



Parque, veuve et entremetteuse : Colette à Casamène, ou la fin de Claudine

Jérémy Champagne

Number 10, 2022

Des fées aux pleureuses : les figures de l'accompagnement, du berceau au tombeau

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097816ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1097816ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de langue française (Université de Montréal)

ISSN

2369-3045 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Champagne, J. (2022). Parque, veuve et entremetteuse : Colette à Casamène, ou la fin de Claudine. *MuseMedusa*, (10). <https://doi.org/10.7202/1097816ar>

Article abstract

Retreat From Love (1907) is the last text in Colette's initial *Claudine* series. Marking the death of the husband (Renaud) and putting an end to the adventures of its eponym – who “retreats” from the world in her childhood home –, this text acts as a meeting point for multiple failures in accompaniment as well as it consolidates its character's fates: that of Claudine, the writing protagonist, that of her husband, but also that, to a lesser extent, of Annie and Marcel, the former's house in Casamène serving as the backdrop for the greater part of the story. Claudine is a woman of multiple forms of accompaniment: taken by testamentary impulses, she is a weaver of destiny, but she is also selectively a procuress and a widow. A modern Parca, this protean woman gives us special access to how fate and womanhood intertwine in Colette's early work, as well as to the biographical motivations behind the last of Claudine.

© Jérémy Champagne, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Parque, veuve et entremetteuse : Colette à Casamène, ou la fin de Claudine

Jérémy Champagne
Université de Montréal

Résumé : *La Retraite sentimentale* (1907) est le dernier texte dans la série originale des *Claudine* de Colette. Tombeau du mari, Renaud, mais aussi tombeau de la protagoniste éponyme, qui finira par se retirer parmi les animaux de sa maison d'enfance, le texte met en scène les faillites de l'accompagnement autant qu'il consolide le destin de ses personnages : celui de Claudine, la protagoniste-écrivaine, celui de son mari, et aussi, dans une moindre mesure, celui d'Annie et Marcel, avec qui elle partagera un huis clos dans la maison de la première, à Casamène. Fileuse de destins, la dernière Claudine prend tout en charge, dans cette impulsion testamentaire à préparer la mort. Pour cela, elle a tout d'une Parque ; en outre, elle sera veuve et, pour un bref épisode, entremetteuse : femme multiple de l'accompagnement, elle nous permet de sonder les liens entre destin et féminité tels qu'ils sont à l'œuvre chez Colette, en plus de comprendre ce qui se trame derrière la fin de Claudine.

Abstract: *Retreat From Love* (1907) is the last text in Colette's initial *Claudine* series. Marking the death of the husband (Renaud) and putting an end to the adventures of its eponym – who “retreats” from the world in her childhood home –, this text acts as a meeting point for multiple failures in accompaniment as well as it consolidates its character's fates: that of Claudine, the writing protagonist, that of her husband, but also that, to a lesser extent, of Annie and Marcel, the former's house in Casamène serving as the backdrop for the greater part of the story. Claudine is a woman of multiple forms of accompaniment: taken by testamentary impulses, she is a weaver of destiny, but she is also selectively a procuress and a widow. A modern Parca, this protean woman gives us special access to how fate and womanhood intertwine in Colette's early work, as well as to the biographical motivations behind the last of Claudine.

Mots clés : Littérature française, Roman français, Écrits des femmes, Parques, Veuve, Entremetteuse, Colette, Claudine, *La Retraite sentimentale*, fin de Claudine

Keywords: French literature, French novel, Women's writings, Parcae, Widow, Procuress, Claudine, *Retreat From Love*, The last of Claudine

« Renaud est là-bas, et moi, je suis ici. Je suis ici, et Renaud est là-bas¹... »

Dernier texte des *Claudine, La Retraite sentimentale* reprend trois personnages bien connus du cycle romanesque colettien pour les placer dans un huis clos insolite : d'abord, la narratrice éponyme ira promener son ennui chez Annie, sa « petite détraquée », héroïne de *Claudine s'en va* provisoirement rangée dans sa maison de Casamène ; les deux femmes seront ensuite rejointes par Marcel, beau-fils diaphane et « inverti » (RS, 880) d'une Claudine maussade qui profitera de son arrivée pour tricoter quelques intrigues en manière de passe-temps. Pris d'une mauvaise fièvre, donc alité dès son arrivée à Casamène, Marcel aura en outre besoin d'argent : double malheur qui le livrera d'emblée aux griffes de la belle-mère, méchante et attentionnée tout à la fois, remplissant ses « devoirs de marâtre » (RS, 873) avec diligence. C'est qu'elle se retrouve en « retraite » malgré elle, du fait de son mari Renaud qui, hospitalisé, avait alors exprimé son « enragement jaloux de [la] laisser seule à Paris² » (RS, 838) : cette soumission de la bonne épouse, la mort du mari venant, se changera en soumission de veuve, et Claudine finira par se retirer définitivement de la vie sentimentale, dans la solitude altière et casanière de sa maison d'enfance à Montigny. Ainsi, texte-prétexte à la mort du mari – texte funéraire –, le dernier des *Claudine* achève la « mue³ » de son protéiforme personnage en une veuve qui, de façon attendue, est aussi surprenante que l'épouse. Peu dévouée en somme, Claudine l'épouse ne s'en tient qu'à lire et à écrire des lettres : à Casamène, elle regarde passer les saisons en attendant le rétablissement du mari lointain. Avec cet homme, la dernière relation notoire – qui mérite d'être consignée dans son fameux journal – est

¹ Colette, « La Retraite sentimentale », *Œuvres t. 1*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 836. Désormais RS, suivi d'un numéro de page.

² Il faut dire que Renaud avait déjà fait l'expérience du cœur volage de sa jeune femme dans *Claudine en ménage* (voir note 7).

³ Le mot est d'Andrea Oberhuber ; voir note 36 pour l'expression exacte.

essentiellement épistolaire. Épouse à distance, épouse manquée, elle tentera de pallier cette faillibilité par un veuvage extrême donc anachronique. D'une grande lucidité, Claudine, de mauvaise épouse à veuve trop fidèle, se conçoit elle-même comme figure de mauvaise compagnie : « hôtesse insociable » (RS, 878) et tyrannique pour Annie et Marcel ; irritée par les malades et agacée par les enfants ; « marâtre » (RS, 873) plus que belle-mère, etc. La retraite finale à Montigny n'est donc pas étonnante. En y regardant de plus près cependant, on constate que la posture retirée annoncée par le titre, sorte de subterfuge constitué par les affectations du veuvage, permet à Claudine de déployer une stratégie de mise en tombeau du mari dont elle n'a plus que le souvenir. Pour entamer la « retraite » de Claudine et mettre fin à son premier cycle romanesque, Colette doit prendre les outils d'une fileuse et tisser, en filigrane, le texte de la vie réelle : c'est, pour l'auteure bourguignonne, le premier texte des *Claudine* écrit sans Willy, donc sans les apports ou corrections du mari dont elle vient de se séparer officieusement. Double tombeau, *La Retraite sentimentale* permet, par ailleurs, de comprendre comment destin et féminité s'imbriquent chez cette première Colette : c'est par la voie de la relation, maritale en l'occurrence, et par un jeu de rejets et d'allégeances, que la femme conçoit son avenir. Donnant sur *Les Vrilles de la vigne*, puis sur *La Vagabonde* – deux textes de liberté –, *La Retraite sentimentale* signale une deuxième défaite du mari dans l'œuvre colettien : dans *Claudine s'en va*, la séparation résultait en un libertinage – c'est la figure d'Annie qui était l'agente de ces escapades. Ici, la mort du mari résulte en un veuvage déférent, solitaire et ascétique : Claudine veut revenir au premier versant de « l'ingénue libertine », syntagme ambivalent qui entame bien le cycle des figurations androgynes, chez Colette – marquées par ce même refus du choix. Pis encore : la dernière Claudine veut se retirer parmi les animaux de son village natal, devenir asociale, et se rendre à l'informe. Avant cette retraite définitive cependant, elle trouvera matière à revivre quelques-uns de ses émois de

jeunesse par la procuration de ses hôtes, Marcel et Annie, en jouant aux entremetteuses. En outre, à cette antagoniste de choix, la chère Annie de *Claudine s'en va*, de longues scènes dialoguées donneront une voix privilégiée au sein du récit autrement assez monologique de Claudine. Deux tisseuses dans le texte, deux raconteuses de vie : ce sont ces Parques fausses, métaphoriques, ambivalentes, que nous essaierons de dépeindre en Annie, Claudine, et même en Colette, pour chercher à mieux comprendre le caractère abrupt et inattendu de la fin de Claudine, la façon dont est rompu le fil d'un récit qui s'étend sur près d'une décennie.

Annie et Claudine, de la fausse à la vraie fileuse

« [L]a plus connue » des « figures féminines du destin⁴ », la « Parque » est rarement singulière : on parle plutôt généralement d'une trinité de fileuses dont les rôles font écho à la triade naissance-vie-mort. L'image de la fileuse, qui en devient l'incarnation la plus répandue dans l'imaginaire occidental, trouve son « plus ancien témoignage littéraire en Europe⁵ » dans l'épopée homérique : c'est cette image, pérenne et prégnante, qui nous servira de comparant, et qui nous permettra d'explorer les liens qu'entretiennent personnages féminins et destin dans la *Retraite sentimentale*. De longtemps reliées, comme le relève Sylvie Ballestra-Puech, au motif de l'écriture, mais « sur le mode métaphorique⁶ » (par le biais du filage : Ballestra-Puech rappelle, à bon escient, l'étymon latin du mot « texte », à savoir *textus*⁷, qui signifie « tissu »), les Parques constituent un comparant des plus éloquents pour les personnages d'Annie et de Claudine, à partir desquels les activités de

⁴ Sylvie Ballestra-Puech, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Éditions universitaires du sud, 1999, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁷ *Ibid.*

la broderie et de l'écriture viennent *tisser* une dynamique, ou plutôt un spectre du rapport de la femme au destin. Ce rapport, chez Colette, et dans ce texte précis, va du libertinage (conçu ici comme une errance) à la résignation monogame (par le motif de la retraite), deux moments clés de la féminité chez la première Colette. Entre Annie et Claudine en effet, les jeux d'opposition et de complémentarité ne sont qu'une nouvelle forme de ces variations colettiennes sur l'état civil ; variations qui, dans les termes du vagabondage, du libertinage, ou, justement, de la retraite, imprègnent l'œuvre entier⁸. Surtout, c'est au regard de la monogamie que ces deux femmes constituent leurs caractères respectifs, et ce rapport cruel et altier de Claudine qui a, « en un jour », « trouvé » l'amour, à la « pauvre Annie » qui « cherche » (RS, 937) encore est le premier rapport dissymétrique du huis clos ; dans son aboutissement il prendra la forme du legs symbolique de Casamène à Claudine – qui se chargera alors des affaires domestiques –, et de la réduction d'Annie, puis de Marcel éventuellement, au statut de pantins inutiles et amusants entre les mains de cette fileuse d'un nouveau genre.

Le récit met en place, en effet, d'abord sur le mode de la plaisanterie, le legs de Casamène à Claudine par cette parole d'Annie qui, peu casanière, n'a pas terminé avec ses impulsions de vagabonde (ni de libertine, qu'elle tentera d'assouvir, aidée par Claudine, auprès de Marcel...) : « [...] relevez les murs, coupez les bois, rentrez le foin, je serais si contente ! Donnez-moi l'illusion que rien n'est à moi, que je puis me lever de cette chaise et partir, ne laissant de moi que cette broderie commencée... » (RS, 837-838) Le caractère d'Annie, tout au long du récit, restera fidèle

⁸ C'est déjà le cas au moment de la publication de *La Retraite sentimentale* (1907). Pour n'en rester qu'aux titres, on pensera, notamment, à *Claudine en ménage* (1902 – titre ironique s'il en fut, puisqu'il recouvre le récit d'une aventure, au demeurant saphique), à *Claudine s'en va* (1903 – titre à double entendre, qui signale autant l'apparition d'une nouvelle protagoniste – Annie – que sa lente progression vers les affaires extra maritales), ou à *L'Ingénue libertine* (1904). *La Vagabonde* (1910), *L'Entrave* (1913) et *La Seconde* (1929) figureront encore parmi ces métaphores péri-textuelles portant sur le statut marital, ou plus simplement, relationnel de la femme chez Colette.

à cette reddition : réduite au rôle de « suivante » (RS, 852), sinon de faire-valoir, elle occupera l'espace restreint que Claudine voudra bien lui laisser sous la forme d'entretiens dialogués plus ou moins longs. Claudine la prend au mot, d'ailleurs (après hésitation), et s'amuse avec Casamène qu'elle traite, et la compagnie avec, comme « son nouveau jouet » (RS, 859) : « En vérité, je suis l'hôtesse : je m'épanouis dans les rockings et je tisonne l'âtre, tandis qu'Annie, assise à moitié sur une chaise cannée, brode, d'un air de parente pauvre. » (RS, 837) Dans ce contexte, les « petites mains inutiles » (RS, 937) d'Annie, constamment en train de broder, en font un personnage paradoxal, car référence la plus univoque aux mythiques fileuses, elle en est aussi la plus inopérante. En effet, au-delà de sa broderie dont les détails échappent résolument à Claudine (et aux lecteurs, par conséquent), Annie est à la source du *textus* constitué par le récit de ses escapades – jusqu'aux détails les plus interdits –, qui prennent la forme de scènes d'aveu – ainsi doit-on les appeler puisqu'elles dépendent d'une incitation constante de la part de Claudine. Moins intéressantes dans leur contenu que pour leur fonction, ces scènes d'aveu permettent de renforcer l'emprise de Claudine sur la maison, et c'est d'ailleurs au rythme de ces aveux qu'elle en force les pièces les plus intimes : ainsi, sous prétexte de demander de la pommade pour la gerçure de sa lèvre, Claudine entre dans la chambre privée d'Annie, ce qui donne lieu à une longue scène d'aveu lorsque cette dernière, au lieu de glycérine, tend à Claudine du blanc de scène :

« Mais... c'est du blanc de scène, ça ! Où l'avez-vous chipé ?

– Je ne l'ai pas chipé. Je l'ai acheté parce que j'en avais besoin. Il doit être un peu rance, depuis le temps.

– Comédie de salon ?

– Mais non, soupire-t-elle avec lassitude. Pantomime de théâtre. J'ai joué la pantomime pendant quelques jours.

– Où ça ? À l'étranger ? »

Je l'interroge avec sécheresse, vexée, blessée de tout ce qu'elle me cache – ou qu'elle invente ? (RS, 888)

Parque d'incitation, Claudine fait rejouer, à la manière d'une pantomime justement, sa vie à Annie qui, pudique, en conçoit une certaine « gêne » (RS, 855) au lendemain. Claudine est donc celle qui brode véritablement, celle qui tient les fils du récit et qui construit, à partir de ses entretiens avec Annie, le tissu du texte. C'est aussi elle, d'ailleurs, qui tient un journal – c'est la scène d'écriture, à laquelle on allude rarement dans les cinq *Claudine*. Rapport de force agonistique entre l'épouse et la libertine ? Certes, et l'arrivée de Marcel, jeune « inverti » pour qui Annie aura des intérêts charnels un peu malvenus, achève de constituer Claudine en marraine, et en « marâtre » puisqu'elle doit d'abord s'occuper de la petite santé de ce beau-fils. Elle multiplie alors les formules altières : « mon peuple (ma petite détraquée et mon jeune inverti), mon peuple, s'il ne murmure pas, élude ; il y a quelque chose de changé dans mon tranquille royaume bombé » (RS, 880). Altière, elle se veut aussi cruelle par moments : « Oui, j'aime à voir Annie savourer sa brûlure en un luxurieux silence, et Marcel, pâli de solitude, ressasser, jusque devant Annie, des anecdotes où le jupon ne trouve point de place. » ; « [...] je dois me l'avouer sur cette tentante page blanche – je me plais secrètement au puéril ennui de mon beau-fils. » (RS, 915)

Mais la scène d'écriture, ici, prend une portée bien plus étendue que la page blanche, quand Claudine tente d'écrire et de fixer la destinée de ses deux hôtes. En effet, le faite de ce huis clos à trois verra Claudine s'essayer au *matchmaking* en devenant l'entremetteuse d'Annie et de Marcel :

quand j'eus "achevé" Annie d'un verre de punch, quand j'eus conduit au premier étage ce couple disparate et gracieux, quand j'eus, d'une bourrade dernière, jeté Marcel et son pyjama turquoise dans la chambre d'Annie, je m'en allai vers mon lit, allègre, toute soulevée d'une noble fièvre qui n'avait rien d'impur. (RS, 932)

L'image est circéenne – le « punch » d'amour rappelle le philtre de la sorcière. S'agit-il d'une occasion, pour Claudine qui de longtemps s'est faite monogame, de se galvaniser un peu au moyen d'une procuration amoureuse ? Plutôt, cette singulière scène de l'entremise, « tramée » à l'insu

des deux hôtes, et qui finit mal au demeurant, par le départ abrupt de Marcel – puisqu'elle commençait mal, en forçant l'attraction – vient consolider, sur le plan de l'ethos, l'accès à un certain âge pour Claudine. Comme le rappelle Corinne Pierreville dans un article sur l'entremetteuse des fabliaux, la vieillesse est l'un « des traits communs attachés à la figure de l'entremetteuse depuis l'Antiquité », « vieillesse qui [...] interdit [à celles-ci] de vivre elles-mêmes des relations amoureuses⁹. » L'accès à un certain âge, pour ce personnage emblématique de jeune fille qu'est Claudine, est un souci constant à travers *La Retraite*, alors que sa protagoniste découvre dans son miroir la promesse de nouveaux traits :

[...] je ne suis plus très jeune. [...] La bouche a perdu de sa gaieté et, au-dessous de l'orbite plus voluptueuse mais aussi plus creusée, la joue s'effile, longue, moins veloutée, moins remplie : le jour frisant y indique déjà le sillon – fossette encore, ou ride déjà ? – qu'y modèle patiemment le sourire...
(RS, 839)

Ainsi, le rôle de l'entremetteuse signifie d'abord, pour Claudine, le retrait du domaine de la chair, qui introduit, avant même la mort effective de son mari, un ethos de vieille femme, ou de « retraitée », sentimentale et sexuelle ; ethos qui sera renforcé par la ménagerie de l'épilogue – puisque la vieille femme est souvent aussi une « femme à chats¹⁰ ». À la mort de son mari, cet ethos deviendra celui de la bonne veuve, manière d'échapper à l'image d'une veuve publique, ou libertine.

Claudine en veuve noire

⁹ Corinne Pierreville, « L'entremetteuse des fabliaux, un singulier personnage », dans *Entremetteurs et entremetteuses dans la littérature de l'Antiquité à nos jours*, publications du CEDIC, Lyon, Jacques André éditeur, 2007, p. 120.

¹⁰ En anglais, la « cat lady », parfois veuve, parfois vieille fille. De ce point de vue, Claudine est une nouvelle fois anachronique, cette fois à l'endroit de son propre âge. Chez Colette pourtant, la « cat lady » est de tous les âges, et tient même d'une filiation maternelle (voir note 27).

Le retour de Renaud coïncide, dans l'ordre du récit, avec le moment de sa mort. Son bref séjour à Montigny, le moment même de sa mort, puis le deuil de sa femme sont presque entièrement éliminés ; au moment de son retour, on ne lui prête aucune réplique, tandis que Claudine constate avec déception qu'il lui est revenu en « vieillard » : « Je leur ai confié, à ces hommes qui l'ont emmené sous la neige, un malade épuisé, mais si vivant, un nerveux surmené qui trépidait encore ; de quel droit me rendent-ils un vieillard ? » (RS, 938) De cette image d'un aïeul déguisé en mari, Claudine conçoit un dédain qui imprègne tout son veuvage, et qui la pousse à se retrancher dans ses souvenirs pour aller y chercher, en manière de spectre, son mari d'avant la retraite à Casamène, pour oublier le corps vieux et malade du mari qu'elle a rejeté. Aussi construit-elle son veuvage autour de cette figure spectrale et néglige-t-elle les éléments cérémoniaux ou rituels associés à la mort corporelle, notamment la sépulture : « La tombe de Renaud [...] C'est d'un cœur contraint et froid que je la soigne. [...] Une tombe, ce n'est rien qu'un coffre vide. Celui que j'aime tient tout entier dans mon souvenir [...] » (RS, 944) L'abandon initial du mari au profit de la retraite à Casamène est présenté par Claudine comme une soumission aux vœux de ce dernier : « Laisse, je te dis, laisse, mon enfant, ton vieux mari entre les quatre murs de ce frigorifique ; on traite de même le poisson qui manque de fraîcheur... » (RS, 835), mais elle accuse encore l'insociabilité proverbiale de l'héroïne, puisque « mourir au XIX^e est », comme l'écrit Laurence Danguy, « une affaire sociale¹¹. » Le veuvage claudinien, qui rejette précisément le mari mourant au profit d'un idéal et plus fringant compagnon, est alors bien un veuvage insociable, fidèle au tempérament de la veuve : « [...] le ciel n'a pas voulu mettre en moi l'âme d'une sœur de charité. Les malades m'attristent et m'irritent, les enfants m'agacent... Jolie petite nature ! » (RS, 873) Dans *Le Pur et*

¹¹ Laurence Danguy, « L'iconographie des veuves au XIX^e siècle et sa postérité au XX^e siècle », *Sociétés et représentations*, vol. 46, n° 2, 2018, p. 56.

l'impur, c'est explicitement à la relation homme-femme que sera comparé le service religieux, à travers le terme de « nonnes », que Colette veut péjoratif :

J'appelle nonnes ces prédestinées qui soupirent entre les draps, mais de résignation, aiment en secret l'abnégation, la couture, les travaux de ménage et les couvre-lits en satin ciel, faute d'un autre autel à napper de la couleur virginale... Celles-là prennent un soin fanatique des vêtements de l'homme, du pantalon surtout, bifide et mystérieux. De là elles s'élancent jusqu'à la pire perversité, qui est de guetter, de convoiter les maladies de l'homme, de tendre les mains à tout vase mouillé, à tout linge moite¹²...

Plaidoyer pour l'indépendance, ce passage nous permet de mieux comprendre le rapport ambivalent que Claudine entretient déjà avec Renaud, rapport presque filial de révolte et de soumission qui caractérise autant son mariage que son veuvage, même si les nonnes ne sont précisément pas des femmes mariées. Ainsi, même si Claudine réitère son caractère farouche et indépendant, elle en fait volontiers bon marché lorsqu'elle pense au retour de Renaud : « L'approche du maître... Il vient, et déjà mon cou s'incline vers le collier trop large, vers l'entrave illusoire dont je pourrais, sans même l'ouvrir, m'évader, si je voulais... Mais je ne veux pas. » (RS, 923)

Cependant, les dix-huit premiers mois du deuil ne nous sont pas décrits : Claudine nous revient veuve tardive, sur le point de « revivre » mais affublée toujours d'une « robe de deuil » (RS, 954) et évoquant – non certes par ses éléments champêtres – la retraite sentimentale d'une Princesse de Clèves par son rejet résolu de la relation humaine¹³. Le veuvage de Claudine en est donc à un point de transition, celui de la fin du deuil. Surtout, il est marqué, au regard des autres (par exemple, de sa belle-sœur Marthe), par une discrétion inhabituelle qui se traduit, de la façon la plus évidente, par une absence de pleurs – veuve et pleureuse, historiquement, peuvent désigner une seule et

¹² Colette, *Le Pur et l'impur*, Paris, Le Livre de Poche, 1988 [1941], p. 22-23.

¹³ Claudine cependant, et au contraire de la Princesse, ne combat pas le triomphe des sens, mais elle l'accueille et le sublime vers le monde matériel : plantes, pierres, animaux, etc.

même femme¹⁴, mais Claudine ne pleure pas. Rejet de la sépulture, et absence de pleurs : la veuve faillit, ici, à la « ritualité funéraire », c'est-à-dire à ce que Youri Volokhine a désigné, à la suite de Patrick Baudry, comme « un comportement scénographié et prescrit » qui « pose d'emblée un écart avec “soi-même¹⁵” ». Or Claudine fait de son veuvage un prétexte à l'introspection et au regain d'une certaine intimité plutôt qu'à la théâtralisation : loin de se constituer en actrice du rituel, elle profite de son deuil pour s'ancrer plus avant dans sa « retraite », provisoire du moment où Renaud vit encore, mais définitive après la mort de celui-ci. Insociable, son deuil est donc aussi *asocial*. Son veuvage pourtant, par ce caractère même de rétention, est conforme au veuvage austère du XIX^e siècle, qui justement commande une certaine asociabilité : toujours pour Laurence Danguy, « [au XIX^e la veuve] ne saurait trop se montrer en public, d'aucune manière pendant le grand deuil, [...] et ensuite sans ostentation¹⁶. » Le choix d'un deuil à Montigny, dans la maison de l'enfance, donc loin des yeux indiscrets du Tout-Paris, à cet égard, fait de Claudine une veuve d'un ancien genre, une veuve surannée. Très XIX^e siècle¹⁷, son deuil apparaît en outre compensatoire, car il vient d'une femme qui, du vivant de son mari, l'avait abandonné. Enfin, un tel veuvage est aussi ce qui permet à Claudine de mater la tentation de la chair (et ainsi, de tuer la part d'Annie qui reste en elle), tentation narquoise qui guette Claudine tout au long du livre : aussi, la posture exemplaire de veuve discrète et retirée sert-elle à éviter le reproche de femme publique

¹⁴ Jean-Luc Laffont, « Les pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale », *Études sur la mort*, vol. 144, n° 2, 2013, p. 113-114.

¹⁵ Youri Volokhine, « Tristesse rituelle et lamentations funéraires en Égypte ancienne », *Revue de l'histoire des religions*, vol 225, n° 2, 2008, p. 164.

¹⁶ Laurence Danguy, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁷ Sur cette discrétion du veuvage au XIX^e siècle, qui s'accompagne en outre d'un processus de tutelle et d'une précarité matérielle, voir Laurence Danguy, *Ibid.*, p. 56 : « La veuve ne fait pas partie du convoi funéraire, même si cet interdit tombe au cours du siècle. Elle ne saurait trop se montrer en public, d'aucune manière pendant le grand deuil – durant lequel lui sont interdits jusqu'aux travaux d'aiguille –, et ensuite sans ostentation. »

qu'on pourrait adresser à une veuve encore si jeune, donc « encline au libertinage¹⁸ ». À cette tentation, la retraite claudinienne fait deux réponses, à savoir la sublimation et l'ascèse :

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

L'autre tentation, la chair, fraîche ou non ?... Tout est possible, je l'attends. [...] Toute la force inemployée qui bat si paisiblement dans mes artères, je m'en armerai contre ce vulgaire ennemi. (RS, 953)

Toutes ces hypothèses autour du veuvage claudinien n'empêchent pas que la tradition ait trouvé, dans l'aparté lyrique des dernières pages¹⁹, une tessiture un peu forcée, voire inauthentique, et même « théâtralisée » pour reprendre les mots de Youri Volokhine. C'est d'ailleurs ce qu'écrit Paul D'Hollander, dans la notice qu'il consacre à *La Retraite*, en Pléiade :

L'inventaire répété de tout ce qui destine Claudine à poursuivre son existence en solitaire rend exagéré et inauthentique son désespoir au retour d'un Renaud près de sa fin, peu réelle sa douleur après la mort du mari auquel elle ne cesse de s'affirmer unie. C'est trop évidemment dès les premières pages que l'écrivain avait condamné son personnage : Renaud ne pouvait survivre alors que Claudine s'était si longuement préparée à se passer de lui²⁰.

Selon D'Hollander, la mort de Renaud relève de la « scène à faire²¹ », pour Colette, afin de mettre un terme au cycle des Claudine : en bonne Parque d'écriture, couper le fil du mari, pour mieux ranger la protagoniste dans sa retraite de veuve en confirmant ses tentations monogames²². L'argument est plutôt imparable, surtout lorsqu'on considère l'absence quasi totale de scènes de deuil chez Colette, et de manière générale, de réflexions explicites sur la mort²³. Ici, elles semblent

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ À en croire la notice du site internet de la Société des amis de Colette, Mirbeau trouvait pourtant que ces pages étaient « belles comme L'Ecclésiaste. » En ligne : « La Retraite sentimentale », *Société des amis de Colette*, <https://www.amisdecolette.fr/colette/presentation-des-oeuvres/la-retraite-sentimentale/> (page consultée le 10 février 2022).

²⁰ Paul D'Hollander, « La Retraite sentimentale : Notice », dans Colette, *Œuvres*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 1497.

²¹ *Ibid.*

²² Il est vrai qu'hormis l'aventure avec Rézi, dans *Claudine en ménage*, l'héroïne est plutôt irréprochable de ce point de vue, même si la tentation la guette incessamment.

²³ Sur cette absence déjà maintes fois relevée par la recherche, nous recommandons l'article d'Ali Abassi et de Hannaneh Mohsena, « Maîtrise du temps chez Colette », *The Masculine South*, vol. 31, 2015, p. 181-199.

bien apparaître à dessein, et servir des impératifs éditoriaux qui dépassent le récit tout en l'ordonnant. La mort du mari est d'ailleurs préfigurée, péritextuellement, dès l'avertissement aux lecteurs : « Pour des raisons qui n'ont rien à voir avec la littérature, j'ai cessé de collaborer avec Willy. » (*RS*, 830) Et cet acte métonymique (le départ du mari, qui met fin à Claudine) trouve son pendant fictionnel dans le récit de la retraite de Claudine qui, comme le soulève très justement D'Hollander, est déjà préparée, et de longue date, à la mort de Renaud. De surcroît, loin d'être simple observatrice du mari mourant, Claudine va jusqu'à verbaliser, de façon détournée, les desseins funestes mais auctoriaux de Colette, en sa qualité d'alter ego²⁴, ou d'exécutrice diégétique :

De toutes mes forces, les muscles tendus, j'aidais involontairement à sa délivrance, je serrais les poings, je m'oubliais jusqu'à dire au médecin : "Oh ! je vous en supplie, donnez-lui quelque chose pour le faire mourir plus vite !" Le regard effaré du brave homme me rendait à la raison... (*RS*, 951)

Parques complices, Claudine et Colette ? Vie et fiction se répondent, et se prennent l'une l'autre comme modèle – c'est un jeu très colettien²⁵. En tout cas, la vagabonde, en Claudine, n'est jamais loin, et les tentations de la liberté et de la fuite se présentent à plusieurs instants de la retraite, notamment lors de l'annonce du retour de Renaud, cette « approche du maître », ou encore lors de son retour effectif, alors que Claudine regrette qu'il ait tant vieilli : « Ô ma liberté que je refuse ! Je vous regarde avec un mépris attendri, comme un jouet de mon enfance – et peut-être, d'ailleurs, que je ne saurais plus me servir de vous... » (*RS*, 939) Ainsi, que le veuvage soit le prolongement d'une retraite déjà entamée en solitaire laisse en effet planer des doutes sur l'authenticité du

²⁴ Nous osons le terme, et nous endossons les propos suivants de Stéphanie Michineau : « Colette écrit les Claudine à l'origine comme des romans autobiographiques et ce n'est qu'a posteriori qu'ils accèdent au rang d'autofictions. L'on en arrive au paradoxe suivant lequel les romans semblent s'ancrer beaucoup plus dans l'autobiographie que certains livres d'apparence autobiographique où l'auteur paraît en son nom propre. » Stéphanie Michineau, « L'Autofiction dans l'œuvre de Colette », *Semat*, vol. 1, n° 1, 2013, p. 4.

²⁵ « [Colette] procède, en définitive, de la même manière avec presque tous ses personnages féminins de premier plan : elle se reconnaît à travers eux même s'ils ne sont pas l'auteur en tous points et une fois l'identification établie, elle les utilise à des fins expérimentales. » *Ibid.*, p. 7.

lyrisme de la bonne veuve, dont la déférence à l'endroit du mari semble compenser un manquement initial plutôt que de maintenir une fidélité d'épouse. Mais l'accusation va plus loin : de bonne veuve, Claudine deviendrait, par sa complicité avec le projet funeste du récit – projet qu'elle installe et met en place dès le départ –, une veuve volontaire, ou noire, archétype de son temps : « À la Belle Époque, et encore davantage lors de la Première Guerre mondiale, les veuves volontaires et les veuves noires, ces femmes qui font passer de vie à trépas leur mari, prennent en importance, en particulier à l'occasion des procès publics²⁶. » Parque de son mari en somme, Claudine creuse, dès l'abord du récit, un tombeau pour Renaud, et tout au long du texte par le caractère nostalgique, voire eulogique des passages de réminiscence, auxquels le prologue donne le ton²⁷. C'est donc aussi un texte fossoyeur (de Renaud comme de Willy) que cette *Retraite sentimentale*.

La fin de Claudine

Claudine devient aussi une « Parque de soi-même²⁸ », d'après une formule de Valéry reprise par Sylvie Ballestra-Puech, à savoir une « Parque qui retourne délibérément ses ciseaux contre elle-même », figure tragique qui brouille « la frontière entre meurtre et suicide²⁹ », figure idoine dans ce cas-ci puisque la fin du mari sert à introduire la fin de Claudine – de la mort à la retraite, on ne coupe qu'un fil ; aussi la dernière scène peut-elle être lue comme une sorte de mort, illustrée dans ce désir de communion avec le mari défunt :

[...] venez, mes bêtes ! Venez, petits êtres discrets qui respectez mon songe ! [...] Nous laisserons la porte ouverte pour que la nuit puisse entrer, et son parfum de gardénia invisible, et la chauve-souris qui

²⁶ Laurence Danguy, *op. cit.*, p. 75.

²⁷ Fouillant dans un vieux tiroir, Claudine en ressort un morceau de l'épaulette de Rézi, puis la présente à Renaud. C'est l'ouverture de la boîte à souvenirs, qui enclenche tout le récit. (*RS*, 831-833)

²⁸ Sylvie Ballestra-Puech, *op. cit.*, p. 385.

²⁹ *Ibid.*, p. 386.

se suspendra à la mousseline des rideaux, et le crapaud humble qui se tapira sous le seuil, et aussi celui qui ne me quitte pas, qui veille sur le reste de ma vie, et pour qui je garde, sans dormir, mes paupières fermées, afin de le mieux voir... » (RS, 955)

Claudine, suicidée ? Ou bien, une sorte de *jeune parque* réactivant à sa manière la triade « féminité, jeunesse et révolte³⁰ » ? Révolte ? Si le bestiaire final (crapaud, chauve-souris) évoque l'imaginaire d'une sorcière³¹, le dernier mot est fort pour parler de Claudine, qui, malgré son refus de la relation humaine, se range tout de même dans un idéal (et dans un idéal) marital certes peu convaincant mais sans équivoque. En outre, Claudine est vieillie au-delà de son âge, physiquement et symboliquement – la parenthèse de l'entremise en accentue l'équivoque : Claudine serait donc une mauvaise jeune, et une mal révoltée. Autrement qu'une révolte, on pourrait voir, dans cette retraite champêtre, et en poussant un peu l'analyse, une sorte de préfiguration de *Sido*, et, par conséquent, une première apparition, encore qu'implicite, de la figure de la mère dans cette série où, jusqu'alors, elle n'existait pas : « Je suis née seule, j'ai grandi sans mère, frère ni sœur » (RS, 852). L'amour pour les animaux tient bien de la filiation maternelle, pour Colette, comme le rappelait déjà, en 1980, Catherine Slawy-Sutton : « Colette enfant fut exposée à de nombreux animaux, et l'attitude de Sido face au moindre invertébré était en soi une leçon, un exemple spontané [...] En se les rappelant, l'écrivain n'hésitera pas à parler de sa "vocation"³². » En outre, la posture casanière du retour à Montigny marque le refus des mondanités de Paris, et l'attachement au village de province, autre trait maternel : « [Ma mère avait commencé, bien avant mon mariage, à donner le pas à la province sur Paris³³. » Remarquons simplement que la fin de Claudine est aussi, de façon embryonnaire, le début de *Sido*, c'est-à-dire l'ancrage dans le village de naissance

³⁰ *Ibid.*

³¹ En plus d'associer Renaud au « crapaud », implicitement. Notons, au passage, les sonorités communes des deux mots. Si Claudine n'est pas Princesse, Renaud n'est pas non plus le « prince charmant ».

³² Catherine Slawy-Sutton, *Communication avec le non-humain chez Colette*, Thèse de doctorat, Indiana University, 1980, p. 97.

³³ Colette, « Sido », *Œuvres t. 3*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 [1930], p. 496.

par une femme dont on souligne ailleurs la « rurale sensibilité³⁴ » : « Et pourquoi cesserais-je d'être de mon village ? Il n'y faut pas compter. Te voilà bien fière, mon pauvre Minet-Chéri, parce que tu habites Paris depuis ton mariage. Je ne peux pas m'empêcher de rire en constatant combien tous les Parisiens sont fiers d'habiter Paris [...]»³⁵ »

En tout cas, dans l'économie de l'œuvre colettien, *La Retraite sentimentale* apparaît moins comme une fin que comme un texte de transition entre deux états : celui de l'alliance maritale et celui du « vagabondage ». En cela, il signale plutôt, au lieu d'une fin définitive des *Claudine*, une « période de mue³⁶ » qui donnera lieu, en aval de *Claudine*, à la naissance du nouvel avatar qu'est Renée Néré. Ainsi, le mode d'écriture, chez Colette, est aussi « invertébré » que les animaux auxquels elle est particulièrement sensible : ce sont les mues du serpent qui révèlent chaque fois de nouvelles peaux, de nouvelles identités qui sont les fragments délaissés de la même. D'une femme rangée naît une *Vagabonde* ; plus tard, celle-ci se rangera à son tour : ce sera *L'Entrave*. Se renversant, s'inversant ou s'interrompant à maintes reprises, le cycle initial et sa matrice serpentine – que nous avons peut-être un peu simplifiée ici – restent emblématiques des représentations colettiennes de la féminité et du destin, toujours sous-tendues par le rapport à l'autre : les termes du destin, chez Colette, sont les termes du relationnel³⁷.

³⁴ *Ibid.*, p. 509.

³⁵ *Ibid.*, p. 495.

³⁶ Nous empruntons l'expression à Andrea Oberhuber, « Colette vagabonde », dans Michel Pierssens, *Colette entre deux siècles*, Montréal, 2016, en ligne sur *Academia* : https://www.academia.edu/30993681/Colette_vagabonde (page consultée le 10 février 2022).

³⁷ Et non, heureusement, de la conjugalité. *Le Pur et l'impur*, et sa construction touffue, fournissent un grand exemple de l'étendue et de la complexité du relationnel chez Colette.