la grasse odeur des terres à fleurs, nourries, provoquées sans cesse à la fertilité" (*ibid.*). Comme la permanence attachée à l'habitat, la fertilité du jardin hérite d'une autre dimension maternelle (aventure de l'éclosion végétale dans le jardin de Sido).

C'est pourquoi la mort est bannie de cet environnement natal : le seul arbre qui soit mort semble ramené à la vie par un support végétal.

Le chèvrefeuille, qui drapait un grand arbre mort, apportait aussi le miel de ses premières fleurs.
(Cha, Pl III, 810)

La mort de l'arbre est présentée à la deuxième page du roman comme déjà ancienne et naturelle : elle diffère donc de celle de l'if provoquée par les travaux. Si l'if arraché est couché sur le sol en signe d'abdication et laisse un trou béant, l'arbre mort – dont l'espèce n'est pas précisée – est resté debout, doté d'une fonction onirique propre : malgré sa mort, il participe encore à la symbiose sensorielle du monde natal qui permet à Alain, situé à l'intérieur de la maison et pénétré par l'odeur végétale, de s'isoler du parti conjugal. A chaque apparition dans l'écriture, l'arbre est l'objet d'une revitalisation poétique.

L'arbre mort laissait pendre, de son coude décharné, une écharpe de polygonum émue à chaque souffle, mêlée de clématites violettes à quatre pétales. (Cha, Pl III, 821)

Différentes espèces végétales parasites se relaient pour nier la mort de l'arbre : comme le chèvrefeuille "drapait" le tronc, une "écharpe" enveloppe le coude défunt. L'arbre retrouve vie par ce premier effet de personnification et par l'union harmonieuse d'une réalité masculine (mort du père) et féminine (vitalité de la mère). Il bénéficie également d'un renouveau sensoriel, olfactif d'abord, puis visuel et tactile : par le frémissement végétal, il acquiert l'illusion du mouvement.

Cette préservation miraculeuse atteint aussi les plantes vivantes du jardin : "Ni les géraniums rosats [...], ni les pavots de feu ne souffraient du rude été commençant" (Cha, Pl III, 838). Lorsque l'agression climatique s'attaque à des plantes plus délicates, leur destruction est niée par la permanence de l'enchantement sensoriel : il en est ainsi des roses "décolorées sitôt qu'épanouies, dont l'odeur orientale régnait, le soir, jusqu'au perron" (*ibid.*). Le parfum reste le signe de la vitalité natale qui accroît ici la force de convergence. En comparaison, le dénuement de Michel explique sa trahison : il est non seulement privé de l'enchantement sensoriel mais de cette fertilité maternelle environnante. Alors qu'Alain est pourvu d'une mère, mais surtout d'instances maternelles complémentaires (végétale, animale, immobilière), Michel est isolé et progressivement déserté de son seul soutien natal, qui est domestique. S'ils sont tous les deux fils uniques et sans enfant, Alain – pourtant hostile au progrès – bénéficie de la fertilité environnante. L'environnement d'Alain, chargé d'une attraction maternelle diffuse, est propre à désamorcer toute désertion ; l'évasion disparaît donc parce qu'à la différence des récits autobiographiques l'interdit maternel a disparu, et parce qu'à la différence d'un roman comme *Duo*, le report maternel s'est effectué au profit de tout l'espace natal.

La désertion est enfin désamorcée par l'agrandissement que connaît le jardin natal dans l'écriture ; il bénéficie – par le biais des métaphores – de repères géographiques plus larges : pour rationaliser l'exclusion de Camille (à une interlocutrice qui n'est autre que la mère), Alain désigne tout ce qu'il ne peut partager : "l'étang vert de la pelouse," "un brouillard d'abeilles au-dessus du lierre fleuri" (Cha, Pl III, 854). A la fin du roman, Alain redécouvre le jardin natal agrandi et écoute la brise courir "à travers les arbres avec un murmure de rivière" (Cha, Pl III, 882). Cette vision qu'offre l'écriture récupère les attributs autobiographiques de la campagne natale (étang, brouillard, rivière) et les transpose au sein du domaine, désamorçant toute évasion. L'écriture fait ainsi éclater la dimension objective de l'espace qui concentre tous les repères, internes et externes, de l'aventure et du repli. Cet espace complet – oniriquement universel – comble à jamais tous les désirs. A l'opposé, le logis conjugal où "il n'y a rien à regarder" (Cha, Pl III, 830) se présente comme l'espace de l'incomplétude et du vide.

b) Le pôle négatif : la rigueur angulaire

- La localisation

L'espace rival inverse toutes les caractéristiques natales. L'écriture diverge d'abord sur la localisation : plus l'impact onirique est grand, plus la localisation est vague. La maison natale se situe à Neuilly (dans les quartiers élus par la bourgeoisie impériale sous Napoléon III -Pl III, 1630) sans que soient indiqués le lieu ni la rue exacts (une avenue "quadruple" se situe "un peu plus loin" -Cha, Pl III, 812- et par deux fois est suggérée la proximité d'un lycée qui n'est jamais nommé -Cha, Pl III, 812, 835). La maison semble en marge du monde et si elle est solidaire de son environnement, ce n'est que par sa végétation : non seulement le jardin est "entouré de jardins" (Cha, Pl III, 811) ce qui accroît l'odeur végétale, mais il y pousse la même espèce d'arbres que dans tout le quartier ("les mêmes vieux ormes", signe d'un élitisme social). Pourtant cette solidarité est limitée par une défense naturelle, toujours végétale, qui isole la maison de son environnement social : "De très grands arbres [...] la défendaient du voisin et du passant" (*ibid.*). Cette solidarité partielle garantit donc une dualité essentielle à l'enchantement natal, très présente dans le modèle autobiographique : l'extension de l'aventure végétale et, grâce à la ségrégation sociale, l'intimité propice au rétrécissement onirique. (Dans *Sido*, le jardin présente cette même configuration : à la fois une solidarité avec les autres jardins – chaque "jardin de derrière" tient "aux autres jardins de derrière par des murs mitoyens" Si, Pl III, 499 – et en même temps une protection serrée qu'assurent "des rideaux d'arbres" contre les regards importuns).

Le Quart-de-Brie présente une répartition inverse : l'entourage végétal y est chétif. Les seuls arbres – des peupliers – qui pourraient faire écran, ne parviennent pas jusqu'au neuvième étage et leurs têtes – "d'où la sève se retirait" – sont "maigres" (Cha, Pl III, 842). Ce dénuement végétal accroît en revanche la solidarité humaine avec le voisinage immédiat comme avec le monde parisien en arrière-plan. L'immeuble est facile à localiser sur une carte : l'appartement est plus proche de Paris et tout près de la Seine d'où l'on entend "les cris affaiblis des bateaux" (Cha, Pl III, 863). Il donne directement sur le parc de la Folie St James (où se déroule le feu d'artifice). Il a également une vue lointaine sur le Sacré Cœur (Cha, Pl III, 833). A l'opposé de la maison de campagne à Neuilly, l'appartement conjugal – privé de toute autonomie sensorielle – est tributaire de la multiplicité parisienne.

Plus l'espace est solidaire de la société, plus son ancrage géographique est précis et plus il se rapproche du centre de la capitale. Ainsi au pôle extrême se trouve le lieu de travail d'Alain (qui constitue une troisième unité spatiale, inexploitée dans le roman) : il se réduit à son justificatif économique et son adresse centrale ("la maison Amparat et Fils, rue des Petits-Champs" -Cha, Pl III, 825, 836) et se voit privé de tout complément descriptif.

- La géométrie

Cet aspect impersonnel est accru par la fréquence des données mathématiques dans la description du Belvédère. Elles se présentent sous deux formes : géométrique et arithmétique. C'est d'abord la forme triangulaire de l'appartement qui revient fréquemment dans la description : la chambre bénéficie le plus souvent du qualificatif ("la chambre triangulaire" -Cha, Pl III, 830, 835, 855) mais à la fin la notation s'étend au logis entier (Cha, Pl III, 862) comme si l'écriture rendait l'espace inhabitable par le seul scandale géométrique, accentué par un effet gigogne : l'appartement triangulaire contient lui-même une chambre triangulaire. Son "hypoténuse" présente une paroi de miroirs (Cha, Pl III, 832) qui renvoie le protagoniste à lui-même et à une dimension exclusivement physique. Alain n'a aucune issue :

le triangle figure l'espace cassant et étriqué qui empêche le rêve et s'oppose à l'architecture "à faces multiples" du logis idéal (TSN, OCC X, 155).

Le triangle est également la forme de l'interaction amoureuse dans ce nouvel espace étranger. Alain déplore dès le début cette "nécessité d'habiter chez Patrick" (Cha, Pl III, 820). Alors que leur ami (sur qui Camille dit faire "beaucoup d'impression" -Cha, Pl III, 853) est parti en voyage, Alain se voit transposé artificiellement dans le logis de Patrick, dans le lit de Patrick et jusque dans le rôle de Patrick. Toute l'intrigue tendra à inverser cette relation –accidentellement triangulaire – en renvoyant Alain à son monde unitaire et en rapprochant les deux pôles de même nature : à la fin Patrick se présente de nouveau comme le remplaçant potentiel (Camille se réfugie chez son frère). Côté natal, c'est la chatte elle-même qui devient la partenaire involontaire du nouveau ménage à trois. Le triangle représente donc, dans l'espace comme dans l'affectivité, une structure à éliminer.

- L'arithmétique

Nulle surprise à ce que les notations arithmétiques, qui relaient la géométrie pour traduire le caractère inhumain et impersonnel du logis, privilégient le chiffre trois. "- Tu ne vivrais pas ici ? Moi, je m'y plais bien. Songe, trois pièces, et trois terrasses ! Si on y restait !" (Cha, Pl III, 830). C'est l'étrangère qui se fait la championne de la trilogie. Alors que Camille propose dans l'espace la permanence de l'harmonie exclusivement mathématique, le protagoniste ne parvient même pas à y trouver un refuge ponctuel : sans "l'angle à peine arrondi de la chambre à trois parois [...], Alain se fût rendormi" (Cha, Pl III, 827). La récurrence arithmétique empêche l'insertion dans l'espace. Cette trilogie fatidique se retrouve dans le nombre des peupliers exsangues qui tentent de rejoindre la terrasse (Cha, Pl III, 842) et même dans l'emplacement de l'étage, composé de trois : "Nos valises, et hop ! en plein ciel, au neuvième !" (Cha, Pl III, 814). C'est au neuvième ciel que Camille situe l'évasion amoureuse : l'espace du triangle et de la trilogie se confond avec l'espace exclusif du plaisir.

Mais la précision arithmétique dépasse les composés de trois : la superficie du minuscule studio provoque l'incarcération : Alain n'avait jamais tenu Saha "ainsi serrée, prisonnière sur vingt-cinq mètres carrés, visible à toute heure" (Cha, Pl III, 839). L'implacable brutalité arithmétique s'oppose donc à la discrète intermittence natale : dans ce cadre fixe et borné, le protagoniste perd toute chance de récupération mentale. Cette superficie s'oppose non seulement à la dimension plus large du territoire natal mais aussi à son absence de mesure chiffrée qui contribue – avec l'imprécision géographique – à l'élargissement onirique. Ainsi, le jardin natal est "vaste" (Cha, Pl III, 811) au point que la mère d'Alain "assure qu'avant vingt ans, personne ne pourra plus conserver des demeures, des jardins comme ceux-ci" (Cha, Pl III, 884). La redondance suggestive élargit plus la taille du domaine que toute dimension précise. Le monde natal s'oppose à la saisie scientifique et prolifère derrière un flou artistique. Contrairement aux apparences et au genre que se donne Camille (Cha, Pl III, 852), c'est donc Alain le véritable "artiste" car il participe à l'éclatement des données spatio-temporelles dans le cadre natal.¹

- La quête du dessous

¹ Si Alice a aussi le "genre artiste" (Duo, Pl III, 941), elle fait preuve, à la différence de Camille, d'un talent créateur : le concept est revalorisé dès que "l'artiste" possède en propre un monde natal.

A cette première opposition dans l'écriture s'ajoute un angle de perception différent. Alors que l'initiation dans *Le Blé* avait apporté la révélation de dessous cachés, aptes à entretenir le désir et le rêve, le processus est inversé ici et l'initiation n'apporte plus que la vision du dessus des choses. Alain projeté au neuvième ciel ne rêve que de retour à la terre, "à ce qu'enfante la terre" (Cha, Pl III, 851), c'est-à-dire à lui-même (des cris d'enfants "mont[ent] de la terre" -Cha, Pl III, 843). L'écriture situe vers le bas, vers l'origine, vers les racines, l'identité natale. Dans *Le Blé* aussi, la villa Ker-Anna disparaissait derrière le sommet de la falaise ; mais tandis que Phil se précipitait, haletant et anxieux, vers le haut de la côte à la découverte d'une richesse équivoque et cachée, la montée automatique d'Alain – marquée du "poum" de l'ascenseur (Cha, Pl III, 840) – l'éloigne des dessous merveilleux et chastes : "Ah ! soupirait-il, le dessous des branches... le ventre des oiseaux ..." (Cha, Pl III, 851). L'écriture vise toujours le dessous de la réalité, le non-dit, le territoire de l'instinct, objet d'une conquête transgressive.

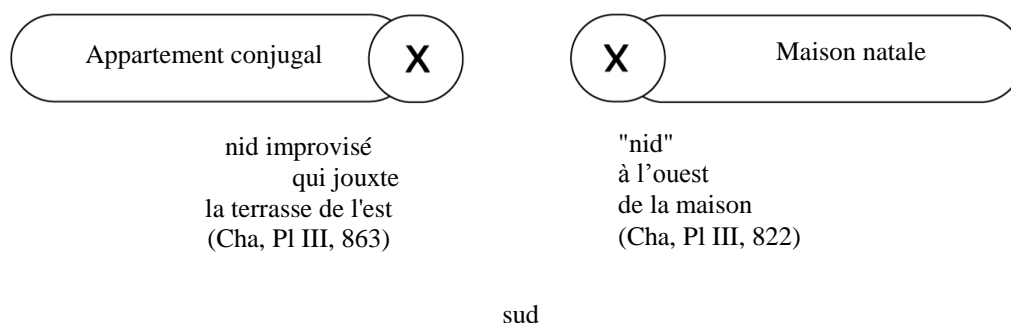
Si le dessous reste l'espace du plaisir, il ne s'agit plus ici du plaisir charnel mais du pur plaisir sensoriel, désormais interdit et condamné à la clandestinité. Comme dans *Le Blé*, le support onirique du rêve est végétal ou animal ; il se trouve concrétisé à la fin du roman dans le cadre natal même : "Je me retire loin, très loin, sous ce cerisier par exemple, sous les ailes de cette pie blanche et noire" (Cha, Pl III, 890). La pie est le nouvel oiseau sacré de la religion natale : comme le perroquet de Ker-Anna, elle invite le protagoniste à une intimité plus étroite, mais subordonnée ici à la cause du repli. Alors que dans *Le Blé*, le dessous de l'aile laissait présager toute une dynamique sexuelle s'offrant à un Phil gêné et réticent, il devient ici l'espace du refuge, de l'immobilisme que convoite avidement le protagoniste. Le mouvement s'inverse et se fige dès lors que l'initiation amoureuse accomplie cesse d'être le but attendu de la quête pour devenir l'objet réprouvé de la désertion. Ce que recherche donc Alain sous la branche ou sous l'aile, c'est un toit substitut. Comme Saha est "réduite, pour la méditation féline, sa soif d'ombre et de solitude, à emprunter le dessous des fauteuils" (Cha, Pl III, 839), l'inconscient traqué recherche sous la végétation natale une zone d'ombre et d'humidité propice à la vacance intérieure. Lors d'un retour ponctuel au jardin natal, Alain repère "une promesse de fraîcheur" en train de s'élargir "sous les arbres" (Cha, Pl III, 837). Cette promesse – liée à la tombée du soir – est associée dans l'écriture à l'exclusion de Camille qu'Alain imagine avec consternation "sous les arceaux de roses" ou "sous la charmille d'ormes" (*ibid.*).

C'est parce qu'il plongeait l'adolescent dans l'obscurité que l'espace de Ker-Anna libérait les forces de l'inconscient et permettait le rêve : la structure angulaire et arithmétique – de nature solaire – ne peut constituer de contre-force onirique suffisante. Dans un roman réfractaire à l'évasion, les zones solaires supérieures sont mortifères.

c) L'excroissance négative en marge de l'espace positif

La Chatte s'organise selon un double chassé-croisé : chacun des deux logis officiels qui s'opposent inclut – dans ses murs – un espace marginal et "bâtard" (Cha, Pl III, 846) ; l'excroissance est soumise elle-même à une dynamique de rivalité et chacune s'oppose à l'espace officiel dont elle est issue. Ainsi les deux mondes peuvent se visualiser par l'adjonction, l'une orientale, l'autre occidentale, d'une zone parasite :

nord



C'est d'abord la maison natale qui possède sa sous-catégorie spatiale : le futur appartement que l'on construit dans ses flancs pour le jeune ménage. Ce "nid" est soumis à un premier rapport de force puisqu'il ne s'érige qu'au détriment du bâtiment principal. Le "nid" mortifère s'oppose à la vitalité natale et à la fertilité diffuse. Enjeu des "travaux", il entraînait dans un premier temps la destruction. Non content de ce premier rapport de violence, le "nid" – de par sa nature conjugale – développe un rapport opposé de similitude avec le Quart-de-Brie. La structure angulaire reparaît et Emile dénonce "une maison par petits compartiments" (Cha, Pl III, 836). Camille elle-même plaisante sur la taille exiguë ("notre cagibi"-*ibid.*) garante d'intimité. La nouvelle "baignoire carrée" du "nid" rappelle les formes géométriques de celle du Belvédère (les deux mentions se suivent de près dans le texte -Cha, Pl III, 832 et 835). La promiscuité semble surtout le dénominateur commun : alors que dans le Quart-de-Brie, Alain ne peut échapper, de l'intérieur, à l'étrangère ni, de l'extérieur, aux étrangers (il aperçoit de la terrasse les vêtements oubliés des voisins -Cha, Pl III, 864), cette gêne semble *a priori* moins forte dans le "nid", "puisque'il n'y a pas de voisins" (Cha, Pl III, 852). Les domestiques sont alors chargés de rétablir le parallèle porteur de scandale : "Alors, et nous, si on va à la buanderie ?" (*ibid.*) Le monde natal uni offre au protagoniste les arguments de l'exclusion. La révolte sera donc double, autant contre la destruction du monde natal que la reproduction de l'espace conjugal.

d) L'excroissance positive en marge de l'espace négatif

L'excroissance dans l'espace conjugal va développer, inversé, ce double rapport de rivalité et de similitude. Sa première mention dans le texte est l'occasion d'un conflit.

"Quelle moiteur ! Je vais dormir sur le banc de la salle d'attente. " [...]
 "Oh ! non, oh ! non, supplia Camille. Reste... "
 Mais il glissait déjà hors du lit. (Cha, Pl III, 846)

L'expérience conjugale limite l'évasion au repli. Cette évasion d'Alain vers un espace de seconde catégorie est, malgré sa justification climatique, perçue par Camille non seulement comme une désertion, mais comme une dégradation. Elle est saluée de deux provocations dissuasives : l'une morale (en se moquant de lui, c'est la lâcheté du repli que Camille dénonce), l'autre physique (en lui tirant le nez, outre qu'elle dévalorise l'organe sensoriel le plus fin – réservé à l'enchantement natal – elle accuse la perte de la dignité dans le repli). Si la réaction brutale d'Alain vise à défendre son image de marque (et à travers elle, l'honneur du repli), elle soulage également la tension et permet d'ajourner momentanément l'évasion. La

violence, qui conjure le manque, concrétise donc la nature conflictuelle du retrait dans l'espace marginal. Bien qu'Alain renonce finalement à quitter la chambre conjugale, il perçoit pourtant cette concession comme une victoire et jouit d'une compensation immédiate ("Content de lui", il "s'endormit vite" *-ibid.*).

Peu de temps après, la deuxième tentative, plus fructueuse, est immédiatement suivie d'effet : "Éveillé tôt, il s'en alla doucement se recoucher sur le banc de la salle d'attente" (Cha, Pl III, 862). Ce succès est bientôt confirmé par une série d'évasions régulières : "C'est là qu'il vint, les nuits suivantes, achever son repos" (*ibid.*). Le rapport conflictuel reparaît pour alimenter, non plus le début mais la fin de l'évasion et entériner l'exclusion : "jamais Camille ne rouvrit la porte" (*ibid.*). Dans ce conflit où l'honneur est en jeu, chaque parti se réfugie dans le non-dit.

Si le rapport de forces entérine l'exclusion, il engendre la clandestinité qui constitue le fondement du rapport de similitude à l'espace natal. Ainsi, lorsqu'Alain – après une brève échappée sur la terrasse – regagne son lit de la salle d'attente, le texte opère un déplacement révélateur dans la focalisation : alors que la réalité est décrite jusque-là à travers la perception d'Alain, l'écriture adopte le point de vue d'un spectateur inconnu, situé au-dehors.

En bas de la maison à neuf étages, dans un petit jardin de légumes grêles, un jardinier levait la tête pour voir ce jeune homme blanc qui perçait, d'un saut de cambrioleur, la paroi translucide. (Cha, Pl III, 864)

Ce qu'accentue ici la focalisation externe, c'est la nature clandestine du repli. En tant que représentant dénaturé du monde terrien en contrebas (ses légumes sont grêles ; toute référence terrienne est pervertie par la proximité de l'espace conjugal), le jardinier est chargé d'énoncer l'infraction, à travers l'effraction et le cambriolage (la transgression n'est plus au service de la divergence comme dans la fugue autobiographique -JR, OCC IX, 309- mais de la convergence). Lorsqu'Alain quitte sa maison natale après un retour provisoire, il part également à la sauvette, sans faire de bruit (Cha, Pl III, 835). L'expérience natale est donc, dans ce roman, condamnée à la marginalité : couché sur son "banc", Alain fait figure de vagabond en quête d'abri. (De même, Chéri en exil ressemble à un homme "qui a passé la nuit en prison" et dort dans un "désordre de cambrioleur assommé" -FinC, Pl III, 239). Comme la promiscuité (à vocation collective) était le dénominateur commun de l'espace conjugal (Quart-de-Brie et "nid"), la clandestinité (à vocation individuelle) est celui de l'espace natal (maison-mère et salle d'attente) : ces deux aspects sont notamment liés puisque la clandestinité n'est qu'une réaction de défense à la promiscuité (c'est le refus de la présence étrangère qui provoque le saut de cambrioleur). Tous les axes se recoupent dans ce chassé-croisé exactement parallèle.

Mais ce n'est pas par son décor matériel que la salle d'attente peut rappeler la maison-mère. Elle se distingue au contraire par sa neutralité, son dénuement : le divan compose le "meuble unique" (Cha, Pl III, 846) de la pièce et ses parois de vitres sont translucides. Rien donc ne peut y retenir l'attention ni permettre l'enchantement sensoriel. Comme son nom l'indique, la salle d'attente est un symbole : elle se réduit à sa fonction transitionnelle. Elle offre l'espace de la "rétraction pure" (Cha, Pl III, 862) et ses murs ne renvoient à rien d'autre : le divan, bien qu'"étroit" (Cha, Pl III, 846 et 862), occupe toute la place puisqu'il est encadré directement par les parois de verre, ce qui donne à la pièce l'aspect d'un "couloir" (Cha, Pl III, 846). La salle d'attente est donc une contre-référence : un espace périphérique et réactionnel. Sa valeur natale est seulement onirique, garantie par l'étroitesse de la superficie : elle reproduit – au niveau spatial – l'intimité mentale "étroite" (Cha, Pl III, 816) du domaine maternel. Ce n'est pas dans *La Chatte* mais dans *Le Toutounier* qu'il faut trouver le correspondant natal ; la valeur tout onirique du repli

s'y trouve mise en scène concrètement à partir de composantes identiques : l'étroitesse du logis, le divan et jusqu'au coussin confortable ; Alain cherche "de la nuque un petit coussin boudiné qu'il préférerait à tous" (Cha, Pl III, 862), comme Alice est accueillie, sur le divan natal, par un coussin qui vient "à la rencontre" de sa nuque (Tou, Pl III, 1219). L'écriture sélectionne l'espace le plus concentré, le plus substantiel ("boudiné") et signifiant du repli.

Enfin l'exploitation de la salle d'attente est nocturne : Alain en détourne la vocation diurne et sociale prévue par le camp adverse (hélio-thérapie -Cha, Pl III, 846). Il vient non seulement de nuit, mais ferme "de part et d'autre les rideaux opaques d'étoffe cirée, presque neufs et déjà à demi détruits par le soleil" (Cha, Pl III, 862). La salle d'attente a donc la valeur d'un de ces "dessous" chastes et ombragés que recherche Alain. Si la pénétration solaire – qui représente l'action conjugale – est toujours perçue comme une menace dynamique, elle est momentanément neutralisée par le repli nocturne : pour échapper au désir sans cesse renaissant et quasi viril de sa partenaire, Alain se réserve fémininement une sphère chaste de retrait. Les trois composantes essentielles de ce nid d'emprunt (neutre, étroit et nocturne) esquissent le décor de l'inconscient : c'est dans l'espace concrétisé du non-dit et du rêve que se réfugie le protagoniste. Son activité principale y est d'ailleurs onirique : "il favorisait de toutes ses forces le retour des songes anciens" (*ibid.*). L'intentionnalité marquée du rêve montre l'énergie forcée de se rétracter sur elle-même ; avant le véritable "retour" final, l'évasion est déjà régressive : contraint à rester sur place, Alain appelle à lui l'énergie natale. C'est pourquoi cet espace de repli ne reçoit toute sa légitimité onirique qu'à l'arrivée de la "chimère" officielle (Cha, Pl III, 886) : il "retardait son sommeil jusqu'à l'apparition de Saha" (Cha, Pl III, 863). La chatte est, comme son maître, condamnée dans l'espace conjugal à la marginalité : elle s'installe en général "sur le vertigineux parapet" (Cha, Pl III, 839), c'est-à-dire à la limite la plus périphérique et la plus éloignée du centre conjugal. Elle reflète ainsi – par un effet de miroir – le comportement natal exclusif et accusera – le jour où elle tombera – la nécessité d'un ailleurs plus lointain. Pour l'instant, elle occupe le rebord du parapet et refuse de rejoindre Alain dans la salle d'attente (Cha, Pl III, 863) : sa fonction est de discréditer le nid d'appoint et de dénoncer sa valeur substitutive. Si elle résiste au partage du repli – dévalorisé par la pratique amoureuse – Saha accepte de partager l'aventure. Pour cela Alain doit quitter son divan et la rejoindre à son poste d'observation en marge de la salle d'attente. L'aventure, comme dans l'autobiographie, se situe à l'aube. Mais outre qu'elle est immobile et contemplative, cette fugue matinale est nostalgique et dédiée au souvenir du monde natal. Songe solitaire ou rêverie à deux, la terrasse triangulaire propose donc les deux soustractions oniriques possibles à l'invasion conjugale. Nulle surprise à ce que la séquence suivante soit consacrée au meurtre : Saha concentre toutes les modalités de la symbiose dont est privée Camille.

Ainsi, alors que l'alcôve dans l'appartement étranger rapproche du nid maternel, l'annexe de la maison natale en éloigne. Chaque excroissance en marge de l'espace officiel représente la cause affaiblie de l'idéologie rivale : le "nid" dans la maison natale figure l'illusion conjugale chez Camille, le nid d'emprunt dans l'espace conjugal figure – et nourrit – l'illusion natale chez Alain.

Ce subtil chassé-croisé onirique demandera une résolution finale par une structure unitaire très concrète, celle du retour. La structure binaire est donc bien la base de la représentation natale dans l'œuvre romanesque de Colette : l'espace n'y apparaît que comme l'objet d'une tension, l'enjeu d'une controverse, d'un devenir menacé. Si l'écriture autobiographique seule abolit les menaces et propose la

recréation unitaire du monde natal, dégagée de toute controverse romanesque, seul le roman peut agencer le retour final pour rétablir l'unité.

Structure ternaire

1) La bipolarité de l'espace natal : *Chéri*

Par une confrontation incessante à un repère rival, la structure binaire garantit donc à la référence natale une survie dynamique dans l'œuvre. Aux deux pôles romanesques inverses, la structure zéro, insuffisante, comme la structure éclatée aboutissent au néant. Dans *Chéri*, l'éclatement commence par une simple et insoupçonnable structure ternaire. Ce sont toujours les mêmes données qui sont redistribuées mais l'auteure introduit, entre les deux pôles traditionnellement rivaux (natal et conjugal), un espace hybride qui tient des deux partis et qui va jouer un rôle autonome dans l'intrigue. Le véritable espace conjugal (maison du couple) en voit son impact diminué (au moins dans le premier tome où, jusqu'à la fin des travaux, la cause conjugale est en attente). Par effet inverse, la représentation natale s'en trouve augmentée puisque pour la première fois, l'écriture répartit la référence natale sur deux axes, l'un juridiquement natal (maison de Charlotte) lui est officiellement rattaché, l'autre affectivement natal (maison de Léa). Ainsi la structure isocèle devient équilatérale. Un rapport de forces va opposer non seulement l'espace natal et conjugal mais les deux sphères natales entre elles.

Parallèlement, l'auteure redistribue les données affectives par le biais du paradoxe : la vraie mère s'avère être la fausse (cette dernière épithète revient donc à Charlotte) et la fausse est en fait la vraie. Au-delà de ses qualités maternelles, Léa possède surtout une richesse inégalée, la maison refuge.

a) L'espace natal authentique

- Une dualité subtile

La maison de Léa incarne la dualité propre à tout l'espace maternel dans l'œuvre : elle garantit le repli autant que l'aventure (ici la quête du plaisir). C'est pourquoi cette maison maternelle présente les mêmes richesses que le salon de Ker-Anna qui est, dans *Le Blé*, rival de la maison natale : lorsqu'il est natal, comme dans *Chéri*, ce décor est quotidien et coutumier ; lorsqu'il appartient à l'espace rival, comme dans *Le Blé*, il fait l'objet d'une découverte brutale et d'une controverse immédiate. Les composantes communes sont d'abord minérales : l'or, l'argent ("de massives pièces d'argenterie" -C, Pl II, 726) composent les riches matériaux de ce décor de rêve. L'or est le minerai le plus dynamique dans l'écriture qui en accroît au fil du temps la valeur précieuse. Il s'attache à deux motifs intérieurs : l'encadrement des miroirs et le lit. Dans les deux cas, la valeur aurifère augmente : seuls des "bois dorés" (C, Pl II, 723) sont mentionnés au début; mais une fois le monde natal perdu, Chéri rêve d'apercevoir de la rue "l'or des miroirs" dans la chambre de Léa (C, Pl II, 785) ; il imagine bientôt son propre reflet serti d'"un cadre d'or lourd" dans le miroir natal (C, Pl II, 788). L'or, objet d'une intensification poétique, devient donc plus substantiel et consistant.

La valeur aurifère du décor natal qui exclut tout faux éclat est en fait surtout métaphorique. Ainsi, les matériaux qui composent le lit varient dans l'écriture : au début "fer forgé" et "cuivre ciselé" (C, Pl II, 719), puis "cuivre" et "acier forgé" (C, Pl II, 723), ces deux métaux étant le plus fréquemment

associés : (cf. C, Pl II, 745, 817), et enfin "or et acier" (FinC, Pl III, 196). Il semble qu'il y ait transfiguration alchimique du cuivre en or.

La taille du lit évolue en conséquence : il est "grand" (C, Pl II, 719) au début, "vaste" (FinC, Pl III, 196) à la fin. Sa dernière évocation dans le roman le montre à sa maturité onirique puisque le souvenir de "la vaste nef d'or et d'acier" (*ibid.*) – associant le registre nautique et la richesse alchimique – propose un compromis onirique complet à la double vocation amoureuse et natale. Le décor quotidien est donc transfiguré et, de substance concrète, l'or devient la mesure mentale de l'espace perdu. La richesse des tissus rappelle aussi le décor de Ker-Anna. Les tissus délicats y abondent : la soie dont rêvait Phil (et qui recouvre aussi bien les parois du logis -C, Pl II, 723- que le corps de la mère -C, Pl II, 807), les dentelles (doubles aux fenêtres -C, Pl II, 723) qui ornent aussi le lit (FinC, Pl III, 196), les tapis (la maison est "assourdie de tapis et de soieries" -C, Pl II, 792). Le mobilier présente le même raffinement : il est ancien, harmonieux (les meubles de la salle à manger sont "de la même époque" -C, Pl II, 726), élégant ("dresseurs aérés, desserte haute sur pieds, chaises maigres") et orné de "guirlandes minces" (*ibid.*). Pourtant tout ce décor présente aussi un caractère opposé, absent de Ker-Anna et d'origine natale, qui complète, humanise et enracine la description. Il bénéficie de ce trop-plein vital propre à l'espace maternel : les chaises y sont "solides" (*ibid.*), les armoires "pleines" (C, Pl II, 792) et le boudoir, "trop meublé et fleuri" (C, Pl II, 760), suffit à reconforter la mère menacée par la désertion. La plénitude de l'espace natal garantit sa permanence. Le lit est à la fois "considérable" et "indestructible" (C, Pl II, 723). La durée est corrélative de la consistance.

Le confort est une autre dimension officielle et controversée de cet espace double : la chambre et le domaine sont "doux" (C, Pl II, 723 et 791) et la maison "confortable" (C, Pl II, 792). Cette qualité peut être considérée comme autant amoureuse que maternelle puisque *Chéri* présente le cas unique dans l'œuvre où les deux repères se recoupent. D'où un paradoxe dans l'écriture : "Léa ne renonçait pas à cette chambre douillette ni à son lit [...] de cuivre d'acier forgé, dur à l'œil et cruel aux tibias" (C, Pl II, 723). La nature douillette s'oppose à la "cruauté" de l'armature. Par-delà ce confort voué à la cause du plaisir, existe une structure sous-jacente irréductible. Il se trouve que dans un récit autobiographique de la même époque, la narratrice évoque le "lit de fer" qu'elle occupait dans son enfance (CE, Pl II, 889). Le lit de Léa combine cette donnée natale brute et l'exigence sensuelle du confort. Cette dualité est d'autre part dénoncée comme trop ancienne ("elle datait" -C, Pl II, 723) : le fait que Léa n'y "renonce" pas montre la part de l'héritage dans la configuration du décor. En s'opposant à la rénovation, la mère – au risque de paraître démodée – permet à la structure natale irréductible de s'épanouir dans l'écriture : elle y devient, comme le motif natal dans l'œuvre de Colette, "un chef d'œuvre considérable" (*ibid.*) et restera, dans la conscience du déserteur, un objet de regret et d'idéalisation.

Marco, amoureuse de moindre envergure, s'empresse au contraire de changer de mobilier au début de sa liaison : "le lit de cuivre était devenu lit-divan" (K, OCC IX, 390). Elle y gagne en confort, mais prive implicitement d'un point d'ancrage le jeune amant, qui n'éprouvera aucune nostalgie à déserrer l'espace amoureux.

Si la transformation du métal en or illustre l'aventure onirique, le recours à la structure métallique la plus primaire permet d'assurer la défense du monde natal en cas de menace : le lit de Léa est en effet animé de toute une force dissuasive que rehausse la structure métallique. Alors qu'un conflit sépare la mère et le fils dès le début du roman et compromet ponctuellement l'harmonie natale (derrière

l'objet dérisoire du litige – le collier que convoite le fils – se trouve en jeu l'usurpation rituelle du pouvoir maternel), Chéri est symboliquement situé en dehors du lit tandis que Léa disparaît au centre même de l'espace du repli, porteur d'une agressivité significative : "Aucune réponse ne vint du grand lit de fer forgé et de cuivre ciselé, qui brillait dans l'ombre comme une armure" (C, PI II, 719). L'imagerie guerrière appliquée à la structure métallique illustre la stratégie de défense maternelle pour préserver l'équilibre des forces natales. Lorsque Chéri exilé revient finalement à Léa, il craint un rival et inspecte "le lit cuirassé de métal" (C, PI II, 809) : comme pour empêcher l'intrusion étrangère, la structure métallique devient ici garante de la cohésion natale inviolée. Cuirasse et armure sont donc les armes dont l'écriture dote l'espace natal en cas de danger.

Lorsqu'au contraire, la cohésion natale est assurée (restaurée surtout par le retour de *l'enfant*), la structure métallique est adoucie ou compensée dans l'écriture par une notation de confort. Lors du premier retour de Chéri après la Normandie, la cohésion est aussitôt visualisée au centre même de l'espace du repli (où est décrit, pour la première fois dans le roman, Chéri) : "Un moment après, ils gisaient au creux du grand lit de Léa, tout forgé d'acier et de cuivre" (C, PI II, 745). La structure métallique (nouvelle à Chéri puisqu'il s'agit du premier échange amoureux avenue Bugeaud) est compensée par l'image du creux et du partage immédiat. Le deuxième retour de Chéri, après son mariage, le replace à l'intérieur du lit : la structure métallique se trouve d'abord occultée de la description qui accentue le centre du confort et "les capitons dodus d'un couvre-pieds gonflé de duvet" (C, PI II, 816). Le nid maternel est donc tapissé rituellement de duvet animal. Il est aussi plus symboliquement formé de matériaux pris au corps maternel ("la soie et la laine d'un petit vêtement féminin ramassé sur le lit" -C, PI II, 817) dans lesquels la mère "roule" l'enfant pour le tenir au chaud.

La structure métallique ne sert plus à déterminer le centre du repli ni à le protéger du monde extérieur : le matin suivant, alors que Chéri n'a pas bougé de l'espace central, elle provoque un plaisir qui s'attache "aux volutes, acier et cuivre, du lit étincelant dans l'air coloré de la chambre" (*ibid.*). Les volutes annulent la cruauté de l'armature métallique : les formes circulaires viennent s'ajouter au nouvel impact lumineux. Celui-ci ne fonctionne plus, comme en cas de danger, par contraste optique (en brillant dans l'ombre) mais par éclat diffus qui illustre la symbiose avec l'ensemble du décor natal, unifié par les teintes rosées. Ainsi, le lit maternel représente l'espace le plus resserré et le plus vaste dans l'écriture : s'il permet le confort sensoriel élémentaire, il procure – plus même que le plaisir amoureux – l'agrandissement onirique. Il assure aussi la protection contre tous les dangers et reflète, par sa structure immuable, la force irréductible de la référence natale dans l'écriture : le lit fonctionne déjà dans *Chéri*, et avant *Le Toutounier*, comme synecdoque de l'expérience natale.

- La lumière rose

La description de Ker-Anna ne différencie pas les pièces ; dans la maison de Léa au contraire, le salon et la chambre ne sont pas soumis à la même unité lumineuse. Alors que la villa Ker-Anna est uniformément plongée dans la pénombre, le salon de Léa offre des surfaces polies et brillantes qui "recevaient le jour abondant, les reflets verts des arbres de l'avenue Bugeaud" (C, PI II, 726). Dans le monde natal, la lumière accentue l'harmonie avec l'environnement et compense l'absence de jardin par la pénétration végétale. Si l'obscurité de Ker-Anna motivait la comparaison avec la "cave" (BH, PI II, 1214), cet espace trouble est délibérément évacué de la maison de Léa dont les sous-sols sont "ripolinés"

(C, PI II, 792). La maison maternelle suppose un inceste assumé ; le désir, libéré de l'interdit, n'est plus mis en scène dans un décor tragique et sombre, reflétant les perturbations de l'inconscient. Dans la maison maternelle, l'inconscient est bien logé.

Plus on se rapproche de l'espace central du plaisir, plus cependant la lumière s'atténue et se tamise : toute lumière crue est bannie de la chambre de Léa : les lampes électriques y sont "voilées de rose et de blanc" (C, PI II, 723) et les rideaux sont tirés, filtrant la lumière du soleil. Cet écran condense l'action solaire et rehausse la densité de la couleur : les rideaux roses, "traversés de soleil", forment un "fond de fournaise" (C, PI II, 719) ; le registre incandescent prévient toute fadeur à la couleur pastel et assure un subtil compromis entre les forces de l'invasion et celles du retrait¹. Comme la structure métallique délimite le centre du nid, les rideaux ardents en dessinent le pourtour extérieur : bordure de feu, bordure de fer, protègent l'immatériel duvet central. C'est la mère elle-même qui, après l'intermède amoureux, ouvre les rideaux et révèle l'harmonie intérieure. Alors qu'à la périphérie le rose est brûlant, exaspéré par les sollicitations extérieures, le rose central est adouci ; mais la gaieté qui est attribuée au rose (C, PI II, 723) et lui empêche toute fadeur est renforcée par la persistance de la couleur ; tout est rose : les rideaux, les murs, la lampe, et même la salle de bains attenante (le prénom de la domestique accuse aussi la contagion de la couleur). Au début du roman, ce sont surtout les parois qui donnent le ton de la symphonie: le revêtement de la chambre est en "faille feuille-de-rose" (*ibid.*). Cette symbiose cumulative est encore accrue par l'effet réflexif puisque la peau maternelle reflète les couleurs de l'habitat (nue, Léa est "teintée de rose brique par les reflets de sa salle de bains" -C, PI II, 807). Vêtue de la panoplie du repli, Léa continue à propager le rose : "Elle s'enveloppa dans une gandourah blanche que sa doublure colorée imprégnait d'une lumière rose insaisissable" (*ibid.*). La doublure intérieure accentue l'effet d'irradiation et le caractère mental de la couleur. Le rose semble venir du corps même de Léa. Cette description précédant immédiatement le retour de Chéri, l'écriture dresse – par une interpénétration de l'harmonie – le décor nécessaire au repli.

Le retour va provoquer un déplacement dans l'écriture : délaissant les parois, les notations de rose ne s'attachent plus, comme auparavant, à la couleur même des objets mais deviennent flottantes, diffuses. Cette progression vers le rose impalpable et mental s'effectue à partir d'un seul support concret qui transmet la lumière rose. Dans les deux scènes où le fils prodigue est réinstallé dans l'espace central du repli, la lampe détient le secret de l'harmonie natale. Si le centre du lit est alors décrit pour la première fois dans le roman (dentelles et couvre-pieds en duvet), c'est qu'il est révélé par la lampe magique : "Il étendit la main vers la table de chevet et atteignit la lampe ; une nappe de lumière rose couvrit le grand lit" (C, PI II, 816). C'est donc désormais la lampe – en distribuant le rose à tous les objets – qui provoque, au lieu du soleil, l'écriture du confort natal. C'est pourquoi le lendemain, la lumière solaire est dévalorisée au profit de la lumière intérieure :

Le jour éclatant restituait à la chambre son rose de fleur, les tendres nuances du Chaplin blond et argenté riaient au mur. Chéri inclina la tête et ferma les yeux afin que sa mémoire lui rendît la

¹ En exil, Chéri se projettera mentalement dans la chambre natale "sur un fond rose ensoleillé" (C, PI II, 788). En recréant ainsi le premier tableau qui ouvrait le roman, l'imagination de Chéri traduit un archétype du plaisir. C'est aussi en vain qu'il essaiera d'imaginer un autre amant à sa place "dans le jour couleur de cerise qui flambait derrière les rideaux de Léa" (C, PI II, 789). Le rose garantit l'exclusivité du plaisir : l'unicité reste la priorité natale.

chambre de la veille, mystérieuse et colorée comme l'intérieur d'une pastèque, le dôme féérique de la lampe, et surtout l'exaltation dont il avait supporté, chancelant, les délices... (C, PI II, 818)

Comme au début du roman, la lumière solaire révèle la gaieté et la fraîcheur végétale. Les nuances plus discrètes de l'éclairage intérieur lui sont pourtant préférées. Liées à la rétrospection, elles accusent de ce seul fait le décalage : ancré dans un refuge présent, Chéri lui préfère un refuge mental emprunté au passé (qui est le même, puisque toutes les références oniriques sont natales) : ce même décor sous un éclairage plus rosé voit sa valeur de repli accrue, confirmée par l'éclosion des métaphores, dont l'une vise, par effet rétrécissant, le centre même d'une sphère-témoin, transposition réduite de l'espace réel de la chambre : le dôme de la lampe surplombe et prolonge cet ensemble circulaire créant – par une architecture imaginaire – l'habitat idéal. Si la lumière du soleil "restituait" la réalité objective d'un décor plaisant, la lampe crée la féerie, de nature onirique, traduisible par la seule prolifération poétique. L'image de la pastèque – comme "la chair rouge du melon" (BH, PI II, 1221) que Phil savoure chez la Dame en blanc – amène le motif de la consommation et allie donc, en un espace archétype du bien-être, la cause du plaisir (confirmée explicitement par le souvenir des délices) et celle du repli.

Cette vocation de repli (attestée dans l'autobiographie où la narratrice mentionne une "veilleuse rose" dans sa chambre d'enfant -FA, OCC XI, 437) développe une tradition héritée des premiers romans. La chambre de Minne préfigure celle de Léa par l'omniprésence de la couleur : il y a "des roses partout", sur les murs, les fauteuils, le tapis (IL, PI I, 677). L'unité de ton, encore fragmentaire, se réduit en fait, dans la chambre de Minne, à la multiplicité des motifs floraux. Mais c'est symboliquement l'instance maternelle ("Maman a voulu superstitieusement des roses" -*ibid.*) qui a organisé cette unité de couleur et procuré à l'enfant un repère onirique en cas de crise. Perdue dans la nuit, Minne se souviendra en effet "d'un lit tiède, d'une chambre blanche et rose" (IL, PI I, 728). Sous l'effet de l'insécurité, les unités éparses de rose s'estompent en une couleur fondue, symbolique du repli. Mais ce repère reste insuffisant, d'abord parce qu'il n'est pas proprement natal (c'est la Maison Sèche qui assume cette dimension dans le roman) ; ensuite parce que directement maternel, il demande à être déserté et transgressé : c'est au loin que Minne ira chercher l'espace de son plaisir.

Les autres exemples antérieurs à *Chéri* limitent le décor rose du repli au motif de la lampe. Celle-ci procure en effet une paix provisoire et un repos mental entre deux dispersions. Minne, insatisfaite et pressée de quitter la garçonnière du baron Couderc, s'attarde à la lampe rose comme s'il s'y attachait des résonances lointaines porteuses de sécurité.

" Si vous ne me laissez pas partir, je ne reviens plus !... Dieu ! ça va être affreux, dehors, après ce bon dodo chaud, et ce feu, et cette lampe rose...
- Et moi, Minne ? me ferez-vous la grâce de me regretter, après la lampe rose ?
- Ça dépend ! dit-elle en coiffant sa toque piquée de camélias blancs. Oui, si vous me trouvez un fiacre tout de suite." (IL, PI I, 740)

L'exaspération qui pousse Minne à fuir l'espace du désenchantement et l'oblige à poursuivre l'errance est aussitôt radoucie par le regret de la lampe rose qui délimite l'espace de sécurité. L'amant n'est pas dupe de ce revirement qui privilégie l'espace à son détriment. Ironiquement son intervention ne fait qu'interrompre le rêve et renvoyer Minne à l'errance. L'amant devient même l'instrument involontaire de la dispersion puisqu'il reçoit la mission d'accélérer le départ. L'impossibilité de concilier la quête du plaisir et celle du repli réactive le dynamisme de la quête. Le repère positif de la lampe rose dans un cadre désenchanté reparaît lors de l'errance professionnelle où elle éclaire l'appartement de Renée (et

suscite la convoitise de l'amant -V, Pl I, 1120). Pourtant dans ce décor quotidien de l'errance, il est lui-même dévalorisé puisque l'abat-jour "se fane" (V, Pl I, 1121). Son vrai pouvoir attractif, qui s'exerce à distance, n'est qu'onirique : lorsque Renée est confrontée en tournée à une dispersion incessante, la lampe rose surgit dans le souvenir comme point d'ancrage. Pour conjurer le manque affectif et l'éclairage trop cru de la chambre d'hôtel, Renée souhaite "[s]a lampe familière et son abat-jour rose, l'aboïement de [s]a chienne" (V, Pl I, 1224). La lampe offre, comme l'animal, un refuge mental (Claudine de retour au monde natal retrouve aussi "avec son cortège de bêtes", "la lampe coiffée de rose" -RS, Pl I, 954) ; l'intimité, recrée par le seul pouvoir de l'imagination, déclenche pour Renée l'écriture (elle parvient à reprendre la plume). La lampe rose s'avère donc un repère fertile dans les premiers romans colettiens, soit directement, comme dans *La Vagabonde*, en suscitant l'écriture, soit poétiquement, comme dans *Chéri*, en favorisant la prolifération des métaphores.

Ce bilan montre que par rapport à toutes les premières notations de rose (limitées aux parois de la chambre ou au motif de la lampe), *Chéri* présente la version la plus complète et la plus oniriquement satisfaisante, qui va – après ce stade achevé – disparaître des romans suivants. Au moment où est exploitée toute sa dimension natale, la lumière rose conquiert dans le roman sa perfection circulaire, sa force convergente, son ampleur onirique. Elle unit ainsi, pour la première fois dans l'œuvre, les deux quêtes séparées jusqu'alors : dans *La Retraite sentimentale*, Claudine bénéficiait du repli, mais privé du plaisir ; dans *La Vagabonde* et *L'Ingénue libertine*, la protagoniste restait frustrée, incapable de savourer ni l'un ni l'autre. *Chéri* rétablit l'équilibre puisque le protagoniste se voit comblé des deux richesses qu'il va – inconscient du prix de l'héritage – négliger.

- Destin onirique

Comme c'était le cas de Ker-Anna, la configuration objective du décor référentiel compte moins que son impact onirique. Seul le retour unit, de façon aléatoire et éphémère, le rêve à la réalité : en dehors de cette échéance ponctuelle et limitée dans *Chéri*, la lumière rose vient éclairer, pendant l'exil, la conscience en déroute. Averti du déménagement de Léa, Chéri associe instantanément au caractère douillet du nouvel appartement "un décor rose", qu'il tente "péniblement" de visualiser (FinC, Pl III, 196). Transposé bientôt dans ce nouvel espace étranger, et avant de découvrir le nouveau corps inconnu de la mère, Chéri est "accueilli" par "un jour teint de rose" et attend, malgré l'heure avancée de l'après-midi, que "l'univers annoncé par cette aube se rouvr[e] enfin" (FinC, Pl III, 214). L'élargissement de l'espace et la promesse de renaissance accèdent, dans l'écriture, le succès de l'évasion, alors que cette fugue à l'aube (en sens inverse de celle pratiquée par Minet-Chéri dans l'autobiographie -Si, Pl III, 502) est à destination maternelle et à vocation de repli. Mais la lumière rose – identifiée bientôt comme le signe dérisoire de la permanence natale – est rendue à sa réalité de couchant.

Le trouble qu'il avait apporté se propageait hors de lui, à la faveur du couchant, [...] des flèches de braise traversant les rideaux. Cette couleur de rose incandescente, il se souvint que Léa l'entraînait partout, comme la mer emmène avec elle, quand elle reflue, le parfum terrestre des foins et des troupeaux. (FinC, Pl III, 225)

L'embrasement des rideaux par le soleil à son déclin est toujours à l'origine du phénomène optique et objet de métaphore. Le rose de braise, arrière-plan idyllique des anciens plaisirs, a ici un effet réactif

(d'où la violence de l'éclat) : il réveille la mémoire et suscite l'écriture poétique. Ce n'est pas tant un "souvenir" soudain que déclenche la lumière rose : il s'agit d'un agrandissement esthétique immédiat, une vision plus large que la réalité passée et qui se pose d'emblée comme la somme, le condensé de toute l'expérience natale. "Léa l'entraînait partout" : la simplicité universelle de ce premier constat est étayée aussitôt d'un développement métaphorique plus élaboré. Pour la première fois, la couleur est détachée de son cadre natal d'origine (la chambre de Léa) et associée en priorité à la mère, par un lien irréductible : le motif n'en est pas explicité, ce qui accroît la force magique du lien, mais aussi sa fatalité, puisque la route est barrée pour Chéri. Cette fatalité est en effet mise en scène sur le mode de la divergence (la mère entraîne / la mer reflue). Alors que dès le début de la scène Léa est perdue, le repère positif de la lumière est insuffisant à recréer la proximité puisque la mère, en vieillissant, s'est éloignée. Le lien irrationnel entre la mère et sa couleur naturelle est mis en relief par l'élargissement cosmique puisqu'il relève du rythme des marées, de l'attraction lunaire et des cycles agricoles. C'est tout le pouvoir irrationnel et inaltérable de l'expérience natale qui est ainsi en jeu. Désormais subordonnée au mouvement de reflux, la lumière rose va disparaître du champ de la conscience, en deux étapes : elle est d'abord évacuée de l'espace domestique réel, puis du rêve. Lorsque Chéri, à court de refuge, souhaite "une bonne chambre d'hôtel, une bonne chambre rose, bien banale et bien rose" (FinC, Pl III, 248), il neutralise la couleur sur le rythme d'une litanie nouvelle, obsessionnelle et monocorde. Le rose – délesté de la magie – est réinvesti dans le décor matériel le plus insignifiant et le plus anonyme (requis explicitement comme refuge contre le souvenir de la mère).

Qu'advient-il alors du rêve, de l'esprit du rose ? Son incandescence juste après la visite à Léa témoigne de la blessure intérieure : Chéri remarque "une nue minérale" qui "prendrait tout à l'heure les couleurs de l'incendie, la sombre ardeur des métaux rougis" (FinC, Pl III, 236). La braise, limitée dans l'appartement de Léa aux rideaux, a envahi le ciel : le feu transfigure et menace le cosmos entier. La perte de la mère rallume donc et exaspère les couleurs natales, qui sont projetées – à défaut d'ancrage terrestre – vers le ciel marqué, comme la mémoire de Chéri, au fer rouge.

Progressivement, la couleur perd sa teinte douloureuse et brûlante : elle confirme, lors d'une marche ultime à la recherche de soi-même, la perte irrémédiable de la mère.

"L'hiver prochain, il y aura encore ma femme, ma mère, la mère La Berche, Chose, Machin et Truc. Il y aura tout ce monde... Et il n'y aura plus jamais, pour moi..." Il s'arrêta pour regarder marcher, sur le Bois, une horde de nues basses, d'un rose insaisissable, qu'un coup de vent abattait, empoignait par leur chevelure de brouillards, tordait, traînait sur les pelouses avant de les ravir jusqu'à la lune... (FinC, Pl III, 250)

Une première énumération des proches (où prédominent les fausses mères) provoque une saturation du discours et n'aboutit qu'à l'indifférenciation et l'équivalence ; par contraste, le plus précieux (« pour moi... »), lié à un passé révolu, reste en suspens. Le paysage va permettre d'exprimer ce non-dit par un détour poétique, où la personnification des éléments suggère l'analogie sous-jacente. La pluralité des nues est uniformisée par le "rose insaisissable" auparavant associé à Léa (C, Pl II, 807) et dont la subtilité quasi mentale contraste ici avec la violence de l'environnement ; elle l'est également par la métaphore capillaire sur laquelle s'acharne la violence. Les nues représentent symboliquement le corps maternel malmené par la force cosmique. Cette chevelure brutalisée conjure la nouvelle coiffure de Léa et ses épais cheveux drus, coupés court. L'âme du rose a quitté le corps maternel et s'échappe vers le ciel, vers le point le plus ultime de l'attraction lunaire qui commandait, lors de la dernière visite à Léa, le reflux.

Cette ascension violente est présentée comme un déchirement : elle ne ponctue pas tant la mort de la mère que celle du fils dont la sentence est énoncée peu après. Ainsi, l'attribut essentiel de l'espace maternel se désincarne progressivement : s'il est représenté au début du roman par la simple omniprésence d'une couleur dans le décor natal, il s'élargit sous l'effet du manque jusqu'à symboliser toute l'expérience natale perdue.

b) L'espace natal officiel

En comparaison, la fausse maison maternelle a un impact onirique nul et un agencement matériel négatif. Elle inverse, avec un parti pris systématique, tous les repères du monde natal et d'abord, la loi de la convergence : "Le hasard [...] ramenait Chéri à la maison maternelle où l'habitude conduisait aussi Léa" (C, Pl II, 734). Fortuite, la présence de Chéri dans la maison de Charlotte ne cède à aucune force attractive ; la vraie mère partage ce manque de motivation en cédant à la routine. Ce double désenchantement favorise la divergence commune et amène le couple à créer ailleurs, et d'abord en Normandie, le véritable espace du partage.

- Une dualité caricaturale

Le faux décor natal s'organise selon la dualité rituelle prolifération / permanence, présente dans la maison d'Alain ; mais ces deux qualités, privées de la modération natale, se détruisent l'une l'autre : la prolifération tournant à l'empilage de mauvais goût, la permanence devient absurde puisqu'elle consacre le chaos. La prolifération a perdu en effet tout caractère vital et procède ici de la discordance :

Chéri s'arrêta sur le seuil d'un cabinet de toilette ouvert. Le marbre rouge d'une table-lavabo encastrait des cuvettes blanches à initiales, et deux appliques électriques soutenaient des lys en perles. Chéri remonta ses épaules jusqu'à ses oreilles comme s'il souffrait d'un courant d'air :
" Bon Dieu, c'est laid, ce bazar !" (C, Pl II, 765)

Alors que l'ameublement de Léa réunissait des styles de même époque, celui de Charlotte juxtapose tous les genres dont le luxe tapageur (marbre, perles) – qui s'oppose à la richesse dosée du vrai décor natal – empêche le rêve. La prolifération, rendue directement responsable de l'insécurité, suscite l'image du courant d'air : introduite au centre de l'espace domestique, cette image réfrigérante est rédhibitoire à l'habitat. Elle suscite surtout dans le discours, un juron – signe d'une violence intérieure – (la tonalité des jurons de Chéri "Bon Dieu" ou "du diable" -C, Pl II, 764- suggère la perte des repères du sacré dans la fausse maison natale) et un cliché bref, le bazar, que Léa avait la première utilisé pour qualifier l'espace inauthentique (dans un contexte semblable d'insécurité frileuse : "J'ai pris froid dans ce bazar de Neuilly..." -C, Pl II, 760). Cette reprise à quelques pages d'intervalle suggère, au détriment du logis baroque, la communauté d'intérêts entre les membres du monde natal, leur unité spontanée de goût et de discours. Ce cliché arrête la description et laisse Chéri au seuil de la porte, privé de toute envie d'entrer.

La permanence ne fait qu'entériner et prolonger le drame de la prolifération.

Mme Peloux n'avait pas déménagé depuis vingt-cinq ans et maintenait en leur place toutes les erreurs successives de son goût saugrenu et thésaurisateur. " Ta maison, c'est la maison d'une fourmi qui serait dingo", lui reprochait la vieille Lili [...]. (C, Pl II, 765)

La fausse mère se porte elle-même garante de l'ordre, ou plutôt du désordre, établi. Avec un parti pris presque obsessionnel, Charlotte refuse de changer son décor, assumant – pervertie – la vocation

maternelle de stabilité. Cette vocation est caricaturée par une intervention extérieure, celle du personnage le plus loufoque et le moins crédible du roman, la vieille Lili qui fait preuve pourtant d'une plus grande lucidité que la mère. La justification que donne Charlotte à l'impératif de permanence ("Pourquoi toucher à ce qui est bien ?" *-ibid.*) fait jouer effectivement une constante de l'ordre natal (Claudine est également "prête à protester si on a touché à *[s]on pays*" -CIM, PI I, 391). L'inspiration est donc légitime puisque le monde natal se doit d'être immuable, mais la permanence procède en général d'une magie interne, d'une préservation miraculeuse et non d'une obsession maniaque de la mère.

Un corridor vert d'eau – vert-couloir d'hôpital, disait Léa – s'écaillait-il ? Charlotte Peloux le faisait repeindre en vert, et cherchait jalousement, pour changer le velours grenat d'une chaise longue, le même velours grenat... (C, PI II, 765)

La prolifération caricaturale est soumise à une unité de couleur, mais qui inverse les subtiles teintes natales : si le grenat se présente comme l'exaspération du rose féérique, le vert n'apporte aucun répit mental puisqu'au lieu de suggérer le parallèle végétal, il est dénoncé par l'intervention extérieure la plus crédible, celle de la vraie mère (rendue plus redoutable par la fascination qu'exerce sur l'enfant le discours maternel dans l'œuvre -cf. Si, PI III, 496), qui l'associe non seulement au contexte négatif de l'hôpital (suggérant l'impossibilité d'être en bonne santé et en harmonie avec son corps dans ce cadre antinaturel) mais à son espace le plus transitionnel et le plus anonyme, le couloir. La permanence – qui demande la restauration du logis – est réduite ici à l'entretien du laid. La riche dualité prolifération / permanence se voit donc caricaturée en une dualité nouvelle, de bas étage : celle du fouillis et de la stagnation.

- Les deux scandales

Si la permanence est le premier impératif natal, c'est qu'elle permet au déserteur de retrouver ses anciens repères intacts après l'évasion. D'où les litanies d'émotion, dans toute l'œuvre romanesque, lorsque le protagoniste redécouvre le décor inchangé, qui reflète et restaure sa propre identité compromise au cours de l'exil (cf. le discours assez primaire, à peine articulé et répétitif d'Alain, de retour au monde natal : "Oh ! les mêmes, les mêmes sauges !" -Cha, PI III, 883 ; "votre gros peignoir blanc, maman, toujours le même, toujours le même..." -Cha, PI III, 884). La maison de Charlotte provoque l'effet contraire : si la permanence est observée jusqu'à la maniaquerie, elle ne permet paradoxalement aucun rite de reconnaissance. Elle l'empêche même, puisque le texte insiste à dessein sur l'impression d'étrangeté qu'éprouve Chéri en redécouvrant son espace natal officiel.

Traînant ses babouches, il regagna sa chambre, en s'attardant aux longs corridors et aux paliers larges de la maison qu'il lui semblait découvrir. Il buta contre une armoire ventrue et s'étonna :
 " Du diable si je me souvenais qu'il y avait une armoire là... Ah ! si, je me rappelle vaguement...
 Et ce type-là, qui ça peut-il être ? "
 Il interrogeait un agrandissement photographique, pendu funèbre dans son cadre de bois noir, auprès d'une faïence polychrome que Chéri ne reconnaissait pas non plus. (C, PI II, 764-765)

C'est à son retour de noces que Chéri redécouvre l'ancien décor oublié. Le mariage coupe toujours de la maison natale : le fait qu'il ramène Chéri à la maison de Charlotte constitue le premier scandale et montre que celle-ci ne fonctionne pas comme la vraie maison maternelle. Le décor quotidien semble inconnu depuis que le protagoniste a appris, ailleurs, les véritables normes natales. La maison de Léa reste donc la référence inconsciente qui accuse brutalement la réalité du bazar. Le vocabulaire de l'étrangeté vient avec insistance aggraver la distance qui sépare Chéri de ses origines natales. Si la description se concentrait, dans la maison de Léa, sur l'espace central de l'intimité, elle privilégie ici les espaces transitionnels (de

longs corridors, des paliers larges). Chéri est étranger à tous les éléments du cadre : au mobilier massif autant qu'aux bibelots ou à la décoration murale. Le fait que l'armoire est ventrue n'est pas utilisé comme signe d'abondance ou de plénitude mais accentue au contraire le choc (il bute) ; l'incongruité de sa place (dans le couloir) est également significative. Que le portrait représente un géniteur possible de Chéri ou un parent lointain, le protagoniste en ignore l'identité, ce qui le montre coupé de la mémoire familiale. Père, parent ou ami, le portrait est privé de vie comme d'identité : son cadre funèbre laisse supposer qu'il s'agit d'un mort et alourdit l'atmosphère, à l'opposé de la fertile vitalité maternelle. La dernière pièce décorative (la faïence polychrome), nouvelle émanation de la maison-bazar permet, par sa proximité, de désamorcer une éventuelle sympathie de Chéri pour le portrait familial et de créer une redondance dans le désengagement. Habitué à l'harmonie circulaire du relief maternel, Chéri souffre – sous son propre toit – de dépaysement. À l'inverse, le véritable espace natal suscitera la reconnaissance instantanée (Chéri, lors de son retour chez Léa, "reconnâ[tra] le champ de son repos" -C, PI II, 816).

La fausse mère n'échappe pas à l'incongruité : inaugurant un "saut-de-lit souci", elle se pare pour la première nuit conjugale dans son logis. L'intention séductrice – lointaine réminiscence de la symbiose idéale mère/amante – est aussitôt méprisée par le fils qui trouve à sa mère "l'air d'un vieux forçat" (C, PI II, 763). L'étrangeté annule la filiation. Le corps maternel participe, comme le décor, à la surprise effarée de Chéri lors du retour inauthentique.

Le deuxième scandale – après la perversion de l'harmonie – réside dans l'invasion étrangère. La fausse mère pactise avec le parti rival : non seulement elle s'occupe personnellement du futur "nid" conjugal qui suscite son enthousiasme (C, PI II, 764) mais en attendant la fin des travaux, elle héberge quatre mois la jeune épouse ; c'est au centre le plus sacré – la chambre d'enfant – que celle-ci est décrite d'emblée : alors que Chéri rentre "d'une main rude, sans frapper" dans "son ancienne chambre" (C, PI II, 765), il s'immobilise à la vue d'Edmée dans le lit: "Bonjour, lui dit-elle en souriant. Comme tu as l'air étonné de me voir !" (*ibid.*). Dans *La Chatte*, l'intégration de l'étrangère fait l'objet d'une argumentation et d'une controverse qui occupent tout le roman et se trouvent finalement résolues au moment précis où Camille veut investir la chambre d'enfant (Cha, PI III, 858) ; dans *Chéri*, les cartes sont jouées dès le départ puisque l'étrangère est en train de déjeuner (et donc de prendre des forces pour s'implanter) au sein de l'espace central du repli : Chéri est non seulement dépossédé de sa vraie maison maternelle mais aussi privé de toute retraite. L'impact onirique en est perverti et il suffira que Chéri s'éloigne de chez lui pour que l'amalgame des deux références – natale et conjugale – l'empêche de rentrer : il revoit

[...] une chambre carrée, la grande chambre d'enfant de Chéri, une jeune femme anxieuse, debout contre la vitre, et Charlotte Peloux adoucie par un Martini apéritif...
" Ah ! non, dit-il tout haut. Non... Ça, c'est fini ! " (C, PI II, 778)

L'association de la fausse mère et de l'épouse suffit à rendre l'espace inhabitable et à dénaturer l'ancien calque positif – unitaire et harmonieux : celui de la mère/amante. Coupé de toute racine spatiale, Chéri se verra condamné à l'errance.

En attendant cette échéance, l'intégration immédiate de l'étrangère suscite des tensions nouvelles et redistribue les alliances. La rituelle rivalité mère/épouse est ici dévalorisée au détriment de la fausse mère qui, "exaltée par la proximité d'une victime si tendre [...] mordait à tort et à travers..." (C, PI II, 768). Au lieu de viser la subtile préservation de l'espace sacré qui légitimerait la rivalité, la fausse mère s'adonne à une méchanceté brute et gratuite : pour défendre sa femme, Chéri doit menacer sa mère.

Mais cette alliance nouvelle est uniquement défensive : lorsque le couple est seul en cause, la présence de l'étrangère au centre de l'espace intime est source de divergence. Ainsi, Edmée se laisse tenter par la proximité du secret natal et fouille le mobilier pour trouver une lettre de Léa : la divergence n'éclate pas au premier niveau escompté puisque Chéri, indifférent au viol de l'intimité, est ramené à la réalité du manque et de la perte maternelle ("Tu ne peux pas comprendre. Je ne m'en étais pas aperçu." - C, Pl II, 771) : la jalousie d'Edmée s'en trouve accrue et le fossé sentimental creusé. En ajoutant la dimension conjugale à un support faussement natal, en surimposant la discordance à la laideur d'origine, la maison de Charlotte provoque la fuite.

c) Le troisième pôle : la maison conjugale

Le troisième pôle n'apparaît, au début du roman, que sur le mode du non-être. Le retard des travaux empêche la maison conjugale de s'ériger concrètement. Elle est donc mentionnée, dans le premier tome de *Chéri*, non dans la description objective mais dans le seul dialogue, ce qui accroît son irréalité. Plus encore que les aléas de la construction conjugale, c'est le décor intérieur qui est source de controverse. Il oppose d'abord les deux principaux intéressés, même si le conflit est vite résolu par la soumission d'Edmée qui "ne luttait pas, quémandait avec douceur 'un petit coin' " plus clair pour échapper au coloris "impitoyable" (C, Pl II, 768). Le choix des couleurs permet à Chéri de concrétiser le rêve exotique qui gagne Phil au sortir de Ker-Anna et détermine l'espace du luxe et de la jouissance. Comme averti des véritables forces en jeu, Chéri tente de rallier sa femme à la cause du plaisir : "ne crains pas le noir, ni l'or pour les meubles et les bibelots" (*ibid.*). La provocation se perçoit au mélange des genres dans l'agencement des pièces (exotisme du salon chinois, salles de sport au sous-sol) autant qu'au baroque du décor intérieur exaspéré sur l'espace du repli : le fumoir (repli à la dimension du fantasme amoureux puisque Chéri s'y décrit nu). Par leur richesse fatale – noir et or comme la salle de bains – (opposée à la subtile dimension onirique de l'or dans la maison maternelle) ou leur violence, les couleurs clament le défi : "pour les murs, un bleu qui n'a peur de rien. Un tapis violet, d'un violet qui fout le camp devant le bleu des murs" (*ibid.*). Le dynamisme que Chéri projette sur les couleurs témoigne à lui seul de l'intention conflictuelle : les anti-couleurs natales tapissent l'espace de l'évasion amoureuse. (Les espaces du repli se limitent par ailleurs au fumoir et à la salle de bains ; il n'y a aucune mention de chambre dans cette version initiale de la maison conjugale).

Le mobilier, quant à lui, ne sert que de faire-valoir au corps de Chéri. Alors qu'Edmée demande – pour échapper au décor lourd et sombre – "le vase blanc ou la statue", Chéri s'identifie à ce désir : "Ce sera moi" (*ibid.*), et s'impose donc comme le bénéficiaire obligatoire des fantasmes conjugaux. Dans ce "temple à la gloire de Chéri" (*ibid.*), l'épouse est l'adepte unique de la nouvelle religion monothéiste du plaisir. Nulle surprise à ce que Chéri ne puisse, par la suite, renoncer à cette maison qu'il possède mais qui s'érige surtout comme le reflet de lui-même. C'est pourquoi, si la maison du fils présente, comme celle de Charlotte, un espace négatif de sécurité, seule la maison de Charlotte est un bazar, un entassement sans structure ; par-delà son apparent désordre, celle de Chéri a une âme, celle de la transgression, du fantasme libéré dans la réalité. La fausse mère se montrera d'ailleurs sensible à cette provocation tacite et ira s'en plaindre à la vraie mère – créant, autour de la maison conjugale, une nouvelle controverse :

- [...] Comment est-il, leur intérieur, à ces jeunes gens ?

- Sinistre, piaula Mme Peloux. Sinistre ! Des tapis violets ! Violets ! Une salle de bains noir et or. [...] Aussi, qu'est-ce qui arrive : ils ne quittent plus Neuilly. (C, Pl II, 800)

Les couleurs ont rempli leur fonction transgressive et Charlotte perçoit inconsciemment la rivalité puisqu'elle se plaît à imaginer, comme pôle d'attraction inverse, son propre espace maternel : la mère, même fausse, croit toujours à la fable du retour. Mais le bazar ne peut l'emporter, dans l'écriture, sur le temple. L'épouse est également sensible à cette rivalité qui la flatte indirectement et qu'elle perçoit, plus judicieusement, comme une négation du véritable espace maternel. Dans une variation théâtrale de *Chéri*, Edmée rêve d'une maison où "il n'y *aura* plus rien d'une *autre* maison, quelle qu'elle soit" ([Chéri soldat], Pl II, 866). L'intérêt d'Edmée pour les travaux vient de ce qu'elle construit aussi, à sa manière, l'anti-maison (concept qui reste – autant par jalousie que par pudeur – vague et un peu gauche). Ainsi, la maison conjugale ne s'envisage, avant même d'exister, que sur le mode du paradoxe et du discontinu, et suppose la rupture avec toutes les normes jusque-là connues.

L'auteure continue donc à redistribuer sans cesse les mêmes données : dans *Chéri*, c'est la vieille amante qui gouverne le monde natal alors que la jeune est associée à l'espace exotique du plaisir. Dans *Le Blé*, c'est l'inverse : la jeune partenaire appartient à l'environnement natal alors que la femme mûre bénéficie de l'espace étranger et luxueux du plaisir. Mais le drame de *Chéri* vient d'une structure plus complexe, et de la bipolarité de l'axe natal. La fausse maison maternelle ne peut exister dans l'écriture qu'en corrélation avec la vraie : lorsque Chéri prend conscience que la maison de Léa est fermée, il s'enfuit de celle de Charlotte. Quant à la maison conjugale qui offrait jusque-là un dérivatif onirique, elle ne peut plus fournir de compensation suffisante ni de frein à la dispersion : l'espace de la provocation (d'autant moins efficace qu'il reste encore virtuel) est inapte à conjurer le déracinement. L'éclatement de la structure ternaire est ainsi visualisé très concrètement dans l'espace : au début Chéri quitte la maison de Léa et se voit condamné, par le retard des travaux, à un seul espace fourre-tout, à la pitoyable alliance natalo-conjugale dans la maison de Charlotte. La seule visite au chantier conjugal qui soit rapportée dans le texte est aussitôt suivie d'un retour à la case départ, à la maison de Léa, qui s'avère vide de la mère et inabordable (C, Pl II, 776). Sans l'axe natal authentique, la structure ternaire – tributaire d'un subtil équilibre des forces – éclate : privé de plaisir comme de sécurité, Chéri est obligé de s'inventer un axe nouveau, un quatrième espace qui fasse oublier les trois premiers : la chambre d'hôtel. Le décor lui-même en est insignifiant (l'inauthenticité du mobilier "faux Empire" n'y est plus un scandale mais bénéficie d'une charge positive) : sa seule fonction romanesque est d'apporter une trêve à la conscience, d'interrompre – par des teintes pastel moins tranchées – les explosions précédentes de couleur, et de garantir l'oubli par "un sommeil noir et épais" (C, Pl II, 782) qui préfigure déjà l'évasion finale.

- L'espace de l'étrangeté

Si elle reste virtuelle dans le premier tome, la maison conjugale se concrétise dans le deuxième où elle devient l'unité spatiale centrale et semble occulter le double pôle natal. Le jeune couple est enfin installé dans son "nid", qui s'avère un espace régi par l'épouse : la maison conjugale ne se distingue plus par son décor loufoque à fonction provocatrice. Elle est devenue le champ réel et concret où s'est implantée l'étrangère et avec elle, ses amis étrangers. Chéri est floué : si dans ses projets, la maison était conçue pour refléter son moi unique, l'invasion étrangère entraîne l'exacte négation de son ego. Toutes les

premières scènes du roman illustrent ainsi une position marginale du protagoniste. Dès la première page, il sort de chez lui à l'issue d'une soirée et contemple de l'extérieur "sa maison vide et illuminée" (FinC, Pl III, 173) ; après une tentative infructueuse d'évasion vers le Bois, il apprend en rentrant qu'il lui faudra ressortir dès le lendemain, pour échapper au déjeuner organisé par sa femme. L'invité officiel d'Edmée est, à la lettre, étranger puisqu'il s'agit d'un général américain (dont Chéri s'amuse à accentuer le caractère agressivement étranger en le prenant pour "un boche" et en le nommant Hagenbeck -FinC, Pl III, 177). Le lendemain, le mouvement de divergence se reproduit, aggravé d'une scène de guet à l'intérieur même de la maison : "Par la petite fenêtre de la lingerie, où il se tenait caché, il les vit partir, le lendemain matin. [...] Derrière le rideau de tulle, Chéri tenait l'arrêt." (FinC, Pl III, 182-183) Réduit à se cacher avant de fuir, Chéri se délecte de cette marginalité qui lui permet de dénoncer la mascarade d'après-guerre. Survient la deuxième fugue, gratuite et plaisante puisque transgressive (Edmée avait insisté plusieurs fois pour qu'il assiste au déjeuner) : "Il descendit rapidement, [...] regarda avec mansuétude, en passant près de la salle à manger, cinq assiettes blanches" (FinC, Pl III, 184). Fuyant l'arrivée des étrangers dans sa maison, Chéri se découvre étranger à lui-même car au moment de sortir, il aperçoit dans le miroir conjugal "un Chéri de trente ans" qu'il ne reconnaît pas tout à fait (*ibid.*). La séquence du retour donne lieu à une scène semblable de guet et de cache-cache. "En passant vite par le vestibule, je peux rentrer sans être aperçu. *Ils* en sont au café, là-bas..." (FinC, Pl III, 192). Le prompt retour de Chéri – avant même la fin du déjeuner – marque le parti pris d'esquive mais accuse surtout l'échec de l'évasion : Chéri voulait sortir, mais ne sait où aller et rentre bientôt. Il commence par garer sa voiture dans une rue écartée (la rue de Franqueville, espace de délivrance) pour ne pas attirer l'attention, puis ouvre "sans bruit" sa porte et monte "légèrement l'escalier de sa chambre" (*ibid.*).

Si cette deuxième fugue – quoique privée de direction – a gardé l'attrait du jeu, la troisième, de nouveau nocturne, prend un caractère plus dramatique qu'accentue l'effet répétitif. Sous l'exaspération, le mouvement de sortie est occulté et Chéri présenté instantanément dans la rue : "Il se trouva dehors" (FinC, Pl III, 247). La divergence obéit non plus à une simple désolidarisation mais à une réaction de survie : "il s'éloignait de tous les étrangers qui peuplaient sa maison [...]. L'image de sa maison pleine le pourchassait." (FinC, Pl III, 248). L'auteure multiplie le nom étranger des invités – "des Filipesco, des Atkins, et des Telekian" – pour accentuer le décalage. Même au loin, Chéri ne peut se libérer de la présence étrangère dont l'impact dynamique (pourchasser) accentue la nécessité de la fuite. Si cette dernière évasion infructueuse est de nouveau dirigée vers le Bois, vers la nuit du Bois, répit pour la conscience, elle aboutit pourtant à une résolution, celle de ne "plus habiter avec ces gens" (FinC, Pl III, 249). Chéri prend conscience de la nécessité d'organiser les fugues futures : la porte est ouverte à l'errance.

Ainsi, l'expérience de l'étrangeté se déplace dans le roman du faux espace natal au vrai espace conjugal : si dans le premier tome Chéri fuyait la maison étrangère de sa mère, dans le deuxième, il fuit la maison, pleine d'étrangers, de sa femme. L'espace ne cesse de se pervertir dès qu'est perdu, dans le roman, le contrepoint maternel : en éclatant, la fragile structure ternaire débouche sur le néant.

- Tentative ultime de repli

Avant de fuir, Chéri tente pourtant d'organiser sur place une dernière résistance à l'envahisseur et de s'agencer une sphère minimale de repli. Alors qu'il était question, dans la première phase des travaux,

d'un fumoir, d'un salon et d'un gymnase, les seules parties collectives mentionnées dans le deuxième tome se réduisent à la salle à manger dont s'exclut Chéri. (Encore cette pièce a-t-elle perdu toute la somptuosité prévue dans le premier tome. "D'invention pauvre et de proportions banales, la salle à manger demandait son luxe à une tenture jaune semée de pourpre et de vert." -FinC, Pl III, 241. On se croirait chez Charlotte ; les couleurs proposent une discordance pitoyable, éloignée des riches tons provocateurs d'origine.)

Le jardin et la chambre – inexistantes dans les premiers projets – se substituent, comme espaces nouveaux du repli, aux anciens repères de la provocation. La salle de bains noire et or n'est plus mentionnée, dans le deuxième tome, que comme décor idéal et "mérité" du repli : elle prodigue à Chéri "l'eau tiède, odorante" et un bien-être nouveau qui vient "de l'onctueux savon, des bruits adoucis de la maison" (FinC, Pl III, 257). C'est donc autant par une douceur interne que par une marginalité bienfaitrice qu'est caractérisée la salle de bains, transformée en abri inattendu pour l'exilé.

Ainsi, l'or s'éteint, le noir se tamise. "Que je te voie jamais porter mon deuil!" disait Sido à Minet-Chéri. "Tu sais très bien que je n'aime pour toi que le rose et certains bleus..." (MCI, Pl II, 1050). (Cette dualité de couleur appartient aussi à l'univers de Léa puisque si le décor intérieur de la mère est rose, sa tenue de ville est bleue -C, Pl II, 725). Chéri renonce au noir équivoque qui deviendra pourtant à la fin du roman le noir du deuil et de la mort¹. Si le rose sans restriction et "certains bleus" sont autorisés à Minet-Chéri, cette dualité de couleur – à dominante de bleu depuis que le rose a déjà été largement exploité – va constituer dans cette deuxième phase la symphonie du refuge. Le jardin offre cette première composition visuelle qui sert d'exutoire au malaise. Lorsque caché dans sa maison, Chéri épie l'arrivée des étrangers, il note la "fraîcheur imaginaire" qui émane du trottoir arrosé.

[...] mais Chéri savait qu'une matinée de juin, le mois brûlant de Paris, fanait de l'autre côté de l'hôtel, dans le jardin, le lac de myosotis bleus entre ses margelles de mignardises roses. (FinC, Pl III, 182)

Les couleurs du jardin apparaissent comme l'envers du décor, la réalité cachée du monde intérieur par opposition au trottoir, plate-forme sociale et collective, par où arrivent les étrangers. Mais cette harmonie s'énonce aussitôt comme menacée: la décomposition vise le ressort même de la poésie (la métaphore du lac permet, comme dans le jardin d'Alain, l'agrandissement onirique). Le seul fait que cette décomposition progressive et paradoxale (la journée ne fait que commencer) soit l'objet d'une connaissance interne ("Chéri savait"), d'une prémonition instinctive, montre le protagoniste – apparemment indemne et protégé derrière une ligne de démarcation symbolique ("de l'autre côté de l'hôtel") – déjà engagé dans un processus fatal de déstructuration intérieure. C'est bientôt au centre même de cette symphonie en péril que Chéri se réfugie comme "un passant assis dans un square" :

[...] il regarda, étonné, la nuit proche anéantir le bleu des aconits, lui substituer un bleu dans lequel la forme des fleurs fondait [...]. La bordure de mignardises roses tournait au violet putride, puis sombrait rapidement (FinC, Pl III, 197)

¹ Une figure maternelle substitut et infernale propose une répartition nouvelle des couleurs, opposée à la palette de Sido : "Ce que tu me fais rire ! Ah ! les deuils de la vie doivent paraître bien roses, près de toi ! ..." (FinC, Pl III, 255). Ce faux rire, prémonitoire de la vraie mort, annonce l'effondrement des repères vitaux, sur le mode d'un contraste pictural qui fait figure, dans l'œuvre, de scandale.

Que la scène se situe le matin ou le soir, dans l'imagination de Chéri ou dans la réalité, la dualité des couleurs subit la même agression du temps (le rose est le plus violenté puisqu'il se décompose alors que le bleu fond). Chéri assiste, en spectateur muet et attentif, à la destruction végétale, miroir de son propre déclin, et se trouve comme libéré – par cet effet réflexif – de la symphonie qui le hante.

La chambre, mentionnée après chacune des trois fugues de Chéri, propose un refuge moins ambigu : le rose ne dépasse pas la limite du balcon "fleuri de roses disciplinées" (FinC, PI III, 236), alors que la chambre elle-même est vouée à l'unique bleu réparateur. Après la première fugue nocturne, Chéri ne trouve pas de répit immédiat : aussi les notations de bleu restent-elles périphériques ("sourde lumière bleue" du boudoir de sa femme -FinC, PI III, 176, "corridor à demi éclairé de bleu" -FinC, PI III, 181). Lors de la deuxième fugue, diurne, le pouvoir attractif du bleu se recentre et se précise puisque son effet conjuratoire commence avant même le retour : "il aspira à la nuit factice des rideaux bleus" (FinC, PI III, 192). Le souvenir de cette harmonie visuelle interrompt l'errance et provoque le retour. La fonction du bleu est de procurer l'obscurité en plein jour, et de libérer Chéri des contraintes de la conscience (lors du troisième retour, la chambre sera "bleue et sombre comme une nuit de théâtre" -FinC, PI III, 236 : c'est le leurre de cette obscurité artificielle que recherche Chéri). Privé de la claire harmonie natale, il erre à l'infini en quête d'une symphonie substitut. La réalité se révèle ici – cas unique dans le roman – à la hauteur du rêve : "Elle était telle qu'il la souhaitait, bleue, odorante, vouée au repos. Tout ce que sa course altérée avait désiré se trouvait là [...]" (FinC, PI III, 192) L'accroissement du rêve dans la réalité s'exprime par la présence féminine très forte qui émane de la chambre et la rend à jamais disponible, ouverte au désir de Chéri, apte à combler l'intégralité du manque. La chambre bleue représente le paysage idéal, le corps de femme rendu oniriquement accessible. C'est pourquoi elle s'accompagne toujours de l'exigence de chasteté qui s'exerce au détriment du corps conjugal. Cette chasteté est compensée par la symbiose sensorielle dont jouit Chéri à chaque retour de fugue et qui permet de refuser les avances d'Edmée.

Pour assurer cette fonction compensatoire, la symbiose se trouve élargie aux deux espaces privilégiés du repli et unit la chambre au jardin. L'unité est non seulement visuelle mais olfactive (la chambre est "parfumée de jardin nocturne" -FinC, PI III, 178) et tactile (quand on y "dort en courant d'air", on croit "coucher dans le jardin" -FinC, PI III, 182). Le plaisir sensoriel permet à Chéri – lorsqu'Edmée "se gliss[e] contre lui dans l'obscurité" – de la "retourner adroitement" et d'éviter le contact (*ibid.*). A chaque retour, Edmée réitère sa tentative de séduction ; mais Chéri, après un regard qui "se refuse", lève "seulement la tête vers le jour doré, le jardin mouillé d'arrosage" (FinC, PI III, 238). L'eau et l'air forment le décor désincarné de l'abstinence. Le visage tourné vers le jardin révèle soudain tous les signes de la déchéance physique et Edmée renonce à son "invite voluptueuse" (FinC, PI III, 239). Ainsi, la chambre procure un refuge provisoire en opposant, entre le monde et Chéri, son écran bleu protecteur qui ne laisse filtrer de l'extérieur que l'harmonie sensorielle propre à atténuer la marginalisation. Si le jardin se révèle inapte à fournir le cadre tonique et dynamique de l'évasion, il est intégré à l'espace du repli et récupéré à la cause régressive. Il permet un dosage subtil entre la fermeture au monde et l'ouverture sensorielle qui assure, pour un temps encore, une vitalité minimum. Cette quête parodique qui dispense un plaisir d'appoint s'effectue, sur le modèle des autres fugues natales de l'œuvre, dans la solitude. Mais si Claudine – fuyant l'équivoque espace amoureux – se réfugiait dans les bois de Montigny et, investie de soleil, se comparait à "une chambre ouverte sur un jardin" (CIM, PI I, 517), la quête de

Chéri se trouve réduite à une version moins ample et plus discrète : s'organiser concrètement sur place, dans la chambre conjugale partiellement ouverte aux sollicitations extérieures, un refuge moins ambitieux et plus fragile, menacé par l'interaction conjugale.

De fait, le sommeil dans la chambre bleue devient progressivement morbide ; la menace qu'il suscite est à chaque fois liée à la présence d'Edmée comme si la proximité conjugale accusait dans l'écriture le danger de mort. Lorsqu'épuisé Chéri tombe endormi, l'impact des rideaux ne sert plus qu'à mettre en relief la déstructuration accomplie : Edmée observe "ce mort somptueux sous [...] l'aile rafraîchissante des rideaux" (FinC, Pl III, 240).

L'interaction conjugale (par focalisation comme ici ou par "invite voluptueuse") est toujours associée à l'échec du refuge dans la chambre bleue. S'y ajoute une dernière influence conjugale (relevant non plus d'Edmée, mais de ses amies) qui compromet définitivement le repli : lors de la troisième fugue la présence étrangère – avant même le retour effectif – désamorce le rêve. La fin du rêve bleu s'amorce donc en deux étapes : par épuisement de Chéri la nuit et, par pervertissement de la chambre bleue le jour. Le protagoniste et l'espace perdent, tout à tour, le ressort de l'harmonie.

L'heure n'était pas venue de regagner la chambre bleue où peut-être les deux jeunes filles du meilleur monde fumaient encore de bons cigares, assises en amazone sur le velours bleu du lit (FinC, Pl III, 248)

Le bleu ne vient plus scander le répit attendu mais forme le décor nouveau des relations mondaines. Chéri imagine par anticipation toutes les valeurs du repli bafouées : le bavardage se substitue au silence, la multiplicité à la solitude, l'odeur de cigare à l'unité sensorielle, la position cavalière à l'exigence de chasteté. Cet épisode apporte donc un terme final à l'impact de la chambre bleue : le retour effectif dans la maison "enfin silencieuse" (FinC, Pl III, 250) confirme la dégradation des valeurs oniriques puisque, dès l'entrée, Chéri retrouve, "le cœur sur les lèvres, le relent de ceux qui avaient bu, mangé et dansé là" (*ibid.*). La frugalité et la discrétion de la quête natale s'opposent sans compromission à l'activisme consommatoire du monde conjugal.

En dernier recours, Chéri est renvoyé à l'extérieur vers l'autre version du repli, vers le jardin de la dualité connue et amie. "Sous la fenêtre, un jardin nouveau, d'anthémis jaunes et d'héliotropes, le surprit, il ne se souvenait que du jardin d'été, bleu et rose." (FinC, Pl III, 269) Chéri fait cette dernière observation du balcon de sa chambre, ce qui accentue la distance irrémédiable au monde : à l'intérieur comme à l'extérieur, les issues sont bloquées. Les couleurs gaies et les plantes nouvelles accusent une vitalité que Chéri n'a plus la force d'assumer. L'effet miroir cesse, pour cause d'inanition et ne fonctionnera plus, désormais, que dans le décor obscur de l'épuisement mental, unissant Chéri à son destin. Fuyant la prolifération végétale et le débordement social, Chéri est chassé de chez lui et retrouve l'errance.

Ainsi, l'espace conjugal s'avère l'axe de l'étrangeté constante : par le biais du paradoxe dans le premier tome, de la marginalité dans le second ; son bref pouvoir attractif n'est qu'imaginaire. Au début, le moi tente de conjurer la perte du monde natal en se projetant frénétiquement sur le décor conjugal ; il est bientôt ramené à la réalité du dénuement. Privé de l'harmonie natale, le moi n'existe que sur le mode de l'excès ou de l'insuffisance. La maison du couple est donc l'espace de la cassure intérieure : tant qu'il appartient à une structure ternaire, l'espace conjugal est neutralisé et assure à l'enfant gâté son terrain de jeu. Mais il perd sa vocation ludique et s'avère incapable, comme pôle artificiel et unique d'une structure

décomposée, de fournir à long terme un espace vrai et authentique. L'effondrement définitif de la structure ternaire amène un nouvel éclatement de l'espace, désormais irréversible, et une dispersion sans issue.

2) La trilogie du déracinement : *Julie de Carneilhan*

La structure ternaire accuse toujours la perte du monde natal : mais à la différence de *Chéri*, l'action dans *Julie de Carneilhan* ne se déroule jamais sur le territoire natal, évoqué de façon rétrospective ou par anticipation (projet final de retour à Carneilhan) ; mais qu'elle appartienne au passé ou au futur, l'expérience natale n'est jamais dans ce roman confiée au présent immédiat. L'intrigue se répartit donc entre trois pôles, sinon rivaux, du moins opposés : le domaine natal, lointain et perdu, dont la résurgence toujours brève est censurée ; le domicile conjugal, officiellement perdu mais qui rouvre ses portes à l'improviste, exerçant une ultime force d'attraction avant de disparaître de la scène ; l'appartement de Julie, seul espace pleinement investi dans le présent, espace fourre-tout, solitaire et sans aventure. Ces trois pôles représentent trois modes de déracinement, trois échecs mis en scène dans l'espace : le premier, idéal mais purement mental, le deuxième sentimentalement controversé, le dernier investi de façon concrète mais insignifiant et inapte à produire l'enracinement.

a) L'espace natal perdu

- L'enjeu romanesque : l'inhabituelle configuration natale

Julie de Carneilhan présente un des rares cas dans l'œuvre où l'édifice historiquement aristocratique est natal et bénéficie de ce fait d'une aura positive. (Quand il est natal, il appartient généralement au clan adverse et devient objet de désaffection dans *Duo*, et de crainte dans "Le Tendron"). Biographiquement, le château appartient à l'expérience conjugale (en épousant Jouvenel, Colette se découvre châtelaine) ; d'où la suspicion qu'il soulève souvent dans l'œuvre : ainsi la narratrice de *La Naissance du jour* se réjouit d'avoir quitté "un château éphémère" au profit de "la maisonnette", genre architectural plus modeste et intime (NJ, Pl III, 280). Dans *Julie de Carneilhan*, un de ses "romans-vengeance"¹, Colette a décidé de régler ses comptes avec Jouvenel : avant même de gratifier Herbert d'une morale équivoque et intéressée, elle va l'affronter sur son propre terrain : le stratagème consiste à récupérer l'habitat aristocratique – d'origine conjugale – au profit de la cause natale (cette superposition est facilitée par la vocation élitiste du monde natal) : l'ex-mari est floué dans ses propres valeurs, car il est non seulement privé de la jouissance d'un château (Herbert est réduit à en acheter un) mais sa noblesse est moins ancienne que celle de Julie ; avant même le début de ses louches tractations, il est donc privé du fondement aristocratique: l'immémorialité de l'espace et du patronyme.

Ainsi un double héritage, conjugal et natal, se retrouve en Carneilhan : comme Cransac, le château de Julie a des "tours basses" (*Duo*, Pl III, 963 ; JC, OCC IX, 135) ; il se situe aussi dans le Périgord (JC, OCC IX, 138), région proche de Castel-Novel, fief des Jouvenel. Mais cette tradition conjugale et aristocratique est contrebalancée dans le texte par un ancrage terrien. Carneilhan est un

¹ Cl. Pichois, *Œuvres*, Pl I, préface, p. CV.

"épais château-ferme" (JC, OCC IX, 153) : c'est dire qu'il concentre les deux modes de vie, aristocratique et fermier, raffiné et rustique. Léon mange "avec des mains de paysan et des gestes d'homme du monde" (JC, OCC IX, 205) et le père Carneilhan chevauche une vache (l'inspiration reste pourtant élitiste car il le fait pour "se faire remarquer" -JC, OCC IX, 139). Ce monde natal connaît également des difficultés économiques (son ancienneté est "déguenillée" et Carneilhan ne présente que les "restes" d'un château - JC, OCC IX, 153) : comme dans l'autobiographie, la gloire est passée et la pauvreté se présente comme le résultat d'une déchéance.

Le décor intérieur de Carneilhan développe d'autres points communs avec le modèle natal d'origine : par-delà certains traits aristocratiques (escalier "en pas de vis", chambre dans la tour), la couleur de la chambre natale est bleue, comme dans la maison de Sido ; elle occupe une position en hauteur et le plafond est à poutrelles comme dans le modèle autobiographique (JC, OCC IX, 234 ; MCI, PI II, 982). Mais elle fait surtout l'objet, après le départ de Julie, d'une récupération domestique et sert de nouvel espace de rangement. En effet le père Carneilhan y a stocké ses réserves les plus précieuses, immunisées dans cet espace central du repli, "ses dépôts de sel, son millet en épis, sa provision de pain séché, tout ce qui craint l'humidité et le rat" (JC, OCC IX, 234). La chambre filiale servait également de débarras au père de Claudine "qui entasse sur [s]on lit des montagnes de sales papiers." (CIM, PI I, 420). Les denrées précieuses varient donc selon l'activité paternelle qui, dans les deux cas, est un obstacle direct au retour (c'est *parce que* les ingrédients paternels – papiers, nourriture – occupent sa chambre que la protagoniste ne peut y revenir). Ce procédé substitutif est attesté dans l'autobiographie où, réinstallée à l'improviste dans sa chambre d'enfant, Minet-Chéri ne reconnaît pas sa "souponne ancienne, encombrée maintenant d'échelles et de meubles boiteux" (MCI, PI II, 984). (Si dans cet exemple, l'utilisation de la chambre en débarras n'est pas explicitement due au père, elle est de toute façon vigoureusement récusée par la mère). Chaque fois que le retour est problématique, il vient se heurter à une instance capitaliste qui – en voulant tirer le parti le plus rationnel et le plus fructueux de l'espace inoccupé – condamne en fait le retour. Au pôle inverse, la chambre d'Alain reste intacte et incarne la véritable vocation de l'espace natal, éternellement disponible et convergent : le lit reste toujours prêt en prévision du retour. L'absence de père dans ce roman semble favoriser le maintien du *statu quo* natal.

- La condamnation romanesque : l'impossible résurgence

Porteur de ce double héritage, le domaine de Carneilhan est relégué à un passé révolu. Les résurgences en sont peu fréquentes et se limitent au décor extérieur (parc, étang, prairies) ; seule la perspective du retour fera resurgir des zones plus domestiques. Auparavant chaque résurgence se voit, au cours du roman, interrompue : imaginant le retour de Gayant vers Carneilhan, "Julie se sentit les yeux humides. Aussi jeta-t-elle un coup d'œil malveillant à son frère" (JC, OCC IX, 135). L'agressivité envers le double – responsable d'avoir délégué à un tiers la charge du retour – permet de libérer la tension exercée pour dominer le désir. Lorsque Léon annonce son projet de retour, la pudeur empêche Julie de s'enquérir du domaine natal :

-[...] Quel temps est-ce qu'il fait là-bas ?
- Magnifique.
Julie n'osa pas insister. (JC, OCC IX, 206)

A l'approche du retour, une timidité étrange succède chez Julie à l'agressivité initiale. Evacuée du dialogue, la résurgence reste mentale et s'amplifie progressivement jusqu'au souvenir de sieste dans les

foins de la campagne natale: cette évocation est ressentie aussitôt par Julie comme un laisser-aller, une baisse d'immunité, l'oubli d'une loi implicite qui condamne, depuis sa perte, le monde natal au non-dit. "Elle se leva brusquement" (*ibid.*). Comme l'agressivité, la brusquerie témoigne d'une réaction de défense chez la protagoniste, après qu'a été enfreinte la loi du silence. Si le frère reste l'instigateur privilégié de la résurgence natale, l'amant peut également déclencher une évocation impromptue, de façon délibérée pour Herbert ou involontaire pour Coco, provoquant chez Julie le même désaveu. Au rappel de leurs randonnées équestres à Carneilhan, "elle repoussa de la main la chaleur de l'évocation : - Laisse..." (JC, OCC IX, 185). Avec un "plaisir" pervers (JC, OCC IX, 146), l'amant sans scrupules exploite le sujet tabou. La manifestation physique (yeux humides, dégagement calorique) marque le trouble chez Julie ; sa réaction, la brièveté de sa supplique la montrent plus désarmée qu'avec son frère : incapable d'agressivité, elle n'a la force que d'esquiver le coup.

Si Herbert sait manipuler à son avantage l'évocation natale, l'insignifiant Coco ne s'aperçoit même pas qu'elle se déroule à son insu, et se trouve évincé sans le savoir.

L'été fatigué qui entourait leur déjeuner fut pénible à sa peau altérée d'humidité saline, privée du vent qui, autour de Carneilhan, rebroussait les trembles [...]. L'odeur d'un melon béant, sur une desserte, gâta soudain celle du café. (JC, OCC IX, 202)

L'évocation natale fonctionne ici comme rafraîchissement interne, évasion face à l'attitude inquisitoriale de Coco et à son "espionnage occulte" (l'humidité et l'action rebroussante du vent en contexte natal suggérant la libération de l'énergie réprimée). Elle est interrompue par le pervertissement olfactif qui reflète le désenchantement sentimental. L'amant est tenu à l'écart de la vie quotidienne de Julie comme de son histoire. L'écoeurement gastronomique, accentué par le contraste avec la fraîcheur natale, préfigure la nécessité de la rupture : Julie en est au café, à la fin de son repas comme de sa liaison.

Qu'elle soit suscitée par le frère, le mari ou l'amant, l'évocation natale est donc toujours interrompue, et révèle une vulnérabilité intérieure ; elle s'accompagne d'une violence sur soi pour réprimer le désir, et d'un refus de partager – soit parce que la résurgence natale est trop douloureuse, soit que l'interlocuteur n'est pas à la hauteur du partage (Herbert pour l'avoir déserté, Coco pour vouloir le forcer) : le retour final avec le frère va au contraire rouvrir l'histoire du partage.

Ainsi exceptionnellement dans les romans tardifs, l'espace natal reste périphérique : condamné à l'extériorité et au non-dit, comme dans les premiers romans. La difficulté de cette résurgence peut être attribuée à la singularité du projet romanesque : l'enjeu natal y reste en effet soumis à la priorité (ex-) conjugale où l'intention polémique l'emporte.

b) La bipolarité dramatique de l'axe conjugal

L'hôtel particulier d'Herbert propose une nouvelle version du malaise précédent puisqu'il représente, comme Carneilhan, l'espace d'un bonheur ancien et désormais perdu. Une partie de son évocation va donc s'amalgamer à la représentation natale même. Mais la double nature conjugale du logis – habité par deux épouses successives – provoque une saisie contrastée et paradoxale de l'espace : tantôt Julie se retrouve chez elle, tantôt elle se sent exclue par la présence rivale et une controverse naît de cette nouvelle et scandaleuse altération de l'espace.

- Un pèlerinage quasi natal :

"Julie n'avait pas prévu qu'elle pût être sensible à un décor qu'autrefois elle avait choisi et aimé." (JC, OCC IX, 144) L'espace conjugal ne devient attractif dans l'œuvre que parce qu'il appartient à un passé révolu : il provoque alors, comme l'espace natal, la nostalgie. En entrant, Julie est "tout entière confiée à la sûre mémoire du pied sur le degré, de la main sur un bouton de porte" (JC, OCC IX, 145). La maison du bonheur perdu se présente toujours comme un ensemble de rites organiques que la protagoniste ne cesse mentalement d'accomplir et retrouve d'instinct. Le toucher (du pied et de la main) apparaît, comme dans tous les retours au monde natal, la preuve tangible de l'harmonie restée intacte avec l'habitat. L'espace du repli est reconnu en premier : "*Ma chambre...*" (*ibid.*) ; l'affirmation possessive est toujours mise en relief par la typographie (*cf.* CIM, PI I, 516) ; elle a ici valeur provocatrice et semble dénier à quiconque le pouvoir de mettre fin à la jouissance mentale de l'habitat. La possession intérieure est inaltérable.

C'est dans un autre espace plus concentré du repli, la chambre d'enfant, que Julie va trouver Herbert retranché. En interrompant la carrière du séducteur, la maladie rapproche l'amant des valeurs natales de chasteté (" - Chut ! souffla Espivant. C'est exprès ! C'est mon lit de défense !" -JC, OCC IX, 147), créant une complicité nouvelle avec celle qui a été évincée du partage amoureux. Cette complicité instinctive dont la rivale fait les frais vient s'ancrer directement dans l'espace, à travers une prédilection commune pour des zones inviolées du repli. Lors de sa deuxième visite de convalescence, Julie va trouver Herbert dans un autre réduit marginal (à fonction plus professionnelle puisque le malade est guéri), qui reçoit de l'écriture d'inattendues résonances natales.

"Nous n'étions jamais arrivés à le meubler, ce cabinet de travail, Herbert et moi. J'avais composé un ameublement un peu à la Balzac, un mobilier immatériel écrit sur les murs". (JC, OCC IX, 182)

Le bureau d'Herbert – à vocation sociale – a été dans le passé investi par Julie qui y a projeté ses fantasmes les plus secrets. A l'échec de la décoration conjugale, à l'impossible harmonie du *nous*, s'oppose le fructueux investissement du *moi* dans l'espace : ce décor onirique qu'évoque Julie n'a aucune valeur descriptive (la formule "un peu à la Balzac" ne suggère aucun style de mobilier précis). Sa nature immatérielle suffit à en éclairer la dimension purement symbolique : ce mobilier récusé toutes les valeurs concrètes, massives et pesantes de la bourgeoise Marianne ; par ses résonances littéraires, il invite à la création et au rêve. Le mobilier perd toute fonction utilitaire, ou même décorative : incorporé aux murs mêmes du logis, il est intégré au processus d'écriture solidaire du repli. Cette évocation rappelle, dans l'autobiographie, les étagères de la bibliothèque natale (où trônait Balzac, l'auteur de prédilection et le modèle de créateur). Cette pièce recouverte de tous ses livres suscitait déjà, dans *La Maison de Claudine*, l'écriture poétique :

[...] chaud revêtement des murs du logis natal, tapisserie dont mes yeux initiés flattaient la bigarrure cachée... J'y connus, bien avant l'âge de l'amour, que l'amour est compliqué et tyrannique [...] (MCI, PI II, 989)

Dans le modèle natal, les livres sont également incorporés aux murs qu'ils revêtent et tapissent. Ils participent non seulement au succès du repli (chaleur) mais à l'acquisition d'une conscience élitiste (la connaissance est intuitive, réservée à la seule initiée). Il n'est pas fortuit non plus qu'ils soient déjà associés dans le texte à l'apprentissage de la controverse sentimentale et de la "tyrannie" affective. L'itinéraire que suit Julie dans son ancienne maison s'apparente donc à un pèlerinage et se superpose

implicitement dans l'écriture à un calque natal, ancien dans l'œuvre, qui détermine les procédés de récréation.

- La controverse conjugale

Mais cet espace conjugal est bivalent : redécouvert par la première Madame d'Espivant, il suscite l'émotion ; habité par la seconde, il dénonce l'usurpation et provoque l'hostilité (l'habileté romanesque consistant, pour l'auteure, à télescoper toutes les expériences conjugales dans le même espace et à dramatiser le conflit). La première sensation de plaisir (liée au toucher organique et à "la sûre mémoire [...] de la main sur un bouton de porte") que Julie éprouve à entrer chez elle est aussitôt corrompue par un signe de la présence étrangère : "Un parfum féminin, dès le vestibule, la rendit à elle-même." (JC, OCC IX, 145) L'identification du parfum rival rend Julie à sa réalité nouvelle d'exilée. Ce schéma propose une nouvelle version du drame de *La Chatte* où le protagoniste découvrait une étrangère installée dans sa maison. Le décor n'étant plus natal mais conjugal, l'usurpation est accomplie et irréversible dès le début du roman. Face à la félicité perdue, le premier attendrissement entraîne toujours, chez Julie, la réaction inverse d'agressivité : "Elle regarda autour d'elle et chercha querelle au mobilier." (JC, OCC IX, 149) La diversité des motifs de controverse montre l'incompatibilité délibérée entre l'ancien et le nouveau destin de l'espace conjugal. Julie dénonce tour à tour, dans "la chambre d'enfant", l'incongruité des couleurs et l'excès d'ornement, deux manifestations – qualitative et quantitative – d'un même mauvais goût qui menace Herbert depuis sa désertion. Julie prend toujours son ex-mari à témoin pour le convaincre de sa déchéance. Habilement, Julie ne critique pas l'assortiment des couleurs entre elles mais le fait qu'elles désavantagent l'homme ; elle s'octroie ainsi une connaissance ancienne et irréfutable de ce qui convient au maître du logis : après le décor noir et rose, qui va à Herbert "comme un sautoir de perles à un bouledogue", elle trouve le style du mobilier "un peu chichiteux pour un homme" - *ibid.* ; raillant discrètement la féminisation nouvelle d'Herbert, Julie se fait la championne de sa virilité défunte. Elle recommence lors de sa deuxième visite (JC, OCC IX, 180) mais manque sa cible. Son message esthétique reste sans écho et Herbert n'accepte de se désolidariser de Marianne que pour lui prendre le pouvoir et s'approprier ses richesses. Ainsi se noue, avec l'habitat deuxièmement conjugal, une relation réciproque d'agressivité. L'hostilité de Julie se traduit par le registre scolaire de la sanction : "âpre à critiquer" (JC, OCC IX, 179), elle distribue à l'ameublement de "mauvaises notes" (JC, OCC IX, 149) ; le désaveu s'amplifie, par la violence lexicale, dans le discours intérieur : "Toute la pièce pue Venise." (JC, OCC IX, 183) ; il se projette également dans la gestuelle carneilhane : devant le "grand fauteuil hostile et cramoyssi" avancé par Herbert, Julie "fit sa grimace de fauve et s'assit sur la pointe des fesses" (*ibid.*). La référence animale d'origine natale vient donner à la réprobation toute sa force et censurer le mobilier conjugal.

Lorsqu'exceptionnellement Julie attaque sa rivale de front, c'est au moment de partir ; représentante officielle du bon goût, elle exploite, non sans humour, sa supériorité natale : "Tu pourrais aussi enseigner à Madame, deuxième du nom, qu'on ne met pas [...]" (JC, OCC IX, 158). La formulation ironiquement sentencieuse constitue la manifestation ultime du désaveu esthétique-sentimental : elle permet de bâtir avec Espivant, dépositaire du secret, une entente intuitive et d'isoler la rivale sur le motif sournois de sa déplorable éducation. Nulle surprise à ce que Julie subisse à son tour les revers de son offensive et soit l'objet, en partant, d'une agressivité semblable de la part du logis conjugal : "En bas, elle

malmena le vieux loquet de fer qui bringuebalait depuis Louis XV à la porte vitrée, et faillit se tordre la cheville sur le gravier" (*ibid.*). Le départ est aussi problématique que l'arrivée paraissait facile et naturelle. Si le bouton de porte avait, à l'entrée, magiquement obéi à la main de Julie et provoqué une émotion quasi natale, le loquet est, à la sortie, plus réticent : son mauvais état – bien qu'ancien – ne suscite aucun des rites de reconnaissance et sert à alimenter la controverse conjugale qui culmine, dans le jardin, avec le risque de chute – aussitôt attribué à l'influence rivale. Il existe donc entre les deux représentantes conjugales une agressivité réciproque qui se polarise – évitant l'homme – sur l'habitat commun. D'abord exaltée par son logis ancien, Julie se découvre menacée en milieu hostile.

Alors que la bipolarité de l'axe natal se répartissait dans *Chéri* entre deux logis distincts qui exerçaient une influence concomitante, celle de l'axe conjugal dans *Julie de Carneilhan* superpose dans l'espace les deux expériences rivales qui se succèdent dans le temps. Si la structure natale peut se diversifier et s'élargir au niveau du sol, la structure conjugale ne s'augmente que par empilage et exclut toute solidarité. La structure horizontale respecte l'habitat natal, qui reste indemne dans son intégrité. La structure verticale pervertit l'habitat conjugal, et en dénonce le caractère instable et corruptible.

- Le simulacre natal chez l'amant

L'ironie est que le logis doublement conjugal, décidément malmené dans l'écriture, est aussi mal perçu par son principal bénéficiaire : "Ma maison m'agace." (JC, OCC IX, 181) Soit que l'influence esthétique de Julie ait opéré, soit qu'Espivant cherche à renforcer une complicité profitable, soit par lassitude réelle, l'ex-mari assume la controverse au niveau de l'espace. Mais son mode d'évasion personnelle est révélateur d'un manque d'ancrage natal : "Je voulais un château, oh ! un château..." (JC, OCC IX, 155) Les hommes détenteurs des valeurs aristocratiques sont caricaturés dans l'œuvre : si Michel possède un château dans *Duo*, il est privé de famille, de passé et de nom ; si Espivant possède le nom, le titre et un peu d'histoire, il est privé de château. Il veut donc pallier ce manque et retrouver une plénitude intérieure. Mais en convoitant l'acquisition d'un château, il dénie les valeurs essentielles – unicité et pérennité – de l'héritage aristocratique.

- Imagine-toi, Julie... Ça s'appelait Maucombe... L'image tout entière du château est à ses pieds, dans l'eau d'un étang magnifique. Il a l'air de se moquer un peu de lui-même, de savoir qu'il est un peu trop du XVe, qu'il a un peu trop de tourelles d'angle, un peu trop de flèches, de porches, de saucés gothiques. Mais une grâce de proportions... Et ce miroir sur lequel il est posé... Je voulais, reprit Herbert, des choses dont j'ai eu envie si longtemps...

Il regarda Julie, se reprit :

-... dont nous avons eu envie si longtemps... (*ibid.*)

Maucombe représente l'anti château-ferme ; pourtant il fonctionne comme Carneilhan pour Julie : les deux châteaux représentent – l'un par rétrospection, l'autre par anticipation – la projection onirique idéale pour chacun des protagonistes. Mais alors que Carneilhan est enraciné dans son passé et dans son décor terrien, Maucombe semble coupé du réel, comme posé sur l'eau. L'excès d'ornementation (solidaire du style décoratif de Marianne et donc d'inspiration conjugale, il trahit le ralliement d'Herbert aux valeurs bourgeoises) propose une version plus sophistiquée et artificielle du château ; l'artifice est également dénoncé par l'effet réflexif : l'image renvoyée par le miroir d'eau accroît, aux yeux d'Herbert, la valeur aristocratique de l'édifice. Ces "choses" dont il a "si longtemps" rêvé, amalgament le besoin d'ancrage natal et les signes extérieurs de richesse. Herbert tente vainement d'impliquer Julie dans son projet fallacieux : la différence entre Carneilhan et Maucombe ne se limite pas à des proportions architecturales

; si la solidité massive de l'un s'oppose à la surcharge décorative de l'autre, la description de Carneilhan reste limitée dans le texte ; la référence

natale renvoie d'abord à tout un comportement rituel et élitiste qui anime Julie à distance, alors que Maucombe est privé de cette aura mentale et ne renvoie, par son reflet sur l'eau, à rien d'autre qu'à lui-même. Il y a donc un chassé-croisé dans le roman entre la maison réelle d'Espivant que ne possède plus Julie et un Maucombe idéal qui représente le simulacre de Carneilhan.¹ La protagoniste devra se détourner de toutes les fausses possessions conjugales (regrettées ou imaginaires) pour retrouver le seul espace authentique qui unisse le passé, le présent, l'avenir et soude le rêve à la réalité.

c) L'espace fourre-tout du quotidien

Exilée de l'espace natal puis chassée de l'espace conjugal, Julie est condamnée à vivre au quotidien sur le seul territoire qui ne lui soit pas contesté et dont elle ait pleine jouissance : s'il illustre un nouveau déracinement, ce n'est pas qu'il soit relégué, comme les deux autres, à un passé révolu et heureux, mais il offre un présent dérisoire et inauthentique.

- L'anti-toutounier :

L'appartement de Julie se situe, comme celui des sœurs Eudes, dans un quartier actif et commerçant. L'unité sonore réussie dans le contexte toutounier (par harmonisation des données musicales intérieures et extérieures) s'oppose ici à la détestable unité olfactive dans un espace étranger : "C'est sûrement vendredi, jugea Mme de Carneilhan à peine éveillée. Je sens le poisson" (JC, OCC IX, 138). L'invasion olfactive, d'ailleurs variable, empêche toute affinité avec l'espace.

En louant un " studio tout confort", Julie avait sacrifié le chic à la commodité, et ne cessait de s'en repentir, surtout les jours de poisson, les jours de choux et les jours de melons. (*ibid.*)

En sacrifiant "le chic à la commodité", Julie a donc renoncé aux valeurs aristocratiques au profit des valeurs bourgeoises : cette première négligence – au niveau immobilier – de l'élitisme natal fait de l'appartement parisien un espace contre nature, objet d'un désaveu constant. C'est au moins trois jours sur sept que le pervertissement sensoriel remet en cause la légitimité de l'habitat. Quant à l'unité sonore à l'intérieur de l'appartement, elle est caricaturée par rapport au modèle toutounier, puisque l'eau du bain résonne dans la cuisine en "ébranl[ant] musicalement la cloison mince" (JC, OCC IX, 139). (Julie peut entendre également de son lit, "le vent raser les feuilles de zinc de la toiture" -JC, OCC IX, 196 ; cf. Cha, Pl III, 845. L'insécurité sonore vient toujours compromettre le logis inauthentique). Si dans l'appartement natal d'Alice, doté d'une exigüité comparable, le manque de place garantissait l'harmonie physique et la proximité de tous les corps, il compromet ici l'intimité par un mélange inesthétique des genres : une partie de la cuisine "s'arroyait, en raison d'un rideau de tissu caoutchouté glissant sur une tringle, le nom de salle de bains" (JC, OCC IX, 140). De nouveau l'occupation de l'espace relève de l'usurpation. L'écran amovible sur sa tringle accuse non seulement la dérisoire pauvreté des moyens financiers mais

¹ Ce parallèle, quoique paradoxal, suscite la complicité de Julie, prête à céder au caprice d'Espivant ("Je lui aurais donné, moi, si j'avais été Marianne, autrefois..." -JC, OCC IX, 156), alors que les bourgeois financiers conjugaux -hermétiques à l'architecture aristocratique (ils prévoient des problèmes de douves et d'isolement) comme au simulacre natal- refusent à Espivant cette identité d'emprunt.

l'inélégante configuration du logis et la prosaïque imbrication des pièces. Si le "lit-divan étroit" (JC, OCC IX, 163) dans le studio peut ressembler au toutounier, il est absent de la description et n'est doté d'aucune des qualités natales (au lieu du "vallon" de douceur au milieu du toutounier, le divan de Julie ne présente, avec son drap retourné, qu'une "couture au milieu" -JC, OCC IX, 175) : il est surtout privé du sacré puisque Julie y envisage sans scrupules l'échange amoureux.

Ainsi, l'espace quotidien de Julie s'oppose aux différentes représentations natales dans l'œuvre : aussi bien au modèle aristocratique, qui est ici la référence officielle, qu'au modèle toutounier inverse auquel il s'apparente architecturalement. Ce n'est pas la pauvreté qui dévalorise l'espace : c'est l'insuffisance onirique, suscitée par l'échec du repli.

- L'exotisme débridé

A l'absence de sécurité s'ajoute la caricature de l'évasion. L'exiguïté de l'espace inauthentique met en relief la compilation interne, mais l'effet fourre-tout vient aussi du style décoratif, seul motif intérieur que développe l'écriture. Si le mobilier n'est "pas désagréable", il est qualifié d'"un peu trop colonial" (JC, OCC IX, 128), et donc défini d'emblée par un exotisme excessif (l'excès est, dans ce roman, constitutif de l'habitat inauthentique). Ce "mobilier disparate" est

[...] grevé çà et là d'une table à plateau de cuivre dodécagone, qui venait d'Indochine, d'un fauteuil fait d'une peau de bœuf sud-africaine, de quelques cuirs fezzans et des vanneries dont la Guinée gaine les boîtes à tabac anglais. (*ibid.*)

Il faut rajouter à ce pot-pourri culturel "la cuiller suédoise" et "la serviette turque" (JC, OCC IX, 127) ainsi que les "fouets à chiens et à chevaux, promus au grade d'objets de collection pour ce qu'ils venaient du Caucase et de la Sibérie" (JC, OCC IX, 128) : avec un parti pris déconcertant, l'exotisme seul procure un sceau de légitimité au mobilier. Il semble que l'artifice du dépaysement soit accentué par le jeu de l'écriture qui d'une part multiplie à loisir la dispersion géographique (d'est en ouest et du nord au sud, divers continents sont représentés), et de l'autre exploite certains effets littéraires qui tournent en dérision l'exotisme (sonorités-miroirs : "la Guinée gaine" ou cocasseries linguistiques). Cet exotisme effréné semble la caricature du rêve d'évasion, amorcée dans l'autobiographie (MCI, PI II, 980). L'aventure est non seulement condamnée à la superficialité et à la dispersion mais coupée de tout support réel : les objets de cette cueillette hétéroclite sont "enfermés" (JC, OCC IX, 128) entre les parois de l'appartement dont les couleurs – une rouge, une grise et deux bleues – parodient à elles seules la variété de l'évasion ; ils ne renvoient par ailleurs à aucun voyage réel de Julie (qui, en dehors d'un premier mariage hollandais, semble relativement sédentaire) et constituent dans ce minuscule studio un mystère et une incongruité.

L'autre partie du mobilier est d'inspiration opposée : elle se caractérise par une unité de lieu et de style : un "bon XVIIIe français" (*ibid.*). Son authenticité, d'inspiration natale, est seulement menacée comme Carneilhan par la détérioration historique et l'insuffisance des moyens de restauration. Le mobilier concentre ainsi tous les genres, toutes les formes, tous les matériaux, toutes les origines. Il ne compose donc aucun repère objectif d'aventure ni de stabilité mais se définit seulement sur le mode caricatural des "fantaisies coloniales" ou des "reliquats de grand siècle" (JC, OCC IX, 130). D'où le manque d'enracinement et la promptitude de Julie à envisager le départ : dès le début du roman, la simple perspective d'une fortune inattendue la voit aussitôt "méditer un déménagement" (*ibid.*) et la déception finale renouvelle, de façon plus pressante, l'urgence de la fuite : "Je déménagerai." (JC, OCC IX, 227) Mais ce départ ne pourra engendrer de nouvelle évasion : l'espace fourre-tout, par son exotisme

cosmopolite, a désamorcé toutes les tentations de dépaysement : Julie est déjà allée, par cette parodie de l'aventure, au bout de l'évasion. Le déménagement final fera donc éclater la funeste structure ternaire, qui reflète le triple scandale du déracinement : celui de l'exil, de l'usurpation et de l'artifice. L'espace dans *Julie de Carneilhan* est toujours disqualifié par excès : il est trop lointain, trop riche ou trop disparate, témoignant du déséquilibre fondamental dès qu'est entravée la résurgence natale.

Le roman colettien varie donc de la structure zéro – réduction minimale – à la structure polymorphe et éclatée. La perte du repère natal, en bas comme en haut de l'échelle, peut s'exprimer en termes d'insuffisance ou de trop plein. Seule la structure binaire permet une alternance plus régulière – bien qu'impitoyable – entre les espaces rivaux. Si l'axe natal représente, dans tous ces cas de figure, une constante de stabilité, il va fonder la composition unitaire finale, structure idéale et enfin réconciliée.

V. LA MAISON, LIEU DE CONVERGENCE

Enfin, il remonta en voiture, s'assit entre sa gerbe et ses paquets noués de rubans.

"A la maison. "

Le chauffeur se retourna dans son baquet :

"Monsieur ?... Monsieur m'a dit ?..."

- J'ai dit : à la maison, boulevard d'Inkermann. Il vous faut un plan de Paris ?"

(*Chéri*, Pl II, 789)

"La maison d'enfance : c'est bien un *lieu commun*, à tous les sens du mot, de la rêverie et du langage."¹

¹ J.-P. Richard, *Pages Paysages*, Paris, Seuil, 1984, p. 169.

A la suite des diverses représentations de la maison maternelle dans l'œuvre, il reste à retracer dans l'espace son potentiel dynamique. Différents circuits conduisent l'exilé d'un logis référentiel à l'autre, jusqu'à ce qu'il reconnaisse la direction finale et élise, entre tous, l'unique édifice natal.

Intermittences du retour

1) Discrétion dans l'autobiographie

Le retour appartient au genre romanesque et se trouve pratiquement absent de l'autobiographie ; la fiction est chargée de libérer et d'amplifier un mouvement éludé dans le reste de l'œuvre. Il y a eu en effet plus de retours dans la réalité que ne le mentionne l'autobiographie : Colette revenait par intermittences à Saint-Sauveur (elle y est revenue au moins en 1895, 1921, 1925, 1928), mais il n'existe que de rares et brèves traces de ces retours dans les récits de la maturité : dans *La Maison de Claudine*, la narratrice signale être passée "une fois dans [s]on pays natal" et avoir remonté en automobile une rue où elle n'avait "plus de raison de [s]'arrêter" (MCI, PI II, 1028). Dans *Sido*, elle reconnaît avoir "revu" sa mère dans le jardin natal "un moment furtif du printemps de 1928" (Si, PI III, 515). Le bien-fondé du retour dans l'autobiographie est nié au moment même où il est énoncé : en étant privé de fondement (absence de "raison") ou condamné à la fugacité. Dans les deux cas, la mention du retour clôt la nouvelle et lui apporte une légitimité dans le présent. Il s'agit à chaque fois de confronter le souvenir à la réalité et d'établir la permanence. D'abord la narratrice a reconnu, à défaut de Sido, la petite Bouilloux dont elle vient de raconter l'histoire ; le deuxième retour permet de revoir Sido elle-même. L'évolution est donc sensible d'un recueil à l'autre : la présence maternelle constitue à chaque fois l'enjeu du retour, mais la narratrice contourne la réalité de la mort de Sido par l'assurance de sa permanence mentale ("je crois qu'à cette même place elle convoque et recueille encore" - *ibid.*). Cette survie imaginaire abolit dès lors la nécessité matérielle du retour. Paradoxalement donc, l'autobiographie dédiée à l'expérience natale esquive le retour : elle opte en effet pour une remise en scène directe et immédiate du moi natal dans son contexte d'origine ; l'écriture est à elle-même son propre retour.

2) Etat des lieux dans la réalité

L'histoire réelle de la maison de Saint-Sauveur met en relief la volonté délibérée du non-retour chez Colette. Tout d'abord, si la vente du mobilier natal est mentionnée brièvement dans l'œuvre (MA, PI III, 993 ; K, OCC IX, 434), il ne s'y trouve aucune allusion au destin de la maison. D'où la thèse officielle de la vente. Or cette vente – qui n'a pas eu lieu en 1890 en même temps que le mobilier – constitue l'enjeu cyclique auquel Colette est confrontée durant sa vie, et dès 1907. Dans sa correspondance, la mère ne cesse d'intervenir pour la pousser à racheter la part de son frère afin d'éviter la vente de la maison. "Ça

m'embêterait que cette maison que tu aimes et où tu as passé ton enfance tombe en d'autres mains."¹ Sidonie dénonce, apparemment sans succès, un scandale qui deviendra le moteur de l'exclusion dans les romans de Colette : l'usurpation étrangère du domaine natal. La mère tente de raviver l'attachement natal jugé défaillant, alors que c'est son intensité même qui empêche le retour. "Tu donnerais cinq mille francs à Achille, et la maison serait à toi. [...] Je serais heureuse si tu consentais, mon chéri, à garder cette maison."² Cette supplique de Sidonie contraste étonnamment avec l'empressement dont fait preuve la narratrice dans l'œuvre pour s'assurer la reconquête mentale du monde natal. Or le frère et la sœur semblent, dans la réalité, partager la même indifférence face au destin matériel de la maison : "Je ne vous comprends ni l'un ni l'autre de tant désirer vous en défaire".³ Comme dans les récits autobiographiques, la mère est l'actrice impuissante de la convergence. Si la mort de Sido favorise une réappropriation poétique de la maison par l'écriture, elle ne provoque aucune tentative concrète pour réintégrer l'édifice natal.

Projeté dans le roman, le retour dans la réalité devient caduc et aboutit au deuxième abandon de la maison natale : s'en retrouvant par hasard usufruitière en 1926, Colette commence par renvoyer le locataire, comme pour se réserver la jouissance de la maison. Mais au bout de dix ans de gardiennage pendant lesquels Colette "n'a que très peu utilisé sa maison"⁴, elle la loue de nouveau en 1936 pour finalement la vendre en 1950. La réalité accuse donc le parti pris délibéré de non-retour et ne fait qu'entériner l'irréversible scission, intervenue quelque soixante années auparavant, lors de l'expulsion du monde natal. La possession immobilière est impuissante à restaurer la plénitude natale. Une réflexion de Chéri à propos de Léa éclaire le dilemme : "Si elle était morte [...] je n'y aurais plus pensé. Mais elle n'est pas morte, elle est perdue." (ms. FinC, Pl III, 1372) C'est pour cette raison que le protagoniste lui-même doit mourir. Seule l'écriture permet à Colette de conjurer la cassure onirique et d'agencer une réparation proportionnée qui dispense, dans la réalité, du retour.

3) Obsession dans le roman

Si le retour est parcimonieux dans l'autobiographie et la réalité, il est récurrent dans le roman où il fait toujours l'objet d'une controverse. Plus le retour est compromis, plus il devient obsessionnel. Installée à Paris, Claudine se livre un jour à des préparatifs involontaires pour rentrer. L'adhésion instinctive au retour est aussitôt contrariée par la perte du repère natal et l'analyse rationnelle du dénuement.

"Pour rentrer ! Mais où ? [...]
Pour rentrer ! Où ? [...]"

¹ *Sido : Lettres à sa fille*, Paris, Des Femmes, 1984, p. 65.

² *Ibid.*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 277.

⁴ E. Charleux-Leroux, "Le départ de Saint-Sauveur", *Cahiers Colette*, n° 5, p. 33.

Pour rentrer ! Je n'ai donc pas de demeure ?" (CIM, PI I, 420)

L'impossibilité de faire coïncider le refuge onirique avec un quelconque support spatial sonne le glas du retour. Dans *L'Entrave*, la protagoniste est déjà moins démunie car elle a trouvé des refuges substituts qui semblent offrir un exutoire ponctuel au retour :

"Où allez-vous ?
- Mais... je vais rentrer.
- Où ça ?
- A Genève d'abord, à Paris ensuite." (En, PI II, 384)

Dans cette nouvelle controverse, c'est l'amant qui pose la question essentielle sur la destination du retour. Aux hésitations de Claudine succède la réponse immédiate – bien qu'à choix multiple – de Renée. La pratique de l'errance procure ici à la protagoniste une plus grande aisance géographique. Le rôle de l'amant est alors de mettre en relief la dispersion sous-jacente et de dénoncer le subterfuge.

- Rentrer ? encore ? (Ses yeux gris durcissent.) Ce matin, Masseur vous trouve prête à rentrer à Paris ; après déjeuner vous voulez rentrer à Genève ; en bateau, vous voulez rentrer à l'hôtel ; et ce soir, ça recommence ! (En, PI II, 390)

L'amant sait discerner la dérobade derrière le prétexte du retour. C'est pourquoi il dénonce la dispersion spatiale qui accuse l'incohérence du repli. Après l'avoir combattu, puis tenté de le différer, l'amant accorde finalement un refuge qu'il saura exploiter au profit de l'évasion amoureuse. Si avec Claudine le repli restait en suspens du discours et laissait la protagoniste figée dans l'espace, il est revendiqué avec insistance par Renée qui – une fois arrivée à Paris – change au dernier moment de direction. Alors que "l'illusion de rentrer" (En, PI II, 375) s'évanouit à l'approche de la capitale et que Renée ne ressent aucun "attendrissement de Breton qui rejoint son clocher" (En, PI II, 401), l'amant offre un refuge d'appoint : "extrêmement gai", il "manifeste à tout instant une joie de retour" à laquelle Renée ne peut "qu'assister" (*ibid.*). La protagoniste se découvre piégée pour avoir entrepris le mouvement régressif en négligeant l'authenticité de la destination.

A cet immobilisme frileux de Claudine ou ce retour manqué de Renée succède une nouvelle obsession intérieure de Chéri : "Fils Peloux, vous déraillez, mon bon ami ? Vous ne vous doutez pas qu'il est l'heure de rentrer ?" (C, PI II, 778). Le faux espace natal se reconnaît à ce qu'il faut se forcer pour y revenir, et Chéri s'abstiendra finalement de rentrer chez lui. Différents dangers guettent ainsi le protagoniste : Claudine n'a pas de réponse, Renée en a une, mais inadéquate et insuffisante ; celle de Chéri est fautive. Il va donc choisir un lieu de séjour transitoire en attendant de céder à l'impulsion naturelle du retour qui le ramènera à sa vraie maison maternelle. Dans ce purgatoire anonyme qu'est le Morris, les repères d'orientation sont bouleversés.

"Peut-on savoir si tu sors à cette heure, ou si tu rentres ?
- Je sors, dit Chéri." (C, PI II, 787-788)

Le mouvement de sortie préfigure l'abandon définitif de l'espace artificiel du repli. Ce n'est qu'au centre du véritable espace maternel qu'apparaîtra l'affirmation du retour : "Je rentre ici, voilà" (C, PI II, 811). Chéri ne peut justifier le retour à Léa que par une tautologie : comme il ramène spatialement à l'essentiel, le retour ne

renvoie, linguistiquement, qu'à lui-même. Le problème de Chéri est qu'il nie – dès le lendemain – ce mouvement de convergence par une nouvelle sortie qui entérine la perte de tous les repères ; la mère elle-même lui conseille de "rentrer vite" chez lui (C, Pl II, 828), le condamnant à réintégrer l'espace du faux repli.

Ainsi, les premiers romans illustrent tous diversement l'obsession contrariée du retour : si Claudine ne sait où aller, Renée se trompe de direction et Chéri repart après être revenu. Hormis le dénouement accidentel de *La Retraite sentimentale*, il faudra attendre les romans tardifs pour que le dynamisme soit systématiquement mené à terme dans une direction unique : celle du monde natal reconnu comme l'objet explicite de la quête obsessionnelle.

Le retour mental

En attendant les grandes épopées finales, le retour va connaître des manifestations intermédiaires. Souvent différé ou encore irréalisable, il va emprunter – à défaut de chemins concrets – des itinéraires mentaux qui conjurent ponctuellement le blocage de l'intrigue. Puisque la route est barrée, c'est en lui-même que le protagoniste s'échappe pour rentrer.

1) Excursions ponctuelles

Pour fuir les contraintes de l'examen, Claudine à Auxerre rêve aux bois de Montigny et Luce la voit "partie, complètement absente" (CIE, Pl I, 155). Le retour mental compromet toujours l'interaction sentimentale : Luce, jalouse, tire son amie par la manche ; Rézi stupéfaite entend le cri de divagation que pousse Claudine "partie, à tire-d'imagination, vers Montigny" (CIM, Pl I, 446). Lorsqu'elle est seule, c'est avec un plaisir moins coupable et plus résigné que Claudine se laisse aller au retour mental qui reste involontaire : "Hélas, je retourne à Montigny..." (CIP, Pl I, 331) Le retour mental est donc inattendu ; il s'accompagne de plaisir, chargé d'enrichir un présent décevant, et de regret que ce plaisir soit éphémère.

Ce n'est qu'en période d'errance où le monde natal s'efface du roman, que tout plaisir est occulté et que le retour mental devient accidentel et dramatique : la résurgence doit contourner les défenses de la conscience ; c'est au cours du sommeil et non plus de la simple rêverie que s'effectue le retour, amateur des séquences oniriques :

J'étais retournée au commencement de ma vie. Tant de chemin à faire pour me rejoindre,
jusqu'ici ! (V, Pl I, 1154)

Si le retour mental, même pendant le sommeil, crée toujours la conscience d'un décalage et d'une finitude, la simple nostalgie s'est transformée en souffrance devant la perte de l'identité natale et la difficulté à se reconnaître au réveil. C'est alors l'obligation d'accomplir le trajet en sens inverse qui suscite la plus grande fatigue : "D'où reviens-je et sur quelles ailes, pour que si lentement j'accepte, humiliée, d'être moi-même ?" (*ibid.*) La déchéance apportée par l'errance pervertit le retour dont la protagoniste se sent indignée. L'évocation natale qui suit en est fragmentaire, presque inarticulée, et bientôt interrompue. "J'étais... j'étais... Un jardin..."

: l'impossibilité d'énoncer l'identité oblige l'écriture à dévier sur le jardin qui reste pourtant absent de la description. La conscience censure le retour et la recréation qu'il déclenche. Alors que dans les autres exemples, l'amant contrariait le retour, son arrivée vient ici ajourner la confrontation et redonner un but facile à l'existence.

La tonalité du retour mental change donc d'un cycle à l'autre : pour Chéri qui a, comme Renée, perdu ses repères à l'arrière, le retour mental va être paradoxalement projeté vers l'avenir ; ce seul processus dénonce l'artifice et annonce déjà l'échec du repli : "Il se hâta de revenir en pensée au refuge futur, situé dans un point inconnu de l'espace" (FinC, Pl III, 252). L'absence de localisation géographique comme d'ancrage temporel prive le repli des deux dimensions natales essentielles au succès.

Dans les romans tardifs où le monde natal n'est plus que provisoirement perdu et seulement menacé d'invasion étrangère, le retour mental va servir la cause de l'exclusion et recevoir une charge agressive nouvelle : Alain regrette de n'être "plus jamais seul. Avec violence, il retourna mentalement à son ancienne chambre" (Cha, Pl III, 845). Le contraste entre la fermeté de l'action et son caractère purement mental traduit le dénuement du protagoniste et la faiblesse de ses moyens de défense. Si le retour suscite la recréation du logis natal, c'est dans toute son identité anti-conjugale, puisqu'à l'évocation du "toit plat", linéaire et sans relief, qui abrite le couple, succède, grâce à ce retour mental, l'évocation du sous-sol de la maison natale, profond et insondable. L'opposition se poursuit au niveau auditif : le "caverneux fracas" (*ibid.*) de la pluie sur le toit conjugal est occulté par un "murmure" de "cave sèche" qui parcourt la maison natale et conjure l'invasion liquide. Le retour élargit donc l'incompatibilité au niveau sensoriel par l'opposition du plat et du profond, du bruyant et du feutré, du mouillé et du sec.

Le retour mental connaît dans les derniers romans une amplification manifeste. Il reste soumis dans *Duo* à l'impératif d'exclusion : forcé par l'état conjugal de rester mental, le retour brimé en terre étrangère emprunte la voie épistolaire ; il libère ainsi rituellement la recréation et provoque dans le roman la première description du pays toutounier. La formulation régressive est alors sacrifiée au profit d'un effacement instantané du paysage conjugal derrière le décor natal : comme dans l'autobiographie, l'écriture est à elle-même son propre retour. L'exclusion est l'enjeu explicite du retour : non seulement Alice attend le départ de Michel pour entreprendre son périple mental, mais la résurgence natale supplante l'environnement conjugal.

Un petit studio de Vaugirard, presque pauvre, gai, mal meublé, s'interposa entre Cransac et Alice... [...] A travers les collines de Cransac, elle sourit à la vieille maison parisienne, se réfugia dans le souvenir [...]. (Duo, Pl III, 937)

Le logis natal toutounier propose l'écran onirique nécessaire entre la protagoniste et le décor rival de son exil. Le caractère spontané de la résurgence dans la mémoire involontaire entraîne une adhésion immédiate. Le sourire ponctue la symbiose retrouvée au monde natal (*cf.* CIM, Pl I, 516), mais pour la première fois ce rite de reconnaissance s'effectue à distance, préfigurant la nécessité du retour final. La résurgence qui progresse au fil de l'écriture d'Alice confirme le rapport conflictuel avec l'espace rival prédominant.

Mais elle ne voyait, ne visait – par-delà les cerisiers encore blancs, les derniers pêcheurs en fleurs flottant au flanc des vignes – que le petit atelier chaud, les deux longues filles un

peu fanées, [...] et qui faisaient à l'amour, dans leur vie, une part petite et discrète [...].
(Duo, Pl III, 938)

La récréation affiche l'impératif d'exclusion reporté, en l'absence de Michel, sur son décor natal. L'indifférence d'Alice s'affirme malgré la poétisation du paysage rival (arbres en fleurs) et la vision moins flatteuse du décor natal (dégradation du registre végétal). Ce désavantage matériel est compensé par un code de vie amoureux qui donne, en pleine crise conjugale, l'exemple de la parcimonie et de la sauvegarde. La résurgence se fait donc au détriment des valeurs conjugales, terriennes ou amoureuses, et permet la revanche d'Alice accusée d'adultère.

Alice s'égaya, puis le paysage dauphinois masqua de nouveau le logis de Vaugirard et elle s'assombrit. (*ibid.*)

La fin de la trêve natale marque le retour à la priorité amoureuse, confirmé par la réapparition du mari¹. Cette rivalité au niveau de l'espace ne franchit jamais le non-dit et constitue "la force défensive" (Tou, Pl III, 1232) secrète d'Alice, alors que le désaccord sentimental se concentre sur le motif officiel de la trahison.

Ce retour mental, support de la désertion, préfigure en fait le retour concret: le retour réel en terre toutounière dans le deuxième tome se présentera comme la reproduction exacte, la copie conforme du retour mental dans le premier. Comme Alice se demande de Cransac si l'"assiette émaillée de noir, pleine de bouts de cigarettes" (Duo, Pl III, 937) est encore là, elle remarquera dès son retour "la coupe de verre noir", "intacte" (Tou, Pl III, 1217). Après avoir imaginé le piano "qui empiétait sur la porte d'entrée" (Duo, Pl III, 937), elle fera " 'ventre creux' pour passer entre la demi-queue du piano et le mur" (Tou, Pl III, 1217). Même l'échange de vêtements entre "jumelles" qu'elle se remémore quand elle est à Cransac l'amènera, dès son retour, à emprunter le costume de Colombe. Enfin si Alice rêve dans sa lettre de "se vautrer" avec ses sœurs sur le divan natal (Duo, Pl III, 937), ce vœu sera réalisé dès la première page du retour par la manière "originelle" dont elle se laissera "rouler" (Tou, Pl III, 1217) sur le canapé. Le succès du retour réside donc dans l'adéquation exacte, rarement aussi extensive dans l'œuvre, du rêve et de la réalité.

Dans *Julie de Carneilhan*, le retour final n'est pas concrétisé et les différents retours mentaux en reçoivent une importance accrue. Dans ce roman où la priorité sentimentale l'emporte, le retour mental devient le seul moyen de reconquête. L'enjeu n'est plus dans l'effet de calque avec la réalité qui reste absente, mais dans la progression d'un retour mental à l'autre : en effet le mouvement se limite d'abord aux chemins extérieurs avant d'évoluer vers l'intérieur de l'édifice. Le premier retour mental succède au compte-rendu, fait par Léon, d'un retour réel déjà ancien. Julie imagine alors

[...] le pas berceur de la jument, la fraîcheur de quatre heures à huit heures du matin, le petit cri rythmique de la selle et le premier rayon rouge du soleil sur les tours basses de Carneilhan. (JC, OCC IX, 135)

¹ Cette moue désenchantée, opposée au sourire du retour, se retrouvera au souvenir de Cransac en territoire natal : Alice saura "froncer les sourcils" et faire "mauvais visage" au paysage conjugal (Tou, Pl III, 1232). Chacun des deux tomes débute donc sur une résurgence mentale involontaire de l'espace adverse, prolongée avec plaisir pour le toutounier, interrompue avec humeur pour Cransac.

Le retour libère la résurgence natale dans l'écriture : le dynamisme de la marche (douce et maternelle) et la progression le long des routes suscitent l'apparition de Carneilhan au bout du chemin ; mais le domaine natal reste limité à la façade. L'aube n'est plus, dans les romans tardifs, le temps de l'évasion : comme dans *La Chatte*, elle ponctue désormais l'aventure du repli. Mais c'est seulement sous l'influence fraternelle que le retour mental conduit Julie jusqu'à Carneilhan. Le deuxième retour, suscité encore par le discours de Léon, réintègre Julie à l'intérieur de la maison et jusque dans la zone la plus centrale du repli : sa chambre d'enfant.

Pendant qu'il parlait, la mémoire de Julie passait un porche, goûtait le vestibule froid, accrochait à tâtons un chapeau de paille à un bois de cerf... [...] Elle atteignait une chambre bleue, décolorée par le soleil sous son plafond à poutrelles. (JC, OCC IX, 234)

L'image explicite du retour est sacrifiée ici au profit d'un animisme de la mémoire qui permet de visualiser dans l'espace la réintégration achevée. Mais en ne résorbant que progressivement la distance, ce procédé empêche la résurgence instantanée dont bénéficie Alice : la disparition de la contre-force amoureuse freine la réappropriation et l'exclusion se confirme, *a posteriori*, comme le ferment le plus actif du retour.

Si dans le premier cas, Julie imaginait rétrospectivement un retour ancien, elle anticipe ici son retour futur. L'absence de retour concret est compensée par cette série de retours mentaux et ce jeu sur les temps chargé d'accréditer l'illusion de la réinsertion. La complexité du procédé narratif sert de dédommagement au caractère purement mental du retour : en effet, l'anticipation s'identifie à la rétrospection puisque c'est de mémoire que Julie effectue le parcours ascensionnel vers sa chambre. L'effet dynamique libère la première description intérieure : la caméra, guidée par la mémoire sensorielle, progresse jusqu'au centre du repli (qui conjure, par l'excès de soleil, les premières notations de froid et d'obscurité réservées au vestibule) : le retour est la clé de l'intériorité. L'artifice mémoriel est alors gommé au profit d'un investissement plus direct de Julie dans le décor natal : "elle se pencha à la fenêtre de la chambre bleue" (*ibid.*). Le changement de temps donne l'illusion de l'immédiateté. L'ambiguïté ne se limite pas au niveau narratif, elle est visualisée dans l'espace par l'identification de deux figures : Julie adolescente et adulte. "De sa chambre ovale, en haut de la tour, Julie de Carneilhan âgée de quinze ans [...] découvrait [...]" (*ibid.*). Le retour convie à la réintégration de l'identité natale, concrètement mise en scène par le télescopage des deux silhouettes. Ainsi, le retour mental a permis d'avancer simultanément dans deux directions opposées, en avant dans l'espace et en arrière dans le temps. Ce retour futur imaginé sur le mode du souvenir vaut, par sa subtilité narrative, bien des retours concrets.

Au fil de l'œuvre, l'écriture colettienne associe plus directement le retour et la récréation, le mouvement régressif et la résurgence natale. Aussi l'impact du retour mental évolue-t-il dans l'œuvre : au début, il fonctionne comme une faiblesse et trahit la vulnérabilité de la protagoniste ; dans les romans ultérieurs il constitue un temps fort et procure au protagoniste exilé un pouvoir de défense ; il se confirme enfin comme instrument de reconquête au service de l'écriture.

2) Voyages organisés

L'impossibilité matérielle du retour provoque donc un report du dynamisme au niveau de l'écriture. Mais il arrive qu'au lieu d'excursions ponctuelles et intolérantes dans le roman, le retour mental vers le monde natal soit l'objet de préparatifs et d'invitations. Ainsi, au début de l'œuvre, les appels sont répétés à un éventuel compagnon de route. La nouvelle est le cadre approprié de ces voyages à deux, car elle permet de voir, en un temps assez bref, éclore et défleurir l'illusion du retour.

a) Avec les lecteurs

Dans "Le passé", ce sont les lecteurs que la narratrice prend à témoin et qu'elle entraîne à sa suite sur des chemins anciens. "Une mémoire infaillible ne guide mon souvenir qu'à travers le jardin embrouillé de mon enfance." (PP, OCC XIII, 314) Ce n'est pas une déficience de la mémoire qui explique, en ce début d'œuvre, la difficulté de la récréation. Par le biais du dialogue fictif ("Demandez-moi si..."), la narratrice suscite la récréation et dévoile toutes les richesses végétales du jardin natal. Chaque personne lectrice, initiée, se voit bientôt poussée – par un glissement discret – dans le rôle même du protagoniste natal.

Vous entendrez hululer ma chouette timide, et la chaleur du mur bas, brodé d'escargots,
où je m'accoudais, tiédira vos bras l'un sur l'autre croisés, et... vite ! refermez la main !
refermez vite la main sur le chaud, et sec petit lézard crispé... Ah ! vous avez frémi !
Vous étiez donc pris à mon rêve ? (PP, OCC XIII, 315)

Les perceptions directement communiquées alimentent l'illusion mentale. Celle-ci culmine dans l'invitation preste et impérative à s'approprier, malgré sa fugacité, la richesse natale. C'est au moment où la transposition est réussie que la narratrice choisit de rompre l'illusion, et de rendre ses lecteurs conscients des artifices de l'écriture. Ce qui manque justement à cette époque, c'est une récréation d'ensemble, une manière durable et prolongée d'impliquer les lecteurs dans la résurgence du monde natal. Si la narratrice interrompt cette tentative prématurée et conclut hâtivement la nouvelle, c'est pour réfléchir sur les limites de son art : "il n'y a point de mots [...] pour vous peindre [...] le ciel de mon pays" (*ibid.*). Chaque fois que dans l'œuvre, la narratrice se plaint de façon injustifiée qu'il lui "manque les mots" (NJ, Pl III, 292), c'est que la conscience exerce un frein. A une époque où manque le personnage maternel central (ou, comme dans *La Naissance du jour*, une dimension univoque à lui donner), l'écriture reste fragmentaire et trop consciente d'elle-même pour libérer la résurgence et permettre le partage.

b) Avec l'amant

Cette difficulté se retrouve dans une autre nouvelle de la même époque, "Jour gris", où le partenaire du songe est l'amante. L'exhortation au retour qui occupe tout le centre de la nouvelle est ici le pivot d'une argumentation paradoxale. Exilée dans un pays qui n'est pas le sien, la narratrice se sent menacée de mort : par le vent qui "avec un cri guerrier" (VrV, Pl I, 973) l'assaille et veut l'emporter ; par la mer dont la couleur ("de poisson mort") et l'odeur ("de fertile pourriture") prédisent la décomposition intérieure. Pourtant, le retour surgit comme une réorganisation spontanée de la conscience pour résister à la mort. Dès que l'écriture retrouve le chemin natal, l'angoisse s'apaise, le rythme se ralentit, les phrases s'allongent et l'écriture

s'abandonne. Le dégoût de la putréfaction cède le pas à la fraîcheur des sensations et la violence des éléments à la douceur de la marche.

Et si tu passais, en juin, entre les prairies fauchées [...]
Et si tu arrivais au jour d'été, dans mon pays, au fond d'un jardin [...] si tu suivais, dans
mon pays, un petit chemin [...] (VrV, Pl I, 974-975)

L'initiation de la partenaire sert de support et de prétexte au retour qui ne peut s'énoncer comme une fin en soi et se dissimule derrière des précautions oratoires : en invitant son interlocutrice à avancer sur la route du temps, c'est la narratrice elle-même qui effectue, par procuration, le mouvement régressif. L'intention initiatique n'est donc en fait destinée qu'à ménager la susceptibilité de l'autre, à lui donner – par une apparente maîtrise du mouvement – l'illusion d'accomplir le retour. Dans cette tentative de compromis, la narratrice va jusqu'à promettre la volupté dans le chaste décor natal : les meules rondes entre lesquelles passe le chemin, la vallée étroite où l'on s'engage, le sentier qu'il faut suivre pour remonter jusqu'à la forêt enchantée, constituent l'idéal paysage féminin où peut désirer se perdre l'amante. Au corps nauséux du premier paysage marin, s'oppose le corps sensuel du paysage natal. Niant la mort, c'est non seulement la volupté mais aussi l'éternité que promet la narratrice : elle lui prédit la paix "jusqu'au terme de [s]a vie" (VrV, Pl I, 975) et élargit bientôt le cadre spatio-temporel en lui proposant de poursuivre la route jusqu'au paradis "où finit le monde" (*ibid.*). Le retour a ouvert la récréation, seule garante d'éternité. Sous couvert d'initiation, c'est elle-même que la narratrice, par l'écriture rédemptrice, sauve du chaos. L'artifice ne trompe pas la partenaire, qui perçoit – derrière son apparente implication – l'unicité de la quête et reste à l'arrière "pâle, avec des yeux jaloux" (*ibid.*). Le retour mental est donc voué à l'échec dès lors qu'il attend d'autrui sa caution : l'amante oppose toute sa force d'inertie et laisse la narratrice avancer seule sur le chemin. La découverte de la rivalité entraîne aussitôt le désaveu du retour. "N'y va pas" (*ibid.*) : la narratrice détourne sa compagne du voyage mental en niant – par un excès inverse de prosaïsme – la double richesse promise ; mais elle se prive également elle-même du mouvement régressif. "Il faut que je refasse le chemin" (*ibid.*). Comme pour Renée, la fin du songe et le trajet en sens inverse sont toujours le plus douloureux. Incapable – à ce stade de l'œuvre – d'assumer l'itinéraire solitaire de la récréation, la narratrice s'offre de nouveau ("Reprends-moi ! me voici revenue." -*ibid.*) pour conjurer la marginalisation. D'où la résolution finale d'un dynamisme à deux dans une direction commune qui n'a plus rien de mental, celle du pays rival : "courons" (VrV, Pl I, 976). La narratrice s'offre comme initiée volontaire d'un espace inconnu qui est celui de l'amante.

Ainsi, le retour mental périclète de son propre succès : c'est parce qu'il occulte pour un temps la perte du monde natal qu'il procure un plaisir intense. Mais ce plaisir même qui garantit le succès du retour en précipite la fin : soit que – dans un débat interne à la récréation – il se révèle factice et éphémère, soit qu'il menace l'interaction amoureuse. Au début de la récréation, le retour mental est toujours interrompu et ne peut déboucher sur aucune vision ample et unifiée. Sacrifiant la cause natale à la cohésion affective, la narratrice de "Jours gris" inverse la direction et continue de l'avant l'inévitable et nécessaire conquête du monde.

Celle de "Dimanche" est plus prudente : elle tient son partenaire par la main, et ils avancent ensemble. "Donne ta main, serre bien la mienne : elle te mène, sans bouger, vers les dimanches humbles que j'ai tant aimés." (VE, PI II, 1094) Le contact des mains déclenche le départ mental. Mais pour la première fois, la destination est aussi bien temporelle (les dimanches d'autrefois) que spatiale, ce qui révèle une tentative plus ambitieuse et radicale d'intégrer l'amant au mouvement régressif pour éviter, comme dans "Jour gris", toute défection à l'arrière. Pendant ce voyage vers le passé, une référence constante aux deux mains unies accompagne l'évocation de la marche : "Tu nous vois, la main dans la main et toujours plus petits, sur la route" (*ibid.*). L'illusion dynamique est créée par un effet de perspective, mis en relief par le dédoublement requis du partenaire, à la fois spectateur et acteur du retour. Pour réduire les risques de discordance et faciliter la réinsertion, les deux protagonistes redeviennent des enfants : l'écriture écarte la relation adulte, susceptible de pervertir le retour.

Toutes les précautions sont donc prises : le partenaire est acteur direct du retour, le couple marche au même rythme, l'initiatrice veille à ne pas distancer son compagnon ("Je te conduis doucement" -*ibid.*) ; l'illusion de la marche est renforcée par le présent (opposé au conditionnel qui dénonçait l'irréalité dans "Jour gris"), mais surtout par le mouvement progressif : "La route couleur de fer tourne si court qu'on s'arrête surpris, devant un village imprévu..." (*ibid.*). Non seulement les silhouettes déclinent à l'horizon, mais la narratrice retranscrit tous les méandres de la route : après la ligne droite qui permet une avancée franche, le tournant final ménage le suspense devant l'objet élu et encore inexploité de la récréation.

La poursuite du mouvement à l'intérieur même du monde natal va illustrer l'échec de l'initiation et du partage : les deux protagonistes entrent dans la salle à manger et la chambre, puis ressortent vers le jardin et le fenil. Cette instabilité traduit l'impuissance de la narratrice à communiquer la magie natale. L'écriture multiplie les marques de désenchantement du partenaire, communiquées sur le mode du non-être : tu "ne t'étonnes guère [...]. Tu ne dis rien ? [...] Tu ne ris pas" (VE, PI II, 1094-1095). L'indifférence provoque un nouvel échec du retour que tente de désamorcer la narratrice : le double trop muet n'est qu'une création de l'écriture, un unique procédé rhétorique pour relancer la description. La narratrice le détourne des ornières du prosaïsme : "Ne lève pas des yeux craintifs vers le plafond noir. [...] Ne t'arrête pas au banal petit lit blanc" (VE, PI II, 1095). L'interlocuteur sert de nouveau faire-valoir à l'écriture en se manifestant toujours sur le mode négatif : par ce qu'on lui déconseille de faire et par l'enthousiasme qu'il ne montre pas. Devant l'insensibilité du partenaire, l'écriture est obligée d'augmenter ses effets. Elle multiplie les métaphores (le vase est "une grotte mystérieuse", la toile d'araignée "une dentelle grise", la chatte "une brassée de neige") et imprime sur le décor quotidien un calque poétique plus large : dans sa tentative de justification, le retour mental ne propose pas seulement un voyage à travers le temps et l'espace, mais une incursion au-delà de la réalité.

L'agrandissement religieux est la dimension ultime d'aventure : "l'antique fenil, voûté comme une église" (*ibid.*) est la destination naturelle de cette promenade dominicale – qui s'énonçait, dès le début, comme un pèlerinage ("Mon Dieu, je t'emmène religieusement" -VE, PI II, 1094). Le retour mental débouche toujours sur un élargissement de l'espace : soit, comme dans la nouvelle précédente, par éclatement cosmique

et ouverture sur l'infini (le paradis), soit, comme ici, par application d'un filtre transfigurateur sur le microcosme du quotidien. Profane ou religieux, le retour invite toujours à une vision d'éternité.

Pourtant, ces artifices de l'écriture sont insuffisants à combler un vide essentiel qui détermine aussi, indirectement, l'échec du retour : l'absence de toute vie humaine et surtout celle de la mère. La maison, malgré l'odeur de chocolat, est silencieuse comme les bois, et semble inhabitée : le plafond est noir, la porte usée, les marches branlantes, il y a une large toile d'araignée dans la chambre, les chats dans le fenil sont "à demi-sauvages". Ces caractéristiques créent une impression d'abandon. La présence maternelle est seulement suggérée par la mention de l'interdit relâché : "on a la permission de supprimer le grand déjeuner de midi..." (VE, PI II, 1095) L'instance maternelle se manifeste donc par une première libéralité ; en revanche l'interdit fondamental (respect de la prolifération animale -MCI, PI II, 1002) reparaît mais assumé, en l'absence de Sido, par la protagoniste elle-même : l'araignée "veille au milieu de sa toile, et je ne veux pas que tu l'inquiètes" (*ibid.*) : l'araignée, objet explicite des soins maternels, regagnera, dans les récits autobiographiques, sa place dans la chambre de Sido (MCI, PI II, 1001 ; Si, PI III, 498). En attendant, elle n'occupe ici qu'une fonction poétique transitoire et se trouve privée de sa vraie dimension vitale.

Ainsi, c'est seulement au début de l'œuvre – alors que la maison n'est pas encore dotée de sa densité interne – que la narratrice redoute la confrontation entre le calque et la réalité. Le réalisme du partenaire est l'obstacle essentiel au partage du retour et la protagoniste prédit le verdict désenchanté de l'amant : "Ce n'est qu'une vieille maison..." (VE, PI II, 1094) Cette crainte – partagée à la même époque par la narratrice de "Jour gris" (VrV, PI I 975) comme dans le roman par Claudine (RS, PI I, 859) et Renée (V, PI I, 1198) – paralyse la recreation. Les récits de la maturité sauront décrire la maison natale habitée, remplie de vie, riche de Sido. Le nécessaire recours aux artifices du retour mental disparaîtra alors, ainsi que toute crainte du jugement d'autrui : la narratrice trouvera, dans la recreation libérée, la certitude de sa richesse et de son identité, sans plus attendre de quiconque (et encore moins de l'amant) l'hypothétique confirmation de son être, et la légitimité de la démarche régressive.

La recreation ne pourra donc accéder à une reprise de possession durable que lorsqu'elle sera libérée de toute précaution oratoire et sera devenue à elle-même sa propre fin. Elle perdra en même temps son caractère marginal : dans les deux dernières nouvelles, la résurgence natale n'a qu'une fonction récréative ; elle est censée compenser des situations climatiques adverses (nuages, pluie) et alimenter des périodes de vacance mentale (dimanche) : elle ne sert donc que de dérivatif. Le décalage disparaîtra dès lors que la narratrice sera devenue l'unique actrice du retour intérieur et que tous les jours seront dimanche.

c) Avec le frère

Ainsi le retour mental n'est partagé avec l'amant-e que dans les premières œuvres où subsiste l'illusion sentimentale. Il profite d'un genre intermédiaire, le songe, à mi-chemin entre l'autobiographie et le roman, où le parti pris d'anonymat renforce l'ambiguïté. Mais le partage reste voué à l'échec et se heurte à

deux obstacles : l'opposition culturelle et affective. Pour pallier ce risque, le retour mental est partagé dans les récits autobiographiques, non plus avec l'amant mais avec un double de même nature, le frère, à la fois adulte et enfant ; la narratrice n'est plus l'initiatrice : c'est le frère qui devient l'instigateur du retour. "Maurice Goudekot affirme que j'avais l'air, quand je causais avec Léo Colette, de prendre une leçon" (JR, OCC IX, 244). La leçon s'organise dans l'œuvre en deux séquences : la première dans *Sido*, où Léo raconte à sa sœur le retour qu'adulte, il vient d'effectuer dans leur village natal ; la deuxième dans *Journal à rebours*, où il l'entraîne mentalement sur les chemins de l'enfance. A l'inverse des premières nouvelles, c'est donc par le frère – double idéal et plus savant – que la narratrice se laisse guider.

Dans *Sido*, le retour mental se décalque sur un parcours réel. Malgré l'admiration que suscite l'annonce du retour, la narratrice tarde à emboîter le pas à son frère et un premier échange de banalités suggère la prudence à garder sur le sujet tabou :

- [...] C'est joli, en cette saison ?
 - Pas mal, dit-il brièvement.
 Il enfla les narines, redevint sombre et se tut. Je me remis à écrire. (Si, Pl III, 539)

La prudente entrée en matière permet d'éviter l'expression de la beauté natale. La narratrice ne force pas le non-dit et prétend l'indifférence par la reprise de l'écriture qui pose sa prédilection pour l'œuvre sur la réalité.

- *Là-bas*, j'ai été aux Roches, tu sais ?
 Un chemin montueux de sable jaune se dressa dans ma mémoire [...]
 - Oh !... comment est-ce ? Et le bois, en haut ? Et le petit pavillon ? Les digitales... les bruyères... (*ibid.*)

La première destination de la quête régressive entame la défense de la narratrice qui oublie la loi de réserve et ne retient plus sa curiosité : c'est que l'itinéraire du retour proposé par Léo ressemble à celui qu'offrait la narratrice de "Jour gris" à sa partenaire : un chemin jaune (où se retrouvent les digitales) qui menait à la forêt enchantée. Si le retour mental à la suite du frère est réussi et si le chemin se présente à la narratrice dans tout son dynamisme de montée, l'illusion est brutalement interrompue par l'initiateur lui-même, qui se heurte à la non-conformité du calque et de la réalité et à la disparition du bois, objet de la quête : " Fini. Coupé. Plus rien. Rasé." (*ibid.*) La souffrance s'exprime pudiquement dans les hachures du discours ; le guide met fin au rêve d'éternité que promettait le retour mental. Une deuxième tentative parallèle resurgit aussitôt et le frère entraîne la sœur dans une nouvelle direction.

Ce n'est pas tout, chuchota-t-il. Je suis allé aussi à la Cour du Pâté... (*ibid.*)

L'empressement de l'initiée, qui dégénère en impatience, traduit le succès du partage.

"Et alors, vieux, et alors ?"
 Mon frère se ramassa sur lui-même.
 "Une minute, commanda-t-il. Commençons par le commencement. J'arrive au château".
 (*ibid.*)

L'initiateur impose un parcours plus lent. Pour préparer l'infamie finale, il égrène sur sa route une série de scandales qui fomentent le germe de la révolte. Il s'agit de perversions de l'ordre natal immuable : disparition de Mme Billette, silence des chiens, plantation de légumes, installation de fils de fer, détérioration du canal,

récupération domestique de la cour. L'évolution – qu'elle fonctionne par défection (disparition du connu) ou par ajout (intrusion de l'inconnu) – va toujours dans le sens de la laideur et du prosaïsme : c'est donc la fin du rêve que dénonce l'initiateur. Progressivement au fil du parcours ("J'entre dans le parc, par l'entrée du bas" / "je monte l'allée de tilleuls" / "Je monte donc vers le canal" / "Je m'en vais donc à la Cour du Pâté" -Si, PI III, 539-540), la tension monte : l'indignation se projette d'abord à travers les modalités du discours ("fit-il avec irritation" / "poursuivit-il d'une voix intolérante" / "répéta-t-il férocement" -*ibid.*) avant de provoquer chez Léo des manifestations physiques de la nervosité (claquement des doigts, danse du genou). Le retour mental est, pour l'initiateur, un supplice. L'initiée, quant à elle, reste spectatrice et, n'offrant aucune prise à la colère à laquelle elle assiste, observe une réserve délibérée et feinte ; elle suit le parcours fraternel, mais oppose le parti pris du bon sens et de l'actualité à l'obsession rétrograde (" - Comment, Mme Billette ? Mais elle doit être morte depuis quarante ans au moins !" -Si, PI III, 539). Si la sœur défend la nécessaire évolution du monde natal, c'est qu'elle a réussi, à la différence de son frère, à éterniser le calque initial dans l'écriture. D'où la préférence, dans l'autobiographie, pour le retour mental au détriment du retour réel : Léo représente l'écueil à éviter. Le retour de la narratrice à ce même endroit du village natal ne suscitera dans un autre récit aucune indignation ni aucun constat de discordance, mais apportera au contraire le spectacle de la conformité et de l'harmonie : "j'en sais assez, tout est en ordre" (JR, OCC IX, 240). La narratrice réserve à l'écriture l'exacte résurgence sensorielle et ce soin minutieux du détail fatal à Léo, qui revient seul meurtri du périple natal. Ainsi, toute la douleur (*cf.* "le nœud d'un sanglot" dans la gorge - MCI, PI II, 994) se concentre dans l'œuvre colettienne sur la perte et non sur la déperdition du monde natal.

D'où un certain ennui devant la démarche plus primaire et moins fructueuse de son frère dont elle feint de se désolidariser : "C'est tout, vieux ?" (Si, PI III, 540). Ils vont pourtant se retrouver au point ultime de convergence entre écriture et réalité : c'est le toucher organique qui suscite spontanément l'unité.

"Voyons... Tu vois le loquet de la grille ? "

Comme si j'allais le saisir, – de fer noir, poli et fondu –, je le vis en effet...

"Bon. Depuis toujours, quand on le tourne comme ça, – il mimait – et qu'on laisse aller la grille, alors elle s'ouvre par son propre poids, et en tournant elle dit..."

"'I-î-ian...' " chantâmes-nous d'une seule voix, sur quatre notes. (*ibid.*)

C'est toujours à l'entrée du monde natal, devant un espace transitionnel – porte ou grille – que s'arrête le protagoniste et que s'exacerbe le désir de possession : vingt ans avant Léo, Claudine suivait le chemin des Vrimes jusqu'au bois des Corbeaux qu'elle découvrait rasé (CIM, PI I, 391) ; l'ouverture d'une grille (celle de l'école) apportait alors un dérivatif villageois à ce premier scandale et à la fermeture de la maison natale. Dans un contexte autobiographique où la maison natale – pudiquement écartée des conversations familiales – est définitivement perdue et où le retour se limite à des zones périphériques, la grille du château est investie d'un pouvoir autonome, celui de rouvrir l'accès au rêve natal. Le toucher mental – qui est ici tout l'objectif du retour, savamment différé par le frère – fait renaître la symbiose au décor natal et ré-implique à son insu la narratrice dans la démarche régressive. Alors qu'elle voit déjà le loquet "comme si" elle allait le saisir, le frère – par une description précise du maniement du loquet – oblige la sœur à le saisir mentalement. Si l'unité

musicale qui en résulte fait revivre le chant défunt de la grille, elle crée, par ce subterfuge, l'illusion de la permanence ; scandant l'alliance de tous les membres du monde natal ("d'une seule voix") contre l'action étrangère ("ils ont huilé la grille"), elle met en valeur la perfidie finale : le progrès technique achève la dépoétisation du monde natal, d'autant plus scandaleuse qu'elle semble gratuite (elle n'obéit pas, comme les autres enlaidissements prosaïques, à un impératif économique) : en huilant la grille, les inconnus ont démantelé par traîtrise l'harmonie sacrée du monde natal, privant Léo, sur le seuil, du mot de passe musical qui lui ouvrait les portes du rêve natal. La réintégration impossible, la résurgence natale s'interrompt et le frère persécuté s'en va. Mais la narratrice ne semble guère partager sa révolte : fascinée par le savoir natal de ce frère initiateur, elle désavoue implicitement que cette richesse natale l'ait coupé du monde, contraint à marcher exclusivement à rebours, et privé finalement – par le constat obsessionnel de la discordance – de la jouissance intérieure.

Ainsi, le retour mental a créé une complicité éphémère mais également creusé une distance ; la sœur est la seule à pouvoir partager avec le frère la dépossession onirique et c'est à elle qu'il vient se plaindre : "Il n'avait pas autre chose à me dire" (Si, Pl III, 540). Cette remarque prend tout son relief si l'on se souvient que la narratrice n'avait pas vu Léo "depuis des mois" (Si, Pl III, 538). Les itinéraires régressifs divergent donc : en évitant le retour à la réalité, la narratrice refuse toute défiguration du monde natal – fatale à l'écriture – et s'en tient à sa perte primitive, source inépuisable et fructueuse de décalage intérieur. Pour ne pas altérer le calque natal, Colette se tenait hors des sentiers san-salvadoriens et restait, lors de ses retours occasionnels, de préférence dans sa voiture. Tout l'enjeu est onirique.

Ce clivage avec Léo va s'amplifier dans la rencontre suivante : alors que le frère prétend à la possession de l'histoire, enracinée dans une réalité objective et collective, la sœur ne vise que la seule possession individuelle du rêve. Avec le frère comme avec l'amant, tous les cas de figure sont tentés : au premier retour d'adulte – voué à l'échec – succède le retour d'enfant qu'effectue, l'un après l'autre, chacun des deux protagonistes. C'est d'abord la narratrice qui entraîne son frère sur ses itinéraires favoris d'enfance :

-... le jeudi, disais-je, quand j'allais dans les bois ramasser des faînes, avec Hélène
Josset...
- Non, coupait le Sylphe, Jeanne Josset. (JR, OCC IX, 244)

Renonçant au retour d'adulte, la narratrice – redevenue enfant – entraîne Léo sur une route plus ancienne et fructueuse : celle de l'évasion extérieure. La perspective de la cueillette offre une première compensation à la perte du monde natal et Léo, comme autrefois la petite Josset, devient le nouveau compagnon de la quête. Mais la narratrice se voit aussitôt contester sa qualité d'initiatrice et contredire sur deux points essentiels de l'évasion : l'identité de la partenaire et bientôt le lieu de la cueillette. La première contestation révèle la supériorité de Léo en matière de connaissance villageoise, avantage accessoire par rapport à la représentation limitée du motif social dans l'œuvre. Mais elle dénonce surtout la sélection opérée par l'écriture sur l'expérience natale : les fugues sont en effet dans l'œuvre presque toujours solitaires ; tout partage de l'évasion y est délibérément occulté et l'accompagnatrice passée sous silence au point qu'elle disparaît même de la mémoire natale et que son identité devient incertaine. L'erreur sur un sujet aussi précis qu'une

compagne de fugue montre la vision partielle et sélective qu'a imposée la recreation au détriment de la réalité. La résistance de principe ("Mais puisque je te dis...") dénonce chez la narratrice la pauvreté de l'argumentation face à la démarche scientifique de Léo et à sa preuve irréfutable (il trace un plan sur la table). Obligée de baisser pavillon devant la méthode expérimentale, la narratrice tente de poursuivre sa route :

- Ah ! oui, c'est vrai... Alors une fois qu'on était allées aux faînes dans le chemin du Thureau...

Les yeux gris s'ouvraient, sévères :

- Dans le chemin du Thureau ? Première nouvelle. Vous faites erreur, ma bonne dame.
(*ibid.*)

Impossible de faire deux pas avec Léo : même sur un chemin qu'elle a choisi et pratiqué, l'initiatrice redevient l'initiée. (Le frère affirme lui-même sa supériorité sur sa partenaire : "Bibi peut t'en remonter" - *ibid.*). Le retour mental avec le frère est voué au hiatus et au discontinu.

Cette deuxième contestation, plus fondamentale car elle vise l'objet même de la recreation, remet en cause non seulement la vraisemblance de l'itinéraire mais le but de la quête : "ou vous n'êtes pas allées du côté du Thureau, ou bien vous n'êtes pas allées aux faînes, mais aux châtaignes" (*ibid.*). Battue en brèche sur son propre terrain, la narratrice renonce au retour mental et disparaît du dialogue. Récompensé par une sucrerie pour sa performance, le champion de la vérité natale est aussitôt rappelé sur scène et convoqué dans le récit pour un nouveau parcours mental. La narratrice télescope les séquences (il s'agit de visites différentes de Léo), ce qui accentue la récurrence de l'échec. Les données sont de nouveau inversées : si la narratrice avait d'abord pris l'initiative du dialogue et tenté de guider le retour, c'est désormais le frère – dans cette ultime confrontation d'enfance – qui entame le dialogue et choisit la direction.

Comme dans *Sido* (où Léo emprunte un chemin extérieur avant de revenir au château), l'évocation suit d'abord les routes de campagne avant de se recentrer sur le village, objet de l'expertise fraternelle.

- Au-dessus de la porte de Raimbaud..., commença-t-il.

- Quel Raimbaud ? demandai-je. Ils étaient au moins dix, "là-bas", des Raimbaud. (JR, OCC IX, 245)

De nouveau l'auteure organise le dialogue par étapes progressives, ralentit à dessein le mouvement intermédiaire pour précipiter l'éclatement final. Par trois fois, Léo va tenter de guider sa sœur vers la demeure des Raimbaud et trois fois elle va le renier, incapable de le suivre : "Non, je ne vois pas..." / "Non, je t'assure, je ne vois pas" / "Humiliée, mais sincère, je fis un signe négatif" (*ibid.*). Chaque dénégation relance la verve fraternelle et entraîne une explication toujours plus détaillée pour ramener la sœur sur le droit chemin. Le volume explicatif augmente donc et se heurte, en face, à une stagnation répétée, une négation du mouvement, une incapacité mentale à assumer le retour. Les encouragements au dynamisme ("Allons, allons !") n'y changent rien : Léo a beau donner les trois clés du parcours (la direction générale, le repérage par rapport aux voisins, les abords immédiats de la maison), aucune n'ouvre – dans la mémoire de la narratrice – la porte du souvenir. Au fur et à mesure que Léo multiplie les précisions et insiste pour que sa partenaire le rejoigne chez Raimbaud, la tension monte : l'irritation croissante du frère est non plus dirigée vers les inconnus qui ont défiguré le monde natal mais vers son double négligent qui méconnaît l'identité

natale immuable. Léo est dépossédé du partage comme de la résurgence : en restant à l'arrière, la sœur l'empêche de passer le seuil des Raimbaud et de mener à terme l'évocation natale ; il ne finira jamais sa phrase, et ne confiera pas ce qu'il y avait "au-dessus de la porte" comme il l'avait annoncé au début du dialogue. Malgré un support gestuel au discours (Léo mime la palissade des planches qu'il faut franchir pour entrer), le désir fraternel ne parvient pas à traverser cette porte où s'arrête la résurgence.

De façon significative, l'échec du retour provoque une réflexion sur le fondement même de l'écriture : en représailles, Léo dénie en effet à sa sœur les deux qualités nécessaires à la création, l'observation ("Tu passes à côté de tout sans rien regarder" *-ibid.*) et la mémoire (qu'il qualifie de "léporide"). Privée des deux organes essentiels à son art, comme de son identité d'écrivain, la narratrice est renvoyée au néant.¹

Ainsi, tous les retours d'enfance en compagnie du frère sont compromis : lorsque la sœur dirige le retour, elle se trompe de parcours ; lorsque le frère le dirige sans se tromper, elle n'arrive pas à le suivre ; soit elle s'élance dans la mauvaise direction, soit elle s'immobilise dans la bonne. Alors que la narratrice était jugée, lors du retour d'adulte, digne de la confiance fraternelle et capable de comprendre la dépossession onirique, elle est ici méprisée et indigne du partage. Ceci achève de compromettre toute la démarche régressive : le retour d'adulte qui dénonce le décalage entre le rêve et la réalité ne permet que le partage d'une dépossession ; le retour d'enfant qui assure la permanence du rêve empêche tout partage. L'un débouche sur le désaveu douloureux du présent, l'autre sur la glorification stérile du passé : deux échecs de Léo que la narratrice seule – grâce à l'écriture – saura dépasser. Quel que soit le partenaire, le partage du retour mental est donc toujours limité : chacun avance à son propre rythme et l'un des deux – tantôt l'amant, tantôt la narratrice – reste à la traîne.

d) En solitaire

C'est lorsque la narratrice accomplit le parcours seule, à son propre rythme, que le retour mental s'annonce le plus fructueux. Il faut attendre les récits autobiographiques tardifs pour que le retour mental devienne ainsi un but explicite de l'écriture. L'édifice natal n'étant plus l'objectif de la marche (*cf.* le dernier récit de Léo), il ne s'agit pas à proprement parler d'un "retour", mais d'une "promenade" (EV, OCC X, 328) sur les chemins de l'enfance. La narratrice superpose le dynamisme mental à l'ancien itinéraire de la fugue : "Je

¹ Pour laisser à Léo ses prérogatives d'initiateur, l'auteure n'octroie à la narratrice qu'une piètre défense :
 "Tu penses que 'là-bas' je n'avais d'yeux et d'attention que pour Raimbaud et ses voliges ? Et que depuis le temps je n'ai pas eu à me souvenir d'autres choses plus importantes ?
 Il ne s'adoucit pas.
 - La question d'importance n'a rien à voir." (*ibid.*)

Avec une mauvaise foi calculée, la protagoniste prétexte une double sélection (immédiate et rétrospective) exercée au détriment du corpus natal, condamné ainsi pour son insignifiance. L'ironie vient de ce que l'écriture colettienne est elle-même rebelle à toutes les sélections et dédiée au dérisoire détail vital. De façon symbolique et comme par dédoublement de l'instance écrivante, le frère annule la "question d'importance". Ainsi, derrière l'anecdotique relation conflictuelle (oubli/réprimande) avec le frère, la narratrice – en prétendant l'ingénuité – oblige le double plus savant à énoncer le fondement de la création. Le retour mental éclaire donc l'objectif de l'œuvre : ces détails de l'expérience natale que privilégie Léo sont en fait de même nature que ceux qu'exploite l'écriture colettienne ; ainsi exorcisés, ces derniers ont cessé d'être obsessionnels et opposent une protagoniste sereine et délivrée à son double tourmenté.

pars, je m'élançai sur un chemin autrefois familier, à la vitesse de mon ancien pas" (*ibid.*). Le rythme détermine le succès d'un retour où la narratrice ne suit plus qu'elle-même sur les chemins de l'écriture.

je vise le gros chêne difforme, la ferme pauvre [...]. Voici la bifurcation du chemin jaune [...] J'entends sangloter les pintades, grommeler la truie... C'est cela, ma méthode de travail... (*ibid.*)

Les mots-clés de la locomotion qui servent d'échafaudage au retour disparaissent bientôt derrière la résurgence spontanée ; le dynamisme mental crée toujours l'illusion sensorielle, visuelle ("voici") puis auditive ("j'entends"). Même si les destinations diffèrent (la narratrice va aux Matignons, Léo aux Roches), l'itinéraire emprunté semble toujours le même, celui du "chemin jaune", axe central de l'évasion natale. Cette illusion sensorielle, déclenchée par la fugue mentale, est explicitement liée au "travail" de l'écriture ; lorsque le nouveau partenaire, témoin désormais extérieur, vient s'assurer de son oisiveté (" - Tu ne travailles pas, j'espère ?"), la narratrice récuse tout effort mental structuré : "- Dieu m'en préserve ! Au contraire, je joue" (EV, OCC X, 326). Dans les récits tardifs, le décalage sentimental (limité au non-dit : "il est toujours prudent de dissimuler" -EV, OCC X, 327) est désamorcé et exclut l'incompréhension des premiers récits. Tout est devenu sujet de boutade, jusqu'à la récréation même. Le plaisir que procure l'itinéraire mental devient le but de la quête régressive : il dément toute "méthode" préétablie de récréation et subordonne l'écriture à la libre résurgence. Mais privée d'un support fixe, l'illusion fragile est brutalement interrompue par "un trou mental" : "la route perdue, barrée, effacée" (*ibid.*). Cette fin de l'écriture est symboliquement comparée, par la narratrice vieillie, au "début d'une mort". Comme avec Léo, l'échec du retour dans les récits tardifs provient d'un défaut de mémoire (réduisant en l'absence de tout guide), alors que dans les premiers récits, il était dû à une difficile interaction amoureuse et à la mauvaise volonté du partenaire. Avec les années, l'enjeu évolue : si la narratrice a ôté de sa route l'obstacle sentimental à la reconquête, le temps a rendu le motif de la recollection moins accessible.

Pourtant cette difficulté même est surmontée car le motif natal est paradoxalement celui qui dégage – malgré le recul temporel – la plus grande "fidélité de résonance" (BS, OCC XI, 23).

[...] si je me promène en pensée dans l'herbage, dans la châtaigneraie, et que mon chemin tout à coup s'efface, je puis encore, en m'y appliquant, retrouver la trace oubliée, l'image évanouie, le feuillet qui manque. Je remonte au carrefour, je rebrousse jusqu'à la maison de ferme, il y avait là un gros arbre, une mare verte... J'y suis [...] ; dès lors j'avance assurée, et je lève la tête en marchant parce que c'est un ancien chemin d'enfance [...] (*ibid.*)

Si la mémoire n'est pas exempte d'intermittences, le motif natal seul peut les régulariser. Son ancienneté même lui a acquis un pouvoir normalisateur sur la mémoire dont il reste – à la suite d'explorations répétées – l'objet privilégié (d'où l'échec du procédé pour "des souvenirs que la mémoire a moins longuement déchantés" -*ibid.*). L'avancée se pose en parallèle direct de l'écriture puisque le pan du paysage natal à retrouver est associé à un "feuillet". En cas de défection, ce n'est pas tant un effort réel de mémoire qu'un changement d'itinéraire mental qui peut relancer l'écriture : la narratrice bifurque et revient à un circuit mieux connu. L'acuité visuelle lui est rendue instantanément sous l'action combinée de la marche et de l'écriture : elle

"respire en écrivant" l'odeur des feuilles et "voit", "en écrivant", leur "jaune printanier" (BS, OCC XI, 24). Cette disponibilité mémorielle révèle non seulement la force de l'illusion spatiale comme technique de connaissance, mais également l'intériorisation achevée des multiples routes natales. L'assurance qui en résulte contraste avec le blocage de la mémoire aux rappels de Léo : alors que la tension montait face au double intolérant, la vision se dénoue et se clarifie sereinement dès que la tentative est solitaire, et sans contraintes (elle libère ici toute une évocation originale de cueillette dans les bois de l'enfance).

Ainsi, le retour mental constitue une force véritable de reconquête par l'illusion qu'il suscite de la réalité perdue. Celle-ci "revient" à la narratrice à mesure qu'elle écrit (Gi, OCC X, 318). La recreation se trouve donc au point de rencontre de deux mouvements : le retour mental – seul palliatif dynamique à la perte du monde natal – et la résurgence, qui s'énonce elle-même comme un retour.

Néanmoins, la maison natale n'est plus, dans les récits tardifs, le but de la quête régressive (dans les deux dernières occurrences, seul un bâtiment de ferme sert de repère à la marche). Comme au début il a fallu attendre dans les bois pour réintégrer le domicile natal, il est important de mesurer cette nouvelle ellipse de la maison dans l'œuvre. A l'époque des récits tardifs, la maison a déjà été investie par l'écriture : poétiquement dans les récits de la maturité, métaphoriquement dans *La Naissance du jour*, ou concrètement dans les derniers romans. Au début de l'œuvre, la recreation est interdite ; à la fin, elle est exorcisée. Les formes intermédiaires sont les plus riches, les plus variées, et *La Naissance du jour* offre une de ces versions plus amples et élaborées du retour solitaire dans la maturité.

Le retour métaphorique

Le retour métaphorique est une variante du retour mental dans la mesure où il est également produit par l'autosuggestion et où il ne repose sur aucun mouvement régressif réel. Ce qui n'empêche pas la protagoniste de s'engager sur un itinéraire réel : par ce biais, l'illusion s'annonce plus vraie et ce cas de figure constitue l'étape transitoire avant les retours plus univoques et concrets des romans tardifs. Le retour métaphorique naît donc d'une tension entre rêve et réalité ; comme le retour mental, il profite d'un mode de narration mixte : l'autobiographie y permet un investissement direct, mais la fiction y préserve les chances du retour.

L'image du retour s'inspire paradoxalement, dans *La Naissance du jour*, de l'itinéraire de l'évasion. La fugue à l'aube est d'abord projetée avant d'être réellement vécue.

Demain, je surprendrai l'aube rouge [sur] le chemin de côte qui remonte de la nuit, de la brume et de la mer... (NJ, Pl III, 279)

La narratrice se visualise sur un chemin immatériel qui remonte de très loin et a traversé toute l'obscurité des passions amoureuses. Ce même chemin – bientôt dirigé vers l'espace natal – confirme la direction régressive et donne une issue à ce qui n'était qu'émergence.

Tout est ressemblant aux premières années de ma vie, et je reconnais peu à peu, au rétrécissement du domaine rural, aux chats, à la chienne vieillie, à l'émerveillement, à une sérénité dont je sens de loin le souffle, [...] je reconnais le chemin du retour. (NJ, PI III, 280)

Comme la fugue dans la campagne ramène invariablement Minet-Chéri au jardin natal, la nouvelle fugue à l'aube ramène la fille adulte au "domaine" maternel, évoqué par des représentations animales et par une disposition intérieure qui reste non identifiée mais se rattache implicitement à Sido. La reconnaissance finale du retour semble l'aboutissement nécessaire de cette superposition progressive. Mise en relief par l'effet de suspension, elle s'impose par sa déconcertante simplicité lexicale et syntaxique. Toute la nouveauté est dans l'énonciation du retour, dans l'amalgame explicite du décor présent avec un calque ancien sous-jacent, dans la superposition du décor provençal au domaine natal qui libère la reconnaissance et donc la renaissance. En explicitant cette volonté du retour pour la première fois dans l'œuvre, *La Naissance du jour* libère l'imagerie régressive qui sera développée dans les romans tardifs.

La superposition du passé et du présent, de l'espace natal et du nouvel espace d'évasion, se poursuit à travers une autre image du chemin sur lequel la narratrice s'avance vers le personnage maternel central :

Ici-bas, quand je ne croyais plus la suivre que de l'autre côté de la vie, ici-bas existe donc une sente potagère où je pourrais remonter mes propres empreintes ? A la margelle du puits un fantôme maternel, en robe de satinette bleue démodée, emplit-il les arrosoirs ? (*ibid.*)

En pénétrant dans le domaine natal, le chemin marin devient potager et conduit finalement à Sido. La mère est saisie, en un tableau rapide, dans toute sa dualité : la stabilité (qui contraste avec le dynamisme de la marche) ; et, à travers les instruments du jardinage, la dimension d'aventure. Le même tableau sera repris dans *Sido*, où la mère apparaît "debout, dans le jardin" près de la pompe (Si, PI III, 515). Il est alors relié directement au départ de la fille : "Là je l'ai laissée, quand je dus quitter ensemble le bonheur et mon plus jeune âge." (*ibid.*) La même figure maternelle sert donc de repère au départ et au retour de l'évadée, ce qui confirme la fonction réparatrice de l'écriture.

Dans *La Naissance du jour*, la narratrice tente d'accréditer la simplicité effective de ce retour en solitaire au moment précis où il est nié dans les faits : car si le début tend à gommer l'amant du paysage, celui-ci est réintroduit subrepticement à la fin, sans recevoir de nom ni de visage, à travers le partage du repas (présence énigmatique d'un "second couvert"). Ce procédé représente en condensé tout le fonctionnement du roman : derrière l'énonciation du retour à la mère qui entérine l'exclusion de l'amant et que confirme l'incessante insertion de l'écriture maternelle, se dessine en filigrane une présence masculine.

Pourtant la narratrice refuse à cet étranger tout contrôle sur sa vie et ratifie, à travers l'imagerie spatiale, la direction régressive : aucun danger à l'horizon (rien ne fera tourner sa vie "dans un autre sens" - NJ, PI III, 280). L'homme a cessé d'être la direction ; le refus de la déviation spatiale facilite le retour vers Sido, non plus seulement comme le centre du domaine natal, mais comme l'inspiratrice de l'exclusion sentimentale : celle à qui la narratrice "retourne" avait nié le danger pour sa fille "de périr en l'honneur de

l'amour" (NJ, Pl III, 295). Pour la première fois, l'image du retour est directement associée au discrédit de la priorité sentimentale.

Néanmoins si la première phase (ne pas mourir de l'amour) semble acquise et provoque l'adhésion immédiate au retour, la seconde, celle de l'exclusion (vivre sans amour) ne s'imposera qu'à l'issue d'une longue manipulation métaphorique de l'imagerie régressive. En effet la narratrice ne trouve, dans son passé d'écrivain, que des œuvres à dominante sentimentale. Se détournant de ses diverses identités amoureuses d'emprunt, la fille de Sido ne vise plus – à travers la quête du retour – qu'à l'unité retrouvée : "Ne fallait-il, pour en arriver, pour en revenir là, que trente ans de ma vie ?" (NJ, Pl III, 286). La recreation sentimentale doit être dépassée, comme doivent être abandonnées les tentations annexes, pour "revenir" (et le verbe fait l'objet d'une rectification délibérée) à l'écriture véritable, celle qui restaure l'identité natale.

Malgré toutes les garanties officielles de conformité au modèle de Sido, concrétisées bientôt par le renvoi de Vial, il se produit pourtant un processus de distanciation discrète vis-à-vis du message maternel. Ce revirement se traduit dans l'espace par l'effacement du retour. Alors que la narratrice s'en veut d'avoir questionné trop brutalement Vial (et implicitement, de l'avoir renvoyé : "Pousse-t-on, avec cette hâte, toutes choses vers leur fin ?" -NJ, Pl III, 363), elle déplore son incapacité à suivre le modèle maternel d'aventure : "Je ne la rejoindrai donc jamais ?" (NJ, Pl III, 364) Par une contradiction interne, la narratrice se reproche son intransigeance envers l'amant autant que sa défection à l'égard de la mère : au sein de la distanciation, Sido reste paradoxalement la référence idéale. La remise en cause du retour est confirmée plus loin par le regret de la narratrice de ne pas "approcher" sa mère de plus près (*ibid.*). Pourtant, une dernière exhortation au retour reparait dans le texte pour conjurer la révolte et calmer l'impatience.

Docilement, je remets mes pas dans la trace des pas, à jamais arrêtés, qui marquaient leur chemin du jardin au cellier, du cellier à la pompe [...] (*ibid.*)

Ainsi, le chemin du retour par lequel la narratrice remontait "ses propres empreintes" au début du récit, l'amène maintenant à suivre les traces de Sido. Il fait pour une fois coïncider l'aube de la mère et celle de la fille – souvent divergentes dans l'œuvre (Si, Pl III, 502) – dédiées ici à la démystification finale de l'amour (c'est sur ce même chemin que la narratrice "espère apprendre pourquoi [...] le vrai nom de l'amour [...] est 'légèreté' " - NJ, Pl III, 364). Mais cette reprise du mouvement à la suite de Sido semble difficile : elle progresse par petites étapes bien balisées (du cellier à la pompe), et non à grandes enjambées. Si le retour à Sido dans son jardin paraissait naturel et aisé, paradoxalement depuis qu'elle marche à sa suite, la fille est moins assurée de rejoindre le fantôme maternel qui a d'ailleurs disparu du tableau au point que les lecteurs se demandent un instant de qui la narratrice (qui vient également d'évoquer son père) parle.

La marche figurée sur les pas de Sido a consommé toute l'énergie et le dénouement ne présente plus aucun souvenir ni aucun projet d'évasion sur la côte. Alors qu'elle essaie d'oublier Vial, la narratrice est obligée d'avancer sans "[s]e retourner" (NJ, Pl III, 367). Dans cette incertitude spatiale (même s'il ne s'agit depuis le début que de métaphores), le dynamisme est reporté sur l'écriture de l'aube. "L'aube vient" (NJ, Pl III, 370) répète le texte : l'immobilisme de la narratrice est transformé en point de convergence ; "un bleu

d'adieux, étouffé, étalé par le brouillard, pénètre avec des bouffées de brume" (*ibid.*). L'arrivée de l'aube contrebalance le départ de l'amant : le bleu est celui des adieux, étouffé comme le regret est banni, et la description de l'aurore ("contractée, arrachée à la nuit") figure la lutte intérieure contre les forces du désir.

Ainsi, le retour métaphorique fait l'objet d'une tension entre la volonté officielle de revenir à la mère et la sollicitation amoureuse sous-jacente qui, depuis l'exclusion de Vial, entrave le retour. L'amour reste donc, dans ce récit hybride, la pierre d'achoppement du retour : l'identité auteure/narratrice a beau être assurée ("Madame Colette"), le départ de l'amant est purement fictionnel. Pour neutraliser l'amour – dont continuera à dépendre le retour – l'auteure devra diminuer l'apport biographique où l'amant s'incruste et augmenter l'apport fictionnel où il recule. La franche exclusion entraînera, dans *La Chatte*, un retour univoque au monde natal ; mais *La Naissance du jour* marque une étape centrale : pour la première fois dans l'œuvre se trouve choisie – de façon continue et redondante – la direction régressive. Même si le retour métaphorique représente la plus complexe et la plus ambiguë des variations mentales, il permet – dès la maturité – le voyage en solitaire : comparé aux premières randonnées à deux – à la suite ou à la traîne du partenaire – ou au plus facile retour solitaire des récits tardifs délivrés de toute tension sentimentale, comparé à toutes ces incidences ponctuelles et anecdotiques, le retour métaphorique de *La Naissance du jour* représente la seule entreprise de longue haleine visant à concilier l'inconciliable, à unifier les directions contraires en superposant la marche pédestre au retour mental. C'est en cela que le retour – qui sous-tend tout le récit auquel il donne unité et consistance – fonctionne comme véritable synecdoque de l'écriture.

Et c'est seule avec elle-même, devant le miroir de papier bleu, que la narratrice allonge le pas et tente la difficile traversée – au-delà de la mer, au-delà de la nuit et au-delà d'elle-même.

Concrétisation du retour

Le retour mental reste soumis à ses propres limites, le retour métaphorique à sa réalité de leurre. Une fois concrétisé dans le roman, le retour gagne en clarté et en efficacité. Sa mise en scène concrète s'organise en trois phases romanesques : le cycle des *Claudine* où – réussi seulement à la troisième tentative – le retour trahit son immaturité dans l'écriture ; l'échec intermédiaire de *Chéri*, isolé mais radical ; les romans tardifs, où le projet de repli – pris en charge par plusieurs protagonistes – connaît un succès général.

1) Claudine : échecs préliminaires au succès final

a) Retour octroyé par le mari

Le premier retour de Claudine est voué à l'échec pour deux raisons : il est d'abord perverti par la priorité conjugale ; le seul fait qu'il est accordé – avec libéralité et ennui par Renaud – prive Claudine de son autonomie d'action. "Si tu veux revoir ton Montigny, si tu y tiens vraiment tant que cela, si c'est une dernière

volonté'... (Il soupire)... nous irons." (CIM, PI I, 456) Le retour est assujéti à l'adhésion du nouvel initié. L'autre motif de l'échec est que ce retour romanesque – premier du genre – n'a rien de fictionnel et n'est que la reproduction d'un véritable retour effectué par Colette et Willy dans la réalité : il est ainsi dominé par un parti pris de recensement qui ne peut dépasser l'apparence des choses.

L'arrivée ressemble à une scène de retrouvailles qui confirme la permanence du monde natal. Mais si la cérémonie est animée par la redécouverte et ponctuée par les cris variés de Claudine, la confrontation en elle-même s'avère stérile et peu édifiante. C'est seulement de la gare que Claudine pourra faire l'inventaire de tous les bois de l'enfance (bois des Fredonnes, des Vallées, des Corbeaux) qu'elle énumère et juxtapose artificiellement au mépris de toute vraisemblance (ils sont non seulement invisibles de la gare, mais se trouvent en réalité aux deux extrémités opposées du village). L'effet-catalogue ne permet qu'un survol rapide et superficiel des possessions natales : si la susceptibilité de Claudine dénonce toute transformation par une instance coupable, ressentie (bien que socialement natale) comme étrangère ("on a coupé" / "on a touché" / "on a dérangé"), la présence réconfortante de Renaud empêche la dérive affective. Cet itinéraire mental (imaginé de la gare) est immuable dans l'œuvre puisque c'est le même pris par Léo lors de son retour rapporté dans l'autobiographie ; comme lui, Claudine note qu'au bout du chemin des Vrimes, le bois des Corbeaux a été coupé : "Sa peau râpée est maintenant visible et toute nue..." (CIM, PI I, 391). Mais Claudine n'éprouve pas la douleur tragique de Léo, dramatisée par le ton saccadé de son discours ("Fini. Coupé. Plus rien. Rasé." -Si, PI III, 539) ; la déception est aussitôt oubliée et compensée par le succès de la quête régressive ("Joie, joie de revoir la montagne aux Cailles" - CIM, PI I, 391) et par la proximité de Renaud : l'inconséquence du ton trahit l'immunité intérieure.

Cet itinéraire mental est délaissé pour un parcours plus concret que le couple entreprend à travers le village. La séquence villageoise occupera tout ce premier retour : l'écriture néglige le plus précieux et se détourne des bois aperçus à l'arrivée, comme de la maison, vue aussi de l'extérieur au moment du départ : retour insignifiant où la protagoniste ne pénètre que la sphère à laquelle elle n'appartient pas. Le circuit villageois (en omnibus et à pied) dénote en effet la superficialité de l'attachement social : "Mon mutisme de tout à l'heure crève en gaieté et en paroles imbéciles" (*ibid.*). Le centre de l'expérience natale reste condamné au non-dit (chaque fois que la protagoniste est plus intimement concernée, le discours s'arrête ("Brusquement sérieuse, je me tais" -CIM, PI I, 394) et se disperse sur des manifestations périphériques et accessoires de la permanence natale (Mme Armand a toujours ses bigoudis). Si le calque se révèle en grande partie intact, le plaisir suscité déclenche une enfilade de jeux de mots et de railleries, inspirés par un esprit de surenchère qui pousse Claudine à vanter pour Renaud – qu'elle essaie de gagner à sa cause – toutes les drôleries du monde natal. Mais cette explosion verbale trahit plus la distance qui sépare Claudine des villageois qu'une quelconque projection intérieure. De fait, la protagoniste circule dans le village en étrangère : elle reconnaît tout le monde, mais personne (sauf la mère Saint-Albe, piètre gardienne de l'intégrité natale) ne la reconnaît. Ce parti pris d'observation cachée laisse la protagoniste indemne, délivrée de l'échange villageois, mais privée aussi de toute réelle réappropriation. La frivolité du retour se traduit par cette première caricature sociale impitoyable, puis par la récupération romanesque du séjour à l'école.

Cet épisode, soumis à la priorité sentimentale, dénote en effet la mainmise du partenaire sur l'intrigue romanesque. Claudine est détournée des bois par la présence conjugale et doit se contenter de les imaginer de loin. Alors que le dîner au réfectoire "amuse prodigieusement Renaud", elle sent le crépuscule "peser et descendre sur les bois" (CIM, PI I, 403). L'évasion involontaire dénonce l'échec du partage ; mais Claudine ne pourra, ce soir-là, répondre à l'appel des bois que de sa fenêtre. L'aube n'apportera, pas plus que le crépuscule, de résolution dynamique à la quête puisque le lendemain Claudine sera attirée "en chemise, du lit à la fenêtre, pour regarder la brume voguer sur les bois du côté de Moutiers" (CIM, PI I, 406). Les fenêtres ouvrent toujours sur les bois, non sur le village, pour focaliser l'espace de prédilection perdu. Ici, l'entrave à la fugue (présence conjugale) reste implicite. (Elle est clairement mise en cause dans une lettre inédite où Claudine imagine que Renaud la garderait "de force" contre lui "au creux du lit tiède" -PI I, 528 ; interdit conjugal ou reddition volontaire, le renoncement à la fugue confirme la rivalité profonde, originelle entre le monde de l'enfance, de la solitude, et celui de la volupté et du partage). Le retour avec Renaud fait donc de Claudine une spectatrice des bois et non plus, comme avant, une consommatrice.

Renaud compense bientôt l'échec de l'évasion extérieure par la poursuite de l'évasion amoureuse ; il relance l'intrigue romanesque à l'école et favorise la séduction des fillettes (qui ranime sa propre ardeur conjugale : "Il regarde Pomme, et voit Claudine [...]. La nuit sera chaude..." -CIM, PI I, 404). Une consommation substitut est proposée : les bonbons apportés par le couple caricaturent la quête de la fugue partagée à l'aube et bornée au dortoir. L'occultation de l'espace natal préféré (maison et bois) au profit de motifs sociaux périphériques et le détournement de la fugue ponctuent l'échec de ce premier retour. La priorité sentimentale impose que, malgré la nostalgie, Claudine n'exprime aucun désir d'interrompre l'évasion conjugale pour rester à Montigny : devant la jalousie de Renaud ("Tu n'es pas assez à moi dans ce pays" - CIM, PI I, 406), elle accepte d'écourter le séjour pour repartir plus vite.

b) Retour permis par le père

Si le premier retour avec le paternel mari vise à réparer la brèche ouverte dans l'exil par l'inconséquence du vrai père, responsable du départ, les données s'inversent bientôt : le retour préalable du père va permettre de réparer la brèche ouverte par l'inconstance du mari. Le pèlerinage avec Renaud s'était achevé sur une note triste, devant la porte fermée de la maison natale (bien que seulement louée, la maison était ressentie comme irrémédiablement perdue) : il suffit que le père de Claudine déclare s'y réinstaller pour que l'anonyme et énigmatique locataire disparaisse comme par enchantement et libère le retour¹.

Le père rend donc au mari la monnaie de sa pièce : il permet le deuxième retour qui s'amorce par une fuite paniquée (Claudine "bondit", "court en fiacre" chez elle et "saisit" son sac de voyage -CIM, PI I, 508) pour échapper à la trahison conjugale. Si le retour-pèlerinage amenait un inventaire caricatural et superficiel

¹ Le retour éclate brutalement dans le discours paternel, comme trop longtemps comprimé : "Ça vient de Montigny et ça y retourne ! C'est compris ?" (CIM, PI I, 425) La simplicité du constat est encore l'incitation la plus persuasive au retour. La caisse de livres ainsi désignée semble montrer à la protagoniste le chemin à suivre par l'écriture.

du décor natal, le retour-refuge demande une réintégration immédiate à l'espace du repli : l'absence de l'amant rouvre automatiquement les portes natales. Alors que la première fois, Claudine restait hors de la maison, obligée de séjourner à l'hôtel ou de camper à l'école, ce deuxième retour la transplante directement au centre du repli, dans le lit de sa chambre natale. Tout redevient possible dès que l'auteure augmente l'apport fictionnel : le deuxième retour, purement imaginaire, ne correspond à aucun retour dans la réalité. Si le retour partagé avec Renaud s'énonçait comme une brève visite, une "halte de vingt-quatre heures" (CIM, PI I, 390) volée sur le temps des voyages conjugaux, le deuxième retour ouvre sur un "séjour indéterminé" (CIM, PI I, 511). Négligeant les premières modalités d'approche du monde natal (train, omnibus, arrivée à pied), il replace Claudine directement dans son lit natal. Le réveil renforce l'illusion de la permanence, comme si l'évasion conjugale se résumait à cette séquence endormie, et inversait – après le baiser du prince – l'ordre traditionnel du conte.

La reconquête est progressive mais totale, puisque la solitude retrouvée permet de réintégrer, après la maison et le jardin, les bois. Les arbres du jardin, avant ceux des bois, offrent à Claudine le refuge natal : ils accusent le nouveau destin d'horizontalité. Claudine reste "inerte, au pied du noyer" (*ibid.*) ; le courrier de Renaud ne fait qu'aggraver l'immobilisme et la trouve sanglotante "assise par terre, la tête au flanc rude du noyer" (CIM, PI I, 512). L'horizontalité est encore accentuée le soir par la position non plus assise mais couchée "à plat ventre, sous le grand sapin" (CIM, PI I, 518). Le jardin sert donc, lors du retour, de surface plane au repli. La fin de l'évasion verticale dans le jardin préfigure l'échec de l'évasion extérieure : vers le haut comme vers le large, Claudine se découvre privée de l'esprit de conquête. Le retour privilégie donc le repli au détriment de l'aventure : Claudine est couchée dans son lit, sous les arbres du jardin ou des bois.

Deux fugues – à l'aube et l'après-midi – se succèdent dans la campagne pour conjurer l'entrave sentimentale. Sido n'étant pas encore dans l'œuvre l'actrice du réveil (Si, PI III, 502), le départ à l'aube se présente comme fortuit et désenchanté : après avoir "pleuré en dormant", Claudine se réveille "oppressée", à l'heure symbolique des fugues autobiographiques : "le jour point, il n'est que trois heures." (CIM, PI I, 515)

"Ma hâte à me vêtir, cette heure indécise du petit matin, me ramènent à des levers frissonnants de l'hiver, quand je partais pour l'école, gamine maigrelette, à travers le froid et la neige non balayée." (*ibid.*)

Les seuls souvenirs d'enfance que suscite la fugue se rapportent à une aube triste, marquée par le froid, et qui s'oppose aux descriptions idéalisées d'autres départs d'enfance, l'hiver (JR, OCC IX, 312). Le parti pris du texte est donc délibérément négatif, et exclut tout souvenir de glorieux départ à l'aube. Si dans la fugue autobiographique, Minet-Chéri descend progressivement dans le brouillard, attirée par des sensations nouvelles et inconnues, Claudine veut aller au-delà de cette connaissance, et après la descente, "passer ce lit de brume, remonter le chemin de sable jaune, jusqu'aux bois" (CIM, PI I, 517). Elle projette un dynamisme sans précédent, alimenté par l'instinct de fuite : "Je veux [...] aller" (CIM, PI I, 515), "Je veux descendre [...] Allons !" (CIM, PI I, 517) Condamnée dans le retour précédent à regarder le paysage de sa fenêtre, Claudine est décidée à ne plus laisser aucun obstacle retarder la reconquête du monde natal. A la détermination s'ajoute la précipitation, activée par l'aiguillon du chagrin : "Je marche, je marche, anxieuse et pressée, les

yeux bas au long de la haie, comme si j'y cherchais l'herbe qui guérit..." (*ibid.*). Si Claudine part – comme Minet-Chéri à l'aube – ce n'est pas pour découvrir le monde, mais pour se fuir et échapper à l'obsession sentimentale. L'échec de l'évasion amoureuse a condamné le repli à l'extériorité : paradoxalement, Claudine doit parcourir les chemins de l'évasion natale pour retrouver l'abri. La cueillette anticipée vise une plante magique, fonctionnant à l'extérieur comme le "philtre" de Mélie à l'intérieur du domaine natal.

Mais la cueillette effective se révèle décevante. La fugue est narrée de façon brève et seulement rétrospective, et malgré la durée importante passée dehors (une dizaine d'heures), la cueillette n'a pu s'accomplir :

[...] je n'ai plus trouvé, sous les taillis et dans les prés, le peuple charmant des petites fleurs minces, myosotis et silènes, narcisses et pâquerettes printanières... [...] les sceaux de Salomon et les muguet ont défleuri, depuis longtemps, leurs cloches retombantes [...] (*ibid.*)

L'échec de la quête tient à la dégradation (absence, défloraison) d'un ancien calque positif. La cueillette est proportionnelle au degré d'insertion natale : alors qu'un simple retour d'Auxerre avait permis autrefois une cueillette abondante ("des brassées d'œillets sauvages, de bluets et de sceaux-de-Salomon" -CIE, PI I, 168), le retour de Paris – qui se produit à la même saison (début de l'été : CIE, PI I, 114 et CIM, PI I, 501) – accuse la disparition des sceaux-de-Salomon. La cueillette n'est fructueuse que si la priorité natale est respectée ; obsédée par le tourment sentimental, Claudine revient les mains vides. La protagoniste, "pénétrée de rayons, traversée de souffles" (CIM, PI I, 517), est transformée en véritable plaque tournante : les mains et l'esprit vides, totalement investie d'éléments aériens inconsistants, Claudine tente d'échapper à la pesanteur sentimentale, sacrifiant à cet effet son ancrage terrien.

A la fugue curative succède la fugue prophylactique, fatale au monde natal. La réception de la lettre conjugale, qui nécessite une résolution pour l'avenir, re-déclenche le dynamisme.

Sûr que non, je ne déjeune pas ici ! Il me faut, pour lire dans mon trouble esprit, l'ombre tigrée de soleil, et la beauté des bois comme conseillère... (CIM, PI I, 521-522)

Claudine oppose, à la première lecture de la lettre de Renaud, le déchiffrement de l'écriture intérieure, éclairée par la lumière natale. En fait ce n'est pas un simple "conseil" que Claudine vient chercher au sein d'une nature bienveillante : c'est toute une relecture des représentations du repli projetées sur le paysage natal (les métaphores domestiques prolifèrent au cours de cette fugue). Les bois –définitivement perdus pour Colette à l'époque de la rédaction des *Claudine* – deviennent l'objet de tous les désirs et la quête même de l'écriture.

Le choix du chemin des Vrimes (dont la comparaison à "un lit de rivière" atteste la quête du repli) concrétise l'itinéraire rituel. Bien que dans sa précédente fugue, Claudine ait emprunté un chemin différent (elle se dirigeait à l'aube vers le quartier St Jean, et le lendemain, à l'opposé), les deux itinéraires se ressemblent (chemin de sable jaune). Sur les deux parcours, Claudine dépasse une maison isolée, "misérable" (CIM, PI I, 516) ou abandonnée (CIM, PI I, 522), qui garde dans le premier cas "l'entrée des champs" et dans l'autre, l'entrée des bois. Cette répétition des mêmes données éclaire les limites du retour dans la fiction.

L'arrivée aux bois – qui va libérer le repli et coucher Claudine sur le sol – est ponctuée d'une dévalorisation préalable de tous les anciens repères de rectitude : Claudine se retourne "pour voir diminuer la tour sarrasine", "et le château décrépît" (cette diminution est fréquente, soit comme ici, par un effet de perspective, soit par l'érosion - CIE, PI I, 7 ; CIP, PI I, 225) avant d'arriver à "ce petit pavillon de garde-chasse, qui depuis cent ans peut-être a perdu le plancher de son unique étage, ses fenêtres, sa porte" (CIM, PI I, 522). La décrépitude des édifices officiels (tour, château, pavillon de chasse) illustre la dérouté des valeurs viriles et vise – poétiquement – le pouvoir de l'amant. Le pavillon se caractérise doublement, par un effondrement intérieur et une provocation extérieure : le bâtiment a dû se vider de tout son contenu domestique avant de servir de cadre aux intrigues villageoises : "il s'appelle ici 'la-petite-maison-où-il-y-a-tant-de-saletés-écrites-sur-les-murs'" (*ibid.*). Claudine insiste sur ce graphisme exceptionnellement fourni et stéréotypé des obscénités villageoises qui dévalorisent la quête d'un plaisir de bas étage. Le pavillon marque donc la frontière entre la pire écriture amoureuse (dépréciée encore par sa redondance collective) que Claudine dépasse, et le paysage retrouvé de l'enfance, espace générateur d'unicité.

Mais je n'ai que faire de la petite maison hexagone où pèlerinent le dimanche les gars insulteurs et les filles en bandes sournoises... Je veux le bois qu'elle garda jadis, et que ne souille pas la jeunesse endimanchée, parce qu'il est trop serré, trop silencieux, coupé de gouillans humides d'où fusent les fougères..." (*ibid.*)

Claudine oppose à l'architecture sans poésie du pavillon, aux fugues collectives dominicales, aux expressions orales bruyantes et agressives – complémentaires des manifestations écrites – de ses congénères, un périple intérieur plus discret sur le territoire silencieux du non-dit. Si le désir de la protagoniste vise à pénétrer les "gouillans humides" hors d'accès des collectivités, c'est sur l'herbe fraîche que pourtant, une fois dans les bois, elle se couche. Chaque étape accuse les revers de la cueillette : Claudine a apporté son pique-nique dans les bois alors que Minet-Chéri enfant se rassasiait de fruits sauvages ; la cueillette est démentie sur le mode du leurre ("Un buisson de ronce en fleur exhale sa trompeuse odeur de fraise" -*ibid.*). Le froissement soudain de la lettre de Renaud dénonce le véritable objet de la quête. La lecture intérieure annoncée au départ n'a amené qu'à une relecture d'un message conjugal dont est privilégié le côté tendre – comme pour accentuer le contraste avec l'autre forme de lecture obscène rencontrée en chemin. La lettre de Renaud ponctue donc les limites de la fugue. Face au message à lire en elle-même, face à cette œuvre inscrite en soi auquel un retour au monde natal pouvait aboutir, Claudine renonce à la difficulté et choisit l'écriture étrangère qu'elle évalue et célèbre comme création idéale. L'échec de la cueillette s'accompagne donc d'une perversion du modèle d'écriture. Claudine assume aussitôt ce genre littéraire et décide de poursuivre le courrier sentimental, renvoyant à plus tard le déchiffrement de l'ancien calque natal.

Me voici debout, étirant mes bras engourdis, mes jarrets courbaturés, puis fuyant vers Montigny talonnée par l'heure... l'heure du courrier, pardi ! Je veux écrire à Renaud. (CIM, PI I, 524)

Ce n'est donc pas vers la récréation que se hâte Claudine, mais vers une écriture substitut : l'évasion amoureuse mobilise l'art et concurrence l'expérience natale. La reprise du dynamisme est, de façon

exceptionnelle dans le roman, à destination domestique. Si cette course éperdue vers la maison rappelle le retour de Minet-Chéri après la noce (MCI, PI II, 1012), il est ironique que des motivations aussi opposées fassent, à vingt ans d'intervalle, courir la protagoniste dans le même sens. On court toujours beaucoup, dans l'œuvre de Colette, par rapport à l'axe central de la maison. La véritable écriture – non plus "talonnée par l'heure" mais ouverte sur l'éternité – sera l'enjeu d'une marche plus lente et plus sereine (MCI, PI II, 981 ; NJ, PI III, 364) vers la maison natale.

Dans l'immédiat, l'auteure tente de minimiser l'abandon des bois et de gommer la réalité de la désertion en agençant un compromis unique dans l'œuvre : l'écriture sentimentale est mise au service de la cause du retour et l'amant appelé à rejoindre le monde natal ("venez donc m'y retrouver" - CIM, PI I, 525). Si la lettre de Claudine peut laisser croire à l'efficacité du compromis et à la réconciliation finale (des deux époux et des deux mondes rivaux), l'abandon pur et simple du motif dans les romans suivants en accuse l'inefficacité. Malgré ses dénégations épistolaires ("je ne retournerai pas à Paris" -*ibid.*) qui clôturent l'intrigue de *Claudine en ménage*, la protagoniste est renvoyée dès le début du roman suivant au destin conjugal de dispersion parisienne (le courrier sentimental s'avère donc un pur exercice de style, gratuit et démenti par la réalité). Mais cette reddition reste sous-entendue et c'est sans explication que Claudine se retrouve par la suite à Paris. L'échec du retour à deux est contenu dans cette seule ellipse. Il faut attendre la fin de *Claudine s'en va* pour que soit confirmé le détournement et que renaisse le projet de retour, retardé d'un livre. Mais le motif est esquivé de deux façons : d'abord confié au double, le retour n'est assumé par Claudine elle-même qu'à la dernière page du roman et se trouve de ce fait exclu du récit. La formulation en est par ailleurs ambiguë et accentue plus le mouvement de départ que de retour : "Paris ne verra plus Claudine, qui vieillira parmi ses parents les arbres, avec son ami." (CIV, PI I, 663) Si le registre familial suggère l'environnement natal, la destination n'est nulle part explicite. Ce retour reste soumis à la priorité sentimentale ("J'ai tout quitté... sauf Renaud... pour Renaud." -CIV, PI I, 662) et ainsi évacué du roman.

Il s'avère de nouveau temporaire puisque le dernier roman du cycle trouve encore Claudine à Paris (RS, PI I, 838). La seule mention d'un partage conjugal dans le monde natal est reportée à la fin de ce dernier roman : rétrospective, elle suggère en fait l'échec du partage (l'amant y parcourait les bois "en étranger, vite las, vite angoissé" -RS, PI I, 953). Cette brève allusion – impossible à dater ou à resituer dans le cours de l'intrigue – confirme que le retour à deux, déviation dégénérée du vrai retour, est exclu de la narration. Malgré le projet d'un long séjour à Montigny (RS, PI I, 885), Renaud n'y reviendra avec Claudine que pour y mourir. Fantôme sporadique qui resurgit cycliquement à la fin des romans, la tentation du partage sert de butoir à l'intrigue, dénonce la présence de l'amant comme obstacle majeur au retour, et force l'auteure, dans son ultime tentative, à une liquidation sans rémission.

c) Retour délégué au double

Mais avant l'exécution finale du gène, l'auteure délègue un retour intermédiaire au double. Claudine propose à Annie, également trompée, l'exemple du dernier refuge à Montigny comme exutoire à la

trahison conjugale (CIV, PI I, 639). Si la brièveté du premier retour, impossible à prolonger sans Renaud, supposait l'échec de la cause natale, le retour d'Annie se solde par un échec bilatéral : fuyant le monde natal, elle regagnera aussi Paris, mais alors que le retour de Claudine effaçait l'adultère, celui d'Annie aboutit au divorce.

Une première tentative de retour à Casamène avait déjà été esquissée par Annie juste après le départ d'Alain ("pour n'y voir personne, personne jusqu'à son retour" -CIV, PI I, 539). Le repli relevait encore de la fuite et la répétition du schéma ne pouvait aboutir : "Marthe est entrée, balayant de ses jupes raides [...] mes beaux projets ridicules" (*ibid.*). Le repli est interdit par l'organisatrice de l'errance, rivale de Claudine auprès d'Annie. Aussi le projet de retour "balayé" par Marthe est-il relevé à la fin du roman par Claudine : "Ma chère Annie, vous pouvez toujours essayer." (CIV, PI I, 639) Marthe pousse de l'avant, Claudine tire vers l'arrière ; comme le ton cinglant de l'une coupait toute résistance, le ton maternel et persuasif de l'autre est aussitôt suivi d'effet et la page suivante trouve Annie installée à Casamène.

L'échec de ce nouveau retour va être double : il tient d'abord à l'impardonnable alliance natalo-conjugale. Annie-Alain et Minne-Antoine sont deux couples qui ont partagé, dans leur enfance, le monde natal (en attendant Phil-Vinca mis en scène directement dans le décor natal de leur enfance). Cette alliance n'est pas fatale à Minne qui ne tente jamais, adulte, le vrai retour. Mais Annie commet l'erreur de revenir au monde natal : "Hélas ! oui. A peine arrivée, je veux repartir. Casamène est à moi, pourtant. Mais j'y ai trop vécu à côté d'Alain." (CIV, PI I, 640) La confrontation – au lieu de raviver l'identité natale – ne fait qu'accuser l'évidence d'un partage révolu, scandaleux parce qu'il prive du repli, mais discrédité encore par le rapport de violence qui le fonde.

Près du ravin, un marronnier porte encore sur son écorce, en ceinture pleine d'ampoules,
la trace cruelle d'un fil de fer dont l'enserra Alain, il y a ... il y a peut-être douze ans [...].
(*ibid.*)

Alain a posé ses propres scellés sur les parois du monde natal dont il interdit la jouissance. C'est sur le mode de l'agressivité et par des stigmates corporels indélébiles que s'exprime l'usurpation du monde natal. Contrairement à Antoine qui est sur ses propres terres (la maison appartient à son père), Alain est un étranger qui s'est, dès l'enfance, abusivement infiltré sur le territoire natal : "il poussait la porte du jardin comme on plante un drapeau sur une citadelle." (CIV, PI I, 534) L'écriture dénonce la mainmise outrancière (cas unique dans l'œuvre où la défense du territoire est inopérante et la citadelle natale conquise) opposée à la sereine et subtile possession intérieure du monde natal. (Si la mainmise verticale du mari –planter un drapeau – sur l'espace natal interdit le retour, l'évacuation horizontale du mari le libérera bientôt : les instances natales trouveront leur revanche dans le sacrifice final de Renaud et son enterrement).

Mais les sévices physiques infligés par Alain sont aggravés d'un préjudice moral : l'indifférence ("Il n'a jamais aimé Casamène" -CIV, PI I, 641) et le mépris ("Tout cela, disait Alain, d'un ridicule achevé" -*ibid.*). En plus de l'artifice culturel (ravin, grotte, labyrinthe) raillé par Alain, c'est la propre perception négative d'Annie qui l'empêche de reprendre possession du monde natal. Les arbres concentrent toujours la projection de son malaise intérieur : après le marronnier lacéré par Alain, la révolte du chêne, "géant aux pieds

enchaînés" (*ibid.*), traduit l'aspiration d'Annie brimée par le mariage. Mais si les arbres offrent divers remèdes à l'esclavage, aucun n'est radicalement libérateur : le chêne qui s'insurge en reste "tordu" et "péniblement" déformé. "D'autres créatures prisonnières, comme ce bouleau argenté, se résignent" (*ibid.*) : le bouleau, ou le mélèze qui "pleure et chancelle", présente à la passive Annie un miroir plus probant. Pour échapper à cette "tourmente" des plantes, liée à leur immobilisme forcé, Annie repart aussitôt : son choix de l'errance visera à détruire tout enracinement lié aux diverses images d'elle-même que lui renvoient les arbres du monde natal. L'expérience conjugale a donc doublement perverti le retour et dénaturé le monde natal dans son passé et son présent.

Claudine – instrument du destin – se devra de reparaître à la fin du roman : c'est elle qui pousse toujours son double timoré. Elle viendra ici sanctionner l'échec du retour et en châtier le responsable : le parti conjugal. En conseillant le divorce, Claudine souffle à son double la solution que Colette hésite à prendre dans la réalité. Ainsi l'auteure charge chacune de ses deux créations littéraires d'un exutoire inverse: Annie de la marginalité, Claudine du partage.

Annie rentre et repart ; quand elle repart, Claudine rentre. Ce chassé-croisé trahit la résurgence obsessionnelle du fantasme mais dénonce sa difficile concrétisation dans les premiers romans : objet de reports successifs, le retour ne cessera d'être écourté, différé d'un roman à l'autre, renvoyé à plus tard tant que n'aura pas sonné le glas du perturbateur.

d) Exécution du père, du mari et du double : la libération du retour

- Liquidation générale

La Retraite sentimentale offre la fin du processus de report et l'aboutissement des différentes tentatives. A cet effet, l'auteure va encore relever la part de fiction et faire le vide autour de la protagoniste. Paradoxalement, les gêneurs ne sont pas les seuls à disparaître ; il y a aussi les autres membres du monde natal : le retour s'élabore selon un rituel solitaire. Le père n'offre aucune résistance et accepte de tomber mort, le nez dans ses livres "peut-être par distraction" (RS, Pl I, 854) ; Fanchette n'y échappe pas et se coince un os dans la gorge ; Mélie disparaît aussi : quoiqu'encore vivante, elle semble plus morte que vive (sourde, aveugle) : l'écriture s'acharne sur elle pour anticiper l'issue fatale ("on ne pouvait, à la savoir trépassée, que crier : 'Enfin !' " *ibid.*). Le télescopage de ces trois disparitions trahit l'artifice du procédé : il semble qu'en accomplissant les sacrifices expiatoires dès ce début, l'auteure cherche, d'une part, à émanciper le retour – qui doit se passer d'auxiliaires – et, de l'autre, à l'éterniser : pas de bouleversement possible à la fin du roman pour Claudine, qui s'engage dans une vie désormais réglée et sans surprises.

Mais le mari dans la fiction est plus coriace que les trois figures natales et sa maladie traîne, au point que Claudine – sous couvert d'abrégé ses souffrances – veut hâter sa fin : "Oh ! je vous en supplie, donnez-lui quelque chose pour le faire mourir plus vite !" (RS, Pl I, 951) Ainsi, le retour n'a cessé d'évoluer vers une mise à l'écart du partenaire : au retour effectif à deux succède un premier retour solitaire, bientôt corrigé par un appel au partage, suivi d'un retour final définitivement solitaire. Cette liquidation physique

resterait insuffisante si elle ne s'accompagnait d'un fléchissement des résurgences affectives : le retour idéal demande la disparition de la priorité sentimentale qui empêche la jouissance du monde natal. En deçà du discours officiel, une dérobade discrète s'organise : par trois fois le pays fait diversion, et le souvenir de Renaud est interrompu par une instance natale : "Je cesse de penser à lui pour songer aux pêches blondes" (*ibid.*) ; l'arrivée de la chauve-souris met un terme au récit de l'agonie conjugale ; enfin Claudine elle-même se prévoit détournée "du portrait chéri" (RS, PI I, 954) par l'aventure cosmique. (Pour Alice aussi, le paysage natal efface la mort de Michel -Tou, PI III, 1253). La distanciation doit être complète, autant physique que morale.

La mise à mort conjugale n'est en fait qu'une des variantes de la liquidation paternelle : le vrai et le faux père disparaissent également. La paternité usurpée connaît le même sort : Maugis (qui appelle Annie "belle enfant" -RS, PI I, 949) est condamné à plus ou moins long terme ; il "traîne la jambe, déjà touché par l'ataxie" (RS, PI I, 948). Le recul de la cause paternelle se situe donc dans cette élimination dans la fiction de la paternité réelle, symbolique, ou abusive.

Mais le processus atteint aussi le double qui se condamne par la reprise de l'errance : Annie "s'est enlinceulée de mousseline". Cette mort figurée s'inscrit dans un contexte général malsain et menace les autres adeptes de l'errance : Léon "a l'air d'un chien écrasé", et Marthe ne présente plus que "le fantôme drapé" (RS, PI I, 948-949) de son nez. Le retour est donc une cérémonie macabre, qui se célèbre dans le sang : celui des intermédiaires devenus superflus, du gêneur principal et des déviateurs annexes qui offrent les voies détournées de la dispersion.

- Tentative ultime de partage avec le double

Comme l'avant-dernier roman du cycle s'achevait sur une visite de Claudine à son double, ce dernier s'achève sur la visite inverse : le dénouement demande une résolution du jeu de doubles. Avant d'être condamnée à mort, Annie est intronisée au cœur de l'éternité natale ; le don de la cueillette natale constitue le dernier hommage à la condamnée.

L'auteure agence en effet la cueillette rédemptrice pour prolonger le sursis d'Annie. Puisque l'aventure vers le large comme vers le haut est caduque, c'est vers le bas que s'effectue cette cueillette inédite. A cet effet, l'auteure dresse le décor le plus crédible, celui du jardin natal d'origine, jusque-là inexploité : c'est en effet la première fois que sont différenciés dans l'œuvre les jardins d'en haut et d'en bas. Au fil de la récréation et sous l'effet du retour, l'écriture se rapproche du modèle réel. Toute une symbolique se greffe sur cette topographie originelle du jardin natal: la destruction en surface du jardin d'en haut nécessite un jardin secret, invisible au profane, en sous-sol. Dépassant les apparences sociales, Claudine entraîne son double vers les profondeurs de la conscience, pour un règlement de compte final. Comme la description s'attarde à la destruction superficielle du jardin d'en haut, reflet de la liquidation générale et cadre symbolique du veuvage (mur "crevé" -RS, PI I, 942, clématite "étouffée", mort du rosier, disparition de la glycine), le double peu combatif se laisse abuser et conclut hâtivement à l'anéantissement intérieur : "Il n'y a pas de fleurs, murmure

Annie". Le secret natal se traduit par l'agencement d'une sphère non officielle de production : "Si, Annie. Dans le jardin d'en bas." (RS, PI I, 943)

A travers un parcours initiatique semé d'embûches ("allées rompues", vigne vierge qui tend "ses avides crochets" -*ibid.*), les deux doubles descendent vers le jardin caché : la prolifération végétale – sur ce territoire traditionnellement maternel dans l'autobiographie – nie soudain la destruction intérieure. Claudine néglige ses "fleurs communes" (phlox, aconits, soucis, œillets d'Inde) et sélectionne pour son double une cueillette plus précieuse (roses) mais plus périlleuse. Comme Annie lui a fait don de son patrimoine natal, Claudine lui lègue son secret natal et la cueillette s'effectue par double interposé : "Elle prend de mes mains les roses que je lui tends" (*ibid.*). La cueillette s'accomplit sur le mode d'une interaction difficile et le sang doit rituellement couler pour cette nouvelle initiation : "Elle se pique, s'embarrasse" (*ibid.*). Les épines figurent le parti abstentionniste de Claudine (renoncement à l'amour) présenté comme une menace pour le corps d'Annie (les épines sont "en formes de griffes de tigre"). Dans cette confrontation finale, chacune est censée demander à son double le justificatif de son choix : "étonnée", Claudine reproche à Annie sa servitude vis-à-vis de Marthe ; "indignée", Annie reproche à Claudine sa désinvolture face à Renaud. Mais alors qu'au premier argument, Annie "se trouble, se pique aux roses qu'elle porte", elle laisse, au deuxième, échapper tout son bouquet : "Ses bras s'ouvrent, toutes ses roses tombent" (RS, PI I, 946). C'est à travers la métaphore végétale que va se transmettre le secret de Claudine : si elle a pu, "après Renaud", "refleurir" (*ibid.*), elle tente de transmettre à son double le secret du renouveau natal et "ramasse les roses éparées" pour "en comble[r] les mains de [s]on amie" (*ibid.*). Les fleurs font donc l'objet d'une cueillette répétée pour confirmer, auprès du double inconsistant et influençable, le message natal et conjurer son obsession morbide (Annie veut connaître la localisation du tombeau de Renaud et celle de son agonie). Privée du deuil et du discours social approprié, Annie est renvoyée, provisoirement "fleurie" (*ibid.*).

Trois instances animales sont également déléguées auprès du double médusé et sceptique, pour entériner le message natal.

Une abeille passe follement et rase de si près sa bouche qu'elle recule, essuie ses lèvres du dos de la main...
" N'ayez pas peur. C'est une abeille qui rentre. Elles ont leur nid là-bas dans un creux du mur éboulé..." (RS, PI I, 944)

L'urgence du repli donne à l'abeille une énergie modèle. L'abeille était condamnée au début du roman à un sort plus incertain : soit que, métaphore du discours amoureux, elle était "endormie" (RS, PI I, 835) ou que, bien réelle, elle était égarée (RS, PI I, 899). Elle se trouve nantie, à l'issue du retour, d'une détermination nouvelle. De fait, la référence apicole est récurrente en cette fin de roman : Annie après avoir reçu de l'abeille un baiser substitut, s'étonne de trouver Claudine "jeune, alerte, au milieu des bêtes et des abeilles" (RS, PI I, 946). L'écriture fait de Claudine la reine des abeilles, cheffe sans rivale d'une communauté de femelles sans mâle. Aussi les abeilles savent-elles exploiter l'effondrement du domaine après la mort de Renaud et élire leur nid dans le mur éboulé. La chatte intervient alors avec la même énergie pour assumer la relève du message. Elle "s'élance, bondit dans le soleil, fuse et disparaît... [...] Je ris tout haut du saisissement d'Annie"

(RS, PI I, 945). L'interaction végétale et animale ne cesse de jouer au détriment du double et l'acquisition du secret natal demande une initiation difficile. La chatte méchante hérite de sa mère (la filiation est assurée par les femmes) sa ressemblance parodique à Marthe, mais surtout son esprit provocateur. Alors que sa mère Péronnelle n'aurait pas cédé "devant Dieu le Père" (RS, PI I, 854), dénonçant un patriarcat suranné, la fille transgresse tous les interdits sociaux : "Elle tue les poulets, écorche les matous, mange les oiseaux et griffe la cuisinière." (RS, PI I, 945) Si la communauté fertile d'abeilles suggérait l'exploitation fructueuse du matriarcat, Prrrou vient à l'inverse illustrer les désordres et les méfaits de l'errance dans un système livré à lui-même. Le chien enfin, instance virile inoffensive, vient – "inquiet parce qu'on pleure et parce qu'on s'embrasse..." (RS, PI I, 947) – pleurnicher avec les femmes sur la fin du règne patriarcal.

Ainsi, la cueillette végétale et l'intervention animale visent, dans leur modalité agressive, à faire réagir Annie pendant qu'il est encore temps. Si l'intériorisation du message natal s'avère fructueuse pour Claudine qui devient elle-même la rose piquante du jardin secret et la mère de la ronde animale, il reste méconnu du double. En effet le message a été transmis au détriment des autorités officielles ("C'est ça, mes enfants : allez dire vos petits secrets !" -RS, PI I, 942), et le retour de Marthe interrompt l'échange vital. La rivale de Claudine compense sa mise à l'écart momentanée ("c'est fini, ces secrets ?" -RS, PI I, 948) par une reprise en main tonitruante de l'intrigue. La poursuite de l'errance – dont la fausse mère donne le signal rituel ("Mes enfants, y a pas, il faut songer à se trotter." -*ibid.*) – fait tomber le secret natal en désuétude prématurée. L'objet de la cueillette est d'abord subtilement révoqué par Marthe, qui envisage les roses dans leur finitude et leur prédit une durée éphémère ("Elles ne vont pas se faner, d'ici Auxerre, Claudine ?" -*ibid.*). Le secret natal est insidieusement sapé par la fausse ingénuité de l'initiatrice rivale. Il est bientôt scandaleusement détourné par l'initiée elle-même :

Annie, gentille, avec une soumission de fausse jeune fille, fleurit le veston blanc de l'alcoolique d'une Jacqueminot à peine ouverte, dont le sombre velours s'embue, au bord roulé des pétales, d'un argent si suave qu'il tente les lèvres... (*ibid.*)

Annie réserve pour le pire adepte de l'errance l'objet le plus délicat de la cueillette natale. La chaste sensualité qu'il est supposé éveiller est récupérée ici au profit d'une volupté suspecte. Le secret natal est donc doublement démenti par le cumul final de l'errance sociale et amoureuse. La cueillette natale sera, avec le recul, définitivement évacuée puisque sur la route d'Auxerre, Annie inspirée par Marthe imaginera, "sous la verdure luxuriante et sans fleurs" (RS, PI I, 953) du jardin de Claudine, la silhouette d'un jeune jardinier. Elle réduira ainsi la topographie du sol natal au seul souvenir du jardin d'en haut, justement sans fleurs, effaçant l'existence de la richesse florale en contrebas. L'élection de la sphère superficielle accrédite un compromis équivoque: la catégorie professionnelle de l'amant rétablit l'effet de double (à Casamène Annie avait aussi convoité "le fils du jardinier" -RS, PI I, 936) et insinue l'abandon de la riche aventure végétale au profit d'une activité "jardinière" moins innocente. Le secret délivré par la cueillette natale ne peut donc être mis à profit que dans le cadre du retour exclusif : il écarte, en cette fin de cycle, le partage avec l'amant comme avec le double.

- Superposition

Le départ des errants entraîne une revalorisation de l'immobilisme. Rendue à elle-même par le départ de son double, Claudine va étoffer le secret du retour. Si en présence d'Annie, le domaine natal de Claudine se limitait à la seule maison de Montigny avec ses deux jardins, au départ d'Annie cette spécificité s'efface. La disparition du double se répercute au niveau de l'espace et permet l'unification finale des territoires. Le legs d'Annie ("je vous donnerai Casamène, quand je repartirai..." -RS, PI I, 842) semble entériné : Claudine se retrouve juridiquement propriétaire de deux espaces nats que l'écriture entreprend de superposer. Le dénouement de *La Retraite sentimentale* met ainsi fin à l'alternance régulière entre Casamène (CIV, PI I, 533 et 539) et Montigny (CIV, PI I, 549 et 614), comme à la répartition artificielle du motif natal entre doubles. Il capitalise sur place toutes les données natales, augmentant par ce biais les chances du retour.

Ainsi, le pays où se retire Claudine n'est jamais expressément nommé. Son identification est rendue inutile par le fait que le mouvement de retour est escamoté du roman : il a eu lieu deux ans auparavant. Si le premier retour énumérait les divers moyens de locomotion pour arriver à Montigny, ceux-ci, déjà abrégés lors du deuxième retour, sont totalement occultés du troisième : cette évolution accuse l'urgence de la réintégration au fil de l'écriture ; négligeant le rituel d'approche, l'auteure finit par réimplanter Claudine instantanément au sein du monde natal et ajoute – à l'immédiateté première du retour – son ancrage temporel. Ce procédé conforte l'assise du retour dans le passé comme dans l'avenir : déjà amorcé, il est prévu sans fin. Il traduit aussi la progression du fantasme : Claudine revient à un pays imaginaire, mal situé dans l'espace et qui dépasse la simple réalité de Montigny/St Sauveur.

Seules deux indications topographiques externes permettent d'identifier le pays natal : la mention de la "Montagne aux Cailles" (RS, PI I 944), et la localisation d'Auxerre, à cinquante kilomètres (RS, PI I, 948). L'espace du repli se confirme être – mais par déduction seule – la Puisaye, et suppose un changement inattendu de décor par rapport au début du roman situé à Casamène. Cette transplantation reste implicite, et l'auteure donne l'illusion de la permanence par la superposition directe des données spatiales.

L'identification finale Casamène/Montigny tient au fait que la Franche-Comté – première région possédée après le pays natal – vient d'être perdue par Colette à l'époque de la rédaction de *La Retraite sentimentale*. L'écriture est chargée d'exorciser ce nouvel exil et procède à la superposition des pays perdus. Si l'héritage de Casamène avait au début rappelé Montigny à Claudine (RS, PI I, 859), le processus s'inverse à la fin et c'est la localisation à Montigny qui fait renaître le décor de Casamène. Mais la superposition n'est jamais explicite et ne se perçoit qu'à la répétition discrète à Montigny (RS, PI I, 952) d'une scène qui avait lieu chaque soir à Casamène (RS, PI I, 841) : l'arrivée rituelle d'un crapaud, d'un hérisson et d'une chauve-souris. (L'inversion systématique de leur ordre d'arrivée d'une séquence à l'autre accentue la fluidité du récit et l'illusion de la continuité). Comme trois instances animales étaient chargées de mettre en garde le double errant et d'entériner auprès d'Annie la vérité natale, ces trois nouvelles espèces sont chargées d'assurer – auprès de Claudine – la permanence natale : un même cérémonial renvoie donc la protagoniste à son éternité et le double à son néant.

Si le retour débouche sur la répétition de la même scène nocturne à Casamène et à Montigny, la première version insistait plus sur l'humanisation des bêtes, exploitée avec un parti pris de cocasserie : le crapaud doté "d'une main humaine", le hérisson "inconséquent" et la "délicate" chauve-souris (*ibid.*) servaient à Claudine – en l'absence de Renaud – d'interlocuteurs substitués et faisaient diversion à sa solitude. La personnification est remplacée dans la seconde version par la priorité dynamique : chaque animal est visualisé en déplacement (la chauve-souris vole, le hérisson trotte, le crapaud marche) et l'écriture développe l'effet de convergence. L'avancée des bêtes resserre le cercle protecteur autour de Claudine : le crapaud la frôle en bas, la chauve-souris en haut et les progrès de la convergence sont tributaires de la permanence ("A me trouver chaque soir assise sur cette pierre, chaque soir elle descend un peu plus" -RS, PI I, 952). Le parti pris consommatoire de la première version (le crapaud happait, le hérisson mangeait "en goinfre") cède le pas à une relation plus abstentionniste.

Ainsi, la progression favorise l'harmonie animale et humaine ; mais les deux versions s'inspirent d'un décor identique : la répétition des mêmes vocables prouve le décalque exact d'un passage à l'autre et l'identité des intervenants. La décrépitude est également respectée d'un cadre à l'autre : le crapaud se situait à Casamène "sous les marches descendues du perron" ; à la fin, le même crapaud vit "sous les pierres du mur éboulé". La démolition de Montigny (qui s'ajoute à la destruction végétale) prolonge celle de Casamène, où existe également un "mur écroulé" (RS, PI I, 837) : la fin du partage conjugal produit toujours une tension dans l'écriture et un risque d'effondrement.

Le retour final de Claudine télescope donc les données du séjour précédent à Casamène. Comme Nonoche qui – voyant une chauve-souris dans le ciel natal – pense "par association d'idées" au hérisson (VrV, PI I, 990), l'écriture procède par amalgame mental de données primitives, reportées d'un cadre à l'autre ; elle délimite un espace total de plénitude (qui englobe tous les rêves et concilie tous les souvenirs), un repère pour l'identité, espace de permanence intérieure. Alors que la première version s'achevait sur une déclaration d'attachement de Claudine pour Casamène et amorçait le report affectif, elle était aussitôt contrebalancée par l'annonce du départ d'Annie et l'aveu de son goût pour la chair fraîche ; la version finale du retour à Montigny débouche au contraire sur un désaveu par Claudine de la "chair fraîche" (RS, PI I, 953) et une reprise en compte pour l'éternité de l'attachement natal. Bien avant *La Naissance du jour*, la superposition des données spatiales a donc pour effet de renforcer la stabilité terrienne et d'unifier – par cet artifice littéraire – le retour.

- Revalorisation de l'immobilisme

Si le succès du retour s'explique par la synthèse d'un pluralisme, il se présente aussi comme la négation d'un immobilisme figé. Les deux intrigues successives de *Claudine s'en va* et de *La Retraite sentimentale* sont consacrées à l'attente du mari et se soldent par la dislocation conjugale (divorce ou mort du conjoint). Mais au retour éphémère et apathique d'Annie, Claudine oppose un retour éternel et activiste. Si Annie voyait dans toute la végétation environnante le reflet de son entrave, Claudine se pose – par un autre

effet de projection mentale – en instigatrice des variations climatiques et du renouveau végétal. En niant explicitement toute passivité, l'auteure cherche à désamorcer le paradoxe inhérent au retour qui – étant à lui-même sa propre fin – porte un coup fatal à l'action et démobilise les énergies jusque-là tendues vers la reconquête.

Le soleil me jette dehors, l'averse et la neige me poussent, d'une main souveraine, vers la maison... Mais n'est-ce pas moi plutôt qui décide, d'un soupir harassé de chaleur, la chute brusque des nuages gonflés d'eau, ou [...] le retour du soleil, de l'hirondelle qui fauche l'air, et l'éclosion sans feuilles des crocus et des pruniers blancs ?... (RS, PI I, 954)

Le retour accompli agence une stabilité nouvelle. L'adjonction d'un dynamisme purement rhétorique ("jette"/"poussent") est chargée de masquer la réalité de l'immobilisme et d'assurer la continuité de l'aventure. Cet immobilisme inhabituel est compensé et revalorisé par le parti pris activiste (moi décideur), par l'écriture de la centralité et la prise en compte implicite de valeurs sidoniennes. Ce seul prodige quotidien de Claudine tutoyant le cosmos annonce l'effet de convergence cosmique bientôt rattachée à Sido dans l'œuvre. La libre éclosion des crocus suppose le respect de la prolifération végétale, bafoué dans le jardin de Sido par l'enfant qui détruit les mêmes bulbes de crocus (Si, PI III, 507). Alors que Claudine reprend à son compte cette priorité maternelle et hésite à sacrifier ses pêches menacées, autant qu'à détruire les loirs coupables (RS, PI I, 951), ce dilemme est restitué à Sido dans les récits de la maturité où la mère impuissante sacrifie son lyciet à la chenille vorace (MCI, PI II, 1002) et ses cerises au merle (Si, PI III, 509). Ici, Claudine reporte sa décision à plus tard et son imprévoyance rejoint le parti sidonien de laisser-faire. (Ironiquement, tant que la mère n'est pas recréée dans l'œuvre, la protagoniste met en pratique l'idéal maternel et l'écriture est l'espace d'une conformité implicite. Mais une fois la mère recréée, l'écriture deviendra, pour la fille enfant, l'espace d'une transgression explicite).

Le toucher interdit est également anticipé et déjà résolu ; il s'applique ici au motif animal, domaine d'aventure privilégié de la fille : alors que Claudine n'aurait pas auparavant "résisté à saisir" (RS, PI I, 952) le papillon, elle préfère désormais "libres, autour d[elle]", les "bêtes sans défiance" : le parti sidonien d'abstention (NJ, PI III, 290) renforce directement dans l'écriture l'impact de la centralité. L'abandon du toucher n'implique par ailleurs aucune distance au monde, puisque comme Sido (FA, OCC XI, 418), Claudine assume la position "penchée" (RS, PI I, 954), concentrée sur la beauté végétale. Le retour provoque donc non seulement un recul de la cause paternelle mais une résurgence diffuse de la maternité dans l'écriture. Le cercle des bêtes qui entoure Claudine (RS, PI I, 946 et 952) se retrouvera, vingt ans plus tard dans l'œuvre, en ronde autour de Sido (MCI, PI II, 999). La centralité se renforce aussi dans le cortège final de tous les protagonistes vers la lumière du salon. Mais en l'absence de figure maternelle, le mouvement vise seulement la lampe "qui rassure", et débouche aussitôt sur le constat de l'isolement ("Nous sommes seuls, à jamais. Venez!" -RS, PI I, 955). Alors que Minet-Chéri suit les chats en direction de la maison et de Sido (MCI, PI II, 981), Claudine entraîne ses bêtes et assume la charge maternelle dans le roman. Seule la recréation de la mère – qui replacera la protagoniste dans son rôle de fille – captera la lumière de la lampe et pourra fournir, avec le repli, la sécurité affective et la revalorisation achevée de l'immobilisme.

A la superposition horizontale (amalgame de décors géographiques différents) s'ajoute donc la superposition verticale (immobilisation maximale) : la première conjure le morcellement, la deuxième renforce et légitime la fixité ; l'une unifie l'attachement natal, l'autre l'enracine.

Ainsi, le succès final du retour se présente comme l'aboutissement de toute une série de tentatives avortées. Aucune séquence n'est identique d'un roman à l'autre mais leur succession trahit une même unité obsessionnelle : le troisième roman du cycle amorce le retour de Claudine à Montigny, le quatrième agence celui d'Annie à Casamène et esquisse celui de Claudine à Montigny ; le dernier joue coup double et ramène Claudine à un espace oniriquement complet, à Montigny/Casamène. Le retour finalement parfait ne s'obtient que par la combinaison des effets convergents : unité littéraire (insertion anticipée de données autobiographiques), superposition spatiale et permanence temporelle : le retour débouche sur l'éternité, garantie par l'accélération du flux annuel ("deux hivers déjà" et "deux printemps, déjà" ont vu Claudine à Montigny). L'auteure ne ménage plus ses effets et n'hésite pas à protéger son exercice de style final par divers procédés illicites : meurtre (du conjoint), captation d'héritage (celui du double ; en outre dans la réalité, la maison de Saint-Sauveur est, à cette époque, la propriété légale du frère). La fin du retour justifie tous les moyens. Après cette mise en scène grandiose et unique dans l'œuvre, l'auteure doit réorganiser les modalités du retour et surtout varier le modèle natal : le logis poyaudin d'origine – exorcisé par ce dénouement idéal – disparaît de l'œuvre romanesque : détaché de son support biographique, le retour imaginaire va s'agencer dans un cadre totalement fictif.

2) Echec du retour

a) Renée : ellipse du retour

L'échec du retour après les *Claudine* est double : soit il est – dans la première période d'errance (*La Vagabonde*) – condamné avant même d'être tenté, soit il est – dans le cycle suivant de *Chéri* – condamné aussi souvent qu'il est tenté.

Le retour n'est que brièvement mentionné pendant le cycle de l'errance ; encore cette allusion furtive est-elle due à un facteur extérieur et aux aléas de l'itinéraire professionnel. Au cours de la tournée, Renée traverse "sans [s]'y arrêter" (V, Pl I, 1198) son pays natal. Parce qu'elle le "frôle" (V, Pl I, 1199) seulement, il échappe à l'écriture. L'aveu du non-retour ("je n'oserais pas m'y arrêter" *-ibid.*) compromet le repli autant que la récréation. L'inexistence de l'édifice natal pendant l'errance condamne toute convergence : l'échec du retour se situe dans son ellipse même. Lorsqu'à la fin du roman, Renée déserte Max, sa destination reste vague :

Je m'en vais, pas bien loin d'ici, dans un village ; ensuite, je partirai sans doute pour l'Amérique, avec Brague. (V, Pl I, 1229)

L'identité natale de l'espace d'accueil n'est pas prononcée, bien que plausible, et le mouvement est présenté comme un départ, et non un retour. La tentation régressive est même niée par l'anticipation de la tournée et

un élargissement ultérieur du cadre professionnel aux dimensions du monde. L'éclatement spatial est donc commun à tous les dénouements dans ce cycle de l'errance et se retrouve du premier au dernier. Annie aussi, à la fin de *Claudine s'en va*, était partie à l'étranger après un bref séjour dans sa campagne natale. Dans les *Claudine*, la direction du retour était au contraire univoque, et le village natal ne cessait d'être l'enjeu unique des premiers dénouements.

b) Chéri : le retour interdit

Chéri présente le cas de figure inverse : l'échec ne vient plus de l'ellipse du retour, mais de sa redondance. Pour désenbourber le retour, Colette a dû diversifier les cartes du jeu romanesque : le modèle natal d'origine disparaît définitivement du roman, après avoir diminué progressivement de Claudine à Renée, jusqu'au non-être final. Seule l'autobiographie prendra la relève et saura conjurer l'effet peau de chagrin par de nouvelles techniques d'élargissement. Pour pouvoir renaître dans le roman, l'expérience natale connaît un déracinement géographique et un recentrage sur Paris. Ce coup de pouce fictionnel relance l'action sans dénaturer le fondement natal : si le cadre change, l'attachement reste identique, dans son intégrité et son exclusivité. C'est toujours le mariage qui provoque rituellement l'abandon du monde natal ; mais contrairement à Renée, le nouveau déserteur ne renonce pas à son rêve, et se lance dans des tentatives continuelles et frénétiques de réintégration, vouées à l'échec.

- Centralité de l'axe natal

La structure ternaire ne se réduit pas à un aménagement statique entre trois axes rivaux. La dynamique romanesque place, dans chaque tome, l'axe natal au centre d'une ligne directe qui le relie aux deux autres : à la croisée des chemins, l'espace natal constitue le détour obligatoire pour aller d'un pôle à l'autre. Ainsi la maison de Léa, avenue Bugeaud, se trouve sur un axe nord-sud, qui va de la maison de Charlotte, Boulevard d'Inkermann à Neuilly, à la maison conjugale, avenue Henri-Martin : le véritable espace natal reste donc, par rapport au faux espace natal ou à l'artificiel espace conjugal, la référence centrale. Si les allées-venues sont nombreuses entre l'avenue Bugeaud et le Boulevard d'Inkermann (C, Pl II, 726, 734, 745, 759, 776), plus rares entre l'avenue Henri-Martin et l'avenue Bugeaud (C, Pl II, 776), aucune relation directe ne s'établit entre le Boulevard d'Inkermann et l'avenue Henri-Martin. Après avoir inspecté le chantier conjugal, Chéri ne rentre pas directement chez sa mère biologique (la fausse mère) à Neuilly mais passe par la maison de la vraie, avenue Bugeaud. Ce premier retour, apparemment spontané et non prémédité après six mois de désertion, se heurte à l'absence de la mère ("Où est Madame ?" -C, Pl II, 777) : Chéri ne peut franchir la grille du domaine qui lui reste fermé, gardé par Ernest. Le déserteur est brutalement confronté à la réalité du manque concrétisé dans l'espace. La prise de conscience soudaine de l'exil (qui s'accompagne d'un amoindrissement physique immédiat : épuisement) bouleverse le fragile compromis spatial du roman. La perte du monde natal véridique condamne la jouissance de l'espace natal juridique : l'impossibilité du retour chez la vraie mère empêche le retour chez la fausse, et Chéri déserte l'avenue d'Inkermann.

Le nouvel espace d'accueil se trouve en position marginale vis-à-vis des trois autres : l'hôtel où se réfugie Chéri est en plein centre de Paris, rue de Rivoli. A partir de ce nouveau repère, une convergence directe s'établit avec l'avenue Bugeaud où Chéri revient un jour sur deux pendant trois mois. Cette série de retours avortés est destinée à vérifier l'absence de la mère : fonctionnant sur le modèle du premier, ils se soldent par le même échec et ne dépassent pas la grille. Le retour inespéré de Léa interrompt l'itinéraire répétitif : l'ouverture de la vraie maison maternelle rouvre la fausse, et le retour à Léa autorise le retour à Charlotte. Paradoxalement, ce retour inédit (rue de Rivoli-avenue d'Inkermann) s'effectue encore par la transition maternelle : au lieu de couper au plus court par la porte Maillot, la voiture fait un léger crochet au sud et passe à proximité de l'avenue Bugeaud.

Il ferma lâchement les yeux, entre l'avenue Malakoff et la porte Dauphine, pour ne pas voir passer l'avenue Bugeaud, et se félicita :
"J'en ai du courage !" (C, Pl II, 790)

La vraie maison maternelle reste donc la référence centrale dans l'espace et dans l'affect. Si tout le monde a déménagé dans le deuxième tome (sauf Charlotte), et si les repères topographiques sont différents, l'axe poétique – qui relie le nouvel espace officiel de référence avenue Henri-Martin au sud, et le nouveau refuge avenue de Villiers au nord – passe encore géographiquement par l'avenue Bugeaud. Ainsi, la maison maternelle, avant ou après sa perte, reste l'axe onirique invariable d'une convergence délibérée ou inconsciente, concrète ou imaginaire, qui structure spontanément les chemins du retour.

- La première désertion

Encadrant le premier tome, la première désertion se répartit en deux étapes complémentaires : au début l'une, irréfléchie, obéit à l'impératif social du mariage ; à la fin l'autre, délibérée, entérine la rupture affective avec le monde natal. La structure de *Chéri* s'articule sur cette scission artificielle des deux défections, à l'origine simultanées.

Suspension de tous les retours

Alors que le retour de Chéri à Paris après le séjour natal en Normandie était ponctué d'une symbiose immédiate dans la maison de Léa, son retour après le séjour conjugal en Italie (l'axe méridional est celui de l'illusion : la vieille Lili elle-même est en Sicile -C, Pl II, 764) se heurte à un paradoxe insoutenable : le fils emménage dans le faux espace maternel alors que la vraie mère déserte le véritable espace maternel. Le parti de l'artifice bénéficie de la convergence alors que celui de l'authenticité est frappé de divergence. Le décalage temporel achève de creuser le fossé : Chéri rentre plus tôt alors que Léa prolonge de six mois son voyage. Le décalage est accru par le fait que les deux séjours, en partie simultanés, sont présentés dans le texte comme successifs et que l'annonce du départ de Léa y précède immédiatement le retour de Chéri : dans le temps comme dans l'espace, la relation à la mère est condamnée au hiatus.

La conscience soudaine de l'exil devant la maison fermée de Léa prive Chéri de toute convergence : sans ancrage, le mouvement dérive à l'infini. L'attente du retour maternel motive la quête d'un refuge

d'appoint à l'hôtel, ponctuée de fugues nocturnes solitaires, qui contrastent avec les velléités diurnes de retour au faux espace natal :

"A midi tapant, qu'est-ce que je parie que je suis dans la salle à manger du boulevard d'Inkermann ? Une, deux, et..." Midi tapant le trouvait au bain [...]. (C, PI II, 782)

La différenciation des genres au niveau des personnes (vraie/fausse mère) et de leur espace n'épargne pas la cause du retour : le faux retour est non seulement frappé d'inconsistance, mais son ressort dépend paradoxalement du vrai.

Succès du faux retour

Avant de ramener Chéri à la maison maternelle, le retour de la vraie mère le ramène d'abord au faux espace natalo-conjugal :

Maintenant, soupirait-il exorcisé, maintenant... Ah ! maintenant, je vais être tellement gentil pour la petite... (C, PI II, 787)

Le retour de la mère révèle la paternité du fils : cette sollicitude inattendue se traduit par l'achat immédiat pour la "petite" de cadeaux-alibis dont le prix est censé compenser la désertion. L'achat de fleurs est également chargé de faire croire à la fête. Le faux retour se caractérise donc par des préparatifs tapageurs et trompeurs qui contrastent avec l'arrivée impromptue de Chéri chez Léa, les mains vides. Le faux retour est aussi marqué par une assurance outrancière, opposée à la précédente désorientation de l'exilé.

Très à l'aise, respirant le vert arôme des gazons tondu, Chéri entra dans la maison et monta d'un pas de maître vers la jeune femme qu'il avait quittée, trois mois auparavant [...]. (C, PI II, 790)

La nouvelle assurance de Chéri n'a rien de commun avec la tranquille certitude de la réintégration natale : il s'agit d'une reconquête d'autant plus brutale qu'elle veut désamorcer toute revendication du parti adverse et éviter la justification. La légitimité de son départ comme de son retour relevant d'une logique natale tacite, Chéri camoufle, par des artifices grossiers, sa fragilité intérieure.

Le retour *de* la vraie mère provoque donc le retour *à* la fausse mère qui précède le retour *à* la vraie mère : la régression n'est pas directe et s'organise par paliers. L'urgence est sacrifiée au profit d'une jouissance intermédiaire qui procure un premier répit à la conscience en déroute : "Il put croire, après, qu'il ne désirait plus rien au monde, pas même d'aller chez Léa." (C, PI II, 787). La certitude de la renaissance du monde natal suffit à redonner sens à la vie et introduit une variante inédite, exclue des premiers romans (où l'apport fictionnel reste insuffisant) comme des récits autobiographiques (où le monde natal est définitivement perdu). Le détour emprunté par Chéri n'est pas seulement spatial, mais temporel : le vrai retour est en effet différé de plusieurs jours. Alors que Chéri s'imagine "tout à l'heure" (C, PI II, 788) dans la chambre de Léa, il se passe une séquence d'une durée indéterminée (probablement plusieurs semaines) où Léa a le temps d'acheter des robes, d'aller au théâtre, au restaurant, de retrouver Patron et de rencontrer la baronne (C, PI I, 796-797). A ce télescopage succède une visite de Charlotte suivie, deux jours après (C, PI I, 804), du retour de Chéri. Cette période consacrée à l'ennui de Léa et au vide de sa vie accentue la nécessité

romanesque du retour. Le répit de Chéri correspond donc à une montée paradoxale de tension chez Léa : comme le retour de la mère a libéré le fils, seul le retour du fils peut délivrer la mère.

Ralliement du parti natal adverse

La solidarité des deux partis natals dans la cause commune du retour est concrétisée par une série de rencontres et de déclarations officielles de soutien. L'action de la baronne et de Charlotte – originaires du même clan natal inauthentique – est exactement parallèle d'un tome à l'autre. L'intervention de la baronne précède toujours celle de Charlotte et lui ouvre la voie.

La baronne de La Berche [...] apprit enfin à Léa le retour de l'enfant prodigue au bercail, et l'aube d'un nouvel astre de miel sur le boulevard d'Inkermann. Léa écouta cette histoire morale avec indifférence. (C, PI II, 797)

Dans ce premier tome, l'action des auxiliaires se concentre sur Léa. La baronne l'informe du faux retour dont le succès se traduit en termes de renouveau conjugal. Les clichés employés (parodie de la parabole et stéréotype nuptial) suffisent à discréditer le faux retour aux yeux de Léa. Devant l'impuissance du premier messager à déstabiliser le parti natal, l'auteure envoie la fausse mère pour donner à la vraie une nouvelle version du faux retour. Le retour inauthentique ne reçoit pas plus de crédit dans ce deuxième compte-rendu :

[...] Et tu sais, quand un Peloux rentre dans sa maison après avoir fait la bombe, il n'en ressort plus !
- C'est une tradition de famille ? demanda Léa. (C, PI II, 799)

L'ironie maternelle succède à l'indifférence pour dénoncer le faux retour. Mais la mission de Charlotte va plus loin que celle de la baronne : incapable d'entamer l'immunité de la vraie mère sur le thème du faux retour, l'auxiliaire aborde le motif par un angle opposé et confie la réaction du fils au retour de la mère :

-[...] Ainsi quand il a su que je venais te voir...
- Comment, il le sait ? (C, PI II, 801)

Charlotte rétablit un double lien puisque c'est non seulement le fils qui a appris à la fausse mère le retour de la vraie, mais c'est lui qui a organisé la répétition générale du vrai retour et envoyé la fausse mère "prendre des nouvelles de Nounoune" (C, PI I, 801). Messagère du fils, la fausse mère outrepassa ses fonctions et invite la vraie mère à poursuivre la relation incestueuse : "Et... veux-tu mon sentiment ? tu n'aurais qu'un simple signe à faire pour que..." (*ibid.*) La fausse mère propose sa propre version à bas prix du retour. Charlotte n'a pas plus de succès que la baronne et voit repousser ce manquement à toutes les conventions du genre. Par-delà le désaccord des deux partis, l'intervention de Charlotte officialise pourtant le rapprochement : envoyée en éclaireur, elle rétablit un dialogue indirect Chéri/Léa et prépare le retour final. Sa visite est en effet suivie de deux résurgences de Chéri dans l'imagination de Léa qui accentuent encore l'imminence du retour : la troisième rencontre – au cœur de l'espace du repli – sera effectivement la vraie.

Si la fausse mère s'avère donc incapable de stimuler, chez la vraie, l'initiative du retour, la caution indirecte qu'elle vient apporter au vrai retour en précipite pourtant l'échéance romanesque. Mais paradoxalement, l'unanimité natale ne suffit pas à garantir le succès du retour.

Echec du vrai retour

Le retour s'amorce par une controverse avant de s'édifier sur un malentendu. A court de justification, Chéri tente de rétablir le dialogue sur les circonstances – et non sur le motif – du retour. Sa première phrase est dédiée au constat de la permanence : "C'est toujours Ernest qui m'a ouvert la porte" (C, PI II, 809). Chéri conjure la récente fermeture de la grille natale et réintègre Ernest dans sa vocation d'accueil. L'inaptitude de la mère à reconnaître le rite natal prépare l'échec du retour : à cette première carte commune avancée par Chéri, elle oppose bientôt un autre atout, de son seul parti : l'amant éventuel que Chéri pourrait "gêner" (*ibid.*) par son retour nocturne. Alors que Léa joue le roi de cœur, Chéri a joué le valet, éternel gardien du monde natal. Si cette stratégie divergente – qui témoigne de la difficulté à reconstruire la cohésion perdue – n'empêche pas un succès ponctuel du retour, mère et fils s'affrontent bientôt sur l'avenir de leur passé retrouvé.

L'échec du retour se manifeste alors par un cas de figure unique où la mère met à la porte le déserteur. L'erreur fondamentale du protagoniste se retrouve dans deux romans de la même époque : Chéri fait de sa *mère* et Phil fait de sa *sœur* leur maîtresse. Or tout rapport incestueux avec un autre partenaire du monde natal coupe le chemin du retour (à moins que, comme dans *La Chatte*, la maternité ne soit diffuse et l'inceste symbolique) : la maison rejette Phil comme la mère rejette Chéri. Ce n'est d'ailleurs pas l'inceste qui en est la cause, mais son inaptitude à empêcher la désertion : solidaire du monde natal, il est – comme lui – objet de transgression. Alors qu'aux yeux des représentantes maternelles, l'inceste condense et satisfait tout l'éventail des relations amoureuses, il n'exclut pas pour le protagoniste une quête extérieure.

L'échec du retour dans *Chéri* se fonde sur un quiproquo qui s'amorce par le premier constat euphorique du retour : "il est revenu, il m'est revenu ! Qui pourrait me l'enlever ?" (C, PI II, 815) Pour la mère, le retour s'apparente à la récupération d'un dû, et il s'agit d'aller au plus vite mettre son bien en lieu sûr : "j'aimerais mieux rester ici, tout tranquillement. Mais la mère Peloux, mais Mme Peloux fils..." (C, PI II, 817). La prudence oblige la mère à éloigner le fils et ses poursuivantes. Le Midi est envisagé : négligeant le repère natal normand, c'est dans la direction fallacieuse du sud que la mère cherche un exutoire au faux repli. La possessivité et l'aveuglement maternels entraînent ainsi à un paradoxe contre-nature : la désertion du nid natal au profit d'une sécurité divergente. Car le départ a un double objectif : s'il éloigne le fils d'une usurpatrice éventuelle, il l'isole aussi de toute tentation extérieure et raffermi le pouvoir maternel. Chéri est privé de son autonomie par l'amalgame abusif à un "nous" réducteur : "Nous ne nous cachons pas, mais nous cherchons la tranquillité..." (C, PI II, 815) A cette alliance stratégique – qui présente à l'ennemi un front uni – succède une répartition interne des tâches qui achève la sujétion : "A lui de dormir, à moi de penser" (C, PI II, 817). Chéri ne retrouve son autonomie dans le discours maternel que pour être privé de conscience.

Cette manipulation, encore reléguée au monologue intérieur, va s'exprimer dans le dialogue par la condamnation du faux retour : "Tu préviens *là-bas*, comment? par lettre, j'imagine." (C, PI II, 819) Mais paradoxalement, le déserteur veut se préserver toutes les directions, même contradictoires (à l'aube, il se dresse en sursaut et a "un mouvement imperceptible vers l'avenue" -C, PI II, 816). Le fils prodigue refuse de

sacrifier la double aspiration natale, récurrente dans l'œuvre (à la fois évasion et repli) et de renoncer à la divergence (que représente désormais le faux retour par rapport au vrai). Le faux retour varie donc de tonalité en fonction du vrai : d'abord analogique (les deux sont impraticables), leur rapport devient antinomique. Référence flexible, le faux retour constitue ici le "domaine incontrôlable" (JR, OCC IX, 309) que Minet-Chéri revendiquait mentalement à sa mère. Chéri est plus expéditif : la rupture du non-dit et l'officialisation du paradoxe compromettent le vrai retour, aussitôt ajourné. La mère interrompt instantanément la litanie régressive ("Tu es revenu" -C, PI II, 819), objet du quiproquo, et retire au fils infidèle l'acquis du retour.

En fait de voyage, tu les aimes courts, hein ? Hier à Neuilly, aujourd'hui ici, mais demain... Où donc, demain ? (C, PI II, 822)

En associant le retour à une évasion comme les autres, Léa prive Chéri du bénéfice de la convergence et le condamne à une divergence sans fin. Après avoir donc tenté abusivement de réduire la dualité natale à son seul pôle convergent, elle la réduit arbitrairement à son pôle inverse et condamne Chéri à mort. La quête d'un "coin tranquille" (FinC, PI III, 251) aggravera en effet la dispersion dans la suite jusqu'à ce que Chéri trouve enfin, dans la mort, cette "tranquillité" même (C, PI II, 815) que Léa rêvait de lui organiser à son retour.

Il ne reste donc plus à la mère qu'à entériner l'échec du repli en évacuant elle-même Chéri. Le renvoi est précipité et fébrile : "Va-t-en. Mais va-t-en tout de suite." (C, PI II, 827) La mère doit se faire violence à elle-même pour imposer la divergence. Sa reddition complète se situe dans l'abdication finale de son privilège spatial : "tu seras mieux chez toi... Rentre vite [...]" (C, PI II, 828). Le faux retour est avancé en exutoire au vrai. Le roman se clôt sur cette ironie finale et sur la disproportion arbitraire entre la longue attente du vrai retour et sa résolution précipitée, entre l'apparente délivrance et le dénuement profond, entre l'inauthenticité du faux retour et son triomphe final.

Chéri présente le cas de figure unique où l'espace du repli devient celui de la fermeture *après* la désertion et nécessite une deuxième évasion qui annule le retour. L'autobiographie évite cette incohérence de l'intrigue : reléguant la fermeture et sa nécessaire transgression *avant* la désertion, elle libère la voie du retour à un repli univoque mis en scène dans le seul espace de l'écriture.

- La deuxième désertion

A la première désertion dans *Chéri*, d'abord fortuite, puis délibérée, succède dans le tome suivant la désertion définitive. La structure des deux tomes reste exactement parallèle et la quête du refuge s'organise toujours en trois étapes identiques, dont seul l'ordre varie :

I (t. 1 : <i>Chéri</i>)	II (t. 2 : <i>La Fin de Chéri</i>)
1) à l'hôtel et au restaurant avec Desmond	1) au "Desmond's"
2) Virées d'une journée en voiture non loin de Paris (avec Desmond)	2) Virées d'une journée en voiture non loin de Paris (avec la baronne)

3) dans l'entresol de la Copine	3) dans l'appartement de Léa
4) dans la maison de Léa	4) dans l'appartement de la Copine

Alors que la visite à Léa constitue dans le premier tome l'unique cas de retour, mis en relief par sa position terminale, elle n'est plus, dans le deuxième, qu'une séquence infructueuse parmi d'autres. Il n'y a plus désormais à proprement parler de *retour* puisque le monde natal a totalement disparu, mais une quête unanime du repli où l'inspiration régressive est diffuse. Le drame du deuxième tome par rapport au premier est que le retour y est, à tous les niveaux, frappé d'interdit (lorsqu'il "sort" d'un rêve qu'il souhaite approfondir, Chéri ne parvient même pas à y "retourner" -FinC, Pl III, 269). Aussi la désorientation couvre-t-elle tout le second tome alors qu'elle n'occupait qu'un neuvième du premier roman. Les deux tomes préservent pourtant une progression semblable vers l'espace du réconfort : à ce titre, c'est l'appartement de la Copine (et non celui de Léa) qui offre le parallèle onirique, quoique dénaturé, avec la maison maternelle et constitue le terme final de la triple tentative. Le dénouement est soumis, dans les deux tomes, à un même revirement romanesque car les deux refuges – apparemment bénéfiques – se révèlent brusquement inhabitables : le retour à la maison maternelle est nié par une évasion inattendue ; l'appartement de la Copine apporte à Chéri une détente qui "apais[e] tous ses nerfs" (FinC, Pl III, 271), mais s'avère être le calme trompeur de la mort. Le retour connaît donc, d'un tome à l'autre, le même destin désopilant et une fin paradoxale au moment même de la rémission.

Constantes de la quête

Alors que le premier tome obéit à une unité d'ensemble et que les diverses étapes y sont soumises à une même quête (la maison ou le corps de Léa), dans le second où Chéri ne sait plus où aller, chaque étape semble demander la suivante par une seule nécessité interne et parfois arbitraire. Devant l'habileté commerciale de Desmond, Chéri conçoit soudain une inquiétude immotivée pour les intérêts de Léa et décide de "la prévenir par téléphone" (FinC, Pl III, 196). Même s'il n'en fait rien, le rapprochement est amorcé et prépare la visite suivante. Le lien – toujours artificiel – est moins explicite entre les deux autres séquences : le télescopage romanesque donne l'impression que Chéri sort de chez Léa lorsqu'il rencontre la Copine, alors qu'un intervalle de "quinze jours" (FinC, Pl III, 230) sépare les deux étapes. Mais le lien n'est pas seulement formel, il est aussi analogique : alors que Léa proposait, à la fin de leur entrevue, une descente dans un bistrot (FinC, Pl III, 222), la deuxième séquence trouve Chéri en train de consommer à la table d'un bar (FinC, Pl III, 229) : chaque nouvelle quête se présente donc comme le prolongement direct et nécessaire de la précédente pour tenter d'accomplir ce qu'elle a laissé d'infructueux et d'avorté.

Le parallèle ne se limite pas à un enchaînement inéluctable. La progression de l'échec se traduit par le ralentissement du rythme d'une quête à l'autre. La première tentative est marquée par un dynamisme réactionnel : le parcours jusqu'à Desmond est semé d'embûches. Chéri se heurte d'abord à "un tas

d'immondices distinguées" qu'il "franchit d'un saut" (FinC, Pl III, 185). Après la vue, l'odeur de la fête l'arrête ; pour y échapper, il "s'élan[ce] dans l'escalier" ; il arrive finalement à Desmond "bondissant de quatre marches en quatre marches" (*ibid.*). La première tentative est donc inspirée par une volonté délibérée de ne laisser aucun obstacle compromettre la quête. Toute cette énergie a fondu après l'entrevue. L'itinéraire de départ est occulté de la narration et Chéri est visualisé instantanément en bas de l'escalier. La direction, devenue incertaine, contraste avec la détermination de l'arrivée :

"Tu vas... ? " demanda Desmond. [...]
 "Par là, " dit Chéri avec un geste. (FinC, Pl III, 191)

La direction est si vague qu'elle provoque un nouveau quiproquo sur lequel s'achève ironiquement cette première tentative de partage.

Le rythme s'est déjà ralenti lors de la quête suivante : "Il monta sans hâte l'unique étage qui conduisait à l'appartement de Léa." (FinC, Pl III, 213) La perte de l'énergie vitale accuse celle de l'illusion : si, lors du premier retour à Léa après la fugue normande, Chéri "accourait à elle" (C, Pl II, 745), son dernier retour le montre privé de tout ressort intérieur. Le mouvement de convergence est nié, avant même que Chéri n'entre chez Léa, par l'envie de repartir ("Il faillit s'en retourner" -FinC, Pl III, 213) bientôt confirmée, à l'intérieur, par le regret d'être venu : "s'il avait su, il n'aurait jamais gravi l'étage, jamais franchi le seuil" (FinC, Pl III, 218). A la fin de la visite, le vide mental rend le départ machinal et instantané ("L'escalier passa sous les pieds de Chéri" -FinC, Pl III, 229). Malgré l'urgence, et même s'il permet l'oubli provisoire, le départ exclut toute véritable délivrance.

Chéri perd donc progressivement l'illusion de la quête : la baisse de la motivation se traduit, dans l'étape suivante, non plus par un ralentissement du rythme mais par un refus délibéré de tenter un nouveau repli : "La chercher ? Merci. Une autre fois je ferai un détour, si je la vois." (FinC, Pl III, 236) La dernière tentative est engagée par l'auxiliaire de la quête et non le héros lui-même : la Copine ne cesse d'inviter Chéri (elle lui donne deux fois son adresse qu'il oublie, puis sa clef qu'il a envie de jeter ou de "reporter chez la concierge" -FinC, Pl III, 268). Il lui résiste par tous les moyens, de l'inattention à l'ironie (FinC, Pl III, 234) et au refus farouche : "Je n'irai pas, je n'irai pas..." (FinC, Pl III, 270) La dernière quête s'organise donc contre la volonté du héros. Il y cède par une sorte de fatalité biologique contre laquelle il ne parvient pas à lutter : un temps incertain, la menace d'une averse, suffisent à "appeler" (FinC, Pl III, 266) Chéri vers son nouvel abri et une odeur reconnue lui "assigne" un rendez-vous auquel il décide d'"obéir" (FinC, Pl III, 270). La disparition du libre-arbitre accuse la progression du dénuement intérieur.

Le ralentissement du rythme d'une étape à l'autre correspond à une déception renouvelée et à une dégradation commune des repères olfactifs. Les odeurs – mauvaises ou dénaturées – annoncent toujours, avant même son début officiel, l'échec de la quête. Lorsque Chéri arrive chez Desmond, "l'odeur de la maison lui barr[e] la route comme une corde tendue" (FinC, Pl III, 185). L'écriture trace un rapport immédiat entre la réalité olfactive – perçue comme une agression – et son incidence sur l'espace. L'odeur crée une

barrière imaginaire qui rend l'espace inabordable, sauf dans la violence. Le scandale olfactif fonctionne par excès et décomposition : il succède à une consommation effrénée (boisson ou tabac), accrue encore par l'effet d'entassement ("quarante couples") et le décalage temporel (odeurs refroidies). Dans l'autobiographie, la sueur des villageois provoque toujours la fuite du protagoniste (Minet-Chéri -MCI, PI II, 1012- ou Achille -Si, PI III, 548) et son retour au monde natal. Mais Chéri ne peut fuir la sueur sociale puisqu'elle appartient à l'espace officiel et dérisoire du repli. La puanteur ne décourage donc pas la convergence et ce seul paradoxe annonce déjà l'échec de la quête.

L'arrivée chez Léa est ponctuée d'une égale – quoique moins spectaculaire – déception olfactive.

Aucun blond parfum n'errait, et quelque résine banale grésillait dans un brûle-parfum électrique. Chéri s'ennuya comme un homme qui s'est trompé d'étage. (FinC, PI III, 214)

Le pervertissement sensoriel se répercute toujours au niveau de l'espace non plus par un frein immédiat (barrière), mais par l'image moins brutale d'une délocalisation mentale. Le scandale ne se traduit plus sur le mode de l'excès mais du contraste : la nouvelle odeur – totalement neutralisée et impersonnelle – se présente comme la négation d'un modèle authentique. Nature et artifice s'opposent dans ce nouveau désaveu olfactif. Par une compensation mentale, Chéri invite bientôt Léa à réintégrer son identité sensorielle et à redevenir elle-même : "reprends [...] ton parfum de prairie que je quête en vain dans ta nouvelle maison..." (FinC, PI III, 219) La métaphore de la prairie, paradoxale en contexte parisien, représente non seulement les valeurs naturelles impolluées (comme le parfum de lavande pour Vinca, de verveine citronnelle pour Minne, de violette pour Sido), mais par le décalage des registres (odeur de verdure et non parfum commercialisé), elle invite à la liberté et l'évasion.

L'arrivée chez la Copine n'est marquée par aucune répulsion olfactive : tout l'effet de surprise se concentre sur les perceptions visuelles ; ce refuge n'exige donc pas la fuite immédiate et admet la récidive. A chaque visite, un lien biologique va même se créer avec "l'arôme du café" (FinC, PI III, 261), seul répit olfactif accordé à Chéri qui se heurte par ailleurs – dans sa propre maison – au "poison irrespirable" (FinC, PI III, 236) de la décoration florale ou au "relent" (FinC, PI III, 250) de ses invités. La direction s'est donc inversée depuis la première corde tendue qui barre le passage, jusqu'à l'invitation que diffuse l'odeur du breuvage. Mais le café est noir comme la mort : il fonctionne à l'opposé du chocolat chaud, philtre magique qui redonne à Claudine la mémoire natale (CIM, PI I, 509) ou de l'orangeade glacée qui fait découvrir à Phil des sensations inconnues (BH, PI II, 1221). Le café procure un répit sensoriel qui précède la perte totale de tous les sens. La récurrence du motif olfactif montre donc le degré de plus en plus primaire de la quête, au fur et à mesure que le manque s'aggrave.

Depuis sa désertion du monde natal, Chéri ne cesse de se heurter à des représentations négatives du modèle idéal : les mauvaises odeurs, les couleurs tapageuses, le froid ou le bruit forment le cadre tragique d'un mal-être sensoriel, jusqu'à ce que la mort délivre Chéri par l'anéantissement de toutes les perceptions. Ainsi, le paradoxe fatal à Chéri est qu'il doit s'évader de ses propres espaces d'évasion. La litanie est la même d'un refuge à l'autre :

"Qu'est-ce que je fous ici ?" (FinC, Pl III, 182)

"Qu'est-ce que je fais ici ?" (FinC, Pl III, 187)

"Mais qu'est-ce qui me concerne, ici ?" (FinC, Pl III, 225)

Chéri se pose la même question chez lui, chez Desmond et chez Léa : ce seul parallèle dénonce la perte définitive du repère maternel puisque le logis de Léa est aussi faux et inauthentique que celui du fantôme Desmond. Chez la Copine, où il a dépassé le seuil de la révolte, Chéri ne se pose plus aucune question et goûte un repos provisoire dans un espace de transition.

La progression d'une étape à l'autre accuse également le désengagement du discours. L'entrevue avec Desmond n'amène qu'une confidence annexe : le désintérêt nouveau de Chéri pour l'argent. Cette "confession" (FinC, Pl III, 188) – apparemment propice au dialogue – fait en réalité échouer le partage : d'abord parce qu'elle provoque le désaveu de Desmond, chantre des valeurs marchandes, mais aussi parce qu'elle occulte l'essentiel (Chéri repart avec "la gêne de ne jamais exprimer ce qu'il eût voulu exprimer" - FinC, Pl III, 191). Cet "aveu indéfini" reste également en suspens à la fin de la séquence suivante où Chéri quitte Léa en remportant son "paquet de gâteaux" (FinC, Pl III, 228). Le non-dit, source rituelle d'écriture et support ici de la métaphore gastronomique, coupe donc le protagoniste – sur le mode tragique ou dérisoire – de l'objet de sa quête. Le refuge chez la Copine permettra l'officialisation du non-dit et le retrait permis de Chéri dans un silence attentif.

Cette réserve, espace de défense et de frustration, s'accompagne d'un rapport de violence au discours. Chez Desmond, Chéri est requis d'intervenir dans le discours marchand (" - Mais dis ! Dis un chiffre" -FinC, Pl III, 187). Affaibli par cette projection forcée hors de lui-même, Chéri "se sentit las" (FinC, Pl III, 191). Chez Léa, l'épuisement s'aggrave, consécutif à une égale usurpation du discours : l'interlocutrice vise en effet à combattre, par la prolixité, sa propre insécurité face au retour inopiné de l'enfant prodigue. "De la main, il fit signe qu'il voulait la paix, seulement la paix, et peu de paroles, et même le silence..." (FinC, Pl III, 223) A bout de forces, Chéri est obligé de quémander le répit par la gestuelle la plus primaire qui accuse la perte de l'énergie vitale. Mais Léa ne cesse de relancer le discours ("Laisse-moi parler !" -FinC, Pl III, 221, 222). Cette deuxième lutte, qui consume l'énergie défensive, achève l'épuisement final. Dans le troisième refuge, c'est le discours de l'interlocutrice qui procure au contraire le répit de la conscience. La première rencontre avec la Copine montre déjà l'importance de sa prestation orale : "Il douta de l'avoir rencontrée dès qu'elle ne parla plus" (FinC, Pl III, 235). Alors qu'il résiste à ses confidences et écourte lui-même leur entrevue, la deuxième rencontre avec la Copine montre Chéri déjà "assoupi" par "le bavardage de la vieille femme" qui lui raconte "de douces histoires" (FinC, Pl III, 253). Lors des rencontres suivantes, Chéri prend l'initiative de l'écoute : il organise ainsi son propre non-dit, et soumet le discours à sa quête. Il

[...] s'étendait sur le vieux divan et commandait seulement :

" Parle. "

Elle parlait, et croyait parler à sa guise. Mais il gouvernait, tantôt brutal, tantôt subtil, un cours boueux et lent de souvenirs. (FinC, Pl III, 262)

La station sur le divan s'apparente à une psychanalyse à rebours : comme le patient, Chéri est couché sur le divan et bénéficie de tous les soins de son interlocutrice ; mais comme le praticien, c'est lui qui écoute et

orienté – sans que l'autre s'en aperçoive – le récit du passé, destiné à éclairer toutes les zones d'ombre de sa propre expérience natale. Cette solution bâtarde ne peut assurer de libération à long terme. Elle n'apporte qu'une compensation passagère au manque et asservit Chéri à cet exutoire extérieur. Sa disparition soudaine entraîne en effet le renoncement au leurre et la projection immédiate dans le silence définitif. Les trois tentatives de retour sont donc vouées à l'échec. Dans les deux premières, Chéri est dérouté par l'espace et trahi par l'ancien partenaire de la quête. Alors que la Copine est acceptée en dernier recours comme partenaire inespérée, sa défection involontaire entraîne l'échec final.

Ainsi, les deux premières quêtes fonctionnent parallèlement et ne donnent lieu qu'à une seule visite ; la dernière provoque au contraire des retours successifs. Il y a donc progression du mouvement mais aussi de l'enjeu du repli : la visite à Desmond, la plus brève, a au début le moins de répercussion sur l'intrigue. La visite à Léa est centrale car elle détache l'inspiration régressive de son pôle originel et la libère dans l'espace, la rendant mortellement disponible. L'échec du vrai retour à la mère est suivi de tentatives répétées de réinvestir ailleurs le calque onirique intact. Le retour à la Copine présente enfin la version inédite du repli dans un faux espace d'accueil. Si elle bénéficie au niveau du récit d'un accroissement narratif et si elle récupère au niveau de l'espace la convergence interdite, cette apparente progression vitale est niée par la déstructuration finale et le renoncement brutal à tous les faux retours.

Ralliement du parti natal adverse

Le retour à Léa est rituellement précédé d'intercessions favorables du clan natal inauthentique. Dans ce deuxième tome, la baronne et Charlotte gardent leur rôle complémentaire : la première comme informatrice, la seconde comme instigatrice du retour. Leur impact s'est accru depuis le premier tome, car ce sont elles qui tirent Chéri de sa léthargie. Chaque désertion est en effet suivie d'une période d'oubli : très courte dans le premier tome (quelques mois), plus longue dans le deuxième (cinq ans), elle n'est interrompue que par l'action conjuguée du clan natal officiel. Cet oubli invraisemblable recouvre en fait un lent travail mental : comme Sido est désertée puis enterrée avant de renaître dans l'œuvre dix ans plus tard, la figure maternelle, provisoirement occultée de la conscience de Chéri, traverse un long mûrissement intérieur. La baronne et Charlotte sont les deux agents du destin chargés de forcer ce travail inconscient qui aboutira, à l'inverse de Sido, non pas à la renaissance de la mère (et à la possibilité, pour la fille, "d'en faire son deuil"¹), mais à la mort de l'enfant.

Alors que toutes les deux concentraient dans le premier tome leur action sur la mère, elles agissent désormais sur le fils : Léa est en effet absente de la narration depuis la deuxième désertion (la fin de la convergence provoque l'ellipse de la figure maternelle) ; ce n'est plus que par messenger interposé que les lecteurs apprennent, en même temps que Chéri, la vente de la maison maternelle et le déménagement de Léa.

J'ai vu son nouvel appartement. C'est petit, mais c'est douillet. [...] Chéri s'accrocha à ces deux mots : "petit, mais douillet". (FinC, Pl III, 196)

¹ J. Dupont, Notice de *La Fin de Chéri*, Pl III, 1352.

Alors que dans le premier tome, la baronne laissait Léa indifférente par le récit prolixe et stéréotypé du faux retour, elle sait au contraire intéresser Chéri – par un discours bref et concentré – au vrai retour. Hanté par le repli ("il s'accrocha"), Chéri néglige l'autre partie du message : le ralliement du clan natal authentique aux valeurs marchandes. En effet, la vente du domaine natal à des étrangers (premier scandale) a constitué "une belle opération, fichtre" (*ibid.*). Par une écoute sélective, Chéri ne décrypte pas la compromission du clan natal, premier présage de l'échec du retour. Ainsi, malgré un succès nouveau auprès de son auditoire, la baronne reste l'agent des faux retours : elle confirmait au début le retour de Chéri à l'espace natal inauthentique et prépare à la fin son retour à l'espace natal dénaturé.

Mais cette action resterait insuffisante sans l'intervention de la fausse mère et le coup de pouce final de Charlotte. Elle favorise rituellement le retour à Léa, mais de simple entremetteuse dans le premier tome, elle devient l'inspiratrice immédiate du retour. Son impact est double : elle séduit l'inconscient avant de motiver la conscience, relance la cause maternelle de façon indirecte puis délibérée. Sa première influence involontaire coïncide avec un regain d'activisme commercial qui s'inscrit apparemment aux antipodes de la quête filiale. "Mon pauvre petit, soupira-t-elle, si tu savais ce que j'entreprends en ce moment..." (FinC, Pl III, 206) "L'œuvre grandiose" de la fausse mère consiste à remettre au jour l'attachement natal enterré dans les profondeurs du non-dit.

Je ressuscite les thermes de Passy. Les thermes de Passy. Oui, naturellement, ça ne te dit rien, à toi. Les sources sont là, en dessous de la rue Raynouard, à deux pas. Elles dorment, elles ne demandent qu'à être réveillées. Des eaux extrêmement actives. (FinC, Pl III, 207)

Deux détails donnent à cette résurgence sa dimension symbolique : la source est, dans l'œuvre de Colette, à la croisée de la relation mère/enfant ; elle constitue pour Sido et sa fille un motif commun d'aventure (Si, Pl III, 502 ; NJ, Pl III, 364) jusqu'au point où la mère fonctionne pour la fille comme une source perdue à redécouvrir en soi : l'écriture devient alors l'espace de la résurgence (NJ, Pl III, 304). A la lumière de cette constante métaphorique, le réveil des sources, qui semblent n'attendre que cela, correspond à la réactualisation de la mémoire natale en léthargie. Il s'agit symboliquement pour le déserteur du monde natal de retrouver l'origine du repli et de l'aventure. L'auteure explicite la métaphore en situant la source précisément sous la nouvelle rue de Léa.

La fausse mère – toujours solidaire de l'expérience natale – prend donc régulièrement en charge le sauvetage de la cause maternelle. Elle déclenche aussi plus concrètement celui de la cause filiale. Lorsqu'elle prend conscience du dénuement de Chéri mais se voit interdire toute assistance verbale, elle contourne les défenses filiales et offre, par un dialogue inattendu dont Chéri n'est plus que le témoin passif, une compensation concrète et immédiate au manque :

"A n'importe quelle heure tu es chez toi ? Bon. C'est bien commode. Merci. Au revoir, ma Léa. "

Elle reposa l'appareil et ne montra plus que son dos convexe. En s'éloignant elle aspirait, puis rejetait des jets de fumée bleue, et elle disparut en même temps que son nuage, comme un enchanteur qui a rempli sa mission. (FinC, Pl III, 213)

La fausse mère donne l'exemple du repli en prenant rendez-vous avec la vraie. Elle assure la réalisation matérielle du retour en transmettant ingénument les coordonnées de Léa et en confirmant la totale disponibilité de la mère dans son logis, conforme en cela à sa vocation d'origine. La fausse mère ne s'interrompt qu'après la transmission détournée du message vital. Bien que celui-ci ne soit l'objet d'aucune reconnaissance explicite de la part du protagoniste ni d'aucun accord verbal, son efficacité est prouvée par l'arrivée de Chéri, dès la page suivante, dans l'appartement de Léa.

L'ellipse natale est donc plus motrice que le discours social : contrastant avec les dialogues laborieux sur les remèdes possibles, la communication devient immédiate et instinctive dès que, non-dite, elle vise le ressort de l'expérience natale. Mais cette alliance de tous les partis natals à la cause du retour va se révéler une deuxième fois inapte à en assurer le succès.

Echec du vrai retour

La désertion précédente a bouleversé tous les rapports univoques à l'espace ; à la séparation stricte des genres dans le premier tome (entre le vrai et le faux espace natal) succède un amalgame imprévu et suspect : vraie maison et vraie mère ont endossé les attributs de l'inauthenticité. Le retour échappe alors à toute classification: la vraie mère étant devenue la fausse, le vrai retour débouche sur un échec global. A l'inverse du premier tome, cet échec est immédiat : il n'est précédé d'aucun répit qui assurerait à l'exilé un premier réconfort avant la nouvelle désertion.

L'arrivée de Chéri est d'abord marquée par l'indifférence au nouvel espace maternel : "il vit tout d'un œil froid qui n'admettait pas même la surprise" (FinC, Pl III, 213). Le confort annoncé par la baronne exclut en fait le repli : le seul exemple qu'elle avait cité s'attachait aux sièges du nouvel appartement de Léa ("quand on s'assoit, on ne peut plus se lever, là-dedans" -FinC, Pl III, 196) ; le motif est confirmé lors de la visite de Chéri mais quand Léa "se laissa aller au creux d'une bergère douillette", il "haït le soupir mou du coussin" (FinC, Pl III, 219) : toute intimité est pervertie par la réalité de la métamorphose maternelle.

Si l'espace autour de Léa est globalement absent de la description, c'est que Léa est devenue à elle-même son propre espace : "sa masse consistante" est "presque cubique" (FinC, Pl III, 215), son séant est "vaste" (FinC, Pl III, 219), et son corps "considérable" (FinC, Pl III, 217) s'apparente à un "énorme édifice de chair" (FinC, Pl III, 228). A la perte de la maison natale correspond la construction dans l'écriture d'un nouvel habitat organique qui bénéficie de l'élargissement fabuleux autrefois dédié à l'espace natal et en particulier au lit maternel (également qualifié de "vaste" -FinC, Pl III, 196- et de "considérable" -C, Pl II, 723). Transférées au corps de la mère, ces composantes oniriques ne délimitent plus que l'espace de la fausseté, le logis inhabitable. Cette usurpation scandaleuse est également dénoncée par la détérioration de l'imagerie animale. Alors que la maigreur du fils et son abattement suscitent des images animales (coq : FinC, Pl III, 220 ; chat : FinC, Pl III, 222 ; oiseau : FinC, Pl III, 220) propres à susciter une compassion qu'il refuse, Léa est l'objet d'une prolifération animale ironique, dont les motifs sont exactement inversés : la lourdeur maternelle – opposée à la maigreur filiale – suscite l'image de la croupe (FinC, Pl III, 219) et de la bête pesante (FinC, Pl III, 224) alors

que l'éclat du teint – opposé à la pâleur de Chéri – suscite celle du "cuir vernissé" (FinC, Pl III, 227). Mais l'image rédhitoire de la vocation maternelle est celle de la "vieille poule" (FinC, Pl III, 223). Alors que le "rayonnant plumage" de Sido (JR, OCC IX, 242) illustre dans l'œuvre la convergence maternelle et sa fonction protectrice, le "cou grenu" de Léa (FinC, Pl III, 223) n'invite qu'à la divergence et à la fuite.

Cette inversion des données physiques entraîne une désorientation mentale. Si le corps de Léa est une maison où sont logés les animaux les plus disgracieux de la basse-cour maternelle, l'esprit de la mère semble avoir déménagé sans laisser d'adresse. Chéri continue paradoxalement à quêter sa mère au sein même de l'espace du repli.

Cesse ! Reparais ! Jette cette mascarade ! Tu es bien quelque part là-dessous, puisque je t'entends parler ! Eclor ! (FinC, Pl III, 219)

La falsification de son objet apporte à la quête une urgence nouvelle. Le fait que la présence maternelle est sollicitée sur le mode de l'éclosion donne à la quête filiale une dimension tragique : l'aventure maternelle consiste en effet dans l'autobiographie en un goût insatiable pour toutes les éclosions végétales et animales, et le jardin de Sido est l'espace privilégié où l'enfant observe les éclosions permises (FA, OCC XI, 418) ou défendues (Si, Pl III, 506). Que la mère elle-même soit condamnée à ne pas éclore l'élimine comme motif d'aventure. Ainsi, cette quête de Chéri se présente comme l'exacte inversion de la quête filiale dans le jardin de Sido.

<i>La Fin de Chéri</i>	<i>Sido</i>
"Une divination fousseuse le maintenait autour du trésor caché." (FinC, Pl III, 224)	"Elle savait que j'étais sa fille [...] et que déjà je cherchais, enfant, [...] la solitaire ivresse du chercheur de trésor." (Si, Pl III, 507)
"il attendait avec une inconscience rigide, un miracle d'éclosion" (FinC, Pl III, 227)	

Alors que dans le jardin de Sido, l'enfant transgresse avec passion l'interdit maternel pour dénuder le trésor caché, la disparition de l'interdit et de tous les repères maternels prive Chéri de l'exaltation et le condamne à une attente stérile. Le goût de Minet-Chéri pour l'aventure enfouie, hérité de sa mère, provoque le discours de la filiation (leur ressemblance est confirmée dans *La Naissance du jour* où Sido elle-même possède le "goût", la "divination du trésor caché" -NJ, Pl III, 363). Le prix du trésor est augmenté, pour chacune, par le fait qu'il est toujours caché et ignoré de tous. La marginalité est l'élément constitutif de l'aventure natale ; mais l'exil transforme pour Chéri cette saine solitude en isolement et en dépossession : "Où est-elle ? où est-elle ? Celle-ci me la cache." (FinC, Pl III, 228) L'impossible localisation de la mère après la désertion du monde natal cause l'échec direct du retour. La mère n'est plus l'origine exemplaire, mais l'issue controversée de la quête. Alors que l'enfant a gardé l'instinct et l'urgence de la fouille, la terre maternelle s'est vidée, après la désertion, de tout son mystère. "Dessillé, égaré, il la chercha partout où elle n'était pas" (*ibid.*). A

l'omniprésence de Sido pour inspirer ou interdire la fouille, succède l'absence radicale de la mère dans le roman et donc l'impossibilité pour l'enfant de se définir, par l'analogie ou la contre-force.

Chéri tente pourtant un rapprochement avec la mère absente, avec l'esprit de Léa : un monologue exalté s'établit en-deçà du dialogue insignifiant, pour tenter de retrouver sur les terres natales le fondement de l'identité et de l'aventure maternelles : "Quitte tout cela, viens-t'en, à travers Passy mouillé, ses oiseaux et ses chiens, jusqu'à l'avenue Bugeaud" (FinC, Pl III, 219). L'échec du retour réel est compensé par un retour mental à deux et une réintégration imaginaire de la vraie mère dans son espace d'origine. Mais l'auteure interrompt cet exutoire poétique par une interprétation plus prosaïque du manque par la mère : en conseillant à Chéri de "faire analyser [s]es urines" (*ibid.*), elle le prive de la régression poétique et le ramène au constat primaire et dérisoire du manque, auquel il ne peut plus échapper. A travers l'analyse rationnelle et scientifique du désordre organique, la mère confie à d'autres, au corps médical, aux professionnels de la guérison, la prise en charge de la déficience filiale qu'elle refuse ainsi d'assumer. Elle nie d'autre part le retour mental à deux par l'artifice d'un départ concret à deux, non pas vers l'édifice du repli mais vers celui de la dispersion : "Ecoute, petit, je connais un bistrot, avenue des Gobelins..." (FinC, Pl III, 222) La fausse évasion se situe toujours dans des directions excentrées et marginales, opposées à l'attraction naturelle de Chéri vers l'ouest et l'avenue Bugeaud : comme lors du premier retour, Léa cherche ailleurs une diversion qui provoque le désaveu filial et la fuite. Par rapport à son premier projet de voyage (le Midi -C, Pl II, 817), la taille du nouvel espace d'évasion (bistrot) connaît un rétrécissement parallèle à celui du nouvel espace maternel (appartement). La proposition a également perdu toute sa validité : au premier souci légitime qu'avait Léa d'aller mettre à l'abri la relation natale succède ici un jeu plus factice de surenchère sociale : "il faut se dépêcher, avant que les Clermont-Tonnerre et les Corpechot l'aient décrété chic" (FinC, Pl III, 222). L'urgence de l'évasion maternelle n'est désormais justifiée que par une dérisoire lutte d'influence et l'artifice d'une marginalité sociale à court terme, caricature de la vraie aventure : le secret convoité par l'enfant se réduit à une bonne adresse qu'il faut éviter d'ébruiter, seul trésor ironique qui reste dans le jardin maternel dévasté par le temps.

Cette évasion n'a pas seulement perdu sa légitimité, mais aussi sa certitude et son opiniâtreté : Léa y renonce aussitôt. Depuis la première fugue idéale dans l'espace natal normand, l'évasion mère/fils ne connaît donc plus que des variantes amoindries, caricaturales et avortées : privée de sa valeur régressive, elle perd son importance narrative et sa crédibilité. En s'offrant comme modèle final de l'anti-retour natal, elle est évacuée définitivement du récit après avoir, dans l'intervalle, augmenté le supplice de l'exilé. L'échec du vrai retour, aggravé par celui de la fausse évasion, détermine en effet la mise à mort du déserteur.

Alors que la découverte du trésor caché dans le jardin de Sido provoque rituellement la mort du surgeon ou de la chrysalide en train d'éclore, c'est le quêteur qui, en l'absence de motif d'éclosion, va mourir. L'exil produit donc un déplacement fatal de l'interdit : alors que Minet-Chéri reçoit sur place – en transgressant l'anecdotique interdit maternel – un accroissement vital, Chéri – après sa désertion – se heurte à un interdit de fond qu'il ne peut contourner. Poussé sur la scène du théâtre natal où la mère refuse de jouer son rôle, il décide de regagner les coulisses.

Sa disparition finale est précédée d'une souffrance physique intense. Aux premiers signes extérieurs d'abattement, s'ajoutent des stigmates ponctuels dus à l'échange. Si la visite à Léa est comparée à une intervention chez le dentiste, l'attente sur le palier procure le dernier "instant indolore" (FinC, Pl III, 213) propre à "leurrer" le patient sur la légèreté de l'opération. La souffrance prend d'abord Chéri au dépourvu : "Il se récria comme un homme dont on a écrasé l'orteil" (FinC, Pl III, 218). En quête de refuge, Chéri subit l'agression du discours maternel et "se raidi[t] à chaque interrogation" (FinC, Pl III, 220). C'est dans le corps même de l'enfant que s'inscrit la perte de la mère, par une blessure localisée ou une raideur de tout l'être, annonciatrices de la mort. Tous les appels intérieurs de Chéri au silence s'apparentent dans l'écriture à un traumatisme physique : "il pensait qu'il eût donné un doigt de sa main pour qu'elle se tût." (FinC, Pl III, 221) De la tuméfaction subie à l'amputation volontaire, la souffrance s'accroît et révèle déjà la tentation suicidaire. Elle continue à affecter les organes périphériques (pied, main), mais accuse un rapprochement vers le haut et vers les organes vitaux. Cette contamination progressive de tout l'être se traduit bientôt par une déglutition difficile et Léa remarque "la manière pénible dont il avala sa salive" (FinC, Pl III, 222). Au lieu d'un accroissement vital, le retour à la mère scande la destruction organique.

La souffrance visible qu'imprime le dialogue sur le corps de Chéri aboutit à l'insoupçonnable trépas intérieur du moi natal, déjà "frappé à mort" (FinC, Pl III, 221) au cours de l'échange et qui, à la fin, "se vide de son sang" (FinC, Pl III, 228). De l'amputation à l'hémorragie, la deuxième entrevue est sanglante et la parole maternelle est une tenaille inattendue qui met le corps de Chéri à l'agonie. L'échec du retour provoque donc une mort violente, différée officiellement jusqu'au suicide final. Léa a assassiné Chéri : l'honnête dentiste s'est transformé en tueur de bas étage.

Ainsi, le "revenant" (FinC, Pl III, 228), déjà comparé par Léa à "Fantômas" (FinC, Pl III, 223) pour sa désertion prolongée, voit son apparence spectrale s'accroître soudain dans l'écriture et exige de "se dissoudre" (FinC, Pl III, 228). D'abord réduit à un dialogue de sourds entre un oiseau égaré et une vieille poule, entre un revenant et une disparue, l'échec du retour culmine dans ce congé civil que prend le supplicié de son bourreau.

Succès du faux retour

Alors que le vrai espace maternel, une fois dénaturé, interdit le repli, un faux espace – surgi de nulle part – offre un vrai repli. Les deux tomes marquent ainsi le succès du retour au faux espace ; mais alors que celui-ci recouvrait, dans le premier tome, la maison de Charlotte, il est géré, dans le second, par une figure subalterne anonyme qui accuse la perte de tous les repères.

+ L'auxiliaire de la quête :

Le faux espace d'accueil est gouverné par une figure étrange, vieille, asexuée et laide, qui représente le nouvel auxiliaire de la quête. La Copine est l'agent paradoxal d'une libération suspecte et se situe à la charnière des deux modèles maternels officiellement en place. Elle tente d'abord de rayer Charlotte des figures référentielles du roman : "Je n'existe pas pour elle. Mais on peut affirmer qu'elle n'existe pas pour

moi." (FinC, Pl III, 232) Par cet exemple, Chéri est invité à couper toute attache à la fausse mère. Cette mise à l'index est justifiée par une accusation inattendue et fracassante contre Charlotte.

Tu comprends, Charlotte, elle ne sera pour moi désormais que la femme qui a réussi à faire arrêter, pendant vingt-quatre heures, la pauvre petite Rita... (*ibid.*)

Même si l'impact de l'arrestation est limité dans le temps, Charlotte n'en reste pas moins une dénonciatrice et une collaboratrice. Sa trahison est aggravée par l'innocence de la victime dont l'infantilisation appelle bientôt celle de Chéri ("pauvre gosse") condamné avec Charlotte au "calvaire" (FinC, Pl III, 233) : la fausse mère est donc celle qui trahit la cause des justes et des enfants. Toute retraite est ainsi coupée du côté de Charlotte qui se voit retirer son capital de confiance.

L'auxiliaire prend en revanche le parti de la vraie mère, ce qui accrédite l'authenticité du repli : ses contacts réguliers avec Léa s'opposent à la rupture brutale avec Charlotte. Mais le rapport paradoxal de l'auxiliaire à Léa suggère l'ambiguïté du repli : ce rapport est double, dépréciatif dans le non-dit, et apologétique dans le discours officiel. La Copine apparaît en effet d'abord comme un rappel implicite, une variation amoindrie et inauthentique du corps maternel idéal : déjà dans le premier tome, Chéri, réfugié chez elle, avait regardé fixement son collier de perles et esquissé un geste vers "les cheveux teints au henné" (C, Pl II, 783) comme ceux de Léa (C, Pl II, 795) : la Copine présente – dénaturés – les mêmes attributs maternels. Cette analogie réductrice se prolonge dans le deuxième tome où la Copine est encore porteuse des attributs maternels, non plus par simple ressemblance implicite, mais par une appropriation directe et personnelle : le sac – que Chéri reconnaît avant même d'avoir identifié la Copine – est celui de Léa. Jusqu'à la fin du roman, la vraie mère continue à se distinguer par ce qu'elle donne (le sac), la fausse par ce qu'elle retranche (Rita). La Copine est dédommagée des manquements de Charlotte par la prodigalité de Léa.

"Ce n'est pas le tien, Copine ? " [...]

"Rien ne t'échappe, admira la Copine. Mais oui. Elle me l'a donné, figure-toi. Elle m'a dit : 'C'est trop femme pour moi, à présent, ces bibelots-là.'" (FinC, Pl III, 235)

Un pacte d'alliance entre la mère et l'auxiliaire est scellé par le don du sac. Si la Copine – aussi décrépète et asexuée que Léa – est désignée comme la récipiendaire dérisoire des attributs féminins, c'est que derrière la féminité, la maternité est en jeu. Léa délègue à la Copine la charge maternelle à laquelle elle n'est plus apte. Le sac n'est pas, au même titre que le collier, une simple parure : porteur des initiales de Léa, il signifie le renoncement à l'identité maternelle. Cette première assimilation de l'auxiliaire à la mère (achevée au niveau du discours, par la citation des paroles maternelles) s'avère dissuasive : elle provoque l'interruption brutale du dialogue par Chéri et sa fuite impromptue.

En fait, la fonction maternelle de l'auxiliaire demande à être redéfinie : en tant que porte-parole du parti natal dénaturé, la Copine est désertée. Pour susciter la convergence, elle doit abandonner le discours de la décrépitude, et se faire porte-parole du parti natal authentique. Au lieu de refléter implicitement la déchéance du corps maternel, l'auxiliaire va glorifier explicitement le seul véritable corps maternel,

contemporain de la naissance. Cette nouvelle fonction, amorcée dès la première entrevue, s'accroît dans toute la fin du roman et assure la périodicité du retour.

[...] on ne voyait que toi sur la Promenade, tout en blanc comme un bébé anglais, et Léa tout en blanc aussi... Ah ! quel couple ! Merveille sortie des mains du Créateur ! (FinC, Pl III, 234)

La célébration de l'expérience natale débute par la symbiose du corps maternel et filial (unité de couleur et dominante pure), qui prépare la relation incestueuse. La Copine se présente comme la dépositaire de la mémoire natale et rappelle à l'enfant ce qu'il a oublié. Elle le rassure sur son existence ("on ne voyait que toi") : la présence maternelle de Léa garantit l'omniprésence et l'identité du moi natal, mais l'exilé ne retrouve que par témoin interposé la certitude de son être.

Ce panégyrique – condamné à rester oral dans l'espace collectif et anonyme du bar – est bientôt doublé d'un support visuel dans l'appartement particulier de la Copine : les photos de Léa – dernier objet de la prodigalité maternelle – en tapissent les parois et délimitent artificiellement une nouvelle sphère de repli. Elles stimulent le discours hyperbolique de la Copine :

Une déesse, une fée, là-dessus ! Elle marche sur les nuées ! [...] Un portrait comme celui-ci, voyons, en conscience, est-ce que ce n'est pas à joindre les mains et croire en Dieu ? (FinC, Pl III, 254)

Le mélange des registres mythologique, folklorique et religieux redonne au corps maternel sa valeur onirique perdue. Tous ces procédés oratoires (qui restent primaires) se conjuguent et reconstruisent le chef-d'œuvre maternel déchu. Pour se constituer détentrice de ce trésor sacré, la Copine a dû livrer un combat contre les forces du mal et s'opposer à l'autodafé du corps maternel : son "sang s'est révolté" et elle a "jeté des cris d'enfer" (*ibid.*) pour sauver les photos célestes que Léa destinait au feu. La restauration de l'ordre natal s'apparente donc à celle de l'ordre divin, et la Copine quête, chez son néophyte, tous les signes d'une grâce soudaine, de cette foi spontanée qu'elle a prédite et dont elle demande sans cesse confirmation ("voyons, en conscience"). Mais la grâce que sollicite avec prolixité cette prêtresse d'un culte dépassé n'a rien de commun avec la subtile adhésion natale, acquise d'emblée et reléguée au silence. Dédaignant de confirmer sa conversion, Chéri se livre à un examen minutieux et discret qui aboutit à la reconnaissance du corps natal: "C'est la robe bleu marine et le chapeau avec des mouettes", se dit Chéri en lui-même." (FinC, Pl III, 254) La résurgence natale spontanée reste intérieure, en-deçà du discours laudatif officiel (cette même image "d'une Léa de bleu vêtue, de mouettes coiffée" réveille bientôt la mémoire natale : "Petit garçon, il se souvenait [...]" -FinC, Pl III, 256). Mais la réalité est moins clémente que le rêve : car le "type" (FinC, Pl III, 254) sur la photo avec Léa est une figure rivale, autre jeune homme "ravissant" (FinC, Pl III, 256) que l'auxiliaire – inconsciente de l'impératif d'unicité – situe "deux tours" avant Chéri (FinC, Pl III, 255). Après avoir tout donné, la Copine – agent inconscient et capricieux du destin – reprend tout, et d'abord la spécificité de l'expérience natale. Elle pousse ainsi involontairement Chéri à se défendre, par un désaveu officiel de la mère (" - Peuh... Je ne la trouve pas épatante..." -*ibid.*) puis un départ précipité.

La troisième rencontre prolonge directement la précédente et semble apporter à Chéri – avec la reconnaissance de l'identité natale – l'objet attendu de la quête :

- [...] elle me dit qu'elle allait aux courses avec un gigolo...
- Avec moi ! cria Chéri aigrement. Je le sais, peut-être ? (FinC, Pl III, 260)

Chéri revendique l'identité natale, bien que la relation soit ici caricaturée par le discours rapporté de la mère qui la montre encore inconsciente de son rôle. La soumission immédiate de la Copine ("Je ne le conteste pas" *-ibid.*) montre sa progression comme auxiliaire de la quête : pour conforter Chéri dans son identité, elle appuie aussitôt le simple récit oral d'une preuve objective et d'une photo de Léa aux courses, matérialisation exacte de la scène racontée : "Et rien ne m'ôtera de l'idée que l'épaule d'un homme qu'on voit derrière elle, c'est toi." (*ibid.*) En orientant la mémoire natale, l'auxiliaire favorise désormais la quête, pourtant vouée à une discordance sans fin ; Chéri, qui perd un nouveau moyen de rejoindre Léa, ne s'accorde aucune complaisance et impute, par une agressivité verbale, son nouvel échec à l'auxiliaire. Le parti natal, dépossédé par les lois intangibles du destin, a besoin d'un bouc-émissaire :

- "Tu m'as jamais vu des cols qui bâillent par derrière, et une jaquette pour aller aux courses ? Allez, allez, autre chose !" (*ibid.*)

L'exilé sanctionne l'auxiliaire pour son adhésion partisane comme il l'avait fuie, à l'inverse, pour sa défection : l'identification hâtive comme la méconnaissance sont sources de révolte. Chéri refuse donc sur son corps affaibli le cataplasme d'une identité natale à bas prix, illustrée par le scandale vestimentaire déficient (sur le mode du négligé ou du déplacé) qui sert de paravent dans le dialogue au seul vrai scandale intérieur : celui de la perte irréparable du monde natal.

Renonçant à l'identité perdue, Chéri poursuit son enquête et exige "de la chroniqueuse un respect documentaire de la vérité" (FinC, Pl III, 264). En dépit du dépouillement historique qu'il impose au récit, Chéri est ramené malgré lui par l'auxiliaire vers ces "déchets libertins" (*ibid.*) qu'il tente d'éviter comme anti-scientifiques et étrangers à l'histoire natale. Dessous en Chantilly et costume léger deviennent d'autant plus scandaleux qu'ils étaient réservés à "d'autres" : "Jamais vu ça chez elle." (FinC, Pl III, 265) La fin de l'enquête aboutit, après la perte d'identité du fils, au désaveu de la mère sur un ton moralisateur et indigné ("Écœurant" *-ibid.*) par le dernier représentant d'une pureté natale défunte. Le héros parvient à l'issue de son parcours : la relation maternelle elle-même est privée de son unicité structurante et l'expérience natale se dissout dans la multiplicité amoureuse ("Chose, Machin, Chéri, Un Tel..." -FinC, Pl III, 266). Relégué à un anonymat mortifère, l'enfant est de nouveau privé de son identité filiale. Chaque tome avorte sur une tentative de retour où Chéri en quête de la mère ne trouve que l'amante : la relation incestueuse est à la fois générée par l'expérience natale et en est meurtrière.

L'échec demande alors une double mise à mort : de la mère coupable et de l'enfant victime. De nouveau la Copine est l'instrument inconscient du destin qui l'éloigne du fils pour aller enterrer la mère défunte.

- La Copine leva sur lui un regard perplexe :
- " C'est ma mère.
- Ta mère ? Tu rigoles." (FinC, Pl III, 267)

Avant même l'annonce du trépas, c'est l'identité de la mère – et donc l'authenticité de la relation filiale – qui est remise en cause pour Chéri : incrédule, il se voit confirmer, malgré la dégradation du motif, la permanence du lien natal. L'affirmation "c'est ma mère", à valeur extensive, entraîne chez le fils une réaction immédiate de défense par la dérision. Ainsi, la mort lointaine d'une inconnue de 83 ans reçoit en cette fin de roman une fonction symbolique : celle de confirmer la pérennité dérisoire du lien natal. La mère ne réparaît dans le discours que pour en disparaître définitivement :

Elle essaya d'être offensée.
" Je ne rigole pas du tout. Respect aux mânes ! Elle est morte."(*ibid.*)

La Copine répond à l'irrévérence de Chéri par l'hypocrisie : l'auxiliaire de la quête s'est transformé en double filial inattendu et dénaturé, sœur grotesque qui favorise l'alliance de tous les clans filiaux au détriment du clan maternel. Le châtiment est donc double : exécutée, la mère est privée d'un deuil véritable et n'est saluée que par l'obligation d'un respect social officiel. Mais l'indifférence manifeste de la Copine contraste avec l'importance inavouée de l'enjeu pour Chéri : la mort de la mère entraîne directement, par juxtaposition immédiate et comme par une nécessité interne au roman, la mort du fils.

La Copine se confirme donc comme émissaire trouble du destin et gestionnaire fatidique de la cause maternelle ; après avoir délibérément condamné la fausse mère à une non-existence punitive, elle provoque involontairement la double exécution de la vraie mère : par une première résurgence suspecte et scandaleuse, puis par une liquidation finale précipitée. Cette dernière influence contraste avec les bonnes intentions officielles de l'auxiliaire (célébration du corps maternel, respect des mânes) : l'échec du retour se situe à l'angle de ce malentendu funeste.

Cette influence directe se complète d'un autre lien aussi fatal à la cause maternelle. Le surnom de la Copine vient de sa liaison avec la Loupiote ("Chose... vous savez bien... la copine de la Loupiote..." -C, PI II, 783). Comme Chéri, elle doit son identité au partage. Or il se trouve que la Loupiote est déficiente, dans tout le roman, comme destinataire de la relation : d'abord parce qu'elle est infidèle, ensuite parce qu'elle est morte. Mais cette déficience est directement liée au dilemme du retour : en effet, dans le premier tome, la Copine et Chéri sont également désertés. Ironiquement, la Loupiote infidèle rencontrée par hasard conseille à l'exilé le retour au bercaïl : "Rentre chez ta mère, mon chou !" (C, PI II, 780) Mais le retour est impossible, puisque la mère infidèle est partie comme "une grande folle" (C, PI II, 762). Le retour est donc dénigré et raillé par la cause adverse, et pour cette seule inconvenance, la Loupiote mérite la mort :

[...] quelque chose vacilla dans sa voix lorsqu'elle parla d'une Loupiote morte – "la semaine de ton mariage, mon petit ! tu vois cette coïncidence ? la fatalité a la main sur nous, va !" (FinC, PI III, 234)

L'in vraisemblance temporelle révèle la fonction symbolique de cette mort : en effet, la Loupiote n'a pu mourir la semaine du mariage de Chéri, puisque lui-même, lorsqu'il sera déjà séparé de sa femme, la rencontrera plusieurs mois après son mariage (C, PI II, 778). Cette fausse coïncidence vise donc à forcer le parallèle entre Chéri et la Copine dont les malheurs – d'une durée commune – se recourent. La lampe rose

maternelle – qui éclaire le rêve natal – et la Loupiote – qui irradie l'éclat du leurre – se sont en effet éteintes sur le deuxième tome. (Ironiquement, le parallèle se prolonge jusque dans la relation amoureuse : la Copine insiste, malgré les apparences, sur la nature "pure et paisible" -FinC, Pl III, 234- de sa relation avec la Loupiote et cette pureté rappelle la quasi-chasteté de l'inceste natal, adepte de sobriété et de retenue -C, Pl II, 740). Avancé par la Copine, le parallèle est renié officiellement par Chéri qui reste indifférent à la douleur de son double dans l'infortune. Aucune solidarité n'est possible entre désertés. Pourtant le parallèle s'élargit progressivement ; le deuxième tome est en effet encadré des deux pertes définitives subies par la Copine : au début, la mort de son amante, à la fin, la mort de sa mère. Cette double perte, concentrée pour Chéri en une seule figure, sanctionne la mort de la mère/amante et réclame l'échec du retour. En montrant le chemin à Chéri, la Copine achève sa véritable fonction d'auxiliaire. Elle préside donc, sur tous les plans, à l'échec du retour : elle énonce, volontairement ou non, le déclin de la cause maternelle et elle imprime – par recoupement implicite – son propre rythme au processus de déstructuration.

+ Le lieu de la quête :

La phase ultime de repli auprès de la Copine s'organise dans l'espace en deux étapes : la première, transitoire, se situe dans un bar ; la deuxième dans l'appartement même de la Copine, transformé à cet effet en "garçonnière" (FinC, Pl III, 251).

- Le bar présente un refuge intermédiaire qui offre, contre toute attente, une "paix" prometteuse, et "l'illusion de la fraîcheur" (FinC, Pl III, 229). Chéri s'y retrouve deux fois de suite, à vingt pages d'intervalle, sans que l'identification des deux décors soit explicite. Elle est pourtant manifeste, puisqu'il s'agit, dans les deux cas, d'un bar "démodé" et "rougeâtre", associé chaque fois à un passé ancien. Divers procédés d'écriture se conjuguent pour faire de ce refuge transitoire un succédané de l'espace natal.

<p>"Il aspira deux gorgées de barbotage glacé, renversa la tête contre la panne jaune de la banquettes, et sentit fondre avec délices la roideur mentale qui l'épuisait depuis quinze jours. Son présent pesant n'avait pas franchi, en même temps que lui, le seuil du bar démodé" (FinC, Pl III, 230)</p>	<p>"Cependant, il buvait du sirop de groseilles comme une jeune fille d'autrefois, dans le bar rougeâtre, démodé, invariable et pareil à lui-même depuis que Chéri, garçonnet, y avait sucé du bout d'une paille ses premiers barbotages..." (FinC, Pl III, 252)</p>
---	--

Le repli au bar offre une transition spatiale et temporelle avant la poursuite de la quête. Dans les deux cas, le choix du breuvage est associé au caractère ancien du décor, énoncé comme contemporain de l'expérience natale. Le deuxième passage élargit en effet la première allusion à l'ancienneté par l'invariabilité du calque natal et la superposition au Chéri adulte d'un garçonnet, bénéficiaire immédiat de la consommation natale. Avant même la rencontre de la Copine "pour qui le présent n'existait pas" (FinC, Pl III, 233), et qui confirmera

la quête du repli, la boisson ancienne dans le cadre immuable procure à l'exilé un premier répit. Cet effet d'analgésique provient de la double origine natale du breuvage dans l'œuvre (Sido elle-même produit son sirop de groseilles qu'elle offre à tous les adhérents du monde natal -MCI, PI II, 1047 et 1053 ; Claudine, de retour à la maison natale, offre aussi à ses invités "le sirop de framboises coupé d'eau fraîche" -RS, PI I, 941). L'absorption du sirop projette donc Chéri dans un oubli provisoire de l'exil et dans un état de réceptivité aux valeurs natales. (C'est pourquoi il partage le whisky de la Copine contre son gré : comme les enfants, il n'aime pas l'alcool). L'influence sous-jacente de l'expérience natale est confirmée par deux résurgences implicites de la figure maternelle, dans le discours oral et écrit. II

[...] s'essuya la racine des cheveux, d'une manière précautionneuse qui lui venait de loin, d'une époque où il entendait, garçonnet, une musique féminine de voix échangeant des sentences, avec une gravité biblique : "Si tu veux du lait de concombres où il y ait du vrai concombre, fabrique-le toi-même... Ne frotte pas ta sueur sur ta figure quand tu es en nage, la sueur rentre dans la peau et la consume..." (FinC, PI III, 229)

Si les voix de fées penchées sur le berceau natal sont plurielles et anonymes, c'est que la vraie mère (adepte officielle, dans la version de *Chéri Soldat*, du lait de concombre -PI II, 858) ne peut être identifiée en temps d'exil : la musicalité de la voix maternelle est pourtant conforme au modèle autobiographique (JR, OCC IX, 309), également féru de "deux maximes d'éducation pratique" (PrP, PI III, 718). L'apparente superficialité du discours – consacré aux soins de la peau et relevant de la coquetterie – se rattache au souci authentique de préservation du corps natal (beauté et santé) par la mère.

Néanmoins ces préceptes semblent obéir à un code secret et leur incongruité suggère, par-delà la portée physiologique du message, une signification plus profonde : avec le lait de concombre, la mère conseille l'union idéale et inédite d'une substance féminine et masculine, fusion harmonieuse de l'apport maternel et de l'acquis filial. En exhortant l'enfant à fabriquer "lui-même", la mère ouvre la voie de la création : il s'agit symboliquement pour l'enfant de produire, par l'écriture, une œuvre réconciliée, authentique ("du vrai") et bienfaisante. Exilé, menacé de mort, Chéri entend remonter en lui – des sphères natales inconscientes – l'exutoire possible au manque. La mère, génératrice de la cassure, reste celle qui donne la clé du renouveau. Le deuxième précepte complète le premier ; en conjurant l'action pénétratrice et destructrice de la sueur (dont la symbolique ramène au monde du travail ou de l'effort sexuel, opposés à la pureté laiteuse du monde natal), la mère détourne l'enfant de l'auto-complaisance qui, au lieu de libérer, le ramène sans cesse et l'asservit à la réalité de son manque. La mère tente donc, du fond de son ellipse natale, de lever la menace qui pèse sur Chéri et de le détourner de l'autodestruction par une projection hors de lui-même. Négligeant la création comme échappatoire, Chéri est condamné à rester dépossédé, mutilé et improductif.

Comme la parole et l'écriture de Sido servent de fondement à la recréation autobiographique, la résurgence du discours maternel se complète ici d'une intervention écrite : Chéri est sur le point de sortir – et donc de renoncer à l'espace provisoire du repli – lorsqu'il est "retenu par une petite arabesque scintillante,

une lumière imprévue attachée aux plis du sac" que porte une vieille femme dans le bar qu'il n'a pas encore reconnue comme étant La Copine :

"Je sais ! Ce sont deux L entrelacés !"
Il goûta un moment de doux repos, quelque chose qui ressemblait à la sécurité d'une arrivée. (FinC, Pl III, 231)

Avant même toute analyse de la conscience et toute identification des lettres, le seul déchiffrement procure l'occultation instantanée de la figure maternelle déchue qu'il "oublia véritablement" (*ibid.*) et un nouveau répit qui se répercute spontanément au niveau de l'espace : en période de dénuement, la formulation régressive est maladroite et lourde ("quelque chose qui ressemblait") et réduite dans l'espace à une arrivée, ce qui accuse l'anathème lancé sur le retour, obligé de se travestir et de rester en suspens. Le vide mental, "trop beau pour que ça dure" (*ibid.*), constitue la seule transposition de la sécurité natale. L'identification du monogramme confirme le rôle de l'écriture maternelle dans le retour :

Les deux initiales en petits brillants que Léa avait dessinées pour la bourse de daim d'abord, pour le service en écaille blonde après, et pour le papier à lettres ! (*ibid.*)

Les initiales symbolisent doublement l'écriture maternelle, d'abord parce que Léa les a créées elle-même, ensuite parce qu'elles décoorent son propre courrier. La diversité du support (sac, service, papier) suggère la prolificité de l'écriture maternelle. La lumière et les formes entrelacées annoncent l'"alphabet nouveau" que la main de Sido tentera de transmettre à sa fille, alphabet composé de "traits", d'"entrelacs d'hirondelle", de "signes qui semblent joyeux" et de "petits rayons" (NJ, Pl III, 371). La lumière, commune aux deux écritures, est augmentée dans la lettre de Sido de la joie et de la chaleur affective, interdites à Chéri. Si l'écriture de Sido, choisie comme modèle par la fille après la mort de la mère, est l'objet d'un retour métaphorique qui sous-tend tout le récit de *La Naissance du jour*, l'écriture de Léa, une fois reconnue par Chéri, est aussitôt désavouée non comme une erreur, mais comme une production de l'imaginaire ("A d'autres ! On ne m'en raconte pas, à moi, de ce genre de hasards." -*ibid.*). L'écriture maternelle perd donc toute sa vertu sublimatoire : elle est niée dans sa réalité et récusée comme modèle d'écriture. Elle garde pourtant un pouvoir rédempteur spontané aussi longtemps qu'elle échappe à l'emprise de la conscience : mais la mémoire de l'exil éteint sa lumière éphémère. Invité à fabriquer lui-même le texte de sa survie, Chéri ne sait que désert son modèle d'écriture et précipiter sa chute. Ainsi, les "lettres" (au sens graphique ou épistolaire) et la voix maternelles restent les deux supports de la recreation, unique exutoire à la mort de la mère et à la perte du monde natal.

- Après le succès fugitif du repli dans le bar, reconstitution amoindrie de l'environnement natal, Chéri tente un dernier refuge chez la Copine. Alors que l'unicité marquait l'échec du vrai retour à Léa, la périodicité assure le succès relatif du faux retour : après deux rencontres au bar, Chéri retourne chaque jour chez la Copine. Le succès consacré par l'habitude et la régularité est donc réel mais occulté: bien que Chéri oppose un refus officiel et répétitif, son adhésion est tacite, reléguée aux interstices du discours ; s'il se promet, après la première entrevue au bar, de fuir la Copine, la deuxième le trouve inexplicablement au même endroit avec elle. Cette nouvelle rencontre ne peut pourtant, comme la première, être le fruit du

hasard, mais l'intention régressive reste en deçà du discours. Ainsi, chaque fois que l'auxiliaire lui demandera de confirmer son retour, le héros éludera la question : "Vois venir" (FinC, PI III, 256) ; "Fais comme si je venais sûrement" (FinC, PI III, 263). Le retour n'apparaît jamais certain ni précis, et Chéri camoufle, par cette distance illusoire du discours, un asservissement régulier dans la réalité.

Dans cette étape finale, le breuvage joue le même rôle symbolique que dans le bar : Chéri "buvait des sirops" (FinC, PI III, 262) ; cette boisson d'origine natale s'accompagne dans le texte de l'exigence non moins natale de chasteté ("l'hôte singulier n'amenait point de femelles" *-ibid.*) ainsi que de la résurgence du passé (souvenir de Léa). La boisson natale, authentique et auto-suffisante, s'oppose à tout autre consommation suspecte (narcotique ou amoureuse) contraire à la sobriété natale. Mais Chéri commet l'erreur de se laisser gagner à un seul partage :

J'ai du café frais. En veux-tu ? Il a un arôme qui vous transporte aux îles bienheureuses...
(FinC, PI III, 261)

Tant que Chéri boit du sirop, il est immunisé. Aussi le boit-il toujours seul. Mais tous les breuvages partagés avec la Copine – qu'il s'agisse du whisky pour le goût ou du café pour l'illusion – sont suspects ; en effet, le café noir est toujours associé à la mort : lorsque la Copine en sert pour la première fois à Chéri, elle vient de s'extasier sur sa beauté d'outre-tombe ("tu ne seras pas plus beau quand tu seras mort !" *-ibid.*). En le quittant pour la dernière fois, elle lui laisse ce breuvage mortifère, qui sera témoin du suicide.

La cafetière et les tasses fumaient sur la table.
"Je t'ai fait du café, à tout hasard...
- Merci." (FinC, PI III, 267-268)

Le prétendu *hasard* recouvre une nécessité romanesque : parvenu au terme de sa mission, l'auxiliaire laisse au héros le moyen d'en finir. Et c'est en effet l'odeur du café qui appellera Chéri, comme magnétisé et presque malgré lui, à son dernier et fatal rendez-vous. Agité avant de se tuer, il se versera "une tasse de café tiède" (FinC, PI III, 272). Le breuvage infernal accompagne donc et semble favoriser la dissolution finale de la quête.

Le café n'est pas seulement un breuvage mortel, il constitue l'un des supports de la fausse évasion. En tant que véhicule vers des "îles bienheureuses", il participe à toute une panoplie de l'illusion. Chéri est en effet paré, lors de ses stations sur le divan, d'une tunique orientale : l'apparition de cette "robe japonaise" (FinC, PI III, 260) concorde avec une abstinence généralisée et une "gymnastique d'impassibilité" (FinC, PI III, 266) : promu à un stoïcisme nouveau, Chéri renonce au siècle, endosse la robe des moines et, soumis à un rythme réglé "comme une vie religieuse" (FinC, PI III, 263), entre dans les ordres. Mais comme pour tout engagement monacal, c'est avec l'au-delà qu'est conclu le pacte. Le caractère exotique du vêtement se retrouve dans le décor de l'appartement : le divan est qualifié d'"algérien" (*ibid.*), le coussin est "à dessins tunisiens" (FinC, PI III, 260). Du Japon à l'Afrique du nord, l'auteure déploie les procédés les plus tapageurs pour assurer à Chéri la fausse évasion comme le faux repli (Chéri endormi sur son divan algérien est "pris comme au piège, le cou tordu sur l'épaule" -FinC, PI III, 263 : le divan exotique est l'espace illusoire du repos comme de l'aventure). L'artifice exotique permet donc à chaque retour de travestir l'échec réel en succès

fallacieux. La perte d'identité est en effet démentie par tout cet arsenal d'autant plus voyant ("éclatant" -FinC, Pl III, 260) qu'il est "sommptueux" (FinC, Pl III, 262), et qu'il sert d'artifice dérisoire pour masquer la pauvreté sous-jacente.

Une portière orientale, drapée en dais, descendait du plafond au-dessus du divan, abritant un Chéri d'ivoire, d'émail, de soie précieuse, couché sur une vieille laine rase pénétrée de poussière (FinC, Pl III, 261)

La richesse qui transfigure toutes les sphères supérieures s'inspire des matériaux exotiques les plus précieux (ivoire, soie, émail) pour restructurer le corps affaibli de Chéri et lui redonner – à travers l'apparence tangible – une identité ferme. Mais cette statue d'ivoire, façonnée par l'auteure dans le temple oriental et dotée d'une consistance compensatoire, annonce déjà l'échéance finale et s'apparente aux figurines sculptées décorant les scènes mortuaires. Ainsi cette richesse voyante qui embellit les motifs supérieurs est démentie par la pauvreté sordide qui affecte, menace et pénètre les couches inférieures du tableau. La misère se manifeste sur le mode de l'insidieux, et de l'informe (poussière) qui contraste avec la rigidité de l'émail ou de l'ivoire. La misère inavouée est reléguée aux bas-fonds du non-dit : le matelas du lit mortuaire ne dénonce pas seulement la pauvreté de l'auxiliaire, mais le dénuement du héros. Le décor exotique vise donc à donner le change, et accréditer le succès du faux retour : si celui-ci peut faire illusion, il est incapable d'assouvir le manque.

Mais ce sultan éminent, voluptueusement couché dans un décor somptueux des *Mille et une nuits*, règne en fait sur le royaume du rêve et de l'ombre. Contrastant avec les formes éclatantes et prolixes du leurre oriental, l'espace du repli, objet d'un dépouillement narratif, est rebelle à toute description objective. Il s'énonce dès le début en termes neutres ("un coin tranquille", "un rien"), bien que déjà suspects (il a été trouvé "grâce à une combine" -FinC, Pl III, 251). Cette neutralité et cette indifférence de Chéri au décor matériel permettent la récupération de la quête par l'auxiliaire : incapable d'ancrer le rêve dans le temps ("Tu la meubles en ancien, ou en moderne ?" -FinC, Pl III, 252), Chéri ne peut qu'imaginer "un futur logis, secret, étroit, chaud et noir" (*ibid.*) dont les attributs oniriques sont immuables : le rêve "revient" avec insistance, quoiqu'encore mentalement, "au refuge futur [...] qui serait secret, étroit, chaud et..." (*ibid.*) : l'obscurité restée en suspens va se trouver bientôt concrétisée au-delà de toute attente. L'auxiliaire est assez habile ici pour faire coïncider la réalité et le rêve intérieur à travers le même dépouillement du discours.

- [...] Ça n'est ni beau ni grand. Mais tu ne cherches pas une garçonnière pour être remarqué ?
- Non. (FinC, Pl III, 251)

Pour motiver le héros, l'auxiliaire garantit deux des attributs oniriques du repli : l'étroitesse et la marginalité (présentés habilement comme corrélatifs). Elle confirme également la qualité visuelle rêvée :

"Je te préviens que le vestibule n'est pas clair, ni d'ailleurs, comme tu vois, l'entrée de la maison... Mais un rez-de-chaussée, n'est-ce pas... Reste là une seconde... "
Debout dans l'obscurité, il attendait. (FinC, Pl III, 253)

Ce n'est pas seulement le vestibule, comme tente de le justifier l'auxiliaire, mais le centre même de l'appartement, qui fonctionne comme hall transitoire d'attente soumis à une même obscurité. La seule

esquisse de description l'apparente à tous les faux espaces de retour. Comme la maison de Charlotte, le faux espace est régi par la même dominante de couleur "vaguement grenat" (*ibid.*) qui s'oppose au rose éclatant du modèle natal d'origine. Mais provoquée par la première entrée de Chéri, toute précision descriptive disparaît par la suite au profit d'un obscurcissement uniforme. La noirceur (toujours associée à une neutralité descriptive) constitue en effet l'objet de la convergence : Chéri entre "dans ce trou noir" (FinC, Pl III, 262) ou se dirige vers "son noir abri" (FinC, Pl III, 266) pour consommer un breuvage couleur de deuil. La noirceur du repli concrétise le retrait du monde : cette "pièce basse" (FinC, Pl III, 253) où Chéri arrive avec la nuit et d'où il repart avant le jour, correspond oniriquement au ventre maternel. D'où la difficulté de réintégration par cet itinéraire natal à rebours : "C'est là. Ouvre-moi la portière qui est dure, Chéri." (*ibid.*) La résistance du texte au faux retour se perçoit aux difficultés d'approche. Alors qu'à sa première visite, Chéri cherche, "d'instinct", "la fenêtre aveuglée de volets et de rideaux" (*ibid.*), il n'oppose plus par la suite aucune résistance à la fermeture du décor, fermeture mortifère semblable à celle exercée par Valérie Cheniaguine sur ses propres fenêtres (FinC, Pl III, 218) : les volets de la Copine comme les barreaux de Valérie sont deux variantes de la fermeture qui exigeraient – au même titre que la possessivité maternelle à la fin du premier tome – la désertion. L'absence de révolte comme de tout instinct transgressif marqué – avec la banalisation du noir – la progression du héros vers son propre deuil.

En effet, le retour paradoxal à la cavité maternelle n'apporte aucune vraie vie, mais la stagnation et la mort. Si tous les protagonistes colettiens ont un goût immodéré pour l'ombre – Claudine préfère les chambres et les bois sombres (CIP, Pl I, 242), Renée se réfugie dans sa "chambre noire" (V, Pl I, 1209), Alain rêve des zones non-solaires abritées (Cha, Pl III, 837) –, c'est que l'obscurité correspond au non-dit, au rêve clandestin qui permet, en cas de menace, une sphère positive de retrait. Chéri présente le seul cas où la clandestinité, poussée à son point ultime, devient destructrice. En recherchant un refuge secret et dérisoire, "ignoré d'Edmée" et des autres (FinC, Pl III, 252), Chéri inverse la divergence initiale et se cache de sa femme pour rejoindre sa mère.

L'innocence devient l'attribut de l'enfance privée de la transgression, par opposition non plus aux normes maternelles absentes mais aux critères de moralité adulte (Chéri ne trompe pas sa femme) : "- C'est vrai qu'un enfant n'est pas plus raisonnable que tu l'es... " (FinC, Pl III, 263) L'auxiliaire confirme donc le retour à l'âge natal que légitime l'espace du repli : la "garçonnière" (FinC, Pl III, 251) ne va pas être le lieu élu d'adultères savoureuses comme l'espère la Copine, mais le nid retrouvé où Chéri redevient le "garçonnet", déjà sollicité à renaître dans le bar. Mais le lit-divan de la Copine fonctionne à l'opposé du toutounier : au lieu de procéder à la mise au monde comme le fertile vallon toutounier d'où émergent les quatre sœurs, il se rétracte comme un ventre infernal qui condamne le fœtus prisonnier. Tandis qu'Alain traverse les mêmes séquences régressives sur le divan de la salle d'attente, Chéri, interdit de retour, reste enfermé dans cet espace transitoire ambigu, éternellement couché sur le lit de l'attente.

La mise en scène finale inverse ainsi les scénarios de tous les autres romans : alors que Phil, couché à même le sol, gratte "rythmiquement" le pré et (comme "la femme qui souffre pour mettre au monde son fruit" -BH, Pl II, 1244) accouche finalement de lui-même et de sa nouvelle identité d'homme, Chéri est soumis

également à des "contractions musculaires" : il commence par "s'agiter un peu sur son divan" avant de se tourner "de côté et d'autre" (FinC, Pl III, 272) en poussant "quelques plaintes étouffées de geindre à l'ouvrage" (FinC, Pl III, 273). Mais il refuse de naître à lui-même et avant de mourir, prend soin de se rapprocher au plus près du corps maternel.

Il poussa le divan vers le mur illustré et s'y coucha. Ainsi couché, celles des Léa qui avaient les yeux baissés semblaient s'occuper de lui. (FinC, Pl III, 272)

Pour conjurer l'exil, Chéri se constitue l'objet unique de tous les soins maternels, artificiellement décuplés par illusion optique. Mais la mère en hauteur préside à l'expulsion vers le bas de l'enfant, qui se déclare "poussé hors de ce temps-ci" (*ibid.*). Détourné de la lecture ultime du corps maternel et privé de l'écriture, le fils – apaisé par la "vivante tiédeur" (FinC, Pl III, 271) utérine à l'entrée du faux espace d'accueil – élude l'enfantement au profit du non-être.

Ainsi, l'apparent succès du retour est nié par la destruction finale. Alors que dans le premier tome, faux et vrai retour étaient clairement individualisés et aboutissaient à un paradoxe certes inquiétant (succès du faux, échec du vrai) mais du moins ferme dans ses repères, le second tome procède à l'effondrement et à la dégradation de tous les genres (transformation du vrai en faux et ressemblance du faux au vrai). Le vrai retour à la mère échoue comme au début mais pour des raisons opposées : à la possessivité abusive a succédé le total désengagement maternel, perçu par l'enfant comme un nouveau scandale ; l'excès, puis le déficit – plus honteux à la cause maternelle – provoquent l'échec du vrai retour. Parallèlement, le succès du retour au faux espace d'accueil change de tonalité : au retour unique et triomphant du maître à la fausse maison maternelle dans le premier tome succèdent, dans le deuxième, les retours discrets et involontaires de l'enfant à l'espace de son leurre ; si le succès se perçoit pourtant à la régularité du retour, l'impossible reconquête de l'identité natale affaiblit progressivement Chéri. La rectitude dominante du premier retour, galvanisé par une inflation de l'ego, fait place à l'abattement du protagoniste couché et à la dissolution finale de l'ego.

Chéri occupe une place centrale et conjuratoire dans l'œuvre. L'auteure est allée au plus loin en variant à l'infini toutes les modalités du non-retour. Ayant exorcisé tous les dangers qui menacent, dans l'exil, le protagoniste natal, Colette s'appliquera dans ses œuvres ultérieures à rouvrir les portes du retour : soit par la transposition autobiographique directe et instantanée, soit par la reconquête, controversée mais victorieuse, du monde natal dans le roman.

3) Succès du retour

a) Alain : intolérance du retour

La Chatte présente la conjuration romanesque de *Chéri* : la force de réaction est proportionnelle à l'échec antérieur où, de façon unique et exceptionnelle dans l'œuvre, le nid se transforme en tombeau. Ce nouveau roman, qui ouvre la série des vrais succès de la quête régressive, demande une restructuration et une

répartition plus stricte des normes de l'authenticité. La responsabilité de l'exil incombe désormais à une seule figure étrangère et la mère reste indemne. A l'espace natal unique et uniformément accueillant, correspond le vrai retour soldé par un franc succès. Délivré de l'angoisse et rétabli dans son identité natale, le protagoniste peut concentrer sa lutte contre les forces du mal, clairement identifiées.

- Complémentarité des deux partis maternels :

Pour dépasser l'échec de *Chéri*, l'auteure doit réaménager le triangle de base : comme dans *Chéri*, la cause natale se divise en deux partis maternels, l'un juridique et officiel (Mme Amparat), l'autre à valeur onirique (Saha). Mais la disparition du paradoxe de base assure une issue plus clémente à la crise ; si la mère non biologique bénéficie encore de la primauté dans l'écriture, la mère naturelle n'est plus la fausse. Elle est seulement effacée, en retrait par rapport à l'instance principale qui – bien que d'acquisition récente (trois ans contre six pour la relation Chéri/Léa) – concentre l'attachement. Il s'agit donc de deux manifestations maternelles solidaires et bienveillantes.

Comme dans *Chéri*, les deux partis maternels ont des intérêts communs, mais leur entente, plus cordiale, est moins ambiguë. Ainsi, la première mère est souvent porte-parole de la deuxième : alors que Mme Amparat se trompe souvent de mot sur les notions qui la gênent ("caravansérail" au lieu de "capharnaüm" pour désigner l'espace conjugal -Cha, Pl III, 834), elle sait trouver le mot juste et très subtil pour définir Saha : "C'est ta chimère" (Cha, Pl III, 886). La mère naturelle est dépositaire et garante de la valeur onirique de son double narratif : c'est toujours au fils qu'elle s'adresse pour rappeler le caractère symbolique et diffus de la maternité.

Comme dans *Chéri*, la deuxième mère fait aussi figure d'amante : Saha peut mordre Alain comme une femelle "en plein plaisir" (Cha, Pl III, 822). Cette relation purement symbolique et poétique prend une dimension humaine plus suspecte sous l'influence de Camille, détentrice officielle du titre, qui déclare la chatte sa "rivale" (Cha, Pl III, 832). L'épouse légitime "jalouse" (Cha, Pl III, 890) dénoncera la proximité physique maximale entre Alain et Saha ("la joue contre la joue" -Cha, Pl III, 876) perçue comme plus menaçante qu'un véritable adultère ("- Même une femme, [...] tu ne l'aimerais pas sans doute autant." -Cha, Pl III, 875). Alors que le mariage demande, comme dans *Chéri*, l'abandon de la mère/amante, et détermine la baisse plus ou moins rapide de la jalousie chez l'étrangère (dans le deuxième tome, Edmée ne craint plus Léa), le maintien de la relation triangulaire exacerbe les passions et devient le catalyseur direct du retour.

Mais la fonction de mère, comme celle d'amante est, chez Saha, symbolique : alors que Léa revitalisait et nourrissait concrètement Chéri, Saha se définit comme mère par rapport à la désertion. Elle est chargée de dénoncer le scandale dont est complice la mère naturelle trop indulgente (qui peut en cela s'apparenter à la fausse mère). Si Saha se montre elle-même une mère biologique inattentive ("Elle n'y pense même plus, à ses petits qu'on lui a ôtés !" -Cha, Pl III, 826), elle se révèle, au moment de la désertion d'Alain, une mère symbolique vigilante qui lance un "avertissement", "presque le cri pour rassembler ses petits" (Cha, Pl III, 815). Avant même le mariage, Saha a choisi son camp :

- Cette chatte, cette chatte..., dit la voix maternelle. Elle n'a aucune notion de l'hospitalité.
 Regarde comme elle se réjouit du départ de nos amis !
 Alain jeta un éclat de rire enfantin [...] (Cha, Pl III, 816)

La mère biologique d'Alain, qui a pactisé avec l'étrangère (qu'elle appellera bientôt sa "nouvelle fille" -Cha, Pl III, 834), est rachetée de sa trahison par l'intransigeance de la deuxième mère qui donne l'exemple de l'inhospitalité. Là encore, c'est la mère collaboratrice qui explicite l'attitude de Saha et attire l'attention du fils sur le modèle d'exclusion. Le rire soudain d'Alain extériorise le malaise resté tacite au cours de l'intrusion étrangère. La complicité natale spontanée, libératrice, se joue au détriment du parti conjugal adulte.

Le mariage renforce le désaveu maternel : alors que les deux mères observent la même réserve pudique au premier retour de l'exilé (ni l'une ni l'autre ne "l'embrasse" -*ibid.*), Saha va plus loin et accuse dans son corps les marques de la désertion : pelage négligé, rythme cardiaque irrégulier, "visage égaré" (Cha, Pl III, 833) (ce qui rappelle le visage de Sido abandonné à une "affreuse tristesse" le même lendemain des noces de sa fille -No, OCC VI, 219) et refus suicidaire de se nourrir. De nouveau, la mère naturelle sert de faire-valoir à son double romanesque : "Ni dîné, ni bu son lait ce matin. Je crois qu'elle t'attendait..." (Cha, Pl III, 834). La mère-substitut ne peut survivre à sa désertion et la souffrance maternelle est énoncée en corrélation immédiate de l'enjeu conjugal :

"Car enfin, la chatte, elle t'a vu souvent partir. Elle prenait son parti de tes absences. "
 "Mais j'allais moins loin", pensait-il. (*ibid.*)

La mère naturelle soulève le paradoxe de fond qui sous-tend le désaveu animal : la compréhension instinctive de l'enjeu conjugal par Saha. Elle permet ainsi au fils de progresser dans l'analyse interne de la désertion et d'en assumer les conséquences : en assimilant le mariage à un départ, un voyage, une distance, le fils amorce l'exigence finale du retour. L'amaigrissement de la chatte va donc s'aggraver au fil de la désertion, et tourmenter le coupable qui, à chaque retour, soupèse le corps maternel et se lamente :

Mais maman, Saha est malade ! Elle a mauvais poil, elle ne pèse rien, et vous ne me le dites pas ! (Cha, Pl III, 838)

La fausse mère, qui a délégué à la vraie la souffrance de la désertion, se voit reprocher sa légèreté et sa défense implicite du *statu quo* conjugal. Ironiquement, c'est la mère symbolique qui porte, avant le fils, les stigmates de la fugue. Ironiquement encore, le déserteur, pour la protéger, va l'exposer plus gravement ; en la transplantant sur le territoire étranger, il précipite la menace de mort : la chatte continue à maigrir en attendant le retour, mais à cette première anorexie suicidaire s'ajoute la menace de meurtre. La mère est mortellement mise en danger, de l'intérieur et de l'extérieur, par la désertion.

Le coupable commence à porter bientôt lui-même les stigmates de sa propre fugue, identiques à ceux de la mère symbolique, et bientôt désavoués par la mère naturelle : l'amaigrissement du fils devient le nouveau scandale du retour.

La main maternelle [...] atteinait et palpa, sur Alain, des points faibles et connus, – l'omoplate, la pomme d'Adam, le haut du bras – (Cha, Pl III, 854)

Au flair et au regard de Sido pour évaluer les stigmates de la fugue dans l'autobiographie (MCI, PI II, 970) correspond le toucher maternel dans le roman. Alors que le diagnostic de la *fausse* mère reste prudent et accepte le leurre de la guérison – elle lui trouve "plutôt un peu meilleure mine" (Cha, PI III, 854), évitant d'accuser le parti rival – le déserteur reprend en charge lui-même l'accusation.

Au souvenir de la caresse maternelle, il serra sa ceinture sous son veston. "J'ai maigri, je maigris." (*ibid.*)

L'amélioration est démentie par une preuve objective d'amaigrissement, reléguée au non-dit ("sous" le veston). Si l'activisme conjugal est dénoncé comme le motif direct de la déperdition vitale ("plus d'autre culture physique que l'amour..." -*ibid.*), le protagoniste amaigri s'apercevra bientôt que sa femme "engraisse" de lui (Cha, PI III, 857) et se révoltera contre le vol de l'énergie natale ajoutée à l'usurpation du territoire. Ainsi, comme le fils soupesait le corps maternel, la mère tâte et ausculte le corps filial : tous les clans natals menacés sont solidaires. Le parallèle organique entre les deux corps affaiblis d'Alain et de Saha illustre la symbiose natale et simule la véritable filiation biologique.

Qu'advient-il dans l'intervalle de la mère naturelle qui ne maigrit pas ? Elle souffre d'un retrait comparable, mais répercuté au seul niveau narratif. Avant la désertion, la représentation maternelle varie selon son degré de compromission avec le camp adverse : hôtesse et complice de l'invasion étrangère, elle est totalement absente de la description, effacée du récit et réduite à sa seule voix (Cha, PI III, 816). Rendue à la symbiose natale et à sa vraie vocation maternelle dans le jardin fécond, elle reste privée de corps mais bénéficie d'une fusion harmonieuse au décor végétal.

Un râteau, dans le jardin, peignait nonchalamment le gravier. Alain vit en lui-même la main qui guidait le râteau [...] (Cha, PI III, 820)

La reconnaissance du corps maternel s'effectue à partir de l'instrument de jardinage. Elle est aussitôt entérinée par l'échange verbal qui fonctionne comme rite, et non dialogue social signifiant : Alain "n'écoute pas les paroles" de sa mère et se trouve conforté dans son identité natale par la seule tonalité orale, "murmure affectueux" et "nécessaire" (Cha, PI III, 821). Alors que la main maternelle qui tient le râteau est enveloppée d'"un gros gant blanc de gendarme", simulant un interdit dérisoire que la mère néglige d'imposer, cet interdit est bientôt nié par son assimilation à une instance animale.

Un pigeon blanc furtif bougea derrière les wégélias et les deutzias à grappes rosées. "Ce n'est pas un pigeon, c'est la main gantée de maman." Le gros gant blanc, à ras de terre, relevait une tige, pinçait des brins d'herbe folle crus en une nuit. (Cha, PI III, 822)

La main maternelle occupée au jardinage provoque le deuxième rite de reconnaissance (à travers une comparaison animale dont bénéficie également Saha, qualifiée de "pigeon bleu" -Cha, PI III, 817). Cette main s'occupe à l'entretien du domaine au lieu de tenter des expérimentations végétales comme Sido dans son jardin : la restauration du patrimoine est seule apte à permettre le retour, et les récits tardifs accentuent le repli plus que l'aventure. La présence maternelle intégrée au décor natal reçoit, lors de l'invasion étrangère, un rôle dissuasif : au bruit proche du sécateur et du râteau, "Camille n'osa pas se jeter" au cou d'Alain (Cha, PI

III, 827). L'action conjuguée des instruments du jardinage parvient à tenir en respect l'étrangère et compromettre le partage amoureux sur les terres natales. Lorsque le lendemain des noces, il revient au domaine, le déserteur tente ingénument, par la continuité formelle de l'image, de retrouver la symbiose maternelle, animale et végétale.

Il cherchait des yeux le pigeon blanc, la main gantée derrière les arbustes à grappes rosées
(Cha, Pl III, 833)

La désertion a forcé la mère au repli dans la maison. Lorsqu'Alain l'appelle au premier retour, le corps entier de la mère, auparavant réduit à sa main, apparaît pour la première fois : le retour suscite la recreation maternelle. Mais si la silhouette garde son unité visuelle "blanche" comme le pigeon, elle reste "sur le seuil du hall" et répond "de loin" alors qu'Alain se tient debout, "en bas du perron" (Cha, Pl III, 834). Le deuxième retour la trouve dans sa chambre et l'échange se fait au point de jonction entre le jardin et la maison, "par-dessus l'appui de la fenêtre" (Cha, Pl III, 852). Il y a donc progression, d'un retour à l'autre, du fils vers la maison où la désertion a retranché la mère et où elle semble l'attirer. Le troisième retour consacre ce mouvement : il entraîne au cœur même de la chambre maternelle où le fils reconnaît les "cheveux blancs et drus" (Cha, Pl III, 880) de sa mère, déjà mentionnés lors des deux précédents retours (Cha, Pl III, 834 et 853) : la récurrence du motif et l'unité de couleur (les meubles de la chambre maternelle sont eux-mêmes "houssés de blanc" -Cha, Pl III, 880) fonctionnent ici au détriment de la dominante "brune" chez Camille (Cha, Pl III, 849) : la mère (blanche) et le fils (blond) présentent l'anti-version du corps conjugal. Alors que l'unité visuelle rose était dans *Chéri* antérieure à la désertion et acquise lors du partage natal, l'unité visuelle blanche s'impose progressivement dans *La Chatte* comme enjeu du retour et contre-valeur conjugale. Le corps maternel, qui reçoit du retour sa consistance dans l'écriture, sert de support implicite et poétique à l'exclusion. Ironiquement, les cheveux de la vieille attribués à Léa dans *Chéri* marquaient la dégradation du vrai parti natal en faux, alors que portés par la mère naturelle dans *La Chatte*, ils ne suscitent aucun décalage et favorisent même la réinsertion filiale : Alain, d'abord réticent à pénétrer dans la chambre maternelle "ne résiste pas" (Cha, Pl III, 879) à leur vue.

Ainsi, la mère est représentée, avant le mariage, par une symbiose directe et muette à l'environnement végétal, comme si elle ne constituait qu'une des variantes de la dominante féconde et prolifique du jardin. La désertion l'individualise : elle marque la fin de l'harmonie naturelle et renvoie la mère dans son foyer tenir son rôle de témoin et d'interlocutrice privilégiée du retour. A l'action diffuse et gestuelle dans le jardin, succède l'attente immobile et orale dans la maison. Toute la justification maternelle est désormais dans l'être-là, dans le point d'ancrage offert au déserteur en vue du retour. Drapeau blanc annonciateur de la trêve, le corps maternel invite à la fin des hostilités au profit d'une paix perpétuelle.

Les deux mères ont donc une influence conjuguée, quoiqu'apparemment opposée, sur le retour : l'auteure – d'abord par un suicide puis par un meurtre plus éclatant – sacrifie l'une sur l'autel de la patrie ; offrant son corps martyr aux coups barbares, Saha précipite le désaveu de la cause conjugale, et rend l'espace

étranger inhabitable ; l'autre assure poétiquement le relais de la subversion et prépare insidieusement la convergence sur les terres natales.

- Emprise conjugale sur les premiers retours

La fonction réparatrice du retour se perçoit à la négation immédiate de la désertion. Le premier retour s'effectue le lendemain matin de la nuit de noces : dès le réveil (très tôt, "huit heures un quart") et aussitôt après le petit déjeuner, Alain s'octroie en priorité la salle de bains ("dix minutes, tu permets ?" -Cha, PI III, 832) pour repartir au plus vite. Mais ce retour pressé reste pourtant entravé, en son début comme en sa fin, par le contrôle conjugal.

"Et puis je passerai une minute chez ma mère...
- Oui... Tu ne veux pas que je t'accompagne ?"
Il parut choqué et elle rougit pour la première fois de la journée.
"Je verrai si les travaux..." (*ibid.*)

Par une stratégie instinctive, le protagoniste tente de minimiser l'importance du retour en l'abrégant (une minute) et en le subordonnant à la cause conjugale (surveillance du "nid"). L'aveu du retour s'accompagne donc de précautions oratoires visant à accréditer la solidarité des deux mondes. Prudent sur les modalités, Alain ne cède pourtant pas sur le refus du partage qui révèle, à l'état brut, l'incompatibilité. Mais sa tentative de justifier une cause aussi naturelle que le retour ne mène qu'à une argumentation défectueuse et suspecte qui provoque chez le parti adverse la radicalisation du conflit : interdite de partage, Camille assimile aussitôt le retour à un adultère (une visite à sa "rivale"). Impuissante à contrôler l'objectif du retour, elle parvient à le réduire dans sa durée :

Va vite ! Tu n'oublies pas qu'on déjeune chez le père Léopold, en garçons ? Enfin, garçons ! Tu rentreras tôt ? (*ibid.*)

L'étrangère ne libère le retour que pour mieux l'asservir à une cause masculine rivale (le père Léopold, les garçons) chargée de creuser la distance avec le monde maternel d'origine. Par un nouveau scandale, le retour est détourné de son vrai pôle régressif et spolié de la direction convergente : le faux retour est imposé en substitut arbitraire du vrai.

Le retour lui-même porte, pour Phil comme pour Alain, l'impact de l'initiation amoureuse récente ("Il pénétra dans le jardin en adolescent qui a découché" -Cha, PI III, 833) et ne mène qu'au constat de la dépossession. La seule symbiose permise précède la contrition et la prise de conscience de l'exil.

La capiteuse odeur des terreaux sous l'arrosage, la secrète vapeur d'immondices qui nourrit les fleurs grasses et coûteuses, [...] il les aspira d'une longue haleine (*ibid.*)

Alors que le tas d'immondices et l'odeur de pourriture barraient la route à Chéri dans la maison de Desmond, l'image change de tonalité dès qu'elle quitte le registre social étranger pour s'appliquer à la terre natale où elle participe à la fécondité diffuse. Le retour à la terre gorgée d'engrais figure le retour à la mère qui "nourrit" tous les membres du monde natal : si Chéri enjambait le tas d'immondices, Alain s'imprègne de leur odeur ; cette intériorisation avide de l'énergie féconde contraste avec l'extériorisation forcenée du commerce

amoureux. La subtile et aérienne nourriture natale conjure déjà la déperdition d'énergie en terre étrangère. Malgré cette symbiose avec la terre maternelle, unique et trop éphémère compensation du retour, l'infidélité conjugale n'est pas consommée car la mère/amante – marquée du coup de la désertion – n'est pas en état d'assurer l'union symbolique. Une fois les sévices réparés, c'est le déserteur lui-même qui n'est plus en mesure de prolonger la symbiose natale renaissante : il ne peut partager ni le repas de Saha (pour un motif conjugal : Alain a déjà déjeuné avec l'étrangère) ni son sommeil. Alors que la chatte conquise se laisse gagner au repli, Alain est obligé, par un départ à la sauvette, d'ajourner prématurément la symbiose recréée.

Aux onze coups tombant d'un campanile de lycée, il se dressa et s'enfuit sans oser éveiller la chatte. (Cha, PI III, 835)

Le repli est interrompu par l'échéance conjugale, et Alain regagne, en bon lycéen, l'espace de son labour amoureux. La mauvaise conscience encadre le retour et ruine l'arrivée comme le départ. Ce premier retour est donc soumis à une double menace, de l'extérieur par l'étrangère qui tente de le partager, puis de l'écourter ; de l'intérieur par le protagoniste qui, "d'un œil d'exilé" (Cha, PI III, 834), prend conscience de sa perte.

Les retours suivants accentuent ces deux menaces. Tout d'abord l'emprise conjugale y est plus forte, puisque Camille réussit à récupérer le retour.

Il lui arrivait de s'attarder longuement dans le jardin de Neuilly, où Alain [...] la retrouvait oisive, prête à prolonger l'après-midi, prête à rouler sur les routes chaudes. (Cha, PI III, 836)

La visite quotidienne de Camille sur les terres natales devance et dénature le retour. La formulation en est non seulement bannie, mais la convergence est niée par le mouvement immédiat de divergence à l'initiative de Camille : le retour aux terres natales ne constitue plus un point terminal, un but en soi, mais un tremplin vers d'autres terres, une ouverture scandaleuse sur le large (si l'évasion condamne le repli, elle se voit caricaturée et réduite aux "routes chaudes", privée aussi de l'aventure). L'étrangère est donc parvenue à partager et écourter le retour. L'échec de ces faux retours successifs est concrétisé par leur ellipse narrative : équivalents, ils sont occultés du récit, télescopés et rapidement éludés. La seule visite conjugale qui soit narrée est la dernière, celle qui marque la fin des faux retours conjugaux. La conscience de la perte qui dominait le premier retour fait alors place à celle de l'exclusion. L'omniprésence de l'étrangère (immédiate mais aussi anticipée : Alain imagine Camille dans tous les recoins du jardin) demande le report, même provisoire, du partage ("pas encore..." -Cha, PI III, 837). Cette exclusion mentale a un effet direct sur l'intrigue, puisqu'elle interrompt les visites conjugales : plus jamais Camille ne sera vue sur les terres natales autrement qu'en "pauvre" (Cha, PI III, 887), lésée à jamais du territoire usurpé.

Mais le mouvement est double : si le parti conjugal est exclu de l'espace natal, l'intégration du parti natal au domaine conjugal est provisoirement tentée. L'étrangère est piégée par le caractère symbolique de la relation incestueuse : alors que Léa est écartée de Neuilly à l'annonce du mariage de Chéri (C, PI II, 750), Alain peut emmener, en toute impunité, "en petit cortège" (Cha, PI III, 839) d'inspiration nuptiale, son amante chez sa femme. Si le transfert de Saha malade se réduit officiellement à un sauvetage, il s'agit aussi pour l'exilé d'apaiser et de réduire, en terre étrangère, la conscience de sa propre marginalité. Le parti natal

présente ainsi un front uni à l'ennemi. Ce transfert aura la deuxième fonction essentielle – et encore imprévue – de provoquer directement le retour ; l'enjeu véritable est déjà perceptible dans la justification officielle : "Ça ne te gêne pas, Camille, que je prenne Saha en attendant que nous revenions ici ?" (Cha, Pl III, 838). Le protagoniste minimise l'alliance natale par l'assurance du retour conjugal. Mais une ambiguïté pèse sur le bénéficiaire du partage régressif (nous) qui s'avérera non l'épouse mais la mère/amante. Le présage du retour est donc à décoder : le transfert de Saha se justifie en fait non dans l'*attente* prétendue du retour, mais le *but* actif de le préparer.

- Le retour transgressif

La fin des faux retours conjugaux est suivie de deux retours – intermédiaire puis définitif – d'Alain sans Camille. Une fois assuré d'une alliée en terre étrangère, Alain revient confirmer ce pacte d'alliance avec les membres restants des armées natales. Après avoir préparé l'offensive à l'avant et miné le terrain ennemi par le dépôt d'une bombe à retardement, le héros s'assure du soutien logistique de l'arrière. Ce deuxième retour seul est marqué par une volonté ferme d'échapper à l'emprise conjugale : "il recourut à l'indispensable allié, le mensonge" (Cha, Pl III, 851). La clandestinité du retour est une variante de l'exclusion, puisqu'il s'accomplit au détriment des autorités conjugales non informées. Ironiquement, l'évasion transgressive, rituellement divergente de la maison maternelle dans les récits autobiographiques (JR, OCC IX, 309), s'effectue ici à rebours et ramène au logis maternel. Si les précautions oratoires freinaient le premier retour, le non-dit permet, dans le deuxième, une réintégration extensive et la disparition significative de toute mauvaise conscience.

L'impératif d'exclusion est accéléré par un facteur externe, la fin des travaux, qui précipite la signature d'un double accord. De "sa souterraine cohorte alliée" (Cha, Pl III, 854), Alain obtient la condamnation unanime de l'étrangère. La diversité des chefs d'accusation – manque de classe, de réserve, de diplomatie, de tenue (qui visent des registres aussi variés que l'habitat, la décoration, la toilette, le langage...) – alimente et légitime le désaveu conjugal. L'écoute par le héros caché de son propre verdict intérieur exprimé à voix haute illustre la libération du non-dit.

Conforté par cette intervention souterraine, collective et entière du clan natal, Alain va demander la ratification unique de la cheffe des troupes située dans les hauteurs de la maison. Le succès est moins franc car Alain est obligé de solliciter ouvertement l'adhésion, restée involontaire et spontanée chez les domestiques. Si la mère élude le motif de l'exclusion (elle prétend même se tromper et imagine un problème d'argent), ce n'est plus tant par compromission sociale avec le parti conjugal que par une pudeur maternelle empruntée à son modèle d'origine : comme la vie amoureuse de Minet-Chéri inspirait à Sido "une grande et maternelle répugnance" (CH, OCC IX, 107), la mère d'Alain souhaite aussi rester indemne, préservée des confidences conjugales. L'incompatibilité se réduit à ce désengagement discret : "Elle ne l'aidait pas et il détourna le front avec humeur." (Cha, Pl III, 853) Au facile dialogue ancillaire, dont la liberté est accrue par l'absence officielle de témoin, succède l'articulation difficile de la requête filiale, qui reste en suspens ("je vous demande s'il n'y a pas un moyen..." *-ibid.*). A défaut d'obtenir l'alliance maternelle sur l'exclusion, Alain

l'obtient sur la transgression. Lorsque l'enjeu est directement régressif (offrir un paravent officiel au retour), la solidarité de la mère est acquise.

S'il vous plaît, je voudrais que vous ne disiez pas à Camille que je suis venu aujourd'hui.
Comme je suis venu sans motif, je veux dire sans autre motif que de vous embrasser,
j'aime mieux... (*ibid.*)

La symbiose avec le monde natal (conclue par le baiser) est le seul motif déclaré du retour. Mais cette unité n'est pas innocente et fonctionne déjà au détriment de l'étrangère (juste auparavant, Alain vient de prendre les mains de sa mère "comme un amoureux" -Cha, Pl III, 852) : en l'absence de la mère/amante, la proximité physique et affective est reportée sur la mère naturelle. Ce témoignage d'attachement – pour la première fois aussi manifeste – est avancé en échange implicite de l'alliance natale. L'accord maternel est habilement différé à la fin de l'entrevue, pour laisser le protagoniste sur l'impression de l'entente : "Je lui ai fait plaisir, en la priant de cacher quelque chose à Camille..." (Cha, Pl III, 854). Le désengagement maternel est donc compensé par l'instinct de la rivalité : le non-dit (cacher quelque chose) remporte – plus que tout discours de désaveu – la faveur du parti natal, condamné à l'illégalité depuis le mariage. Fort de ses deux alliances en vue du retour, le protagoniste peut regagner le front et attendre l'explosion du conflit.

- Le retour libérateur

Dans le déploiement d'effets narratifs, le retour final est à la croisée de trois comptes à rebours qui parviennent en même temps à échéance : la fin des travaux, le retour du propriétaire de l'espace conjugal, le meurtre de la mère. Les deux premiers sont interdépendants : supposés simultanés, c'est leur décalage qui provoque le retour.

Il faut moins de temps à Patrick pour venir des Baléares, [...] qu'à notre décorateur pour tout finir [...] (Cha, Pl III, 859)

Le retour impromptu du propriétaire demande le déménagement des locataires : cette seule dépendance du destin conjugal à une échéance étrangère accuse son manque d'ancrage. Alors que Camille accepte le départ, l'imminence du danger tire Alain de sa torpeur et dénonce le faux retour conjugal.

- Des Baléares..., interrompit Alain songeur. Des Baléares... (*ibid.*)

Le retour du voyageur est l'artifice classique pour précipiter le dénouement : déjà, dans *Claudine s'en va*, le retour agressif du mari despote provoquait, dès Dakar, la panique et la fuite de la protagoniste (CIV, Pl I, 653). Celui de Patrick prépare, dès les Baléares, la fuite défensive du mari irrésolu. Mais le retour annoncé du propriétaire officiel cache aussi le retour du rival officieux. Ainsi, la réintégration de son appartement par Patrick ne demande que le départ d'Alain : Patrick, référence modèle pour Camille (Cha, Pl III, 859, 875), revient reprendre une place qui est prémonitoirement la sienne dans l'appartement conjugal.

Le meurtre de la mère libère, la première inquiétude passée, la "délectation" (Cha, Pl III, 874) attendue et la justification nécessaire du retour. La résolution du compte à rebours permet enfin la délivrance mentale et ouvre la voie réconciliée du retour.

"Voilà, je m'en vais", répéta Alain.
 Il abaissa les yeux, souleva un peu le panier, et corrigea avec une cruauté raisonnée :
 "Nous nous en allons." (Cha, Pl II, 877)

La réinsertion définitive au monde natal est soumise à tout un cérémonial destiné à en accroître la signification. Le protagoniste paie les sévices de la désertion par une attente douloureuse à l'entrée du domaine natal : si les deux premiers retours diurnes avaient permis une réintégration immédiate par un franchissement aisé de l'espace transitionnel ("la petite porte de fer ne grinça pas" -Cha, Pl III, 851), Alain doit sonner deux fois pour obtenir l'ouverture de la grille (la mère, attentive à la cause du retour, doit réveiller le portier endormi ; Emile, nouvelle figure d'Ernest, est le délégué rituel à l'ouverture des portes). L'attente s'accompagne de manifestations physiques d'inconfort : un grelottement, puis un tremblement "plus fort", "comme par un froid vif" (Cha, Pl III, 878), alors que la nuit de juillet est "tiède". Ce froid paradoxal corrélatif de l'exil (et semblable au grelottement secret des mâchoires qui surprend Chéri à l'annonce du départ de la Copine -FinC, Pl III, 268) disparaît avec la réintégration du monde natal.

Il ne butait pas au tournant des allées, quoique la nuit fût sans lune. La grande pelouse, plus pâle que les plates-bandes cultivées, le guidait. (Cha, Pl III, 879)

Alors qu'il se trompait de direction au sortir de l'appartement conjugal (et, pour son erreur, recevait "en plein visage le sec coup d'éventail du vent d'est" -Cha, Pl III, 833), Alain retrouve d'instinct le chemin du retour à la maison natale : l'erreur de topographie en territoire étranger et l'expérience du manque à l'approche des terres natales font place à la libération soudaine du mouvement, facile et naturel malgré l'obscurité. Une clarté terrestre, une évidence visuelle émane du sol maternel. La réintégration semble donc inspirée et facilitée par l'environnement natal même et la symbiose sensorielle ("l'odeur des géraniums arrosés" lui "serr[e] la gorge" -Cha, Pl III, 879) recrée la solidarité à la prolifération maternelle. Contrairement à Chéri, Alain sait réintégrer le monde utérin fécond. L'introduction d'une figure virile ne vise qu'à soutenir l'intention régressive.

L'arbre mort drapé, au centre du gazon, figurait un homme énorme, debout, son manteau sur le bras. (*ibid.*)

La mort de l'arbre est toujours niée par sa personnification ; mais alors que sa vitalité végétale (revêtement parasite) illustre, avant la désertion, la prolifération féconde du domaine maternel (Cha, Pl III 810 et 821), l'écriture confère ici à l'arbre une énergie nouvelle, imposante, massive, qui reflète la détermination du retour. La couverture végétale est toujours symbole d'une richesse vitale : mais comparée ici à un manteau, elle suggère le voyage ultime que doit accomplir le déserteur. Aperçu par Alain à l'entrée du jardin, l'arbre fonctionne comme miroir, témoin du retour : son "énormité" concrète, renforcée par sa position centrale, montre que le retour – trop longtemps différé – a fini par acquérir une épaisseur réelle. Sa consistance est également dissuasive, propre à désarmer toute tentative d'opposition.

Le retour lui-même s'organise en deux temps : à la mère naturelle dans la maison et à la mère/amante dans le jardin. L'un est dédié au repli, l'autre à l'aventure. Le repli est l'enjeu dominant : déjà, lors de son premier retour, Alain assistait au somme matinal de Saha ; au deuxième, "le jardin et la maison

dormaient " (Cha, Pl III, 851) : la mère elle-même faisait la sieste et se réveillait pour conclure le pacte du retour. A cette sieste d'après-midi succède le sommeil nocturne. Lors du troisième retour, la maison et la mère dorment encore, comme par une léthargie symbolique pendant la désertion. Elles ne s'éveillent que pour cautionner le repli. "Entre, mon chéri, entre..." (Cha, Pl III, 879) : avant de se réfugier dans sa chambre d'enfance, le fils est appelé vers un autre espace de repli, la chambre maternelle, où la reconnaissance du lit "étroit et sans recherche" (Cha, Pl III, 880) sur le modèle toutounier semble garantir le succès du repli, auquel la mère s'empresse d'apporter un soutien explicite. Aucune justification n'est demandée au retour, considéré comme naturel : les interventions de la mère sont brèves, simples, re-structurantes. Elle délivre d'abord le fils de ses scrupules : comme il s'excuse d'arriver "à des heures indues, sans crier gare", elle rappelle le pacte conclu au retour précédent : "- Mais tu as crié gare, dit Mme Amparat" (*ibid.*). Non seulement la mère a perçu le projet, mais le monde natal s'avère éternellement disponible et ouvert au retour. Alors qu'Alain élude la confiance par le seul aveu de sa fatigue ("Je ne vous cache pas que je n'en peux plus" -*ibid.*), la confirmation maternelle assure la connivence sans forcer la pudeur : "Non, tu ne me le caches pas", dit Mme Amparat" (*ibid.*). Authentifiant les stigmates de la fugue – non plus avec méfiance comme Sido pour ses enfants (MCI, Pl II, 970), mais avec une compassion nouvelle due à l'exil – la mère romanesque légitime le repos du fils adulte et la convalescence dans le nid natal.

L'organisation matérielle du repli conclut l'opportunité du retour : lorsqu'Alain s'inquiète de l'état de son lit, la prévision maternelle dissout le dernier doute : "Il y a des draps à ton lit", dit Mme Amparat." (Cha, Pl III, 881). Par contractions successives, le retour se rétrécit jusqu'au point ultime et central du repli où le déserteur peut réintégrer son identité natale. Le discours de la mère se limite donc à épouser étroitement les déclarations filiales dont il propose le calque positif ("sans crier gare" / "tu as crié gare" ; "je ne vous cache pas" / "tu ne me le caches pas" ; "s'il n'y a pas de draps" / "il y a des draps") et produit une première symbiose au niveau linguistique ; il témoigne surtout d'une connaissance intuitive et innée de la mère pour les mécanismes de la désertion.

Après avoir reçu l'onction du repli, le déserteur reçoit celle de l'aventure. Comme sa mère l'invitait au cœur même de la maison, "la nuit finissante et Saha l'appelaient" au-dehors (*ibid.*). A l'heure où Sido réveille Minet-Chéri à l'aube, Alain est appelé par la mère/amante vers l'éclosion du monde. Mais l'énergie manque et le perron "suffit" au déserteur qui s'y assoit "dans l'ombre" (Cha, 454). Le dynamisme est dépassé au profit d'une appropriation sensorielle immobile.

Un merle siffla quatre notes dont retentit tout le jardin, et se tut. Mais les passereaux l'avaient entendu et répondirent. Sur la pelouse et sur les massifs fleuris naissaient les fantômes des couleurs. (*ibid.*)

A l'appel de la mère, Alain assiste au lever du jour, répercuté sur le monde animal et végétal. Le signal auditif lancé par le merle déclenche l'aventure de l'aube : s'il inaugure directement l'échange animal, il entraîne aussi, dans le récit, le renouveau végétal. Mais l'aventure est écourtée et sacrifiée à l'urgence du repli : la désertion a inversé les priorités et le retour triomphant des cent jours d'exil pousse le héros "chancelant, subjugué de sommeil" (*ibid.*) dans un lit bien gagné.

Le lendemain consolide l'acquis du retour. Un parallélisme temporel entraîne, à la fin du roman, la répétition des mêmes séquences qui, au début, précédaient la désertion. Cet effet nie toute la séquence intermédiaire : l'auteure efface la durée de la désertion et reprend le cours natal à son point initial. Ainsi, les trois mois et demi en territoire étranger sont symboliquement réduits à une seule journée : les retours successifs du matin, de l'après-midi et du soir, scandent les grandes étapes de l'exil. Les repères ainsi télescopés favorisent le parallèle entre les deux grandes unités narratives du début et de la fin (avant et après la désertion). Le retour nocturne répond en effet au premier soir du roman où Alain était aussi l'objet d'appels contradictoires vers le jardin et la maison. Alors qu'en quête de Saha, il sortait du salon au jardin, les appels de Camille le ramenaient contre son gré vers la maison. Le retour nocturne final garde ce double dynamisme mais le redistribue, après la mise à l'écart de l'usurpatrice, au profit d'une convergence spontanée aux deux mères.

La fin du roman entraîne l'extension du procédé : le lendemain matin, Alain descend au jardin en pyjama comme au début (cette tenue est légitimée ici par l'urgence du retour et l'abandon de la panoplie diurne en terre étrangère). Dans le jardin, il oublie rituellement l'heure : au début, celle du rendez-vous avec Camille ; à la fin, celle de son travail ; ces deux variantes procèdent d'une même contrainte sociale. A l'arrivée toujours inattendue de Camille (oubliée ou imprévue), Alain avance à sa rencontre. La culpabilité que suscitait le premier oubli est remplacée à la fin par une inconscience mentale qui vise à effacer la séquence conjugale ("Peut-être qu'elle vient déjeuner..." -Cha, Pl III, 887). Alors qu'au début, l'étrangère "foulait, d'un talon hardi, le gazon" (Cha, Pl III, 826), c'est Alain qui, dans la scène finale, "foulait le gazon natal sous la complicité fastueuse des arbres" (Cha, Pl III, 887). Le retour déstabilise la cause conjugale et redonne au parti natal, par une symbiose rivale, une assurance tranquille. Dans les deux cas, le corps conjugal a été soigneusement préparé à l'échange : au début, Camille est "fardée avec art" et "modération" (Cha, Pl III, 826) ; elle reste "légèrement maquillée" à la fin, mais paraît "armée de cils noirs" comme pour la controverse. Si la vue de sa toilette plaît dans la première séquence à Alain et "lui rougit les joues" (*ibid.*), le tailleur neuf de la fin ne provoque de sa part qu'une sollicitude prudente : "Attends que j'enlève les brindilles. Il ne faut pas abîmer ce joli costume, que je ne connais pas..." (Cha, Pl III, 887). La perte du désir pour le corps conjugal ponctue le retour à l'union chaste avec la mère/amante. En revanche, le désir subsiste chez l'étrangère, séduite au début par la "fragrance d'un corps blond" (Cha, Pl III, 827), et qui n'hésite pas lors de son départ final à "le frôler vainement de ses seins embellis" (Cha, Pl III, 891). Dans les deux scènes, Alain parvient – comme Chéri provoqué par Edmée – à se dérober aux sollicitations de Camille : au début, il évite de l'embrasser, à la fin, il "ne veu[t] pas revenir" (Cha, Pl III, 888). Le refus explicite du faux retour prolonge le succès du vrai. Au moment où Camille exclue est tentée "de retourner sur ses pas" (Cha, Pl III, 891), le barrage maternel exige la fin de tous les faux retours : en effet, si dans la scène initiale, la chatte cédait le terrain à l'arrivée de Camille (Cha, Pl III, 826), dans la scène finale, elle reparait à son départ et empêche toute récurrence. Ainsi, la structure circulaire de *La Chatte*, due à la coïncidence exacte des deux séquences pré- et post-conjugales, de l'avant et de l'après-retour, minimise artificiellement l'initiation intermédiaire et accrédite la pérennité du retour.

Ce télescopage fonctionne, au niveau du récit, comme une variante de l'exclusion, puisqu'il usurpe la priorité narrative au parti rival. L'auteure exploite donc toutes les gammes de l'intolérance pour assurer au retour une détermination inégalée dans l'œuvre. *Chéri*, *La Naissance du jour* et *La Chatte* présentent à cet effet les trois étapes d'un difficile parcours régressif. Chéri commet la double erreur d'accepter l'invasion étrangère et la disparition maternelle. Plus avisée, la narratrice de *La Naissance du jour* sait compenser la mort – déjà ancienne – de la mère en lui attribuant une influence immédiate (dialogues fictifs, lettres) sur l'exclusion. Dans *La Chatte*, Colette ose le scandaleux rapport de cause à effet où le parti rival assure lui-même la mise à mort de la mère. Il libère ainsi toute une agressivité défensive qui radicalise l'exclusion, concrétise le retour et renforce même la filiation (ressemblance finale d'Alain à un chat).

Habilement, les stigmates infligés au corps de la mère/maison (travaux) et au corps de la mère/amante (dépérissement et mutilation) sont globalement réparables. Si Chéri se heurte à la perte irréversible de la mère et de la maison, il ne tient qu'à Alain de fermer les blessures qui mettent le corps natal à l'agonie. Alors que Chéri, privé de rédemption, s'autodétruit, Alain est investi d'une fonction expiatoire unique dans l'œuvre, d'une énergie punitive qui bannit les forces du mal et rend le corps natal à son éternelle vitalité.

b) Alice : la revanche de la mère

Les données sont faussées dans *Duo* où l'étrangère – munie d'un espace natal propre – bénéficie de la clémence de l'écriture. Dès le premier volet du diptyque, l'inversion du schéma classique se perçoit à l'indifférence de l'étrangère pour le domaine rival. L'occupation des terres est involontaire : Alice est installée à Cransac contre son gré et ne rêve que d'en partir. Son envie de fuir augmente au fur et à mesure de la crise conjugale (*Duo*, Pl III, 963) : Cransac – qui devient l'espace de la suspicion et de la peur – assure la vengeance du parti natal offensé en terrorisant l'étrangère.

Pour Michel, le logis natal est devenu l'espace de l'auto-complaisance, qu'il refuse farouchement de quitter. Les "vacances" qu'il prétexte pour rester (*Duo*, Pl III, 962) représentent le vide fatal qui l'attend à Cransac. L'ancrage sur le sol natal ne préside donc exceptionnellement à aucune symbiose vitale mais à la dislocation intérieure. Ainsi, l'exécution de Michel obéit à un double impératif romanesque : il punit la scandaleuse négligence de la priorité natale et libère, pour sa femme, le retour.

- La liquidation nécessaire du parti conjugal

Seul le deuxième tome est donc gouverné par l'échéance du retour, qui demande immanquablement la rupture violente du statu quo conjugal. Bien que cette violence paraisse accidentelle, elle obéit à une nécessité interne : c'est toujours l'étrangère qui en est, plus ou moins directement, l'origine, Camille en tuant Saha, Alice en amenant Michel au suicide. Le meurtre de la mère et l'exécution du mari libèrent le retour. Même si l'homicide est involontaire, la trahison conjugale provoque directement la mort du gêneur. Tout se passe comme si Alice, piégée en terre étrangère, préparait le retour grâce à l'adultère. Sa responsabilité civile

ne peut être qu'officieuse : "Tout juste si je ne faisais pas figure d'accusée, tu sais !" (Tou, Pl III, 1221). Condamnée par l'opinion publique, suspectée par l'assurance (Tou, Pl III, 1224), Alice échappe pourtant à la culpabilité : aucune mention de la faute, aucun souvenir de l'adultère (qu'Alice évite de confier à ses sœurs) ne vient hanter la veuve, sauf une colère contre le disparu : "On ne meurt pas si bêtement, Colombe, voyons !" (Tou, Pl III, 1221) : l'invraisemblance de l'accident cache aussi bien l'homicide que le suicide. Cette mort, en apparence si "bête", obéit en effet à une logique implacable dont Alice a beau jeu de se disculper par une condamnation sans réserve de tout suicide "quelle qu'en soit la cause" (Tou, Pl III, 1234). Colombe, bien que ralliée au désaveu du suicide, n'acquitte pas pour autant sa sœur, trahie par sa forme physique depuis la mort conjugale.

"On n'est pas moralement responsable d'une bonne santé.
- Si, dit Colombe. Toujours un peu." (Tou, Pl III, 1240)

L'intervention des doubles sert toujours à compromettre la veuve de retour au monde natal : comme Colombe trouve suspecte la fraîcheur du teint de son aînée, Annie reprochait à Claudine sa vitalité renaissante après la mort de Renaud (RS, Pl I, 946). Pour détourner les soupçons, Alice tente de se poser en victime ("tous contre moi. [...] Quelle meute, à mes trousses !" -Tou, Pl III, 1240) et de ramener l'anathème sur le suicide ("ce n'est pas chic" -*ibid.*). L'évaluation de la culpabilité restera dans le non-dit.

Eludée par Alice, la responsabilité sera pourtant mise en cause de façon analogique : le meurtre symbolique commis par Alice trouve en effet un parallèle dans celui tenté par Hermine. Ce deuxième scénario apparaît comme la répétition dérisoire et grotesque du premier : devant la même situation romanesque (adultère), la mort – libre ou forcée – du parti trompé reste la constante, et la responsabilité de la deuxième meurtrière accrédite *a posteriori* celle de la première.¹

Ainsi, l'adultère – première variante de l'exclusion conjugale – entraîne comme par un lien nécessaire, bien que non prémédité, la disparition définitive du mari, indispensable au retour. Les premières timides séquences débouchent sur un retour complet et inconditionnel. Mais si l'auteure procède, à la fin de *La Retraite sentimentale* comme de *Duo*, à l'exécution du gêneur, elle compromet, dans le roman tardif seulement, la protagoniste dans le meurtre. Si Alice partage avec Claudine une vision brève et ennuyée du mari au cimetière (RS, Pl I, 944 / Tou, Pl III, 1221) et si elle connaît les bienfaits d'une ronde mi-fraternelle, mi-animale, elle témoigne d'une rancune équivoque et bénéficie d'une impunité suspecte. Le paisible suicide

¹ Le parallèle est extensif : comme Hermine, Michel a d'abord pensé au revolver (*Duo*, Pl III, 979). Dans les deux cas, l'homicide naît d'une rencontre inappropriée entre les deux partis rivaux : l'inconvenance confronte autant Hermine à Mme Weekend que Michel aux lettres d'Ambrogio (Tou, Pl III, 1242). C'est Alice qui accueille son double après le meurtre et qui mène l'enquête. Son désaveu officiel de l'agression n'empêche pas une certaine admiration pour sa sœur : "Mâtin, la belle meurtrière !..." (Tou, Pl III, 1252) Même ironique, ce constat marque la complicité des deux partis responsables, dotés de la même beauté et de la même impunité au niveau physique.

Mais le parallèle est plus direct : Alice retrouve chez elle, juste après le crime de sa sœur, d'autres lettres meurtrières qui accusent sa propre responsabilité dans la mort conjugale. Les similitudes entre les deux scénarios tendent donc à incriminer Alice. Chaque tome du diptyque est gouverné par une mort due à la même configuration amoureuse. Chacune reçoit la même fonction romanesque en vue du retour : la première le déclenche logiquement, la deuxième le confirme paradoxalement.

cache une agression, nécessaire au retour. Le trépas du mari reçoit – après l'étape décisive du meurtre de la mère dans *La Chatte* – toute une charge réactive : tributaire d'un héritage romanesque, Michel paie en partie pour Camille. Même si le conflit s'est déplacé sur une cause conjugale annexe (trahison et non invasion de l'étrangère), l'homicide involontaire reste une variante de l'exclusion qui aboutit rituellement au retour. Le double statut d'Alice – à la fois étranger et natal – crée une ambiguïté dans la compromission, éludée au profit du seul enjeu véritable : le retour, qui ne clôt plus le roman comme dans *La Retraite sentimentale* ou *La Chatte*, mais l'inaugure. Si l'exigence du retour n'est plus obsessionnelle dans *Duo* et si l'exclusion émerge d'un concours de circonstances, cet apparent recul dans la préméditation du retour est compensé dans le tome suivant par son accroissement narratif.

- Trajectoires du retour

Alors que le premier roman du diptyque préparait la voie, le deuxième le consacre : condamné à rester mental en terre étrangère, le retour se concrétise dès la première page du *Toutounier*. Cette seule juxtaposition de la mort conjugale (qui clôt le premier tome) et du retour (qui ouvre le second) suffit à accréditer le rapport de cause à effet. Pourtant, le retour d'Alice n'est pas acquis d'emblée, et ne devient que progressivement définitif. En effet, la mort de Michel ne dissout pas l'appartenance juridique à l'espace matrimonial : Alice reste assignée à résidence conjugale. Le roman s'organise donc en une série d'allées et venues d'un pôle à l'autre. Entre les quatre retours en terre natale – dont l'importance narrative s'accroît régulièrement – s'intercalent trois séjours en terre étrangère qui s'abrègent inversement : cette extinction graduelle garantit le succès final du retour.

Les deux premiers retours, qui se succèdent à quelques heures d'intervalle la même journée, sont imprévus et surprennent les occupantes du toutounier : elles sont absentes dans le premier cas, prêtes à dormir dans le deuxième. Le dernier, au contraire attendu, consacrera l'officialisation du retour.

La première réintégration du logis est rapide, facilitée par la possession instantanée et quasi magique de la clef. Ce premier retour d'après-midi est consacré au repli rituel (sieste) et à l'attente des autres sœurs :

"Et si Hermine ne rentrait pas ? Et Colombe non plus ?..."
Une conjecture aussi folle la fit sourire. (Tou, Pl III, 1219-1220)

Dans sa nécessité, le retour des sœurs sert de faire-valoir à celui d'Alice comme si cette débauche de retours visait à effacer les épreuves subies en terre étrangère. Après un regain de vitalité au restaurant – zone d'extension toutounière – et un dîner qui réitère l'impératif d'exclusion ("nous ne voulons pas de convives" - Tou, Pl III, 1232), Alice est raccompagnée par ses sœurs à l'appartement conjugal. L'escorte s'avance aussi loin qu'elle le peut, jusqu'à la frontière du territoire étranger :

Alice laissa partir ses sœurs, et referma la lourde porte. Dès l'ascenseur, lent et orné de ferronneries gothiques, elle fut édifiée sur sa propre lâcheté. (Tou, Pl III, 1236-1237)

Comme celui du Belvédère, l'ascenseur contribue toujours au déracinement du protagoniste qu'il transporte contre son gré vers le logis hostile (l'appartement parisien de Julie, espace de son exil, est également doté d'un "ascenseur chevrotant" -JC, OCC IX, 160). A l'inverse, il n'y a pas d'ascenseur pour atteindre l'appartement natal, pourtant situé en hauteur, et le temps nécessaire à la montée donne l'occasion de réaffirmer l'attachement natal. Par ses ferronneries, l'ascenseur conduit au contraire à la nouvelle prison conjugale – où le fantôme de Michel attend Alice. Si l'enterrement provoquait le premier retour, la peur du mort demande le deuxième : le retour se joue toujours au détriment du parti conjugal défunt et exploite toutes les modalités du trépas. Pourtant opposé d'architecture, le "pied-à-terre" conjugal se transforme en annexe de Cransac à cause des bruits inquiétants, "craquements" classiques sur lesquels se polarise l'angoisse (Tou, Pl III, 1237) : mais alors qu'ils accompagnaient à Cransac la montée du suspense avant le drame final, ils sont empreints ici d'un caractère plus macabre et, simulant "les retours de Michel" (*ibid.*), provoquent une véritable panique. L'incursion en terre étrangère est toujours éprouvante (battements de cœur, transpiration) et demande réparation sur le sol natal. Le deuxième retour-surprise à minuit s'apparente donc à une fuite.

L'escalier, qu'elle éclaira, servit d'épreuve à ses genoux tremblants. "C'est presque fini...
Encore un étage... Voilà, c'est fini." (Tou, Pl III, 1238)

C'est à pied que s'effectue rituellement le retour au monde primitif, détourné de tous les faux progrès. Si la descente est difficile et graduelle, l'arrivée sur le palier natal est en revanche instantanée et la réintégration immédiate. Fuyant "le lit de Michel" "inaccessible au repos" comme "au plaisir", Alice va se coucher sur le toutounier natal où la rejoint Colombe "ensachée dans un pyjama du père Eudes" (Tou, Pl III, 1237-38). L'union symbolique avec le père (que rejoindra la nuit suivante "la tête petite et ronde" d'Hermine -Tou, Pl III, 1271) préfigure le nouveau rôle de mère qui attend Alice à l'issue du retour. Ainsi, comme Alain, Alice revient après la sieste d'après-midi pour le sommeil nocturne. Les retours d'après-midi apparaissent comme des répétitions avant la grande première du soir.

Le lendemain apporte la justification rituelle du retour : comme Alain suggérait à sa mère le traumatisme encouru en terre étrangère (Cha, Pl III, 885), Alice raconte à sa sœur la "vie impossible" (Tou, Pl III, 1240) des trois dernières semaines à Cransac. Légitimé par un difficile passé d'exil, le retour reçoit une ouverture sur l'avenir : rendez-vous est pris pour le soir même "sur le toutounier natal, 6 heures et demie, 7 heures" (Tou, Pl III, 1242).

L'intervalle est comblé par une visite matinale à l'espace conjugal. Dès l'entrée la gardienne, comme l'ascenseur la veille, assure l'hostilité du logis. Les "mots de blâme" (Tou, Pl III, 1245) qu'Alice entend venir de la loge et qui désavouent l'insuffisance de son deuil semblent mettre en cause la culpabilité même de la veuve. La "Non-Couchée" est la gardienne des valeurs conjugales en remplacement de Michel éternellement endormi. La disparition de la peur à l'intérieur du logis va paradoxalement provoquer une nouvelle urgence du départ. La vision objective de la réalité rendue à elle-même crée une sensation de vacuité dérisoire qui dissout tout attachement au décor conjugal ("Je ne veux rien d'ici." -Tou, Pl III, 1246). Ce délestage entraîne l'organisation prompte du départ : "un quart d'heure suffit" à Alice pour prendre un bain. Elle se lave en terre

étrangère, mais refuse d'y manger et part avant le déjeuner ; la sélection des priorités organiques est significative : Alice réserve la force vitale plus essentielle et le regain d'énergie à l'espace natal. Dans un départ qui reste précipité – malgré la disparition de la panique – Alice réduit son bagage aux stricts effets personnels et abandonne en terre étrangère ses anciennes créations (croquis, projets de costumes) : le retour demande un renouvellement d'activité (la création de décors de théâtre sera en effet remplacée par la restauration du seul théâtre natal). Elle n'oublie pas en revanche sa brosse à dents qu'elle retire "avec précaution, d'un petit cercueil d'opaline" où elle "voisinait avec celle de Michel" (*ibid.*) : par ce retrait symbolique, Alice se désolidarise définitivement de la mort conjugale et prend, avec le retour, le parti de la vie. Une scène inverse replaçait Alain dans la salle de bains natale, où il reconnaissait son "ancienne brosse à dents", dont il se servait "avec une joie de naufragé pour rire" (Cha, Pl III, 883). La mort était alors identifiée au temps d'exil et se trouvait conjurée, grâce au rire et à la joie, par la promesse de vie inhérente au retour. Les mêmes séquences, réversibles d'un pôle à l'autre, se retrouvent illustrer le même enjeu. Il ne reste donc plus à Alice, avant le retour, qu'à déléguer ses pouvoirs à la représentante du bon droit conjugal : en commettant "la Non Couchée à l'entretien de l'appartement" (Tou, Pl III, 1246), elle se rend disponible à l'entretien du monde natal qu'elle prend en charge dès son arrivée.

Le troisième retour est en effet marqué, après un repos régénérateur, par un savonnage énergique des bas d'Hermine. Mais l'entretien ne se limite pas au niveau matériel : alors qu'elle tente une sortie vers l'espace extensif du café, Alice est arrêtée et ramenée à la convergence par le retour de sa sœur. C'est à une Hermine délabrée qu'elle doit alors apporter tous ses soins : elle l'aide à remonter jusqu'au toutounier où elle lui donne un breuvage "vomitif" (Tou, Pl III, 1248) : le champagne du retour qu'elle se destinait et chargé ici d'alléger Hermine de l'entrave sentimentale. Malgré le complément de café pris en terre toutounière annexe (et également associé à des souvenirs vomitifs -Tou, Pl III, 1253), la catharsis escomptée ne se produit pas et Hermine regagne l'espace de ses excès sentimentaux, laissant Alice à son dénuement conjugal. Cette vacance est reflétée dans la narration par le vide des deux heures qui sépare le départ d'Hermine et la troisième incursion d'Alice dans l'appartement conjugal.

L'après-midi lui fut longue. Vers 5 heures elle se résigna à retourner chez elle [...]. (Tou, Pl III, 1253-1254)

Le manque d'enthousiasme trahit l'inauthenticité du retour. Cette dernière séquence en terre étrangère est la plus brève. A cette réduction narrative – qui ponctue la deuxième liquidation conjugale – correspond une désaffection accrue. Officiellement consacré au rangement du courrier, ce retour ultime a pour fonction de détruire les dernières lettres compromettantes devenues inutiles, et de délivrer Alice de sa culpabilité implicite.

Du point de vue conjugal, je valais Michel. Aucun de nous deux ne s'imaginait qu'il trahissait l'autre. (Tou, Pl III, 1254)

La suggestion tardive d'une compromission égale des deux partenaires (dans l'adultère ?) sert d'absolution finale et inattendue à l'homicide involontaire (le fait que cet argument décisif n'est pas exprimé clairement et

n'a pas été exploité plus tôt lui ôte son crédit et ne parvient pas à innocenter Alice). Après un dernier refus de "s'abandonner à la frénésie sentimentale" (Tou, Pl III, 1254) des souvenirs conjugaux, Alice se lave les mains et, ainsi absoute, repart.

Le retour perd progressivement son caractère d'urgence et acquiert une certitude tranquille. Alice ne se précipite plus, paniquée, sur le palier natal, mais prévoit le dîner du soir qu'elle espère "comme autrefois" (*ibid.*). Le cérémonial d'entrée a disparu et Alice est transplantée directement à l'intérieur du logis. Ce quatrième retour en terre natale est l'un des plus longs, ce qui accrédite son caractère irrévocable. Alors que le premier jour, Alice n'était accueillie par personne, ou par une Colombe non prévenue et surprise, le lendemain c'est elle-même qui accueille successivement ses deux sœurs : cette inversion suffit à transformer un séjour provisoire en retour définitif. Au rythme de quatre retours en deux jours (l'après-midi, la nuit, le matin, le soir), l'auteure assure le fondement temporel et couvre tout l'éventail des rapatriements possibles.

Le retour s'impose donc progressivement comme une nécessité au début (Alain) ou à la fin (Alice) du mariage. La multiplicité de ses trajectoires sous-tend le déclin de la structure binaire traditionnelle au profit d'une structure unitaire triomphante. Mais c'est de façon exceptionnelle et originale que l'auteure prolonge, dans *Le Toutounier*, l'épopée.

- L'après-retour : naissance de la mère

Les retours successifs révèlent Alice à elle-même. Après Vinca, Léa, Saha, mères suppléantes à la mère officielle déficiente, l'auteure propose un nouveau cas de figure : pour compenser l'absence définitive de la mère naturelle, c'est la fille elle-même qui assume la charge maternelle vacante. La fille/mère assume en effet la convergence en niant d'abord la désertion. Dès le premier retour mental dans *Duo*, Alice écrit à Bizoute absente avec mission de communiquer aux autres le message natal.

"Ma Bizoute,
Figurez-vous, toutes les trois, que [...]" (Duo, Pl III, 936)

Alice refuse la dispersion et ne cesse de se tromper sur le nombre de ses sœurs. Si le premier retour la confronte momentanément à la réalité de la désertion ("Elle se rappela que ces trois n'étaient plus que deux" - Tou, Pl III, 1218), elle n'en continuera pas moins à mettre le couvert pour quatre (Tou, Pl III, 1255). Toutes les habitudes organiques relèvent de la même constante numérique et la fin verra Alice dans son sommeil confirmer l'unité du groupe.

[...] il ne lui vint aux lèvres que le nom de la quatrième fille, lointaine et perdue de l'autre côté de la terre. [...]
"C'est toi, Bizoute ? Bizoute, tu es là ?" (Tou, Pl III, 1271)

Pour n'avoir pas, comme Alice, accompli l'exclusion, Bizoute est condamnée à une vie d'errance. Mais la mère est prête à tous les subterfuges pour nier la désertion. Le désaveu de l'évasion s'exprime aussi par la "répugnance" rituelle (Tou, Pl III, 1233) qu'éprouve Alice pour les confidences amoureuses de sa sœur, comme Mme Amparat pour celles de son fils. Le désaveu maternel va jusqu'au mépris pour le ravisseur : Alice juge le Bouttemy "râpé" (Tou, Pl III, 1218), et ne trouve à l'amant de Colombe "pas assez de menton" ni de carrure pour être "un grand homme" (Tou, Pl III, 1265). Comme en prévision de la condamnation maternelle, Hermine

tente de revaloriser, aux yeux d'Alice, l'image de son amant : "Tu sais, il ne faut pas croire qu'il est si mal que ça !..." (Tou, Pl III, 1251) Malgré la modestie de son milieu social d'origine, la mère – porte-parole de l'élitisme natal – dénonce la mésalliance, et ce radicalisme trahit le vrai scandale de la divergence.

Mais Alice n'assure pas seulement la défense du monde natal face au rapt, elle sauvegarde aussi la cohésion interne (c'est elle qui se montre la plus fervente adepte du code toutounier). Elle fait preuve d'une sollicitude maternelle vis-à-vis de ses deux sœurs qu'elle appelle tour à tour ses "enfants" (Tou, Pl III, 1224, 1225, 1262) ou ses "petites filles" (Tou, Pl III, 1224)¹. La cadette bénéficie surtout de la filiation et d'une surveillance accrue : Alice s'inquiète de sa santé physique (Tou, Pl III, 1253) et évalue sur son corps les stigmates de la fugue.

Elle toucha le haut du bras d'Hermine, puis lui prit le sein, le pressa dans sa main, et le soupesa.
"Pas assez plein", dit-elle. (Tou, Pl III, 1226)

Alors que Mme Amparat – prête à accréditer la guérison – tâte pudiquement le cou et le bras d'Alain, Alice évalue plus directement (selon un geste hérité de la première nourrice dans l'œuvre²) et dénonce sans complaisance les sévices de l'évasion amoureuse.

Mais le maternage est toujours ressenti comme abusif, surtout par la bénéficiaire principale.

"Qu'est-ce qui t'arrive, ma petite fille ? " [...]
"Je ne suis pas ta petite fille !" (Tou, Pl III, 1248)

Hermine nie la filiation et renvoie la mère à son rôle de sœur, première actrice de la désertion. Alice est toujours l'objet d'un double statut – étranger et natal dans le premier tome, maternel et fraternel dans le deuxième – qui crée un porte-à-faux. Lorsqu'elle tente de s'informer des projets d'Hermine, elle est renvoyée à sa compromission : "On ne t'a pas posé de questions, quand tu as quitté l'équipe." (Tou, Pl III, 1262) C'est surtout après le quatrième retour que la mère, contestée dans son autorité, se sent menacée directement par la transgression. Même si elle est spontanée et non provocatrice, l'entente entre les évadées marginalise la mère dans son souci convergent. Alors qu'Alice juge ses sœurs "folles" (Tou, Pl III, 1259) par leurs confidences frénétiques (exclamations, chuchotements et rires), elle se constate exclue et "dépareillée" : "Je suis hors du jeu..." (Tou, Pl III, 1264). La solidarité de la désertion joue au détriment de la mère.

Les deux sœurs rentrèrent, bras sur bras. "Depuis mon arrivée, je ne les ai pas vues si bien ensemble, ni si jolies, d'ailleurs." (Tou, Pl III, 1259)

¹ Il semble que dans la famille Eudes, les âges comme les vêtements soient interchangeable. Alors qu'Hermine était qualifiée d'"ainée" dans le premier tome (*Duo*, Pl III, 925), elle se déclare dans le deuxième "la plus petite" (Tou, Pl III, 1235) et le droit d'aïnesse revient finalement à Alice (Tou, Pl III, 1249), favorisant la prise en charge maternelle.

² Mélie ne cesse de soupeser ses propres seins. Ce geste accompagne aussi l'évaluation des stigmates sur le corps de Claudine à l'issue de la fugue conjugale.

(Cependant Mélie secoue la tête et pèse son sein gauche d'un air désapprobateur.)

"T'as pas bien grosse mine. Quoi t'est-ce qu'ils t'ont fait ?" (CIM, Pl I, 510)

La méfiance vis-à-vis du ravisseur (dénoncé au pluriel pour augmenter la menace) se retrouve dans le geste d'Alice perpétré directement sur sa cadette : "Que fait donc de toi M. Weekend ? Il ne te donne pas à manger ?" (Tou, Pl III, 1226)

Le retour maternel marque l'apparition nécessaire, et non fortuite, de la nouvelle solidarité fraternelle : il constitue la contre-valeur, la nouvelle force d'immobilisme qui sert de tremplin à l'évasion. En effet par un hasard forcé, les deux intrigues sentimentales – pourtant anciennes – arrivent à échéance en même temps et se concluent toutes les deux par un succès inattendu : les deux amants se manifestent le même soir, l'un par téléphone, l'autre par une visite, pour enlever Hermine vers Madère et Colombe vers Pau (depuis *Chéri*, la désertion méridionale reste rivale du monde natal). Cette invraisemblance confirme que le départ est engendré par le retour : il suffit que la fonction maternelle soit incarnée dans le roman pour provoquer la désertion.

Ainsi, Alice assume à la fin son double statut : si elle autorise et finance l'évasion dont elle reste solidaire, elle prévoit et prépare le retour. Cette ambiguïté se perçoit dans l'accord mitigé que le ravisseur lui soutire :

Elle sourit au questionneur, et ne lui fit pas redire ce qu'elle avait peu écouté.
"Mais je pense que tout ça est très bien, vieux zog. Bien pour vous, et bien pour Colombe." (Tou, Pl III, 1266)

Le désengagement auditif et la platitude formelle suffisent à contredire l'accord verbal, limité au sort des deux amants. La désertion n'est en effet dommageable qu'à la mère. "Ce qui va se décider ce soir, pensait Alice," c'est "aussi ma propre solitude." (*ibid.*). Le départ des enfants – plus que la mort conjugale – détermine pour la mère le vide de l'existence. Alice n'éclôt à son identité maternelle que pour en subir les revers immédiats.

Alors que chaque sœur est douée d'une perspicacité télépathique qui l'unit à son amant (Tou, Pl III, 1252 et 1258), cette "seconde vue" est transposée pour Alice sur le motif de la désertion : la mère sait déceler les présages du départ et en deviner l'issue encore inavouée.

Elle siffle... Elle partira. (Tou, Pl III, 1258)
Car elles partiront, l'une et l'autre. Déjà elles partent... (Tou, Pl III, 1266)

Pour combattre l'insécurité, la stratégie est classique : comme elle refusait le départ de Bizoute, la mère nie la désertion. Les deux nouvelles fugues sont en effet privées d'avenir et aussitôt présentées comme provisoires :

Revenir ici... Rester ici. [...] Il se peut qu'elles reviennent. Il se peut que je ne les attends pas très longtemps. (Tou, Pl III, 1270)

L'évasion a un double impact : sur la mère, dont le retour est prolongé, sur les filles, dont le retour est escompté. *Le Toutounier* s'achève ainsi sur une série de paradoxes. Alice reste, alors qu'elle allait partir ; elle cautionne la dispersion, en prédisant la convergence. Le parallèle avec le début augmente encore les chances du retour : alors qu'à la troisième page du roman, Alice attendait déjà ses sœurs, certaine de leur retour, la fin reproduit l'attente et la conviction intérieure. Le pari maternel semble déjà gagné par la réunion finale dans le berceau natal, sur laquelle se clôt le roman (*ibid.*) Les différents stades de la désertion y sont rassemblés et ainsi conjurés : s'y retrouvent celle qui est partie et n'est pas revenue, celles qui vont partir et peut-être revenir, celle qui est partie et déjà revenue. Le toutounier reste – au milieu de ces contingences amoureuses –

un espace ouvert et stable, un pôle réparateur où le relais natal est assuré, un nid qui ne saurait se vider. Ainsi, alors qu'Alice avouait, après la mort de Michel, n'avoir aucun projet d'avenir ("Rien. Rien pour l'instant." -Tou, Pl III, 1234), le départ de ses sœurs la révèle à elle-même et redonne une direction à sa vie. La préservation du gîte dans l'attente du retour confirme Alice dans la plénitude réconciliée de son identité maternelle qui ne pourra plus être, comme avant la désertion, objet de controverse.

Si la mort du père était annoncée d'entrée de jeu dans le roman (Tou, Pl III, 1218), l'absence de la mère n'est mentionnée qu'à la fin (les "quatre filles sans mère" -Tou, Pl III, 1270), au moment précis où la relève est assurée. Le retour demande la mort rituelle du père et du mari, mais ressuscite la mère. Plus encore que Claudine au centre de sa ronde filiale, c'est dans la désertion qu'Alice "enfante" (*ibid.*) son projet et assure le succès final de la série des retours. L'écriture romanesque crée son propre exutoire à la mort de la mère contre laquelle ne cesse de buter l'autobiographie. Même si le dénouement reste potentiel, il suffit que l'auteure fasse coïncider l'après-retour maternel à l'avant-retour filial pour colmater la brèche.

Libérée par le retour, cette révélation de l'identité maternelle apporte un éclairage rétrospectif à la disparition de Michel : la responsable de sa mort est bien la mère (Hermine, qui n'a rien compris, tire sur la rivale, non sur l'amant, et se voit désavouée). Colette achève sa carrière romanesque par une réparation osée au scandale de la désertion. Mais comme elle camouflait, dans *La Chatte*, l'assassinat de la mère derrière la transposition animale, elle assure, dans *Le Toutounier*, la revanche de la mère à travers un double filtrage : le meurtre involontaire par une mère symbolique. Ces deux romans tardifs se rejoignent donc dans un succès absolu du retour : en dédommageant la mère de la désertion, ils assurent à l'écriture sa fonction expiatoire, nécessairement sanglante. Depuis *Chéri*, le sang ne cesse d'être versé : si celui de la mère est finalement épargné, celui du fils, puni pour désertion, coule avant celui de l'amant, condamné pour exclusivité sentimentale.

c) Julie : succès final mitigé

Si le retour reste acquis dans *Julie de Carneilhan*, c'est de justesse : au fur et à mesure qu'il néglige l'exclusion, le retour perd de sa détermination. Il n'est intolérant et exclusif que dans *La Chatte*, où l'intégrité maternelle est directement menacée.

L de l'exclusion correspond au recul du parti maternel : Julie est non seulement privée de mère, mais affublée d'un père, d'un frère, de deux maris, d'un amant et d'un amoureux. Ainsi, l'écriture perd sa vertu expiatoire : le sang de l'étranger est épargné, et le suicide sentimental échoue ; dans ce dernier roman, l'auteure lésine sur les moyens. Alors que le suicide réussi du mari (Michel) provoque le retour, c'est paradoxalement le suicide manqué du beau-fils (Toni) qui le favorise. Cet échec entraîne en effet une exclusion inédite : celle prononcée par le parti adverse. En prenant l'initiative de l'exclusion ("Va-t'en !" -JC, OCC IX, 194), Herbert bouleverse le jeu romanesque. Julie a beau prendre sa revanche sur l'amant de service, ressentir "dans tout son corps le bourdonnement d'une terrible intolérance", et "lâcher" métaphoriquement "les chiens" sur Coco (JC, OCC IX, 203), cette exclusion reste annexe. Ce n'est pas celle infligée mais subie

par Julie qui engendre le retour. Ironiquement, si l'exclusion reste à l'origine du retour, elle s'exerce au détriment de la protagoniste natale et non plus de l'étranger.

Ainsi, ce roman tardif voit la revanche du parti conjugal et la résurgence, unique dans les romans tardifs, de la priorité sentimentale qui gouvernait les *Claudine* et *L'Entrave*. Depuis, aucun protagoniste – pas plus Chéri qu'Alain, ni même Alice – n'était assujéti au partage sentimental. Dans *Julie de Carneilhan*, le parti natal a beau être largement malmené (Becker est évacué, Coco chassé, Toni hospitalisé), Herbert, bien qu'affaibli aussi, domine l'échange. Cette réapparition de la sujétion sentimentale entraîne automatiquement la disparition de la mère : le pouvoir maternel n'est efficace que contre les amants fantoches (Vial), les faibles (Michel), les monstres (Camille - Cha, Pl III, 889) mais il s'efface devant les "coriaces" (Herbert -JC, OCC IX, 232). Par contrecoup, l'absence de mère désavantage la protagoniste et rend le retour plus difficile : jamais concrétisé dans ce roman, il se limite pour la première fois dans l'œuvre à l'avant-retour. Même si la récurrence du retour mental compense cette pénurie, le voyage lui-même, comme l'après-retour, restent exclus du roman. Cette première sélection narrative marque déjà le recul de la cause régressive, parallèle à celui de la cause maternelle.

L'échec de Chéri demandait une conjuration radicale. Mais dans le dernier roman, l'auteure prolonge le mouvement de balancier. Le retour, une fois acquis et institutionnalisé, se voit lui-même remis en cause : l'écriture colettienne se régénère de ses propres transgressions. Le pouvoir officiel est repris au parti natal qui retourne à la marginalité. Mais l'exemple de Chéri, central dans l'œuvre, demande le succès du retour. Impossible, donc, de répéter la fin de *L'Entrave* où s'efface, devant la priorité sentimentale, toute velléité de retour ; mais l'auteure ne peut non plus, comme à la fin de *La Retraite sentimentale*, assurer le retour par la disparition trop facile du gêneur (déjà sa liquidation précipitée à la fin de *Duo* avait paru suspecte). L'échec du partage nécessaire au retour sera donc dû, dans *Julie de Carneilhan*, à l'exclusion plus dérisoire de la protagoniste par l'amant. Pour rendre cette exclusion crédible après la première rupture, l'auteure imagine un deuxième acte où renaît l'illusion sentimentale ("Viens donc", "ma Youlka" -JC, OCC IX, 178) qui dramatise le renvoi vingt pages plus loin. Mais alors que les deux premiers divorces n'avaient pas ramené Julie à Carneilhan, l'exclusion provoque le retour, favorisé par un catalyseur interne.

- Rôle du frère dans l'avant-retour

L'absence de mère est compensée par la présence du frère. Les deux figures ont déjà été associées dans l'œuvre et relèvent de la même unité natale : non seulement le prénom fraternel a déjà été attribué à la mère nourricière (Léa) mais Chéri la compare deux fois à un frère : la première pour s'assurer de son soutien ("Léa, dis, es-tu un frère ?" -C, Pl II, 736), la deuxième pour confirmer le partage natal ("T'es un frère, je suis bien..." -*ibid.*). Après avoir exploité toutes les représentations maternelles dans l'œuvre (y compris les sœurs : Vinca ou Alice), l'auteure agence le cas unique du frère/mère : avant même de prendre l'initiative du retour, Léon fait preuve, comme Alain, d'une intuition maternelle face au parti rival : comme Sido "voyait à travers les murailles" (MA, Pl III, 999), Léon prévoit, dès l'accident d'Herbert, de possibles retombées financières (JC,

OCC IX, 130). Il assume également la critique maternelle du parti rival et rappelle vainement l'impératif d'exclusion : "rien de ce qui te remettra en rapport avec Espivant n'est souhaitable." (JC, OCC IX, 207)

Infructueux sur la cause conjugale, le frère reporte toute son efficacité sur la cause du retour. Le roman est ponctué par trois de ses visites où se confirme l'enjeu. Les deux premières sont identiques : elles ont lieu le soir, autour d'un dîner et annoncent le retour. La dernière est unique : elle se produit à l'aube et concrétise le départ. L'accueil que reçoit Léon varie d'une séquence à l'autre : sa première arrivée imprévue dérange Julie, prête à sortir. Ironiquement, c'est par un motif conjugal (maladie d'Herbert) que le frère parvient à empêcher sa sœur de différer le retour (cette priorité conjugale ne doit laisser croire à aucune sollicitude pour le parti adverse : c'est le décès d'Espivant que Léon prévoit et organise à l'avance). Ce prétexte habile recouvre en fait une nécessité interne au roman : Léon rapporte la première épopée du retour, exécutée par un tiers et déjà ancienne.

- [...] J'ai rendu une poulinière au père Carneilhan. La baie, Henriette.
- Rendu ? Par le train ?
- Penses-tu. Par la route. Gayant l'a menée.
- Le veinard ! Je t'aurais bien fait ça, moi.
- Tu es trop occupée, dit Carneilhan avec ironie. (JC, OCC IX, 135)

L'annonce du retour déclenche l'engagement spontané et instinctif : le retour est d'emblée un motif attractif. Mais il suscite une adhésion d'autant plus entière et facile qu'elle est rétrospective. Mise au pied du mur, le matin du départ, Julie se montrera moins enthousiaste et plus hésitante. A ce stade de l'intrigue, l'offre du retour est repoussée par le grand maître des cérémonies régressives : le retour ne doit pas obéir à une envie ni à une pulsion irréfléchie, mais naître d'un projet concerté, mûri, intériorisé.

Le retour, même délégué à un tiers, recrée déjà l'unité organique du monde natal :
 Douze jours, il a mis. La jument et lui, ils couchaient dans les prés. Chacun sa couverture.
 Elle s'enflait d'avoine sur pied. Si on les avait pris ! Lui, il broutait du pain et du fromage,
 et de l'ail. (*ibid.*)

Comme Alain rendu au domaine natal présente un comportement félin (Cha, Pl III, 891), Gayant assume l'identité équestre. La symbiose entre le cavalier et sa jument s'étend à toutes les activités organiques (sommeil, alimentation) et même au partage de l'infraction ("Si on les avait pris !") : la transgression, qui favorisait la divergence dans les récits autobiographiques, est soumise à la cause du retour dans les romans tardifs. La symbiose est poussée jusqu'à l'union symbolique, récurrente dans l'inceste natal : "Elle est arrivée tellement grosse que le père Carneilhan a cru qu'elle était pleine." (JC, OCC IX, 135) Cette relation de Gayant et d'Henriette prélude aux noces finales de Léon et d'Hirondelle, lorsque le retour – cessant d'être délégué – sera assumé par le protagoniste natal même. Comme en présage, ce retour ancien déclenche déjà l'anticipation, encore vague et imprécise, du retour.

Ça se passait quand ?
 - En juin.
 Ils rêvèrent tous deux, sans autres confidences, des routes de juin entre les avoines vertes.
 (*ibid.*)

Le frère a, dans cette première rencontre, posé les jalons du retour : il a rouvert la disponibilité onirique au motif natal et provoqué le premier itinéraire régressif mental.

La deuxième rencontre concrétise l'objectif et montre Julie déjà plus réceptive. Si Léon la dérangeait au début et s'invitait sans prévenir, elle sollicite la deuxième entrevue. Comme le prétexte conjugal (trépas éventuel) légitimait le premier dîner avec Léon, le prétexte sentimental (exclusion de l'amant) légitime le deuxième.

- Ce soir..., commença Coco.
- Ce soir, dit Julie, j'ai mon frère. (JC, OCC IX, 203)

L'exclusion engendre la partage natal (c'est pour se débarrasser de l'amant que Julie improvise le dîner fraternel) et prélude symboliquement au retour. Dans ce deuxième dîner, Léon annonce en effet de façon inattendue son retour imminent.

- J'ai changé d'idées, dit-il. Je ne pense pas que nous évitions longtemps la guerre, mais j'ai décidé de mener Hironnelle à Carneilhan. Elle a bien le droit de finir sa vie, après tout [...]
- Julie s'arrêta de battre une vinaigrette.
- Tu la mènes ? Toi-même ? (JC, OCC IX, 204)

Le retour s'énonce comme la conjuration de la mort. Le premier projet (mort pour Hironnelle, guerre pour Léon)¹ est abandonné au profit d'un retour commun à la vie (présenté ici comme provisoire, il s'affirmera bientôt comme durable).

En vendant son commerce, Léon laisse derrière lui sa vie d'adulte et revient dépouillé, à l'état primitif. Ironiquement, et à l'issue d'une autre tractation financière, Julie reviendra aussi à Carneilhan les poches pleines, ayant vendu ses illusions. En attendant, elle cherche un premier obstacle au retour fraternel, perçu comme une menace.

- Mais, dit Julie, est-ce qu'Hironnelle est en état de faire la route ?
- Il sourit tendrement comme si la jument le regardait.
- Elle la fera doucement, à son aise. A partir du Mans je quitte les grands chemins, qui ne sont pas à son pied. Elle s'amusera comme une folle. Qu'est-ce que tu nous donnes à manger ? (JC, OCC IX, 205)

L'inquiétude de Julie pour la jument préfigure sa propre crainte, au moment du départ, de ne pas "tenir le coup" (JC, OCC IX, 228). Mais le plaisir du retour, plaisir entier et d'une légèreté inattendue ("comme une folle") dissipe toutes les menaces (la fatigue comme la mort). Le choix de l'itinéraire répond en fait à plusieurs impératifs : s'il illustre la symbiose du cavalier avec la monture (le parcours est sélectionné en

¹ Cette première solution (être obligé de tuer son animal fétiche pour lui éviter la douleur de la séparation) avait provoqué l'incompréhension du parti conjugal : Herbert était hermétique à la symbiose natale.

- Comment, il tue sa jument ? La pauvre bête ! Quelle brute ! Pourquoi ? [...]
- Si tu ne le comprends pas, ce n'est pas la peine que je cherche à te l'expliquer. (JC, OCC IX, 188)

Le point de vue conjugal reflète toujours le bon sens commun : comme Camille s'indignait d'être sacrifiée "pour une bête" (Cha, Pl III, 889), Herbert s'indigne du sacrifice de la bête. Ces deux options opposées relèvent en fait d'un même code natal marginal, élitiste et exclusif.

fonction de la jument), il crée aussi l'unité de tous les retours (le choix sera en effet confié à Gayant, acteur du retour précédent, qui "connaît des traverses de sauvage" -JC, OCC IX, 234). Il est soumis enfin à une marginalité nécessaire : le parcours régressif ignore les grandes voies collectives et les chemins tout tracés de la vie adulte. C'est dans la clandestinité que s'effectue le retour, par reniement des valeurs sociales officielles.

Le frère déploie dans le dialogue une stratégie de l'esquive : au lieu d'imposer la vérité finale, il laisse la sœur progresser à son rythme et se contente d'éluder constamment le sujet ; frustrée, Julie intensifie l'enquête pour forcer la réserve sur le sujet tabou.

- Mais, dit soudain Julie, si tu mènes toi-même le lot à Carneilhan, ce n'est pas que tu comptes y rester ?
- Pas que je sache, dit-il.
- La réponse ambiguë ne contenta pas Julie. (JC, OCC IX, 205)

Pour la première fois dans l'œuvre, le retour exerce une fonction déstabilisatrice : son éventuel caractère définitif signifie la séparation inattendue des deux corps natals (Julie craint "la disparition de l'homme blond" "fait à sa ressemblance" -*ibid.*) et marque un scandale exceptionnel. La fin de l'enquête augmente l'inquiétude de Julie.

- Dis-moi, Léon, quand est-ce que tu comptes partir ?
- Ça t'occupe ? D'aujourd'hui en huit.
- Si tôt que ça ? (JC, OCC IX, 205-206)

Si Léon feint d'ignorer l'intérêt qu'il provoque, la surprise finale de Julie la montre déjà engagée dans le processus régressif. L'exemple du frère prend la sœur de court et déclenche le premier retour involontaire de l'œuvre : sans être forcé, il cède à la nécessité et à un mimétisme impérieux. Il est cependant essentiel que la liberté du retour soit préservée : aucune pression n'est exercée sur Julie et Léon ne lui fait même pas l'offre officielle du retour. Il y a donc libre choix de cette conformité au modèle fraternel.

Il y a aussi correspondance spontanée entre le caractère tacite de l'offre et celui du consentement. La décision du retour n'est en effet jamais explicite ; l'engagement est seulement concrétisé vingt pages plus loin : à quatre heures du matin, "Julie de Carneilhan, assise sous l'ampoule nue dans la cuisine, astiquait ses bottes de cheval" (JC, OCC IX, 227). Les préparatifs de la chevauchée s'avèrent plus éloquents que tout accord verbal. La force de ce tableau est double. Il bénéficie d'abord de l'effet de surprise : depuis la dernière visite de Léon vingt pages auparavant, aucune mention d'un départ n'était plus apparue dans le texte ; si l'illusion sentimentale qui subjuguait Julie éliminait l'intention du retour, l'échec la réactive magiquement : l'exclusion finale par Herbert est suivie aussitôt, bien que la relation de cause à effet soit gommée, des préparatifs équestres. Mais ce tableau final tire aussi sa force de sa ressemblance au tableau initial qui ouvrait le roman où Julie, également penchée sur un travail manuel, confectionnait un "coussin triangulaire taillé dans une ancienne culotte de cheval" (JC, OCC IX, 127). Sur cette culotte qui s'avérait appartenir à Léon (JC, OCC IX, 129), Julie brodait ses propres initiales. Elle dénaturait ainsi la fonction équestre et la domestiquait, avant de se l'approprier, en la transformant en un prosaïque coussin de décoration. Cette activité était une parodie conjuratoire du retour. Julie tentait inconsciemment de s'identifier à Léon sans avoir à effectuer le retour :

"Pas d'illusions. Ce sera hideux." (JC, OCC IX, 128). Le seul exutoire possible ne se situe pas dans une création-substitut vouée à l'échec, mais dans l'écriture du retour. La seule façon pour Julie de se réappropriier l'expérience natale sera d'enfiler elle-même la culotte et de remonter à cheval. Malgré la nécessaire vétusté de la panoplie ("deux trous de mites" -JC, OCC IX, 232), elle s'attirera l'adhésion fraternelle ("La tenue te va toujours, tu sais." -JC, OCC IX, 231) et non plus la méfiance que suscitait sa broderie (JC, OCC IX, 129). Le partage final de la chevauchée en vue du retour conjure la résistance initiale au symbole équestre. Le retour obéit à une nécessité poétique autant qu'affective.

Ainsi, le caractère impromptu du retour (Julie prévient au dernier moment la femme de ménage et la concierge) contraste avec son caractère obsessionnel dans les romans précédents. Il resurgit comme antidote oublié, mais naturel, à la déconvenue sentimentale : son caractère exceptionnellement involontaire et fortuit reste soumis à l'antagonisme rituel.

- Remise en cause du retour

La troisième visite de Léon est décisive : si Julie le renvoyait la première fois et l'appelait ensuite, elle part finalement avec lui. Au récit rétrospectif du retour passé a succédé l'anticipation du retour futur qui s'achève sur la concrétisation du retour présent : au niveau temporel aussi, le retour s'impose comme une nécessité naturelle et le signal du départ est donné par une série d'appels sonores. Le premier signal s'avère inutile : Julie n'a pas attendu le réveil pour se lever et a préparé l'expédition une partie de la nuit. Mais les autres signaux, venus de l'extérieur, sont efficaces : ils correspondent, selon des modalités auditives différentes, à trois appels du monde natal. Le premier coup de sonnette de Gayant assure l'organisation matérielle du retour : en emportant les bagages, il engage Julie dans le retour. Le deuxième signal assure l'adhésion poétique au retour.

Dans la rue retentit un hennissement clair, aigu comme une trompette de cavalerie. Julie, bottée et culottée, en blouse de flanelle, nouait à son cou un foulard blanc. (JC, OCC IX, 228)

Les retours tardifs s'accomplissent avec un animal-témoin : comme les miaulements de Saha, le hennissement bat, à sa façon, le rappel. Alors qu'Hirondelle est décrite peu après guêtrée de blanc, Julie assume l'unité organique des corps natals : comme en réponse à l'appel, son foulard de la même couleur confirme l'alliance régressive. Mais le troisième signal, lancé par l'organisateur même du retour, ne provoque pas le ralliement immédiat.

Au lieu de sonner, Léon de Carneilhan frappa trois coups assez rudes, qui secouèrent les songes de Julie et l'affolèrent. (JC, OCC IX, 230)

Par trois coups, le destin frappe à la porte de Julie. Depuis la sonnette classique de Gayant à la trompette animale, l'appel se fait plus pressant. Léon a beau annoncer le lever de rideau sur le premier acte du retour, le doute augmente et l'indécision se transforme bientôt en refus d'avancer : "Je ne pars pas, je ne veux pas !" (JC, OCC IX, 229). Plus le départ approche, plus Julie recule. La panique ultime correspond à la deuxième illusion sentimentale. Alors que Léon vient confirmer le départ, Julie se débat contre l'emprise fraternelle.

Je ne partirai pas ! Je vais expliquer à Léon que j'ai un motif grave de rester... Je suis bien libre, il me semble... (JC, OCC IX, 230)

De façon exceptionnelle dans l'œuvre, la protagoniste revendique la liberté du non-retour. Le chemin du monde natal n'est l'objet d'une quête inlassable que lorsqu'il est perdu. Qu'il redevienne direct, et il provoque le désaveu au bénéfice rituel de l'évasion. Alors que Chéri se perdait seul sur les routes écartées de la désertion, l'auteure place, aux côtés de la protagoniste, deux agents du destin : la femme-à-la-bougie, qui en est la porte-parole officielle, réduit la liberté à une nécessité interne, une "fatalité" (JC, OCC IX, 234) qui demande le retour ; le frère agit plus directement pour dissoudre tous les motifs de doute : "- Il s'agit d'Espivant ?" (JC, OCC IX, 231). Julie ne peut esquiver la clairvoyance et l'agressivité materno-fraternelles, héritage d'une longue tradition romanesque impitoyable à la cause rivale. Léon n'a jamais besoin d'exercer une pression directe : sa seule détermination, prête à exclure le rival, suffit à dissuader le renouveau sentimental.

Obligée de céder sur le premier motif ("celui-là, je te l'abandonne" -JC, OCC IX, 232) et délestée de l'entrave sentimentale, Julie retrouve, grâce à un double lui-même tiré financièrement "d'épaisseur" (JC, OCC IX, 205), toute l'énergie du repli : "On part, Léon, ou on ne part pas ? Nous en perdons un temps..." (JC, OCC IX, 232). Le retour est donc l'objet incessant d'affirmations courtes, élémentaires et contradictoires, bâties autour d'un seul verbe essentiel : partir. Les précédents refus crispés cèdent le pas à un ralliement univoque. En prenant l'initiative du départ et en rendant Léon implicitement responsable du retard, Julie se libère de la mauvaise conscience, comme du regret.

Ainsi, le recul de la cause natale devant la priorité sentimentale ne se traduit pas seulement au niveau narratif par la réduction du motif à l'avant-retour ni par l'ellipse de l'engagement mais, au niveau psychologique, par les doutes et revirements de la protagoniste : le retour ne relève plus de la quête, mais de la dérobade. Et Julie multiplie les arguments pour retarder l'échéance.

Le deuxième motif de doute concerne l'aptitude physique à assurer le retour. Julie – déstabilisée par l'échec sentimental – interroge le miroir natal pour y trouver la preuve de sa compétence :

- Je ne pourrai jamais tenir, Léon !... Avant une lieue d'ici je serai en bas de ma bête... Je n'ai pas dormi, je ne suis pas entraînée, je... (JC, OCC IX, 232)

Alors qu'à la première trahison conjugale, il suffisait à Claudine de sauter dans le train pour rejoindre Montigny, le retour devient en lui-même, pour la première fois dans l'œuvre, une épreuve incertaine, un point d'interrogation dont la réponse reste en suspens. Les aléas du voyage contribuent à effacer du récit toute perspective d'après-retour : si Claudine était resituée d'emblée dans sa maison, le retour de Julie reste anticipé, aventureux et risqué. Léon ne nie pas les obstacles mais leur oppose trois solutions. La première, immédiate et pratique, prévoit le changement d'équipage : "Quand tu seras fatiguée, tu monteras dans le tonneau, et tu passeras Tullia à Gayant. " (JC, OCC IX, 233) La deuxième exclut toute hâte et toute précipitation : "Sois fatiguée. Promenons-nous. Nous n'épatons plus personne" (*ibid.*). La sérénité du retour

coïncide avec l'abandon des illusions sociales.¹ Le retour n'est pas une compétition équestre, mais une conquête intérieure. La troisième solution concerne l'itinéraire :

Nous passerons par le plus long, Julie. C'est le chemin le plus long qui fatiguera le moins les juments, et la cavalière. (JC, OCC IX, 234)

Alors que la lenteur du rythme était propice à épargner la fatigue, l'accroissement de l'itinéraire reste un argument paradoxal. En prolongeant au maximum l'avant-retour, au détriment même de l'arrivée, Léon entretient l'illusion et favorise l'oubli (de la guerre comme de l'échec sentimental). Le nouvel itinéraire correspond à un ménagement nouveau du frère pour la sœur : Léon conjure le doute physique par une flexibilité maximale du retour.

- En route, Julie.
- Oui... Où s'arrête-t-on ?
- Où tu voudras.
Elle sourit à une parole aussi inattendue. (JC, OCC IX, 233)

Cette aménité nouvelle du frère correspond à l'éclosion de la fonction maternelle et conjure directement la sévérité paternelle. Au moment où le père est justement évoqué pour sa dureté et son probable désaveu du retour, Léon désamorce la nouvelle menace d'exclusion, d'origine scandaleusement natale, en rétablissant la priorité du partage : il confie à Julie l'initiative des étapes et revalorise le moi natal incertain. Les obstacles au retour ne sont donc pas niés, mais retardés et dilués dans le temps : cas unique dans l'œuvre, le mouvement régressif devient à lui-même sa propre fin et les modalités du voyage effacent la destination.

- Combien crois-tu qu'il nous faudra de temps pour arriver à Carneilhan ?
Pour la première fois Julie vit son frère faire un geste d'incertitude. Il souleva les bras, les laissa retomber :
- Trois semaines... Trois mois... Toute la vie. (*ibid.*)

Si le premier voyage de Gayant avait duré quinze jours (JC, OCC IX, 135), le retour final de tout le clan natal réuni est promis à l'éternité. Le cadre spatio-temporel du retour reçoit ainsi une fonction réparatrice : cette incertitude nouvelle du frère, au service de sa conviction, permet de désamorcer l'angoisse. Comme Julie vient de nier implicitement le caractère définitif, "à sens unique" (JC, OCC IX, 233) de son retour, le frère conjure la menace de finitude par l'ouverture sur l'éternité. En rallongeant à l'infini, dans le temps comme dans l'espace, le mouvement convergent, il élude d'autant le mouvement divergent et garantit la pérennité du retour.

¹ Illusions tenaces chez Julie. Au début du roman, elle refuse de monter Tullia par snobisme: "- Mon cher, tu sauras que je ne me montre pas au Bois sur une jument truitée !" (JC, OCC IX, 139)

Ironiquement Tullia sera la monture du retour. C'est pourquoi elle sert d'argument ambivalent : alors que Léon vante le confort de Tullia ("un vrai fauteuil" -JC, OCC IX, 232) pour rassurer Julie sur les fatigues du retour, l'évocation de la jument "truitée comme un cheval de cirque" (*ibid.*) fait craindre au frère, derrière le prétexte de la fatigue, la résurgence de la préoccupation sociale : "[...] c'est parce que tu as honte de notre pauvre train de nomades que tu ne veux pas venir ?" (*ibid.*) Une nouvelle unité (partage de la pauvreté) compense la perte des illusions sociales. En désamorçant le doute physique, Léon prévient le doute social et amène Julie à réaffirmer sa solidarité au groupe. Le retour procède donc par dépouillements successifs : il demande le reniement autant du moi social que sentimental.

L'auteure choisit pourtant de ne pas conclure sur cette promesse, mais sur les deux limites situées à chaque extrémité du parcours. Si Léon a su conjurer tous les obstacles intermédiaires et secondaires liés aux péripéties externes du retour, le partage conjugal et le partage natal sont, à l'arrière et l'avant, les obstacles internes, confinés au non-dit. Chaque fois, c'est un retour mental anticipé qui provoque le doute. A peine Julie s'imagine-t-elle entrer dans la maison que le mouvement de convergence est miné par l'incertitude de la cohésion natale.

Mais aimerai-je encore ma maison, aimerai-je assez mes deux Carneilhan, leur silence, leur hauteur, leur frugalité ? (JC, OCC IX, 234)

Julie redoute autant la perte de la symbiose à l'espace (aimer encore) que l'insuffisance du partage familial (aimer assez). Le doute prive Léon de son crédit maternel : associé au père, il perd le bénéfice de sa récente diplomatie et regagne une intransigeance carneilhane.

Pourtant, le mouvement de réintégration mentale se poursuit et conduit Julie jusqu'à sa chambre d'où elle découvre, par la fenêtre

[...] le dessus ballonné de deux tilleuls ombrageant la terrasse, le dessus des poulinières qui reposaient leurs têtes sur la barrière du pré, le dessus du père Carneilhan, coiffé de sa casquette plate, son petit bâton de noisetier fiché dans sa poche... (*ibid.*)

La quête du "dessus" révèle la distance inconsciente, l'espace de défense que Julie cherche à préserver entre elle et la réalité natale. Elle s'oppose à la quête obsessionnelle du dessous chez Alain et témoigne de l'impossibilité du repli, confirmée par un paradoxe dans l'espace : Julie ne rentre à l'intérieur que pour regarder à l'extérieur. A l'inverse du *Toutounier*, le dehors l'emporte sur le dedans. Si les deux premières évocations, végétale et animale, invitent pourtant au repli (les tilleuls mêmes perdent leur rectitude par le ballonné de leurs formes), la dernière évocation paternelle est mitigée ; la perspective contribue à bannir toute verticalité menaçante (casquette plate) mais le gros plan final sur le bâton dans la poche rétablit la virilité agressive du père, sur laquelle s'interrompt définitivement la résurgence. Cette vision attribuée à une Julie adulte témoigne d'une résistance persistante. A la retenue anticipée du père répond, chez la fille, une distance ancienne.

Au moment d'amorcer le retour concret, Julie tentera de conjurer la menace paternelle par un geste symbolique. "Pour mieux caresser la jument truitée laide et pleine de mérites, Julie jeta dans le tonneau son stick inutile." (JC, OCC IX, 235) Gagnée à l'échange natal, Julie renonce à la répression et à l'instrument du pouvoir paternel (le père est toujours affublé d'un bâton ou d'une cravache - JC, OCC IX, 234, 138).

Mais la crainte du père est également relayée par un nouveau regret de l'amant, sur lequel s'achève le roman : privée de mère, Julie est piégée entre des instances viriles défavorables au retour.

[...] elle revoyait certains chemins sablonneux [...] qui avaient autrefois serré l'un contre l'autre, pareillement heureux de chevaucher à l'étroit, Julie et un cavalier... "Herbert... Et mes grands cheveux qui glissaient quand il me renversait la tête..." (JC, OCC IX, 235)

Au chemin du retour se superpose spontanément l'itinéraire de l'évasion amoureuse. Le regret du partage sentimental est accentué par le modèle qu'offre un autre couple, issu du monde natal, dans la perspective du retour. Au moment du départ

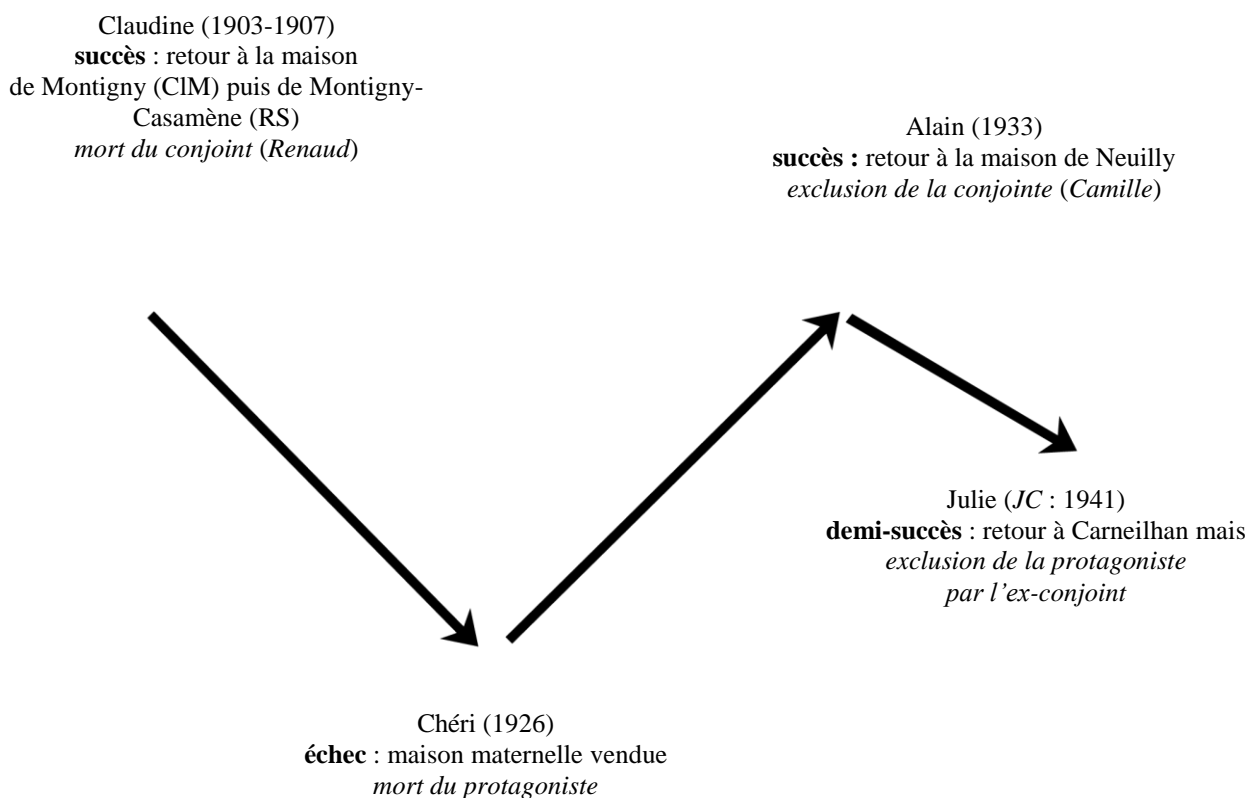
[...] la haute jument Hironnelle, guêtrée de blanc immaculé, venait chercher et baiser, de ses naseaux fanatiques, la main de Carneilhan.
 "Ah ! pensa Julie, lui du moins il emmène, en partant, ce qu'il aime le plus au monde..." (*ibid.*).

Ironiquement, c'est l'exclusivité idéale de cet échange d'origine natale (sur le motif du baiser dont, d'une évocation à l'autre, la sœur et le frère sont les bénéficiaires successifs) qui sert de référence et développe la conscience du manque. Julie ne peut même pas bénéficier d'un report sur l'animal témoin de son frère : alors qu'il y a un toutounier pour toutes les sœurs Eudes, Léon refuse de prêter Hironnelle (JC, OCC IX, 139). L'amitié que Julie renoue, par la caresse et le sucre, avec Tullia, n'est qu'un reflet amoindri et dérisoire de la symbiose idéale qui unit Léon à sa monture. Alors que le frère donne l'exemple d'un report affectif réussi et accède à la forme la plus achevée du partage, l'impossible coïncidence du modèle natal et conjugal condamne Julie au hiatus et à la fragilité intérieure. Les noces symboliques avec la "haute jument" s'opposent à l'abandon pitoyable dont est victime Julie (le complot financier imaginé par son ex-mari ne lui accordant que "du dix pour cent" -JC, OCC IX, 225). Le frère et la sœur incarnent les deux cas de figure opposés face au dilemme sentimental. Bien que les romans tardifs privilégient la symbiose organique et animale (chatte, cuir toutounier, jument) qui marque le recul de la cause sentimentale, l'auteure rétablit dans le dernier roman la contrevaleur négative : incapable d'effectuer le transfert et privée d'un animal témoin – autre que son "félin" de frère (JC, OCC IX, 134) : cette seule unité animale suffit pourtant à assurer le retour – Julie ne parvient pas à dépasser un double manque. Les noces de Léon ont en effet une autre valeur conjuratoire, spécifique à ce dernier roman : l'éternité du retour exorcise les aléas d'une expérience natale dominée par le père. Si Julie et Léon enfants, "partis de Carneilhan à cheval", "y revenaient souvent à pied, la selle sur l'épaule" et "pleuraient en secret le petit cheval aimé" vendu par leur père (JC, OCC IX, 139), Léon renonce à se séparer d'Hironnelle et revient en selle à Carneilhan : le retour répare l'insécurité exceptionnelle connue dans l'enfance. Ainsi, le retour est meilleur que l'ordre natal lui-même. A l'inverse Julie reste au niveau du manque : elle continue à redouter la figure paternelle et la répétition du sévère schéma natal. Elle est donc lésée des deux partages : conjugal et natal.

Depuis le bloc monolithique de *La Chatte*, la citadelle natale ne cesse d'être assaillie et ouverte de brèches ; alors que la position de fils unique renforçait l'unité du parti natal et l'intolérance du retour, l'effet gémellaire semble contribuer à la remise en cause du pouvoir natal. Déjà dans *Le Toutounier*, il divisait les filles Eudes entre le parti de la convergence (Alice) et celui de la désertion (ses sœurs). Cette même répartition a progressé, dans *Julie de Carneilhan*, où c'est la protagoniste principale (Julie) qui maintient ses distances au monde natal. Cette variante amène l'auteure à inverser sa stratégie pour soumettre l'effet gémellaire au succès final du retour : le départ divergent des sœurs consacre le retour d'Alice ; le départ convergent du frère détermine le retour de Julie. Mais le rôle du hasard s'accroît progressivement : tandis que

pour Alice une première circonstance fortuite (fin de l'intrigue conjugale) suffisait à déclencher le retour qu'une deuxième (départ des doubles) prolongeait, seul le concours de ces deux circonstances – dont la coïncidence est nécessaire – replace Julie malgré elle sur le chemin du retour tracé par un prédécesseur comme Alain.

EVOLUTION DU RETOUR A LA MAISON NATALE



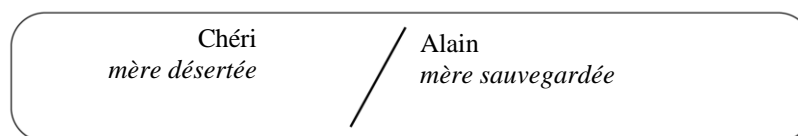
Cette évolution à rebours reflète le traitement du retour dans toute l'œuvre romanesque où le succès est toujours remis en cause. Deux grands cycles contradictoires se succèdent : à la réussite finale de Claudine, se substitue l'échec absolu de Chéri. La mort est le ressort unique de ce diptyque : la première, celle de l'usurpateur conjugal, est un succès parce qu'elle libère le retour ; la deuxième, celle du protagoniste, consacre la défaite du retour. L'échec demande conjuration, et l'auteure agence un nouveau retour monolithique, suivi lui-même d'un succès plus mitigé. L'exclusion est le ressort de ce cycle tardif : à l'exclusion réussie par Alain succède l'exclusion manquée par Julie. L'épopée cède le pas au dérisoire. La perte de la détermination régressive est donc graduelle. Alain est le cas de figure idéal mais le plus chimérique : il n'a accepté aucune compromission avec le camp adverse. Le cas d'Alice, meurtrière innocente, est déjà moins tranché. L'ambiguïté devient explicite et dominante avec Julie, qui regrette le parti

adverse et ne se résout au retour qu'à défaut d'autre solution. Le succès de la quête n'est donc jamais acquis : l'amant, responsable de la première désertion, reste l'obstacle rituel à la réinsertion.

Tout succès du parti sentimental contrarie donc le retour à la maison natale. Tributaire de ce premier rapport de forces, une autre interaction affecte le pouvoir attractif de la maison natale : les logis dont on s'éloigne sous l'emprise sentimentale ne sont autres que ceux possédés par le père et privés de mère. Ainsi, l'œuvre peut se visualiser autour d'un noyau central : *Chéri / La Chatte* où la maison maternelle est révélée et la mère reconnue comme la détentrice du bien-être natal.

ROLE CENTRAL DE LA MERE DANS LE RETOUR

Claudine
mère absente
maison paternelle



Alice, Julie
mère absente
maison
paternelle

mère révélée
maison maternelle

Libre à Chéri de méconnaître cette loi et de poursuivre, à ses frais, la désertion ; mais Léa et Saha procèdent de la même répartition maternelle, destinée aux garçons. A l'arrière comme à l'avant de ce noyau central, les terres deviennent arides et les filles paraissent, en comparaison, singulièrement démunies : ni Claudine, ni Alice, ni Julie n'ont de mère – et les trois maisons sont paternelles. A l'absence de mère et à la présence persistante du père correspond pour Julie l'expérience natale la plus mitigée dans un édifice trop imposant pour assurer, comme la maison d'Alain ou de Chéri, la sécurité. Aussi le père doit-il disparaître, dans l'œuvre, pour rendre l'espace à sa vocation maternelle féconde : si celui d'Alice est mort depuis longtemps, le père de Claudine, bien vivant, meurt inopinément, laissant la voie libre au retour. La survie exceptionnelle du père de Julie constitue l'entrave la plus directe au projet : "il aurait retrouvé le goût d'écrire rien que pour t'empêcher de t'embarquer" (JC, OCC IX, 234). Le scandale est double car le père – impuissant d'écriture dans l'autobiographie – aurait, sans la prudence maternelle du frère, mis l'écriture au service du non-retour.

L'œuvre apparaît donc comme une offensive de représailles : déjà dans l'autobiographie, l'enfant convoitait le pouvoir du père et lui volait les instruments de l'écriture (K, OCC IX, 433) ; dans le roman, cette écriture est accomplie au détriment du père. Le mari de la mère comme le mari de la fille sont les deux perturbateurs de l'ordre naturel : c'est pourquoi leur mort est nécessaire au retour.

Le père est en effet un obstacle à la possession symbolique du modèle maternel. Alors que l'après-retour permet à Claudine et Alice d'assumer elles-mêmes la charge maternelle vacante, l'avant-retour et la double survie du père et de l'amant laissent Julie au niveau du doute.

Le couple parental est donc la clé de l'enjeu régressif : par le retour, l'écriture lève tous les tabous, contourne les résistances de la conscience ; elle agence une vaste entreprise de réparation à l'égard de la mère, de rétorsion à l'égard du père. Cependant la tentative de dédommagement maternel implique moins un retour à la mère en personne qu'à un espace globalement maternel. (Car la mère non plus n'est pas exempte d'influence mortifère, Chéri en sait le prix). Pour assurer le succès inconditionnel du retour, l'écriture évacue le père et transfigure la mère : l'édifice natal – réceptacle d'une fertilité intériorisée – devient le point réconcilié et idéal vers où les différents chemins convergent. Tous les moyens de transport y ramènent : le retour s'effectue aussi bien en train (Claudine), qu'en taxi (Alain), à pied (Chéri, Alice), ou à cheval (Julie). Le fait que des configurations romanesques aussi variées concourent au même dénouement illustre la fonction cathartique de l'écriture : loger dans ses murs et restructurer la conscience de l'espace, déracinée par l'exil.

*

Cette réflexion sur la maison natale dans l'œuvre de Colette s'est donc d'abord attachée à sa mise au jour progressive dans l'écriture, puis à ses caractéristiques stables, ses constantes oniriques, son unité formelle. Cette démarche évolutive puis transversale se complète d'une approche dynamique dans le roman : la maison natale s'inscrit au centre d'un réseau de tensions rivales, selon une structure conflictuelle plus ou moins extensive mais immuable. L'auteure la replace finalement à la croisée des chemins. La dispersion est conjurée et l'objectif cathartique atteint par la résolution des différentes structures en une direction régressive unique.

La "carence de l'évènementiel" décelée comme une constante dans les œuvres de femmes¹ met donc ici en relief la récurrence de l'obsessionnel : le repérage de structures inhérentes a redonné à l'œuvre colettienne une puissance que lui déniait l'absence officielle de concertation apparente. Une ordonnance spontanée préside au rayonnement de la maison natale sur l'œuvre et à son évolution : du retrait à l'offensive, de la projection à l'intériorisation, du chaos à l'éternité.

*

¹ B. Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, p. 33.

Ainsi, la lente et fragmentaire résurgence de la maison maternelle dans l'œuvre autobiographique est conjurée par la prolifération des maisons natales dans le roman. Comme au jeu du chat perché où l'enfant échappe à ses poursuivants en se réfugiant sur un abri élevé et en prononçant le mot "maison", l'écriture constitue ce perchoir idéal qui conjure la menace et prononce, décrit, recrée sans fin la maison, territoire d'immunité.

Dans toutes ces variations domestiques, l'unité organique et onirique du domaine natal provient d'un dosage fragile mais nécessaire : la maison natale est ancienne mais non vétuste, étroite sans être étouffante, ou large et pourtant intime; propre mais non rutilante, solide mais non fortifiée, chaude et pourtant fraîche. Ces constantes qui défient le réalisme dessinent le contour idéal d'un archétype du bien-être. Fausser l'une de ces données suffit à rompre l'équilibre et pervertir l'unité. Les normes natales peuvent inspirer, en positif comme en négatif, la recreation et conditionner aussi, par contraste, tous les espaces du mal-être : en période d'exil, la maison se vide, se ferme ou l'habitat s'effondre.

En outre, cette maison natale, célébrée par de nombreux romanciers contemporains de Colette et adeptes, comme elle, de "la complaisance à soi et à jadis"¹, est la seule soumise à une dynamique romanesque implacable : dès sa perte, elle est l'objet d'une controverse, d'une reconquête périlleuse, et toute l'énergie est mise dans le refus du parti natal de se laisser annexer par le parti conjugal. Le conflit se résout toujours au détriment de la cause étrangère, par l'exclusion ou la mort. Toute cette énergie agressive et punitive, défoulée dans le roman, a un effet libérateur : la controverse sentimentale occulte le vrai hiatus à soi-même, au moi natal exilé et déchu qui, en excluant, oublie qu'il est l'exclu.

Mais la fonction conjuratoire de l'écriture va plus loin : elle ne permet pas seulement de dépasser le manque, et donc la mort, mais de renaître à soi-même. La diversité des réceptacles de la qualité natale (extérieurs au début de l'œuvre, internes à la fin) montre que l'écriture assume elle-même cette fonction *natale* et se crée son propre berceau. La diversité des projections romanesques confirme cette capacité régénératrice de l'écriture, qui ne cesse de renouveler les mises en scène natales. Bien qu'il s'agisse d'une quête régressive, l'œuvre va de l'avant : à peine un nouveau logis est-il édifié dans le roman qu'il est renouvelé, sa charpente transformée, son toit surélevé ou sa surface rétrécie. L'écriture ne progresse pas vers un mieux objectif de l'habitat, mais vers une implantation plus effective de la conscience déracinée, indépendamment de la structure d'accueil. Ainsi le véritable abri natal, c'est l'écriture. "Colette invente, en écrivant, sa propre parthénogénèse" et "se réengendre librement"² ; elle renonce à un modèle natal perdu au profit d'un espace imaginaire, aménageable et pluriel, nacelle qui oscille, sous la poussée de l'écriture, de la représentation la plus structurée (La Maison Natale) à la forme métaphorique brute (la grotte pleine d'eau où rêve de rentrer la narratrice -TSN, OCC X, 157- ou le vase comparé à une grotte à l'intérieur duquel elle prétend s'enfermer

¹ L. Forestier, *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, *op. cit.*, p. 15.

² J. Dupont, *Sensation et création dans l'œuvre de Colette*, *op. cit.*, p. 285.

-VE, Pl II, 1095). L'écriture ne regarde pas au paradoxe : comme la fille enfante littéralement la mère et la sent remuer en elle (NJ, Pl III, 336), l'écriture enfante l'espace de sa naissance. Cet effet palingénésique transforme l'être déraciné en une énergie jaillissante qui se régénère – par-delà la recreation même de l'édifice natal d'origine – dans les multiples transpositions du pouvoir natal, à jamais fécond.

ABRÉVIATIONS USUELLES

SIGLES DES ŒUVRES CITÉES

AB	<i>Autres Bêtes</i>
APM	<i>A portée de la main</i>
AQ	<i>Aventures quotidiennes</i>
BH	<i>Le Blé en herbe</i>
BS	<i>Belles saisons</i>
BV	<i>Bella-Vista</i>
C	<i>Chéri</i>
CE	<i>La Chambre éclairée</i>
Cha	<i>La Chatte</i>
CH	<i>Chambre d'hôtel</i>
CIE	<i>Claudine à l'école</i>
CIM	<i>Claudine en ménage</i>
CIP	<i>Claudine à Paris</i>
CIV	<i>Claudine s'en va</i>
CMM	<i>Contes des mille et un matins</i>
DB	<i>Douze dialogues de bêtes</i>
DE	<i>Derniers écrits</i>
DMF	<i>De ma fenêtre</i>
DR	<i>Discours de réception</i>
Duo	<i>Duo</i>
EMH	<i>L'Envers du music-hall</i>
En	<i>L'Entrave</i>
EPC	<i>En pays connu</i>
ES	<i>L'Enfant et les sortilèges</i>
EV	<i>L'Etoile Vesper</i>
FA	<i>La Fleur de l'âge</i>
FB	<i>Le Fanal bleu</i>
FC	<i>La Femme cachée</i>
FinC	<i>La Fin de Chéri</i>
Gi	<i>Gigi</i>
HL	<i>Les Heures longues</i>
IL	<i>L'Ingénue libertine</i>
JC	<i>Julie de Carneilhan</i>
Jl	<i>Journal intermittent</i>

JN	<i>La Jumelle noire</i>
JR	<i>Journal à rebours</i>
K	<i>Le Képi</i>
LAP	<i>Lettres à ses pairs</i>
LHP	<i>Lettres à Hélène Picard</i>
LMM	<i>Lettres à Marguerite Moreno</i>
LPC	<i>Lettres au petit Corsaire</i>
LV	<i>Lettres de la Vagabonde</i>
MA	<i>Mes apprentissages</i>
MCI	<i>La Maison de Claudine</i>
Mca	<i>Mes cahiers</i>
Mel	<i>Mélanges</i>
Mi	<i>Mitsou</i>
NJ	<i>La Naissance du jour</i>
No	<i>Noces</i>
Nu	<i>Nudité</i>
PB	<i>La Paix chez les bêtes</i>
PH	<i>Pour un herbier</i>
PP	<i>Paysages et portraits</i>
PrP	<i>Prisons et Paradis</i>
Pur	<i>Le Pur et l'impur</i>
QS	<i>Quatre Saisons</i>
RS	<i>La Retraite sentimentale</i>
Sec	<i>La Seconde</i>
Si	<i>Sido</i>
Th	<i>Théâtre</i>
Tou	<i>Le Toutounier</i>
TSN	<i>Trois, Six, Neuf</i>
TT	<i>Trait pour trait</i>
V	<i>La Vagabonde</i>
VE	<i>Le Voyage égoïste</i>
VrV	<i>Les Vrilles de la vigne</i>

LOCALISATION DES MAISONS DANS LA REALITE ET DANS L'ŒUVRE

- Bourgogne

Saint-Sauveur en Puisaye
Montigny

- Franche-Comté

Monts-Boucons
Casamène

- Bretagne

Roz-Ven, Saint-Coulomb

- Provence

La Treille Muscate, Saint-Tropez
Monte-Carlo

- Paris

Neuilly
Palais-Royal
Le Quart-de-Brie / Le Belvédère
Le toutounier

- Périgord

Carneilhan

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE / ŒUVRES DE COLETTE

- Les citations sont extraites des *Œuvres* de Colette publiées sous la direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1984, tome II, 1986, tome III, 1991 (abrégé en **PI**).

- **tome I** : Préface, par Cl. Pichois. Chronologie (1829-1910) par J. Frugier. *Claudine à l'école* (p. 3-218), *Claudine à Paris* (p. 219-376), *Claudine en ménage* (p. 377-529), textes présentés, établis et annotés par P. D'Hollander. *Claudine s'en va* (p. 531-668), texte présenté et établi par P. D'Hollander et Cl. Pichois. *L'Ingénue libertine* (p. 669-827), *La Retraite sentimentale* (p. 831-955), textes présentés, établis et annotés par P. D'Hollander. *Les Vrilles de la vigne* (p. 959-1063), texte établi, annoté et présenté par M. Mercier. *La Vagabonde* (p. 1067-1236), texte présenté par M. Mercier, établi et annoté par M. Raaphorst-Rousseau et Cl. Pichois. Aperçu topographique des *Claudine*, lexique par P. D'Hollander. Bibliographie, par A. Brunet et L. Delanoë.

- **tome II** : Préface, par Cl. Pichois. "La vérité sur Chéri", par B. de Jouvenel. Chronologie (1911-1924), par J. Frugier. *Douze Dialogues de bêtes* (p. 3-70), *La Paix chez les bêtes* (p. 73-160), *Autres bêtes* (p.165-198), textes présentés, établis et annotés par M. Mercier. *Notes de tournée* (p. 199-219), texte présenté, établi et annoté par J. Frugier. *L'Envers du music-hall* (p. 223-324), texte présenté, établi et annoté par J. Dupont. *L'Entrave* (p. 325-474), texte présenté, établi et annoté par M. Mercier. *Les Heures longues* (p. 477-590), *Dans la foule* (p. 593-645), textes présentés, établis et annotés par A. Brunet et Cl. Pichois. *Mitsou* (p. 649-716), texte présenté, établi et annoté par B. Bray. *Chéri* (p. 717-828), texte présenté, établi et annoté par Cl. Pichois et M. Raaphorst-Rousseau. *Le dossier de Chéri* (p. 829-882), textes présentés, établis et annotés par Cl. Pichois. *La Chambre éclairée* (p. 885-963), texte présenté, établi et annoté par A. Brunet et Cl. Pichois. *La Maison de Claudine* (p. 967-1090), texte présenté, établi et annoté par M. Delcroix. *Le Voyage égoïste* (p. 1093-1181), texte présenté, établi et annoté par Y. Resch. *Le Blé en herbe* (p. 1185-1276), texte présenté, établi et annoté par Cl. Pichois et M. Raaphorst-Rousseau. Bibliographie par A. Brunet et L. Delanoë.

- **tome III** : Préface par Cl. Pichois, Chronologie (1925-1939) par J. Frugier. *La Femme cachée* (p.3-74), texte présenté, établi et annoté par A. Brunet et Cl. Pichois. *Aventures quotidiennes* (p. 77-148), texte présenté, établi et annoté par M.C Bellosta. *L'Enfant et les sortilèges* (p. 149-169), texte présenté, établi et annoté par C. Milner. *La Fin de Chéri* (p. 171-273), texte présenté, établi et annoté par J. Dupont. *La Naissance du jour* (p. 277-371), texte présenté, établi et annoté par M. Mercier. *La Seconde* (p. 373-491), texte présenté, établi et annoté par Y. Resch. *Sido* (p. 495-549), texte présenté, établi et annoté par M. Delcroix. *Le Pur et l'Impur* (p. 551-653), texte présenté, établi et annoté par J. Dupont. *Prisons et paradis* (p. 657-805), *La Chatte* (p. 809-891), *Duo* (p. 893-980), textes présentés, établis et annotés par M. Mercier. *Mes apprentissages* (p. 981-1076), texte présenté, établi et annoté par J. Dupont. *Discours de Réception à l'Académie Royale Belge de Langue et de Littérature Françaises* (p. 1077-1094), texte présenté, établi et annoté par Cl. Pichois. *Bella-Vista* (p. 1097-1214), texte présenté, établi et annoté par M.C Bellosta. *Le*

Toutounier (p. 1215-1271), texte présenté, établi et annoté par M. Mercier. Bibliographie par A. Brunet et L. Delanoë.

- Pour les œuvres tardives de Colette non encore publiées à ce jour dans la Bibliothèque de la Pléiade, les références renvoient à l'édition Flammarion des *Œuvres Complètes*, édition du Centenaire, 1973-1976 (abrégé en **OCC**).

- **tome IX** : *Chambre d'hôtel*, p. 11-124. *Julie de Carneilhan*, p. 127-235. *Journal à rebours*, p. 239-354. *Le Képi* ("Le Képi", "Le Tendron", "La Cire verte", "Armande"), p. 357-461.

- **tome X** : *De ma fenêtre*, p. 11-135. *Trois... Six... Neuf...*, p. 139-179. *Gigi* ("Gigi", "L'Enfant malade", "La Dame du photographe", "Flore et Pomone"), p. 183-320. *L'Etoile Vesper*, p. 323-456.

- **tome XI** : *Belles Saisons*, p. 9-74. *Nudité*, p. 75-93. *Le Fanal bleu*, p. 95-208. *Pour un herbier*, 209-250. *En pays connu*, p. 251-286. *Trait pour trait*, p. 287-334. *Journal intermittent*, p. 335-383. *La Fleur de l'âge*, p. 384-437. *A portée de la main*, p. 439-501.

- **tome XII** : *La Jumelle noire*.

- **tome XIII** : *Théâtre* : *Chéri*, p. 7-120 ; *La Vagabonde*, p. 121-228 ; *L'Enfant et les sortilèges*, p. 229-253 ; *En camarades*, p. 255-290 ; *La Décapitée*, p. 291-308 ; *Paysages et portraits*, p. 309-463 ; *Contes des Mille et Un Matins*, p. 467-589.

- **tome XIV** : *Mélanges*, p. 11-47. *Derniers écrits*, p. 51-66. *Discours de Réception à l'Académie Royale de Belgique*, p. 69-84. I, p. 87-180. *Mes cahiers*, p. 87-180. *Lettres à Marguerite Moreno*, p. 181-508. Texte établi et annoté par Cl. Pichois, avec la collaboration de R. Forbin.

- *Colette*, Robert Laffont, collection "Bouquins", 1989, 3 tomes présentés par F. Burgaud.

- *Colette, Au concert*, édition établie et présentée par A. Galliari, coll "Les Inattendus", Paris, Le Castor Astral, 1992.

ÉDITIONS DE POCHE PRÉFACÉES

- *Le Blé en herbe*, Garnier-Flammarion, n° 218. Préface Cl. Pichois, p. 17-26

- *La Fin de Chéri*, Garnier-Flammarion, n° 390. Préface Y. Resch, p. 5-26

- *La Naissance du jour*, Garnier-Flammarion, n° 430. Préface Cl. Pichois, p. 5-15

- *La Vagabonde*, Livre de poche n° 283, Hachette. Préface N. Ferrier - Caverivière p. I-XLVII

- *La Maison de Claudine*, Livre de poche n° 763, Hachette. Préface N. Ferrier - Caverivière p. I-XXXVI

- *La Chatte*, Livre de poche, Hachette. Préface N. Ferrier - Caverivière

CORRESPONDANCE

- *Œuvres Complètes*, tomes XIV, XV et XVI ; texte établi et annoté par Cl. Pichois avec la collaboration de R. Forbin.

- Nombreux extraits inédits dans le *Catalogue* de l'exposition Colette, documents réunis par M. Cornand et M. Barbin, Bibliothèque Nationale, 1973.
- Quelques lettres inédites dans la revue *Europe*, n° 631-632 (nov.-déc. 1981), p. 129 sqq.
- *Lettres à Moune et au Toutounet*, texte établi et préfacé par B. Villaret, Paris, éd. Des Femmes, 1985.
- *Lettres aux Petites Fermières*, texte présenté et annoté par M.Th. Colleaux-Chaurang, Paris, Le Castor Astral, 1992. (Six de ces lettres ont été reproduites dans les *Cahiers Colette*, n° 10, 1988, p. 23-34 et vingt-sept dans les *Cahiers Colette* n°13, 1991, p. 81-111).
- *Colette : En Tournée*, cartes postales à Sido, préface de M. del Castillo, notes de M. Remy-Bieth, éd. Persona, 1984.
- *Sido : Lettres à sa fille*, précédé de *Lettres inédites de Colette*, préfaces de B. de Jouvenel, J. Malige et M. Sarde, Paris, éd. Des Femmes, 1984.

OUVRAGES CRITIQUES ET THÈSES

- Bal, M., *Complexité d'un roman populaire. L'ambiguïté dans La Chatte*, Paris, La Pensée universelle, 1974.
- Beaumont, G. et Parinaud, A., *Colette par elle-même*, Paris, Le Seuil, 1954.
- Biolley-Godino, M., *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Bonal, G., *Colette par moi-même*, Paris, Ramsay, 1982.
- Boncompain, Cl., *Colette*, Lyon, Confluences, 1945.
- Brésillon, J.-P., *La Bourgogne de Colette*, Aix-en-Provence, Edisud, 1983.
- Carco, Fr., *Colette, mon ami*, Paris, éditions Rive-Gauche, 1955.
- Chauvière, Cl., *Colette*, Paris, Firmin-Didot, 1931.
- Cocteau, J. : *Colette. Discours de réception à l'Académie française de Belgique*, Paris, Grasset, 1955.
- Deltel, D. : *"La Maison de Claudine" de Colette : une autobiographie en trompe-l'oeil*, thèse du 3e cycle, Université de Paris X, 1983.
- Crosland, M., *Madame Colette, a Provincial in Paris*, London, Peter Owen, 1953.
- Desonay, F., *Notice sur Colette*, Bruxelles, Palais des Académies, 1968.
- Dupont, J., *Les Nourritures de Colette*, thèse du 3e cycle, Université de Paris IV, 1983 *Sensation et création dans l'oeuvre de Colette*, thèse d'État, Université de Paris IV, 1987
- D'Hollander, P., *Colette. Ses Apprentissages*, Paris, Klincksieck / Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Forestier, L., *Chemins vers La Maison de Claudine et Sido*, Paris, SEDES, 1968.
- Gauthier, M., *La Poïétique de Colette*, Paris, Klincksieck, 1989.
- Giry, J., *Colette et l'art du discours intérieur*, Paris, La Pensée universelle, 1980
- Goudekot, M., 1) *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956.
2) *La Douceur de vieillir*, Paris, Flammarion, 1965.
- Harris, E. : *L'Approfondissement de la sensualité dans l'oeuvre romanesque de Colette*, Paris, Nizet, 1973.

- Houssa, N., *Le Souci de l'expression chez Colette*, Bruxelles, Palais des Académies, 1958.
- Ketchum, A., *Colette ou la Naissance du jour. Etude d'un malentendu*, Paris, Minard, 1968.
- Larnac, J., *Colette, sa vie, son œuvre*, Paris, Kra, 1927.
- Le Hardouin, M., *Colette*, Editions universitaires, 1956.
- Malige, J., *Colette. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- Marks, E., *Colette*, Rutgers University Press, 1960.
- Maulnier, Th., *Introduction à Colette*, Paris, La Palme, 1954.
- Perche, L., *Colette*, Paris, Seghers, 1976.
- Raaphorst-Rousseau, M., *Colette, sa vie et son art*, Paris, Nizet, 1964.
- Reche, M., *La Poésie de la terre et du végétal*, thèse du 3e cycle, Université de Nice, 1972.
- Resch, Y., *Corps féminin, corps textuel. Essai sur le personnage féminin dans l'œuvre de Colette*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Reymond, E., *Le Rire de Colette*, Paris, Nizet, 1988.
- Sarde, M., *Colette libre et entravée*, Paris, Stock, 1978.
- Tinter, S., *Colette et le temps surmonté*, Genève, Slaktine, 1980.
- Trahard, P., *L'Art de Colette*, Paris, J. Renard, 1941.
- Truc, G., *Madame Colette*, Paris, Corrêa, 1941.

RECUEILS COLLECTIFS

- JOURNAUX ET REVUES

- *Le Capitole*, 22 décembre 1924
- *Le Point*, t. 39, mai 1951
- *Le Figaro littéraire* : a) 24 janvier 1953 b) 7 août 1954
- *Les Lettres françaises*, 12-19 août 1954
- *Les Nouvelles littéraires*, août 1954
- *Le Monde*, 25 janvier 1973
- *Europe*, n° 631-632, novembre-décembre 1981
- *Album-Masques Colette*, supplément au n° 23 de la revue *Masques*, Paris, octobre 1984.
- *Magazine littéraire*, n° 266, juin 1989.
- *Analyses et réflexions sur Colette*, coll. Ellipses, Paris, Marketing, 1990.

- ACTES DE COLLOQUES

- Colloque de Dijon, 1979, *Cahiers Colette*, n° 3/4, 1981.

- Colloque de Sarrebruck, 22-23 juin 1984 : *Colette, nouvelles approches critiques*, actes réunis et publiés par Bernard Bray, Paris, Nizet, 1986.
- Colloque de Saint-Tropez, 13-14 septembre 1986 : *Autour de Colette à Saint-Tropez*, éditions de l'Académie du Bailly, Saint-Tropez, 1987 (édition non paginée). Actes encadrés de lettres inédites de Colette à des Tropéziens.
- Colloque de Cerisy 1988, *Cahiers Colette*, n° 11, 1989.

ICONOGRAPHIE

- *Album Colette*, iconographie choisie et commentée par Claude et Vincenette Pichois, avec la collaboration d'Alain Brunet, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- *Album-Masques Colette*, réalisé par K. Barsac et J.-P. Joecker, 1984.
- *Amoureuse Colette*, par G. Dormann, Herscher, 1986.
- *Belles Saisons*, album de photos de Colette et ses proches, légendé par R. Phelps, New York, Farrar, Straus et Giroux, 1978.
- *Colette*, par L. Lachgar, Henri Veyrier, 1983.
- *Colette et la Côte d'Azur*, par E. Reymond, Aix-en-Provence, Edisud, 1988.
- *Sur les pas de Colette à Saint-Sauveur en Puisaye*, iconographie choisie et présentée par M. Boivin, Saint-Sauveur en Puisaye, 1986.