

PAOLA PALMA

UNA SCENEGGIATURA PARTICOLARE: COLETTE DI YANNICK BELLON

ABSTRACT - Analysis of the unpublished script written for Yannick Bellon's *Colette*, from the point of view of the connection between cinema and literature.

KEY WORDS - Yannick Bellon, Colette, Cinema and literature, Unpublished original film script.

RIASSUNTO - Analisi della sceneggiatura inedita scritta per il film *Colette* di Yannick Bellon, nell'ottica dei rapporti tra cinema e letteratura.

PAROLE CHIAVE - Yannick Bellon, Colette, Cinema e letteratura, Sceneggiatura originale inedita.

1. PAROLE A QUATTRO MANI

Alla fine degli anni Quaranta il governo francese, attraverso il «Service des relations culturelles» del Ministero degli affari esteri ⁽¹⁾, decide di utilizzare il cinema per un intento che svolgono oggi altri strumenti, ma che allora era ancora una prerogativa della pellicola e del grande schermo, quello di fungere da memoria storica audiovisiva. Lo scopo è, nel caso particolare, quello di 'registrare' immagine e voce di un selezionatissimo gruppo di scrittori, figure rappresentative della cultura nazionale: Paul Claudel, Colette, André Gide.

Il film dedicato a Colette viene girato nel 1950. All'epoca la scrittrice ha settantasette anni, vive in un appartamento del Palais Royal, che sarà il

⁽¹⁾ Nel film, Colette e il marito semplificano, facendo riferimento alle sollecitazioni del solo «Ministère des Affaires étrangères».

suo ultimo domicilio, si muove con sempre maggiore difficoltà ⁽²⁾, ma non sembra per questo aver perso la lucidità e l'energia. Il lavoro su Colette viene affidato a Yannick Bellon. Giovanissima, la regista ha però una solida formazione di montatrice e aiuto-regista e ha già realizzato un cortometraggio, *Goëmons*, premiato come miglior documentario alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1948.

La regista si immerge nella lettura dei testi colettiani e seleziona quelli che lei stessa chiama «*morceaux choisis*», li dattiloscrive su dei fogli, ma lascia fra essi degli spazi bianchi. A questo punto fa qualcosa che forse non tutti avrebbero avuto l'ardire di fare: chiede a Colette di riempire quegli spazi ⁽³⁾. Non solo: le dice *come*. Nasce così lo *script* ⁽⁴⁾ a quattro mani del film: i brani scelti dai libri di Colette, le indicazioni della regista e i passaggi tra una citazione e l'altra – opera della scrittrice – vanno a formare il commento fuori campo che la stessa Colette accetterà di pronunciare, sovrapponendosi alle immagini che Yannick Bellon e il suo operatore André Dumaître riprendono «*dans un style qui n'a rien à envier au langage de Colette*» ⁽⁵⁾. Si tratta di alcune delle case e dei paesaggi in cui la scrittrice ha vissuto e lavorato che diventano, davanti ai nostri occhi, anche uno scorcio ideale sugli ambienti e le atmosfere dei suoi romanzi, oltre che il filo conduttore che attraversa questa sintetica ma originale biografia, «*un des meilleurs exemples de ce que le cinéma peut accomplir dans le domaine particulier et parfois ingrat de la biographie reconstituée*» ⁽⁶⁾. L'idea di approfondire il rapporto esistente fra la biografia della scrittrice e le sue abitazioni, e tra queste e la sua opera, non è inedita, e sono gli scritti stessi dell'autrice a suggerirla. Ma bisogna avere presente che, nel 1950, tenere questi collegamenti

⁽²⁾ A causa della degenerazione dell'artrite all'anca, di cui soffriva da circa dieci anni. Quando compare nel film, Colette è sempre seduta, a letto, ma questo non le impedisce di sembrare perfettamente a proprio agio. Ha una presenza, anche fisica, molto espressiva e lo spettatore dimentica subito la sua infermità.

⁽³⁾ È la stessa Yannick Bellon a parlare di «*inconscience*» e di «*audace, qui n'avait d'excuse que ma jeunesse*». Le testimonianze della regista su questo film sono state raccolte nel corso di un'intervista rilasciataci a Parigi, il 24 dicembre 2005.

⁽⁴⁾ D'ora in avanti chiameremo sceneggiatura o *script* il testo in oggetto. Anche se, rispetto a una sceneggiatura propriamente detta, mancano i riferimenti all'apparato filmico visivo (riprese in interni o in esterni, numero e tipo di inquadrature, di movimenti di macchina, ecc.), le indicazioni per l'inserimento della colonna sonora musicale e una più netta suddivisione in scene e sequenze. Inoltre, in base a una dichiarazione di Yannick Bellon, il commento raggiunge la sua forma definitiva in fase di post-produzione.

⁽⁵⁾ J. LAUNAY, *Les films de court métrage sont aussi parfois de grands films*, «*L'Écran français*», 324, semaine du 26 septembre au 2 octobre 1951, p. 17.

⁽⁶⁾ C. FORD, *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Denoël Gonthier, Parigi 1972, p. 100.

come unica linea guida di un lavoro dedicato a Colette era un'iniziativa molto più originale di quanto non lo sarebbe oggi.

Il film, della durata complessiva di ventinove minuti, alterna le riprese nell'appartamento del Palais Royal (dove Colette improvvisa dialoghi e situazioni di volta in volta con il marito Maurice Goudekot, la cameriera Pauline Tissandier, l'amico Jean Cocteau); un'intervista all'ex-mimo Georges Wague (7); le sfilate di foto, copertine, locandine, e le suddette immagini in esterni che aprono sulla casa natale, a Saint-Sauveur en Puisaye, in Borgogna (8). Si prosegue a Parigi, al 28 di rue Jacob, dove Colette si trasferisce nel 1893 con il primo marito, Henry Gauthier-Villars. Con il più noto tra i tanti suoi pseudonimi, Willy, firmerà la serie di romanzi di successo intitolati a Claudine, anche se ne è solo il supervisore, la stesura essendo stata affidata alla giovane moglie. Anche grazie a questo successo editoriale (9), i coniugi possono acquistare la residenza di campagna dei Monts-Boucons, a qualche chilometro da Besançon. La villa prende il nome di «Casamène» ne *La Retraite sentimentale* (10), il romanzo che riassume ma 'chiude' le vicende di Claudine, desiderosa di passare a una diversa fase della sua vita, anche attraverso una ritrovata vicinanza alla Natura, della quale «Casamène» è, in qualche modo, il simbolo.

Nel 1911 Colette si installa al 56 di rue Cortambert, nello «chalet Suisse» di proprietà di Henry de Jouvenel, suo secondo marito e padre di sua figlia, ai quali, come vedremo, questo indirizzo è legato nel ricordo, in *Trois... Six... Neuf...*, testo dedicato a «la fatalité du déménagement» (11).

Il film ci presenta anche Rozven (12), una villa estiva che Colette acquisisce nel 1910, situata sulla costa della Manica, nel comune di Sa-

(7) Georges Wague era il nome d'arte del mimo Georges Waag (1874-1965). Negli anni in cui Colette lavorò come mima e attrice per il pubblico dei music-hall e in estenuanti *tournées* (dal 1906 al 1912 circa), Georges Wague fu il suo maestro e collega. Resterà sempre un amico, e come lui stesso spiega, il personaggio di Georges Brague (ne *La Vagabonde*, *L'Envers du music-hall*, *L'Entrave*) è modellato su di lui.

(8) Sidonie Gabrielle Colette nasce il 28 gennaio 1873. Morirà nell'appartamento di Palais Royal, il 3 agosto 1954.

(9) *Claudine à l'école* esce nel marzo del 1900, firmato dal solo Willy. L'acquisto della casa avviene nel settembre dello stesso anno. La villa sarà venduta da Willy tra il 1907 e il 1908.

(10) *La Retraite sentimentale* viene pubblicato nel 1907. Nei due anni precedenti la vita di Colette aveva conosciuto importanti cambiamenti: si era separata dal marito e aveva intrapreso una nuova carriera, quella di attrice-mima.

(11) Colette, *Lettres à Mounne et au Toutounet*, Des femmes, Parigi 1985, p. 204.

(12) Il nome della villa è Roz-Ven, ma Colette lo scriverà quasi sempre come una parola sola. Significa 'rosa dei venti'.

int-Coulomb. Questa casa e l'ambiente naturale che la circonda costituiscono lo scenario in cui si svolge la vicenda del romanzo *Le Blé en herbe*. Rozven viene venduta nel 1927; l'anno prima Colette ha acquistato una residenza sul Mediterraneo, la casa di Saint-Tropez, da lei battezzata la «Treille muscate». Qui lavora a *La Naissance du jour*, uno dei monumenti letterari eretti alla madre, Sido⁽¹³⁾. Dalle pagine de *La Naissance du jour* Yannick Bellon ha scelto queste parole, per inserirle nel commento, perché si riferiscono proprio alla «Treille muscate»: «Est ce ma dernière maison? Je la mesure, je l'écoute, pendant que s'écoule la brève nuit intérieure qui succède immédiatement ici, à l'heure de midi»⁽¹⁴⁾.

Oltre ai brani dei romanzi che le descrivono, anche le case di Colette che entrano nel film sono state selezionate dalla regista tra quelle che la scrittrice ha abitato e non le ritroviamo quindi tutte. Il criterio di scelta ha ridotto la rosa alle più significative, tanto dal punto di vista biografico che letterario, ma anche questo criterio di selezione risponde, in parte, al punto di vista soggettivo di Yannick Bellon.

2. L'ENVERS D'UNE VIE D'ARTISTE

Nella prima pagina della sceneggiatura, che viene riprodotta integralmente in appendice, si trovano quasi tutte le (poche) indicazioni tecniche di questo *script* molto particolare. Sul titolo, *Colette*, riportato in alto a sinistra, non ci sono mai stati dubbi. Segue l'indicazione «Générique», titoli di testa, e «Séquence Palais-Royal».

Di queste due prime parti del film – «Générique» e «Séquence Palais-Royal» – non esiste un testo scritto, ma esse sono svolte visivamente in modo da stabilire la cornice del cortometraggio: il percorso della memoria attraverso le case di Colette. I titoli di testa scorrono sulle immagini in esterni dei giardini di Palais-Royal, per arrivare davanti alla finestra della scrittrice⁽¹⁵⁾ e, grazie all'ubiquità della macchina da presa,

⁽¹³⁾ Adèle Eugénie Sidonie Landoy (1835-1912).

⁽¹⁴⁾ Nelle citazioni dalla sceneggiatura sono riportati fedelmente i testi manoscritti e quelli dattiloscritti. Con < > si segnalano le parti o parole espunte a mano da Colette; [] contengono congetture o interventi del curatore; () racchiudono le parti del testo che non compaiono nel commento sonoro per il film. Per i richiami ai titoli di Colette pubblicati, si utilizzerà COLETTE, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 1984-2001 (4 volumi; a cura di Claude Pichois), d'ora in avanti indicato con Pl. e seguito dal numero del volume. P. 7a; cfr. COLETTE, *La Naissance du jour*, Pl., III, 279.

⁽¹⁵⁾ Riconoscibile anche nel film per la tenda di colore diverso. La celebre inquilina aveva ottenuto il permesso di derogare all'uniformità di tinta dei tendaggi del Palais.

trascinare il punto di vista all'interno dell'appartamento, dove si assiste, questa volta da *dietro* la finestra, all'apertura delle tende. Questo sipario ideale apre il racconto e ci segnala che siamo finalmente all'interno dell'abitazione della protagonista, ma è soprattutto l'indicazione del passaggio a uno sguardo con il quale lo spettatore è chiamato, d'ora in avanti, a identificarsi: quello della scrittrice. Collocandosi *dietro le quinte* la macchina da presa assume e ci ricorda un punto d'osservazione che Colette ha sempre privilegiato, sia come romanziera che come critico e giornalista ⁽¹⁶⁾.

Una carrellata di diversi oggetti e dettagli ci introduce nell'appartamento: i fiori, le farfalle nelle fragili teche, sopra le quali si dispiegano – numerosi e, per contrasto, ancora più massicci – i volumi delle opere di Colette, la collezione di fermacarte in vetro. La presenza della scrittura e della parola letteraria, nelle sequenze di Palais Royal, attraverso questi e altri 'segni' (i manoscritti e le bozze delle varie opere, le tante penne, il noto «fanal bleu», una particolare lampada alla luce della quale Colette scriveva) è il corrispettivo visuale più concreto del continuo rimando alla parola letteraria che il film ricerca, anche come canale privilegiato di indagine sulla sua protagonista. Ma – come vedremo – anche nella sceneggiatura si evidenzia questo rapporto.

Colette, seduta a letto accanto alla finestra accoglie il marito, Maurice Goudekot: i due iniziano a fare colazione e conversano. Come per il dialogo che Colette e Jean Cocteau inscenano nella parte finale e quello con la cameriera Pauline, questa sezione è affidata all'improvvisazione ⁽¹⁷⁾. Parlano anche di un progetto per un film, e questo discorso fa da ponte verso il *flashback* che, come ci ricorda lo *script*, inizia con le immagini di Saint-Sauveur. Colette da protagonista diventa narratore esterno leggendo il commento alle immagini contenuto nelle pagine che analizziamo.

3. IL TESTO, PROGETTO DEL FILM SULLA CARTA

Il testo della sceneggiatura consiste di quindici fogli, numerati come segue: [1], 2, 2a, 2[bis], 3, 3a, 4, 4a, [4 bis], 5, 5a, 7, 7a, 8, 8a. La prima

⁽¹⁶⁾ Si pensi, per fare solo un esempio, a *L'Envers du music-ball*, in cui, come annuncia il titolo, è nel 'rovescio' del palcoscenico che si esplora questo mondo teatrale particolarissimo. Anche come critico, la scrittrice ha sempre avuto presente l'importanza di questo osservatorio privilegiato.

⁽¹⁷⁾ Dichiarazione di Yannick Bellon.

pagina non riporta il numero, ma per completezza e chiarezza la chiamiamo pagina [1]; nell'originale ci sono due pagine numerate con 2: per distinguerle, alla seconda pagina abbiamo aggiunto [bis] ⁽¹⁸⁾. Il foglio che si colloca tra p. 4a e p. 5 non è numerato. Per poterlo individuare, è stato chiamato [4 bis].

Le pagine 6 e 6a sono perdute, non si sa esattamente quando né dove, ma Yannick Bellon ritiene possibile che sia avvenuto già durante la lavorazione del documentario ⁽¹⁹⁾. La lacuna può essere in parte colmata: nel film, Colette naturalmente legge anche questa parte del commento, ma nella sua versione definitiva. Infatti, il testo dello *script* che analizziamo, e che costituisce l'unica sceneggiatura del film ⁽²⁰⁾, non coincide perfettamente con quello pronunciato dalla voce fuori campo della scrittrice, come accade quasi sempre nel passaggio dal progetto del film sulla carta alla sua forma finale, per lo schermo. In questo caso, rispetto al testo originariamente previsto, sono subentrati ritocchi minimi e alcuni tagli; relativamente poche le integrazioni, nel film, rispetto allo *script*. La grande esperienza di Yannick Bellon al montaggio suggerisce che tutte le modifiche e le integrazioni che hanno portato all'assetto finale del cortometraggio siano subentrate nella fase della post-produzione, senza bisogno di essere registrate a tavolino, dalla sceneggiatura. Una delle istruzioni dattiloscritte dalla regista per Colette, confermerebbe che le riprese a Palais Royal siano avvenute prima che il commento venisse completato per iscritto da Colette: «Trouver une phrase de transition annonçant ce que vous avez dit lorsque nous sommes venus tourner au Palais Royal» ⁽²¹⁾.

Le piccole differenze (consistono nella sostituzione di una virgola con una congiunzione o viceversa, nell'inversione di due o più parole, nell'aggiunta di un pronome o nell'eliminazione di un termine, ecc.) tra ciò che la sceneggiatura riporta e quello che Colette pronuncia, sembra-

⁽¹⁸⁾ La p. 2[bis] sembra appartenere a una versione tutta dattiloscritta dello *script*, ipotesi che però, in base alle informazioni in nostro possesso, non è possibile avvalorare.

⁽¹⁹⁾ Dichiarazione di Yannick Bellon. Si tenga presente che un testo come quello che presentiamo, come tutte le sceneggiature, oltre che un 'progetto' cartaceo del film, diventa poi anche una copia lavoro. In questo caso, oltre ad essere passato per le mani di Colette, della regista e dei suoi collaboratori, ha anche viaggiato insieme alla *troupe* per le riprese degli esterni a Saint-Sauveur, in Bretagna, ecc. Inoltre, in un'epoca in cui non era possibile ricorrere a mezzi come la fotocopiatrice o il computer, e trattandosi di un cortometraggio, è plausibile che ci fosse una copia unica dello *script* e che quindi, una volta perdute le due pagine, non sia stato possibile rimpiazzarle.

⁽²⁰⁾ Dichiarazione di Yannick Bellon.

⁽²¹⁾ P. 8 della sceneggiatura. La regista ricorda che le riprese a Palais Royal sono durate due giorni.

no estemporanei ritocchi d'attore alle proprie battute e aggiustamenti tesi a far coincidere la durata delle immagini con quella delle parole di commento, e non cambiano la sostanza del testo previsto sulla pagina.

Ci sono piccole discrepanze tra le citazioni riportate sui fogli e le pagine delle opere di Colette dalle quali provengono (soprattutto inversioni di frasi e paragrafi, e salti non segnalati), ma anche in questo caso tendono a un adattamento, piegando le frasi dei romanzi al percorso biografico-narrativo scelto dalla regista, mai a una manipolazione del senso originario. Anzi, il rispetto profondo del significato delle parole letterarie, e del loro contesto, appare nel film come uno dei risultati più positivi dell'operazione, e deriva direttamente dall'impostazione della sceneggiatura, da quegli spazi bianchi lasciati tra le citazioni e le indicazioni fornite per il loro completamento, e riempiendo i quali Colette ha potuto condurre in porto – apparentemente da sola – quella che si configura come una biografia letteraria. L'esempio migliore, in questo caso, è il brano da *La Maison de Claudine*, riportato nelle pagine [1], 2[bis] e 2a. La pagina del romanzo – siamo proprio all'inizio – approccia la costruzione dall'esterno, passa alla descrizione del «Jardin-du-Haut» e del «Jardin-du-Bas», poi ritorna all'esterno, alla «façade principale» e alla «Grande maison grave»⁽²²⁾. Esterno, interno, esterno. Nella sceneggiatura, invece, pur restando identico l'avvio – «La maison était grande, coiffée d'un grenier haut»⁽²³⁾ – si riorganizzano i paragrafi in maniera da produrre un movimento esplorativo lineare e unidirezionale, dall'esterno verso l'interno, e che quindi sposta alla fine la parte che il romanzo dedica alla descrizione dei giardini⁽²⁴⁾. Si anticipa così lo stesso procedere che, nello spazio, verrà ripercorso dalla macchina da presa, della quale si concepiva quindi qui anche già il movimento (nonché il montaggio delle diverse inquadrature), e non soltanto il commento destinato ad accompagnare le immagini. Una sorta di indicazione tecnico-visiva indiretta, ma molto precisa. L'impressione è che la citazione sia stata modellata sull'immagine cinematografica, e non viceversa.

La parte manoscritta a p. 2a – «Lorsque ma mère était présente, mon père était tout<e> à elle, avec une affectation d'effacement qui parfois arrivait à nous choquer. C'est à peine si, parvenus successivement à l'âge adulte, nous avons compris chez mon père, et partagé, les nobles et amoureuses raisons d'un effacement aussi volontaire» – si ri-

(22) Cfr. COLETTE, *La Maison de Claudine*, Pl., II, p. 967.

(23) Cfr. prima riga di p. [1] e di COLETTE, *La Maison de Claudine*, Pl., II, p. 967.

(24) Pp. [1], 2[bis], 2a e COLETTE, *La Maison de Claudine*, Pl., II, pp. 967-968.

trova dattiloscritta alla p. 2[bis], con correzioni a penna di Colette ⁽²⁵⁾. Questo brano, come annunciano i segni a mano sulla versione dattiloscritta, è stato poi escluso dal commento del film. Al suo posto, nel commento definitivo letto da Colette nel film, troviamo la parte che comincia con «Cela me semble étrange, à present, que je l'aie si peu connu mon père. Mon attention, ma ferveur, tournées vers 'Sido'», derivata da *Sido*, del 1929 ⁽²⁶⁾, il terzo libro in cui Colette elabora l'ascendente della madre, dopo *La Maison de Claudine* (1922) e *La Naissance du jour* (1928). La presenza massiccia di citazioni da queste tre opere, specie nella prima parte, riflette l'intento di concentrare, per quanto possibile, i punti focali dell'ispirazione della scrittrice: la prima giovinezza vicina alla campagna, la figura materna e, anche attraverso di lei, la sensibilità sviluppata nei confronti della natura, in senso ampio. Lo confermano anche le 'istruzioni' che Bellon dattiloscrive a p. 2: «Dire que vous avez très peu connu votre père parceque [*sic*] votre 'attention[']', votre ferveur était toute entière tournée vers 'Sido' votre mère. Parler de 'Sido' et dire qu'elle vous fit aimer les bêtes et la nature». In risposta, la parte di commento non trascritta, nel film, prosegue: «Mon attention, ma ferveur, tournées vers 'Sido'. Nous nous sommes détachées que par caprice. Sido, ma mère: jamais assez ni assez bien aimée.

Chaque jour en rentrant de l'école je saluai, inséparables, ma mère, le jardin, la ronde des bêtes. L'heure de mon retour était justement celle de l'arrosage, et je chéris encore cette heure du crepuscule, l'arrosoir vert qui bougeait la robe de satinette bleue et la vigoureuse odeur de l'humus» ⁽²⁷⁾.

Il punto in cui le indicazioni sulla sceneggiatura per Colette sono più dettagliate, quasi una lista di precise richieste, corrisponde alla transizione da Saint-Sauveur a Parigi, da Sido a Willy:

Dire que votre enfance avec «Sido» fut heureuse et trouver une transition rapide pour passer de votre enfance à votre mariage avec Monsieur Willy.
Parler de votre installation rue Jacob et de l'aversion que vous inspirait Paris. Vous attendiez.

⁽²⁵⁾ Tutte le parti a penna del testo sono opera di Colette. Dichiarazione di Yannick Bellon.

⁽²⁶⁾ Il titolo di questa prima edizione era *Sido ou les points cardinaux*.

⁽²⁷⁾ Da «je saluai», anche se non sempre alla lettera, abbiamo una citazione da COLETTE, *La Maison de Claudine*, Pl., II, p. 999. Invece, la madre «jamais assez ni assez bien aimée» ci ricorda la «revenante bien-aimée, «Sido»», che troviamo in COLETTE, *Journal à rebours*, Pl., IV, p. 110.

Dire que plus tard, dans un autre appartement vous imaginez d'installer des agres [*sic*]. Dire que Toby-Chien est votre fidèle compagnon et un personnage important dans vos livres.

Dire que vous écrivez la série des «Claudine».

Puis «Minne» et «Les Egarements de Minne».

Puis la «Retraite Sentimentale»

Dire que «Casamene» [*sic*] c'est «Les Monts Boucons».

Trouver un lien avec la première phrase du texte des «Monts Boucons»⁽²⁸⁾.

Nella pagina successiva, un testo manoscritto di Colette risponde alle sollecitazioni, i caratteri sempre più piccoli, perché la pagina riesca a contenere lo scritto (nella seconda metà dello stesso foglio, Colette trova già la citazione dattiloscritta da *La Retraite sentimentale* cui deve allacciarsi⁽²⁹⁾). Nella sceneggiatura l'ordine delle parti trascritte è invertito, rispetto al romanzo: prima si trovano le righe che descrivono Casamène/Monts-Boucons⁽³⁰⁾, poi quelle che collocano la casa nel paesaggio circostante e la rendono parte integrante di uno spazio naturale caratteristico⁽³¹⁾. Come si può notare, l'ordine delle pagine risulta invertito, come il percorso 'paesaggio-villa'. Colette, in questo caso, sembra più a suo agio, rispetto ai brani che le venivano richiesti sui genitori, che dovettero essere integrati da molte citazioni di opere preesistenti. Al contrario, una volta in fase di montaggio del commento sulle immagini, il testo manoscritto di Colette deve essere un po' ridotto (indichiamo di seguito, tra parentesi tonde, le parti tralasciate nel film).

Enfance, heureuse enfance... Enfance des enfants villageois (qui <n>avaient besoin non de jouets, mais de livres, non de friandises, mais de gros mets sains et sapides, mais de laitage pur et de crème fraîche). Adolescence longtemps détournée du mariage, – d'ailleurs une fille «sans le sou» se marie-t-elle? Il arrive pourtant qu'elle se fiance de<une> la manière la plus imprévue, et qu'elle reste longtemps fiancée, comme les anciennes jeunes filles.

⁽²⁸⁾ P. 3.

⁽²⁹⁾ Cfr. COLETTE, *La Retraite sentimentale*, Pl., I, pp. 840-841.

⁽³⁰⁾ «C'est une basse vieille maison à un étage, chaude l'hiver et fraîche l'été, un logis sans atour, non sans grâce. Le petit fronton de marbre sculpté s'écaille et moisit, tout jeune, et sous les cinq marches descellées du perron, un crapaud chante le soir, d'un gosier amoureux et plein de perles». (COLETTE, *La Retraite sentimentale*, Pl., I, p. 841).

⁽³¹⁾ «Alentour ce pays que j'aime déjà, réunit l'âpreté d'un midi de Mistral, les pins bleus de l'Est et du haut de la terrasse de gravier on voit luire très loin, une froide rivière, argentée et rapide, couleur d'ablette». (COLETTE, *La Retraite sentimentale*, Pl., I, p. 840). Il riferimento è al fiume Doubs, che dà anche il nome al dipartimento in cui si trovava la residenza dei Monts-Boucons.

Elle s'en va, avec son mari,... habiter un petit logis triste, ne s'aperçoit pas qu'il est triste ni qu'elle n'aime pas Paris, elle sait seulement qu'un sentiment inéluctable d'attente s'impose à toutes les heures... Un chien bouledogue au grand cœur, un portique de gymnastique pourvu d'agrès: voilà de quoi attendre les quatre «Claudine», puis «Minne» et [«]Les égarements de Minne», et «La retraite sentimentale» petit roman où je m'aperçois qu'une maison rustique m'a pris le cœur... Je l'appelai Casamène. (N'aurais-je pas dû respecter son nom bougon et courtois: les Monts-Boucons? Elle le porte encore.)

In questo brano incontriamo molti temi dell'opera dell'autrice, come l'opposizione tra la vita di campagna e quella della città, l'attesa e la solitudine descritti come 'atmosfere' più che stati d'animo, e che non impediscono mai lo svolgersi parallelo di un'esistenza che modula la propria pretesa di normalità su cose e azioni minime e quotidiane. È lo stesso tema che ritroveremo, nel film, nel dialogo finale tra Colette e Jean Cocteau, dove quest'ultimo cerca appunto di portare l'amica allo scoperto, a proposito del modo in cui riesce a essere così attiva (i molti volumi delle sue opere lo attestano) e artisticamente creativa, conservando la parvenza di una donna comune, che pretende di non fare niente, e comunque niente di speciale. Anche se ce lo porge con malizia ed ironia, è evidente che la scrittrice tiene a questo suo ritratto: la scrittura convive con l'operosità del quotidiano e, soprattutto, la verità e la bellezza della parola letteraria emergono perché c'è chi impiega il proprio talento per indicarle nelle cose di tutti i giorni, quelle che crediamo di conoscere. L'ultima inquadratura del film ci consegna proprio la figlia di Sido che ostenta la propria concentrazione su un lavoro di «tapisserie»: questa può considerarsi anche l'immagine-simbolo della complicità tra la regista e il suo celebre soggetto. Infatti, l'unico elemento prestabilito della scena era proprio la presenza del lavoro di ricamo, e fu un'idea della regista. Yannick Bellon dimostra di avere compreso molto della donna e della scrittrice, e infatti colloca *questa* Colette a suggello del suo lavoro.

L'ampio spazio dato alla residenza dei Monts-Boucons riflette il profondo trasporto della scrittrice per questa casa. Di questa residenza si parla ancora nel testo che Colette redige a mano per poi collegarsi, attraverso il richiamo ai romanzi *La Vagabonde* e *L'Envers du music-ball*, agli anni delle sue esperienze teatrali.

<Bien au contraire!> Comme au plus agréable des pièges [*sic*], j'ai failli rester prise aux charmes des Monts-Boucons. Vieux arbres fruitiers, cerisiers et mirabelles; – murs épais, impétueux feux de bois, sèches alcoves

craquantes, – il s'en fallut de peu que de bourguignonne je ne tournasse bisontine, tout au moins franc-comtoise...

Quand Polaire emporta, en tournée théâtrale[,] la «Claudine» qu'elle avait créée aux Bouffes, elle commença par Besançon. Fragile, fiévreuse et triste elle passa des Monts-Boucons à la gare de Besançon, par un petit matin frais et désolé qui la couvrit de larmes... Je ne songeais pas encore que je pourrais, quelques mois plus tard, fouler les planches à mon tour, enseignée, secourue par mon maître et compagnon Georges Wague...

La Vagabonde, L'envers du music-hall<s>: mes souvenirs ont noirci plus d'un volume, durant que je prenais fort au sérieux ma vie nouvelle, et l'obstination, – à peu près huit ans – que je n'ai jamais eu l'occasion de regretter ⁽³²⁾.

Questa parte riguarda soprattutto l'attività teatrale di Colette, i suoi anni trascorsi sui palcoscenici dei caffè-concerto e in faticose *tournées* in provincia. Il commento accompagna sullo schermo una galleria fotografica e di locandine degli spettacoli. La regista ha dato un rilievo inedito a questo aspetto della biografia della scrittrice, e le ha dedicato l'unica intervista (da lei condotta, a George Wague) che ha inserito nel film. Avrebbe potuto intervistare Jean Cocteau, amico della scrittrice e come lei celebre personaggio parigino oltre che artista e scrittore, o Jacqueline Audry, che proprio nel 1950 licenziava il secondo dei suoi tre adattamenti da romanzi di Colette, dimostrando come la settima arte continuasse a sentirsi attratta dalla sua opera.

L'indicazione di Yannick Bellon di p. 5 offre per la prima e ultima volta la fonte della citazione letteraria. *Trois... Six... Neuf...* ⁽³³⁾ ripercorre una serie di *logis* che Colette ha abitato. In realtà, in questo libro, lo scopo è quello di riflettere sul *passaggio* dall'uno all'altro di questi alloggi, su questi traslochi, che diventano sempre meno traumatici e sempre più naturali, metafora di un'esistenza e di una scrittura alla ricerca ininterrotta di stimoli e perfezionamenti («Quand un logis a rendu tout son suc, la simple prudence conseille de le laisser là. [...] tous les périls sont moindres que celui de rester. En foi de quoi j'ai donc déménagé, et non par caprice. Par force souvent, d'autres fois par hygiène morale» ⁽³⁴⁾) ma che allo stesso tempo non rinnega mai il passato e non rimpiange niente. Se Colette fa del ricordo un fulcro importante (la casa e il giardino dell'infanzia, la madre Sido), questo si articola sempre in modo da produrre un movimento *in avanti*. La memoria è il serbatoio dell'ine-

⁽³²⁾ Pp. 4a, [4 bis].

⁽³³⁾ Pubblicato dapprima «en feuilleton» in «Le Petit Parisien», il testo esce in volume nel 1944.

⁽³⁴⁾ COLETTE, *Trois... Six... Neuf...*, Pl. IV, p. 699.

sauribile voglia di vivere, sperimentare e riflettere della donna e della scrittrice. Lo stesso percorso segue il film, con il valore aggiunto di poter visualizzare e dunque materializzare scorci di questo passato e così, mentre la parola ne sottolinea il valore memoriale, l'immagine ci rappresenta la portata della sua *presenza*. Il ricorso a questo testo è significativo perché alla fine del suo viaggio, l'ultima tappa designata è il Palais Royal (centro focale, invece, di opere come *Paris de ma fenêtre* (1942), *L'Étoile vesper* (1946), *Le Fanal bleu* (1949)). Anche nel cortometraggio vi si ritorna, alla fine, definitivamente.

Nel testo manoscritto di p. 5a, Colette ci riconduce di fronte allo stretto rapporto tra il cambiamento di domicilio e l'inizio di un diverso capitolo della sua esistenza.

Ce n'est pourtant pas la Puisaye natale, ni la rude Comté, qui me consolèrent d'un premier divorce. Le chalet de bois, sa fragilité, son jardin, ses quelques beaux vieux arbres, c'est à Passy que je les trouvai, rue Cortambert et tout <ressemblants> pareils à ce que la richesse n'achète point. Car j'y eus le silence, des chiens discrets, des chats bien vêtus, un écureuil venu du Brésil. J'y eus bien mieux encore: une belle enfant, née de mes flancs, et qui me fait encore, aujourd'hui, la grâce de m'aimer.

Il sintomo della natura del rapporto che Colette avrà con la figlia, e ad un certo punto con il secondo marito, ma soprattutto con un tipo di assetto affettivo e familiare più stabile e tradizionale, si riassume nella qualità che attribuisce qui allo «chalet de bois»: «fragilité». La fragilità nominata nel manoscritto è – impossibile sapere quanto direttamente e consciamente – ripresa dalla pagina di *Trois... Six... Neuf...* ⁽³⁵⁾ che descrive questa residenza parigina e nuova vita ⁽³⁶⁾.

Le parti citate da *Prisons et paradis* ⁽³⁷⁾, non a caso scelte nel capitolo intitolato *La Treille muscate*, ci portano a questa residenza estiva immersa ancora una volta in un ambiente naturale che diventa tutt'uno con il suo fascino. E che fa da ponte per la tappa finale, il ritorno a Palais Royal. Collegandosi a un brano da *La Naissance du jour* ⁽³⁸⁾, Colette ce lo restituisce in un ultimo ritratto.

⁽³⁵⁾ COLETTE, *Trois... Six... Neuf...*, Pl. IV, p. 716. Per le citazioni riportate da Yannick Bellon in sceneggiatura da questo testo, cfr. COLETTE, *Trois... Six... Neuf...*, Pl. IV, pp. 716-718.

⁽³⁶⁾ La nascita della figlia coincide con il congedo dall'attività di mima e attrice a tempo pieno.

⁽³⁷⁾ Per il lungo brano riportato a p. 7a, cfr. COLETTE, *Prisons et paradis*, Pl. III, pp. 685-686.

⁽³⁸⁾ Per le citazioni alle pp. 7, 7a, 8a, cfr. COLETTE, *La Naissance du jour*, Pl. III, p. 279.

Mais oui, je l'ai abandonnée. Que me fallait-il donc, pour me rendre fidèle à un quatorzième logis? Ni la mer, ni la neige, ni certains printemps n'ont suffi?

La pierre de Paris me tient, je m'éveille en même temps qu'un grand quadrilatère qui compte des oiseaux, des enfants, des passants oisifs et des sédentaires qui comme moi comparent [parola cancellata] les unes aux autres les heures des jours et des nuits, <sans jamais les trouver monotones> les arcades mystérieusement pareilles, et plus mystérieusement dissemblables ⁽³⁹⁾.

4. COLETTE SULLO SCHERMO

Il 7 ottobre 1952, *Colette* viene presentato presso il cinema Lord-Byron, a Parigi. In generale il documentario piace molto ⁽⁴⁰⁾ e, nei numerosi articoli che gli vengono dedicati, se ne rilevano l'originalità, l'efficacia, la capacità di trasmettere la parola attraverso l'immagine, la facile scorrevolezza. Semmai lo si vorrebbe più lungo... (l'unico rimprovero riguarda eventualmente la presenza del sipario finale con Cocteau: «on regrette ce numéro inutile, hors programme» ⁽⁴¹⁾).

Il procedimento con il quale si è giunti al commento fuori campo viene sempre descritto come semplicemente frutto dell'impegno di Colette ⁽⁴²⁾. Questo sminuisce il ruolo della regista ma nega anche un riconoscimento importante alla scrittrice. Quello di avere voluto e saputo assecondare le richieste della giovane cineasta, di avere dimostrato la capacità di collaborare e «fare squadra», qualità necessarie nel mondo del music-hall, del giornalismo, del cinema, tutti ambienti ben noti a Colette. Questa disposizione alla collaborazione ci parla però anche di un tratto importante di una personalità oggetto a tutt'oggi di molte indagini; di un tratto che ritroviamo intatto negli ultimi anni della sua

⁽³⁹⁾ P. 8a. Questa pagina è riportata, nella sua interezza, anche in A. et O. VIRMAUX, *Colette et le cinéma*, Fayard, Parigi 2004, p. 463.

⁽⁴⁰⁾ Non mancano le voci discordanti, anche se sono rare. Cfr. la recensione al film pubblicata in «Le Canard Enchaîné», 15 octobre 1952, in cui si rimprovera alla regista di avere fatto troppo poco («Il est bien, mais il est peu») con così tanto materiale a disposizione. Viene in fondo ampliato il riferimento alla brevità forse eccessiva del film, che si riscontra in più di un articolo, e vi si somma il rimprovero di essere rimasta alla superficie del soggetto («Ma paroles, on dirait que vous avez eu peur d'être indiscrete!»).

⁽⁴¹⁾ H. MAGNAN, «*Colette*» filmée par Yannick Bellon, «Le Monde», 13 octobre 1952.

⁽⁴²⁾ Cfr., per esempio, H. MAGNAN, «*Colette*» filmée par Yannick Bellon, cit., e P. SENGISSEN, *Colette. Reportage documentaire de Yannick Bellon*, «Radio Cinéma Télévision», 2 novembre 1952.

vita, anni di segregazione forzata e di sofferenze fisiche notevoli, come di continui riconoscimenti e consacrazioni. Tutte condizioni che avrebbero potuto giustificare un maggiore distacco rispetto alla produzione del documentario. Sommato all'immagine che ce ne dà Georges Wague nell'intervista contenuta nel film – quella di colei che ascolta attentamente, acconsente, e poi fa di testa sua, anche se per giungere agli obiettivi prefissati – questa docilità illustra pienamente la complessità di un carattere e di un'intelligenza fuori del comune, rimasti tali fino in fondo.

Gli articoli coevi al documentario ricordano il ricorso, per il commento al film, alle opere di Colette, «où on la retrouve toute entière»⁽⁴³⁾, ma per ripiegare sul facile tema dell'autobiografismo dei suoi testi. Ma soprattutto, pur apprezzando il lavoro della regista e il cortometraggio nel suo insieme, nessuno prende in considerazione l'apporto di questa particolare integrazione tra la parola e l'immagine, né tanto meno le qualità strettamente cinematografiche del documentario. Persino i «Cahiers du cinéma», prestigiosa rivista di settore, se da un lato segnalano il film come «le miracle du cinéma: une réussite», dall'altro 'spiegano' questa riuscita con «le portrait que Colette propose d'elle-même par l'image», il che significa, ancora una volta, che «ce film sur Colette doit tout à Colette» perché «toute biographie vaut d'abord selon son sujet; mais aussi parce que son apport est universel»⁽⁴⁴⁾. Nonostante ciò, qualcuno intuisce l'idea di fondo del film, quella di restituire la scrittrice non attraverso la sua immagine e la sua voce, ma indagando ciò che sta alla base del suo essere scrittrice e personaggio: la parola e le esperienze (i luoghi, le case) che l'hanno accompagnata, nutrita d'immagini e sensazioni, e insomma ispirata. Rimane il fatto che il cinema, e il rapporto che intreccia qui con la letteratura, resta al di fuori di qualunque analisi.

5. PER CONCLUDERE

Yannick Bellon svolge così il suo compito. Le si offre la possibilità di riprendere Colette in persona: la grande scrittrice, la donna che ha cominciato molto presto a far parlare di sé, dopo il suo arrivo a Parigi, e che, dopo una vita piena di esperienze ed incontri eccezionali che coincide con una carriera di scrittrice altrettanto intensa e notevole, continua a raccogliere consensi e riconoscimenti. Yannick Bellon sceglie di

⁽⁴³⁾ H. LAUNICK, *Colette*, «Noir et Blanc», 5 novembre 1952.

⁽⁴⁴⁾ J. QUÉVAL, *Le critique désarmé*, «Cahiers du cinéma», 18, décembre 1952, p. 58.

non scrutare il suo oggetto nel modo più scontato, attraverso l'immagine. Sceglie la parola. La parola di Colette: quella già pubblicata nelle sue opere, quella scritta per l'occasione, quella letta fuori campo. Colette e la scrittura, Colette e la *sua* parola sono coinvolte attivamente. Solo a questo punto, tutto viene ricondotto all'immagine.

Benché il progetto nasca come un film su commissione, Yannick Bellon lo fa suo, e vi lascia il segno dell'originalità e della sensibilità che caratterizzeranno anche i suoi successivi lavori ⁽⁴⁵⁾, ma soprattutto attua un connubio tra la letteratura e il cinema che riesce a penetrare sfumature inedite della prosa letteraria. D'altro canto, la parola viene riletta e modellata in funzione del racconto per immagini: i due modi espressivi si incontrano così in un'area neutrale, nella quale assistiamo a una vera e propria creazione inedita, in cui l'equilibrio tra i due canali evidenzia allo stesso tempo la forza espressiva di entrambi.

L'interesse di questo documento ci sembra quindi almeno duplice. Dal punto di vista prettamente cinematografico, propone un bell'esempio di compromesso tra progetto del film sulla carta e una copia-lavoro che testimonia minuziosamente tappe e modalità di una collaborazione a quattro mani nella stesura del 'testo' del film. Collaborazione che, viste le protagoniste, è di per sé degna di attenzione.

Su un piano invece più vicino al campo di interesse dei rapporti tra la letteratura e il cinema, pone una provocazione precisa, la cui soluzione va cercata nel cortometraggio. La sfida è quella di uno *script* che sembra incurante di ogni aspetto filmico, tutto concentrato com'è a formare un racconto basandosi sulla citazione letteraria e, ancora una vol-

⁽⁴⁵⁾ Il primo degli otto lungometraggi che Yannick Bellon ha girato, *Quelque part quelqu'un* (1972), è un racconto lirico imperniato sulle diverse solitudini dei personaggi che lo attraversano. Qui conferma già le sue doti nella direzione degli attori e il senso del ritmo nel raccontare per immagini, avvalendosi sapientemente anche del contributo della colonna sonora musicale, dei rumori e dei dialoghi. Nel primo film (ma anche in *Jamais plus toujours*, 1976, il suo terzo lungometraggio) si evidenzia la capacità di alternare piani temporali diversi e tratteggiare le vite di molte figure differenti, le cui storie non finiscono necessariamente per intrecciarsi sul piano narrativo. Nel complesso, la filmografia di Yannick Bellon propone un paradosso, che è poi lo stesso che si può osservare in *Colette*: da un lato le singole regie sono sviluppate sempre intorno a un 'tema' preciso (come l'ecologia – *L'affût*, 1992 –, i giovani e la droga – *Les enfants du désordre*, 1989 –, la violenza sessuale sulle donne – *L'amour violé*, 1979), dall'altro questi film propongono personaggi e intrecci il cui interesse si rivela preponderante rispetto a qualunque 'pretesto' tematico. Tra gli attori che ha diretto: la sorella Loleh Bellon (già attrice teatrale e in seguito drammaturga), Claude Rich, Daniel Auteuil, Marlène Jobert, Emmanuelle Béart. Oltre a *Colette* e al citato *Goëmons*, Yannick Bellon ha girato altri quattro cortometraggi: i due più recenti, *Le souvenir d'un avenir* e *Evasion*, sono usciti nel 2001.

ta, sulla *parola* di Colette e quindi teoricamente destinato alla piatta gradevolezza del documento audiovisivo. Invece, la consapevolezza di avere davanti a sé un importante materiale ma anche uno strumento in grado di produrre una ricreazione artistica intorno e insieme a quel materiale ci consegna un cortometraggio che abbiamo definito ‘documentario’, ma con crescente perplessità. Il punto di partenza di questo risultato risiede forse nel testo che è stato analizzato e che, come si è cercato di dimostrare, ne rappresenta il progetto anche *visivo*.

Yannick Bellon può quindi evitare di includere direttamente l’argomento ‘Colette e il cinema’ nel suo film, attraverso l’enumerazione delle esperienze della scrittrice in quest’ambito o l’inserimento di spezzoni da uno o più dei tanti adattamenti di suoi romanzi che nel 1950 erano già stati realizzati. Le conseguenze di questo coinvolgimento sono davanti ai nostri occhi e orecchi. Colette dimostra la consapevolezza e la padronanza degli effetti della macchina da presa su un volto che sa servirsi in senso altamente e variamente espressivo, e viceversa, la capacità di ostentare una professionale indifferenza davanti al mezzo nelle parti improvvisate. Le sfumature infinite della voce recitante il commento sono modellate sulle immagini come un commento musicale di volta in volta asincronico, di accompagnamento, di amplificazione, tanto che, in analogia con il montaggio musicale, si potrebbe pensare, in questo caso, a un ideale ‘montaggio letterario’. Per ricordare ancora una volta come esso venga previsto innanzitutto sulla pagina di una sceneggiatura *sui generis*.

Un altro aspetto inedito del film, interamente dovuto a Yannick Bellon, è l’approfondimento delle esperienze teatrali della scrittrice che, come il cinema del resto, venivano considerate, rispetto alla letteratura, attività di secondaria importanza, se non ‘imbarazzanti’ per un membro de l’Académie Goncourt. La regista sentì il bisogno di parlare di Colette e il teatro «parce que la personne qui fait du théâtre a une existence charnelle, elle existe physiquement sur scène. [...] Le cinéma est différent: la présence physique n’existe qu’au moment du tournage. [...] Le théâtre est éphémère aussi, mais c’est vrai qu’il y a une sorte de relation qui me semblait rentrer plus dans le cadre de ce film à travers le théâtre que le cinéma...» ⁽⁴⁶⁾.

Certo, Colette non ebbe sempre a cuore l’inclusione del cinema nei suoi ricordi o nelle sue opere ⁽⁴⁷⁾. Senza timore di spingersi troppo in là,

⁽⁴⁶⁾ Dichiarazione di Yannick Bellon.

⁽⁴⁷⁾ Cfr. A. et O. VIRMAUX, *Colette au cinéma*, «Europe», 631-632, novembre-décembre 1981, pp. 120-122. Comunque, Yannick Bellon ci riferisce di essere stata lei a

si può affermare che lo *script* prima, e il cortometraggio che ne è scaturito poi, abbiano in un certo modo ingannato la scrittrice: senza mai mostrare direttamente 'Colette e il cinema', Yannick Bellon ha reso evidente quale familiare, complice, professionale rapporto ci fosse fra la grande scrittrice e l'arte cinematografica.

Le pagine della sceneggiatura che riportiamo di seguito risultano essere, allo stato attuale, le uniche esistenti ⁽⁴⁸⁾. Le pagine (ivi comprese le parti manoscritte) 4, 4a, [4 bis], 5, 5a, 8 e 8a sono state riprodotte, a cura di Odette e Alain Virmaux, nel 1981 ⁽⁴⁹⁾. Le pagine 6 e 6a, evidentemente erano perdute già allora, e al momento non ve ne è traccia. Estratti delle parti manoscritte di Colette sono riportate ne *l'Album Colette*, che raccoglie diversi documenti e materiali iconografici ⁽⁵⁰⁾. Fino ad ora, lo *script* di *Colette* non era mai stato pubblicato integralmente.

non pensare di includere questo aspetto dell'attività di Colette nel cortometraggio, e di non averne in alcun modo parlato con la scrittrice, che del resto non mise in discussione nessuno degli aspetti del film che le furono presentati. Di passaggio, va anche notato come nel film si sorvoli sulla relazione che, dopo la separazione da Gauthier-Villars, legò Colette alla marchesa Mathilde de Morny, detta Missy, colei che di fatto pagò la villa di Rozven, che venne intestata a Colette.

⁽⁴⁸⁾ Che riproduciamo per gentile concessione della casa di produzione © Les Films de l'Équinoxe (Collection Yannick Bellon). Desidero esprimere un sentito ringraziamento alla regista per avere autorizzato la pubblicazione integrale della sceneggiatura e per avermi concesso il suo tempo e la sua fiducia. Grazie a Eric Le Roy (Archives françaises du film - CNC) e al prof. Mario Allegri, per l'amichevole e infinita disponibilità.

⁽⁴⁹⁾ Cfr. «Europe», 631-632, novembre-décembre 1981, pp. 133-137. Numero speciale dedicato a Colette.

⁽⁵⁰⁾ Cfr. C. et V. PICHOS (a cura di), *Album Colette*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Parigi 1984, pp. 14, 26, 35, 126, 280.

APPENDICE

COLETTE -

GENERIQUE

Séquence PALAIS - ROYAL

enchainé avec

SAINTE SAUVEUR

La maison était grande, coiffée d'un grenier haut.

La façade principale sur la rue de l'hospice était une façade à perron double, noircie, à grandes fenêtres et sans grâce, une maison bourgeoise de vieux village, mais la raide pente de la rue bousculait un peu sa gravité et son perron boitait, six marches d'un côté, dix de l'autre.

Grande maison, grave, revêche avec sa porte à clochette d'orphelinat, son entrée cochère à gros verrou de geôle ancienne, maison qui ne souriait qu'à son jardin.

Son revers, invisible au passant, doré par le soleil, portait manteau de glycine et de bignonier mêlée, lord à l'armature de fer fatiguée, creusée en son milieu comme un hameau, ombrageait une petite terrasse dallée et le seuil du salon ...

La pente raide de la rue obligeait les écuries et les remises, les poulaillers, la buanderie, la laiterie à se blottir en contre-bas tout autour d'une cour fermée.

 , Dans le Jardin-du-Haut, deux sapins jumeaux, des roses,
des gazons négligés, une tonnelle disloquée.

....

- 2 -

Dire que vous avez très peu connu votre père parceque
votre "attention, votre ferveur était toute entière tournée vers
"Sido" votre mère.

Parler de "Sido" et dire qu'elle vous fit aimer les
bêtes et la nature.

- 2 A -

Le Jardin-du-Haut, commandait un Jardin-du-Bas, potager resseré et chaud consacré à l'aubergine et au piment, où l'odeur du feuillage de la tomate se mêlait, en Juillet, au parfum de l'abricot mûri sur espaliers.

Une forte grille de clôture, au fond, en bordure de la rue des Vignes eut dû défendre les deux jardins; mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire ...

Peut-être nos voisins imitaient-ils dans leurs jardins la paix du nôtre où les enfants ne se battaient point, où bêtes et gens s'exprimaient avec douceur, un jardin où, trente années durant, un mari et une femme vécurent sans élever la voix l'un contre l'autre ...

Lorsque ma mère était présente, mon père était tout à elle, avec une affectation d'effacement qui parfois arrivait à nous choquer. C'est à peine si, parvenus successivement à l'âge adulte, nous avons compris chez notre père, et partagé, les nobles et amoureuses raisons d'un effacement aussi volontaire.

Toute présence végétale agissait sur ^{Sido} ~~elle~~ comme un antidote, et elle avait une manière étrange de relever les roses par le menton pour les regarder en plein visage.

- 2 -

gazons négligés, une tonnelle disloquée.

Le Jardin-du-Haut commandait un Jardin-du-Bas, potager resseré et chaud, consacré à l'aubergine et au piment, où l'odeur du feuillage de la tomate se mêlait, en juillet, au parfum de l'abricot mûri sur espaliers.

Une forte grille de clôture, ~~il y avait~~ en bordure de la rue des Vignes, eut dû défendre les deux jardins; mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire...

Peut-être nos voisins imitaient-ils, dans leurs jardins, la paix du nôtre où les enfants ne se battaient point, où bêtes et gens s'exprimaient avec douceur, un jardin où trente années durant, un mari et une femme vécurent sans élever la voix l'un contre l'autre...

X-5
Lorsque ma mère était présente, mon père ~~était~~ ^{se voyait} tout à elle, avec une affectation ~~de~~ ^{qui} parfois arrivait à nous choquer. C'est à peine si, parvenus successivement à l'âge adulte, nous avons compris, chez mon père, et partagé, les nobles et amoureuses raisons d'un effacement aussi volontaire.

Xf
Toute présence végétale agissait sur Sido comme un antidote,

- 3 -

Dire que votre enfance avec "Sido" fut heureuse et trouver une transition rapide pour passer de votre enfance à votre mariage avec Monsieur Willy.

Parler de votre installation rue Jacob et de l'aversion que vous inspirait Paris. Vous attendiez.

Dire que plus tard, dans un autre appartement vous imaginiez d'installer des agnes. Dire que Toby-Chien est votre fidèle compagnon et un personnage important dans vos livres.

Dire que vous écrivez la série des "Claudine".

Puis "Minne" et "Les Egarements de Minne".

Puis la "Retraite Sentimentale"

Dire que "Casamene" c'est "Les Monts Boucons".

Trouver un lien avec la première phrase du texte des "Monts Boucons".

- 3 A -

Enfance heureuse enfance...
 Enfance des enfants v. Calgous qui
 n'avaient besoin sans de jouets, mais
 de livres, non de franchises, mais de
 de gros mets sans et rapides, mais de
 l'usage pur et de crème fraîche. A l'absence
 longtemps détournée du mariage, -
 d'ailleurs une fille « sans le sou » se
 marie-t-elle? Il arrive pourtant qu'elle
 se fiance de ~~une~~ manière la plus
 imprévue, et qu'elle reste longtemps
 fiancée, comme les anciennes jeunes filles.
 Elle s'en va, avec son mari, habiter
 un petit logis triste, ne s'aperçoit pas
 qu'il est triste ni qu'elle n'aime pas
 Paris, elle sait seulement qu'un sentiment
 inéluctable d'attente s'impose à toutes les
 heures... Un chien bouledogue au grand cœur,
 une portique de quincaillerie pour d'agrès;
 voilà de quoi attendre les quatre Claudes,
 puis même, et les égarements de mince, et La
 traite sentimentale et petit roman en ja, m'aperçois
 C'est une basse vieille maison à un étage, chaude l'hiver

et fraîche l'été, un logis sans atour, non sans grâce.

Le petit fronton de marbre sculpté s'écaille et moist,
 tout jeune, et sous les cinq marches descellées du perron, un cra-
 peaud chante le soir, d'un gosier amoureux et plein de perles.

alentour ce pays que j'aime déjà, réunit l'âpreté d'un
 midi de Mistral, les pins bleus de l'Est, et du haut de la terrasse
 de gravier on voit luire très loin, une froide rivière, argentée
 et rapide, couleur d'ablette.

qu'une maison rustique, un à près le cœur...
 Je l'appelai Casamène. N'aurais-je pas du respect
 pour mon Burgon et emitois: les Monts-Bouicous? Elle la
 porte encore.

- 4 -

Dire quelle étape représentent les "Monts Boucons" dans votre vie. Est-ce une rupture avec un passé que vous n'avez pas aimé ?

Trouver ensuite un lien avec cette nouvelle vie qui va commencer pour vous : LE THEATRE.

Dire que vous rencontrez GEORGES WAGUE avec lequel vous jouerez pendant environ dix ans.

(La séquence théâtre sera commentée par GEORGES WAGUE.)

Dire que "L'ENVERS DU MUSIC-HALL" est un recueil de souvenirs de cette période.

Dire que vous habitez ce rez-de-chaussée dans lequel vous avez situé "RENÉ" de la "VAGABONDE".

~~44 rue de Villejuif... Ensoleillé,
plus orienté vers l'ouest~~

- 4 A -

Un ravin, bien entendu sauvage, deux collines, une combe, une grotte, un point de vue, une grande allée pour la perspective, des arbustes exotiques, une voie empierrée pour les voitures, tortueuse assez pour que l'on croie parcourir des kilomètres sur ses terres.

→ ~~Bien au contraire~~ Comme au plus agréable des pièges, j'ai failli rester prise aux charmes des Monts-Boucous. Vieux arbres fruitiers, cerisiers et mirabellés; - murs épais, impétueux feu de bois, sèches alcoves craquantes, - il n'est fallut de peu que de Bourguignonne je me tournasse bisontine, tout au moins franc-coutoise ...

Quand Polaire emporta en tournée théâtrale, la "Claudine" qu'elle avait créée aux Bouffes, elle commença par Besançon. Fragile, fiévreuse et triste elle passa des Monts-Boucous à la gare de Besançon, par un petit matin frais et désolé qui la couvrit de larmes ... Je ne songeais pas encore que je pourrais, quelques mois plus tard, fauler les planches à mon tour enseignée, recouverte par mon maître et compagnon Georges Wague ...

La Vagabonde, L'envers

De music-hall : mes souvenirs
ont voici plus d'un volume,
durant que je prenais fort au
sérieux ma vie nouvelle, et
l'obstination, — à peu près huit
ans — que je n'ai jamais eu
l'occasion de regretter.

- 5 -

Parler ensuite de votre changement de domicile dans un chalet Suisse de la rue Cortambert.

Dire que ce changement de domicile fut motivé par un changement de votre existence, comme vous l'écrivez dans "TROIS SIX, NEUF".

"LE SOUFFLE TOUJOURS IMPREVU, LE BRULANT OXYGENE QUI DONNE VIE ET COULEUR AUX FEMMES, BOUSCULA MES JARDINETS CLOIT ENFLAMMA MON REFUGE OLIVATRE; LES JOURS ET LES NUITS CREPITERENT DE TELEPHONE. UN VIF BONHEUR, UN MALHEUR ECLATANT ME MENACERENT ENSEMBLE. SOUS LEUR POUSSEE J'HESITAIS, TANT JE ME SENTAIS AVIDE DE TMOIGNER A L'UN LA MEME REVERENCE ET LE MEME INTERET QU'A L'AUTRE. DE CETTE EXCEPTIONNELLE SAISON DU COEUR DATE L'ERE DE MES CITES EXCEPTIONNELS.

ET POUR COMMENCER, J'ACCEPTAIS D'ALLER, DANS LE 16ème ARRONDISSEMENT HABITER UN DES "CHALET SUISSES" DONT LE 19è SIECLE EN SA PREMIERE MOITIEE ENSEMENCA LE VILLAGE DE PASSY".

Ecrire un texte ayant exactement le même sens, mais moitié moins long.

- 5 A -

Ce n'est pourtant pas la Pussap
 natale, ni la rue Cobite, qui me
 consolèrent d'un premier divorce. Le
 chalet de bois, sa fragilité, son jardin et
 ses quelques beaux vieux arbres, c'est
 Passy que je les trouvai, rue Cortambert
 et tout ~~me semblait~~ pareils à ce que la
 richesse n'achète point. Car j'y eus la
 sagesse, des chiens discrets, des chats be
 vôtus, un ~~seigneur~~ ^{seigneur} venant du Brésil. J'y eus
 bien mieux encore : une belle enfant, née
 de mes flancs, et qui me fait encore,
 aujourd'hui, la grâce de m'aimer.

Aucune maison ne me conseille si fidèlement l'attente. La
 naissance d'un enfant, les deux premières années de la grande guer-
 re, des lettres qui ne venaient pas, qu'importe ce que j'ai attendu
 sous les murs friables du chalet, puisque à peine comblé le senti-
 ment d'attente renaissait de lui-même.

Je dois beaucoup au chalet de Passy. Sous ses balcons et
 ses trèfles, j'ai mené une vie véritablement féminine, emillée de

- 7 -

Trouver une phrase faisant la transition avec "EST CE
MA DERNIERE MAISON ?" . Par exemple une phrase disant a peu près
ceci : "LÀ je me suis demandé : "EST CE MA DERNIERE MAISON ? JE
LA MESURE, etc"

- 7 A -

port méditerranéen, des thoniers, des maisons plates, peintes, roses bonbon fané, bleu lavande, vert tilleul, où flotte l'odeur du melon éventré, du nougat et des oursins. Je l'ai trouvée au bord d'une route que craignent les automobiles et derrière la plus banale grille - mais cette grille, des lauriers roses l'étouffent, empressés à tendre aux passants, entre les barreaux, des bouquets poudrés de poussière provençale, aussi blanche que la farine, plus fine qu'un pollen ...

Deux hectares, vigne, figuiers à fruits verts, figuiers à fruits noirs, oranges.

Il y a aussi une maison; mais elle compte moins, petite, basse d'étage, que sa terrasse couverte de glycine.

Derrière la maison ? Non, vraiment, je ne vois rien derrière la maison qui mérite d'être dépeint. Derrière la maison c'est la vigne encore et, si vous ouvrez la berrière qu'un enfant briserait, vous entrez sans gravir ni descendre une marche, vous entrez de plein-pied dans la mer.

Est ce ma dernière maison ? Je la mesure, je l'écoute, pendant que s'écoule la brève nuit intérieure qui succède immédiatement ici, à l'heure de midi.

- 8 -

Dire que cette maison aussi, vous l'avez abandonnée.

Trouver une phrase de transition annonçant ce que vous
avez dit lorsque nous sommes venu) tourner au Palais Royal "ET
MAINTENANT C'EST LE PALAIS ROYAL ET JE CROIS QUE L'ON NE QUITTE
JAMAIS, QUE L'ON N'A JAMAIS ENVIE DE QUITTER LE PALAIS ROYAL".

- 8 A -

Est ce ma dernière maison, celle qui me verra fidèle,
celle que je n'abandonnerai plus ? Elle est si ordinaire qu'elle
ne peut pas connaître de rivales.

mais oui je l'ai abandonnée.
Que me fallait-il donc pour me
rendre fidèle à un quatorzième
logis ? Ni la mer, ni la neige, ni
certains printemps n'ont suffi ?

La pierre de Paris me tient,
je m'éveille, en même temps qu'un
grand quadrilatère qui compte des
oiseaux, des enfants, des passants ouifs
et des sédentaires qui comme moi
comparent les uns aux autres les
heures des jours et des nuits, ~~les~~
~~parfois les~~ ~~travaux~~ ~~les~~ ~~travaux~~
les arcades mystérieusement pareilles,
et plus mystérieusement
dissemblables.